

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos

Alcione Aparecida Roque Reis

**A TRILOGIA *NOSSOS ANTEPASSADOS* DE ÍTALO CALVINO: UMA
ANÁLISE DISCURSIVA**

Belo Horizonte

2016

Alcione Aparecida Roque Reis

**A TRILOGIA NOSSOS ANTEPASSADOS DE ÍTALO CALVINO: UMA
ANÁLISE DISCURSIVA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Linguística do Texto e do Discurso.

Área: Linguística do Texto e do Discurso

Linha de Pesquisa: Análise do Discurso

Orientadora: Profa. Dra. Ida Lucia Machado

Coorientador: Prof. Dr. Cláudio Humberto Lessa

Belo Horizonte

2016

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

R375t Reis, Alcione Aparecida Roque.
A trilogia *Nossos antepassados* de Ítalo Calvino [manuscrito] : uma análise discursiva / Alcione Aparecida Roque Reis. – 2016.
188 f., enc.

Orientadora: Ida Lúcia Machado.

Coorientador: Cláudio Humberto Lessa.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso.

Linha de pesquisa: Análise do Discurso.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 159-169.

Anexos: f.170-188.

1. Calvino, Ítalo, 1923-1985. – *Nossos antepassados* – Crítica e interpretação – Teses. 2. *Semiótica e literatura* – Teses. 3. *Análise do discurso literário* – Teses. I. Machado, Ida Lúcia. II. Lessa, Cláudio Humberto. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título.

CDD: 418

Alcione Aparecida Roque Reis

**A TRILOGIA NOSSOS ANTEPASSADOS DE ÍTALO CALVINO: UMA
ANÁLISE DISCURSIVA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Linguística do Texto e do Discurso.

- () Aprovado
- () Aprovado com restrições
- () Reformulação com nova defesa
- () Reprovado

Belo Horizonte, ____ / ____ / ____

Banca Examinadora

Profa. Dra. Ida Lucia Machado (Orientadora)

Prof. Dr. Cláudio Humberto Lessa (Coorientador)

Prof. Dr. William Augusto Menezes

Profa. Dra. Eliana Amarante Mendes

Profa. Dra. Gláucia Muniz Proença Lara

Prof. Dr. Jerônimo Coura Menezes

Dedico essa tese a quem esteve ao meu lado, sofreu comigo, sorriu também, se sacrificou sempre com paciência e amor, no dia a dia, pela compreensão das privações financeiras devido à minha dedicação exclusiva que muito diminuiu minha renda, principalmente ao final da escrita. E sempre ouvir da mesma que o importante é o amor.

Não há nada que pague esse amor, essa resignação, esse apoio, vindo de alguém tão jovem, que no plano espiritual me escolheu para essa jornada de trocas e de luz, que me faz querer sempre ser um ser humano melhor.

A você, minha filha Luíse Torres, por tudo que vivemos nesses quatro anos e não nos deixamos abater, dedico essa tese, que é muito pouco diante dessa parceria de amor, de orgulho e respeito que temos por toda a vida..Admiro seu foco, sua inteligência, sua ingenuidade, sua bondade. Você é meu tudo!

À minha mãe, Maria Janete Roque Reis Mows, a quem devo a vida, que se sacrificou pelos filhos durante toda a vida, que me direcionou para o caminho dos estudos, apoiou, me ajudou financeiramente, torce por mim, me ama. Esse amor incondicional, que muitas vezes me segurou nos momentos mais difíceis mesmo tão distante, mas ao mesmo tempo, tão perto.

À Deus e à Nossa Senhora, que por vezes me colocaram em seu colo, senão eu não teria forças para lutar.

AGRADECIMENTOS

AGRADECIMENTOS

Agradeço à UFMG, instituição que desde 1989, sempre foi um espaço não só de conhecimento, de partilha, mas, sobretudo, de liberdade e também de resistência como Universidade pública engajada socialmente.

À CAPES, por ter proporcionado o apoio financeiro através da bolsa de doutorado, sem a qual a confecção dessa tese não seria possível.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos que proporcionou durante tantos anos, estudo e pesquisa de tamanha qualidade, com um quadro de professores extremamente qualificados.

À Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, composto por “pessoas”, que sempre foram tão solícitas e solidárias com as demandas de seus alunos.

Aos professores Drs. William A. Menezes e Cláudio Humberto Lessa pela leitura do texto inicial, pela participação em meu exame de qualificação, e pelas ponderações tão valiosas ali estabelecidas.

Aos professores da Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da FALE/UFMG.

Ao professor Dr. Cássio Eduardo Soares Miranda, pela relação de apoio, profissionalismo, pelas aulas inspiradoras, pelo olhar humano.

À professora Doutora Helcira Lima, que tanto me acrescentou em suas aulas sobre Emoções e Discurso.

Ao professor Doutor Renato de Mello, pela orientação excepcional que me proporcionou durante minha Dissertação de Mestrado.

Ao professor Doutor João Bôsko Cabral dos Santos pelas valorosas intervenções em minha banca de Mestrado, profissional, doce e ético.

À professora Doutora Maria Teresa Cunha Coutinho pela participação em minha banca de Mestrado, pelo grande apoio prestado em minha preparação para o ingresso no mesmo.

Ao professor Doutor Wander Imediato, que abriu meu olhar acerca da argumentação.

À professora Doutora Williane Viriato Rolim, por nossa relação profissional, por suas aulas filosóficas, que tanto esteve presente durante minha dissertação de Mestrado, que muito me ensinou, de Análise do Discurso, e, sobretudo da vida. Relação esta que se estendeu a minha filha, e por quem, ambas, nutrimos um afeto verdadeiro.

Ao meu amigo professor doutor Marcelo Cordeiro, que com tantos dotes artísticos e intelectuais, me inspirou a pensar em outras facetas de minhas pesquisas.

Ao meu querido amigo Marcelo Seixas, das lembranças maravilhosas da época da graduação, de nossa atuação política no D.A da Faculdade de Letras, lembranças da resistência, do se entender como ser político, da grande amizade e admiração que ficou em nossos corações.

À banca examinadora composta pelos professores doutores Ida Lucia Machado (orientadora), Cláudio Humberto Lessa (coorientador), William Augusto Menezes, Eliana Amarante Mendes, Gláucia Muniz Proença Lara e Jerônimo Coura Menezes.

Aos suplentes da banca examinadora, professores doutores Marcelo Cordeiro e Maysa de Pádua Teixeira Paullineli.

Aos colegas e amigos do curso de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e do Núcleo de Análise do Discurso, pelas enriquecedoras discussões.

À Cláudia Lemos, pelas tardes de apoio nas leituras de outras teorias, pelo olhar atento e pelas correções de meus textos, pela generosidade imensa.

Ao meu pai Oswaldo Torres Reis (in memoriam), por seu afeto, pela alegria com as minhas conquistas.

Ao meu irmão Osvaldo Dehon, por sua disponibilidade, afeto, presença constante, apoio nas adversidades que a vida nos impõem. Irmão/companheiro, a quem admiro, não só profissionalmente, como grande cientista político, mas pelo homem íntegro e humano que é.

Ao meu irmão Cristian Virgílio, a quem também muito admiro profissionalmente, como referência na área tecnológica, como professor universitário, nessa caminhada que compartilhamos, e como referência à sua própria família. Irmão que foi capaz de gesto corajoso e que foi essencial ao momento jurídico em que vivíamos.

Aos meus familiares, no Brasil, na Alemanha e na Inglaterra e amigos, que souberam compreender minhas ausências.

À Patrícia Martins Costa, prima que estabeleceu uma relação de confiança e afeto, e, assim, veio em meu auxílio, com desprendimento, inteligência e coragem.

Às minhas queridas tias Leleza e Marita, que sempre me deram afeto, atenção e disponibilidade.

À Dra Márcia Fantoni Torres, que após prolongado tempo, sem nenhum contato, se dispôs, em um momento extremamente doloroso, a atos de extrema humanidade, verdade e dignidade.

À Magali Caldeira Andrade Horta e Mauro Horta Santos (in memoriam), que sempre, independente da relação profissional, apoiaram-me e estiveram ao lado da verdade, com muita ética, em todas as adversidades. Essas são pessoas a quem eu denomino humanas. Meu muito obrigada!

À amiga Simone Braga, que sempre esteve disponível em uma relação antiga de amizade, e sem a qual eu não poderia ter participado dos Congressos e Eventos que tanto me fizeram crescer profissionalmente.

Aos colegas do Colégio Salesiano, em especial à diretora pedagógica Heloísa, às bibliotecárias Elenice e Andressa, ao professor Eloísio, à professora Silvana, e, ao sempre amigo, Camilo.

À Lara Coelho, pela disponibilidade, generosidade e pela revisão.

Ao professor Ricardo Bibiano Dias pelo profissionalismo na formatação de minha tese.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Agradeço imensamente ao meu coorientador, Prof. Dr. Cláudio Humberto Lessa, que de forma profissional, humana e atenta se disponibilizou em todas as situações, mesmo diante de adversidades que a vida nos impõem a revisar minhas ideias, a sugerir mudanças, a respeitar o meu dito.... relação que se construiu/constrói pautada no respeito, na generosidade, na parceria.

Cláudio, minha inestimável gratidão a você, meu amigo de tantos anos. Desejo que o afeto, as trocas e a alegria que se criou entre nós possa ser duradoura.

Falem outros dos títulos de cultura que te exornavam a personalidade, do prestígio que desfrutavas na esfera da inteligência, do brilho de tua presença nos fastos sociais, da glória que te ilustrava o nome, de vez que todas as referências à tua dignidade pessoal nunca dirão integralmente o exato valor de teus créditos humanos

Allan Kardec

Cláudio, acima de tudo que você tenha estudado, de seus valorosos títulos e qualidades acadêmicas, encontra-se um ser humano maravilhoso, digno, profissional e disponível, sem olhar a quem. Este é o grande valor da intelectualidade, a simplicidade de quem sabe o que é.

MINHA INESTIMÁVEL GRATIDÃO

Ninguém poderá construir em seu lugar as pontes que precisarás passar para atravessar o rio da vida, ninguém exceto tu, somente tu. Existem por certo, inúmeras verdades, e pontes, e semideuses que se oferecerão para levar-te do outro lado do rio; mas isto te custaria a tua própria pessoa, tu te hipotecarias e te perderias. Existe no mundo um único caminho por onde só tu podes passar. Para onde leva? Não perguntes, segue-o. (F. Nietzsche)

Neste espaço privilegiado no qual podemos construir uma imagem do outro nos reporta à questões intrínsecas a nossa Tese no que tangem à perspectiva de que o outro estabelece em nossas vidas, sua legitimidade, importância, seu papel fundador, quiçá em nossa constituição enquanto sujeitos. Induz-nos a pensar na alteridade como um entrelaçar de consciências, de experiências com o outro, de ganhos muitas vezes altíssimos.

Nesse sentido, a citação de Nietzsche nos remonta às dificuldades do início de nossas vidas, nas quais necessitamos nos fortalecer para enfrentar as adversidades que nos são apresentadas nesse trânsito, pelo viés do estabelecimento de uma identidade, visto que sem uma imagem de si positiva, dificilmente estaremos prontos para essa relação ímpar que se estabelece ao longo da vida com o outro, com suas diferenças e similitudes. É no espaço da divergência que mais adquirimos a capacidade de nos conhecer melhor, de nos afirmarmos.

Entretanto, é no espaço da ética, do reconhecimento e do respeito às desigualdades que podemos nos constituir sujeitos “humanos”, é na linha tênue entre a minha própria constituição individual e o contexto, toda uma memória coletiva, e a relação com o outro, que chegamos ao ápice da experiência humana de “ser”.

Essa experiência se consolidou desde que me deparei com uma “luz” ainda na graduação, figura imponente, respeitada, quase inatingível. Sabia, por intuição, que esse seria um caminho de inúmeras possibilidades, afinidades, generosidades, afeto, conhecimento e acima de tudo respeito. Descobri após algum tempo ser essa “luz” a referência em Análise do Discurso no Brasil, pessoa que possibilita, o trânsito entre a França e o Brasil, estabelecendo eixos de pesquisa extremamente importantes na dinâmica da Semiologia em nosso país e no mundo.

Alguém de tamanho renome me aceitou, sem me conhecer, como aluna de disciplinas isoladas no Programa de Pós Graduação em Estudos Linguísticos há

anos atrás. A partir desse momento *fantástico*, ocorreu o deslumbre pelas teorias, sobretudo a Semiologia, e mais tarde, meu ingresso no Mestrado do programa. E a “luz” estava lá, me selecionou, abriu-me portas, que modificariam para sempre minha vida, o meu orgulho em épocas de imensas adversidades, e, ao mesmo tempo, a minha humildade. Talvez seja mais fácil ser humilde quando não se tem nada. Mas percebemos que é possível ser humano, próximo, referência, sem os embustes e arrogância, mesmo estando em tão alto grau intelectual.

Essa relação de alteridade chegou ao seu ápice quando da entrevista para ingresso no Doutorado, ela estava lá, iluminada, poderosa, ao mesmo tempo tão próxima. Foi um dos dias de maior felicidade. Nosso encontro estava marcado, e Ida Lucia Machado era a responsável por toda essa trajetória que tem por fim mais uma etapa nesse momento.

Idaluz, nada do que foi produzido, nenhum turbilhão de sentimentos seria amainado sem a sua intervenção doce, firme, absoluta. Que ser humano maravilhoso tive a oportunidade de conhecer, nos aproximar, rir, chorar, aprender. A você que sabe o valor da liberdade e a proporciona a cada um de seus orientandos, com uma sabedoria mística, com afeto, dedicação, e, para mim, a quem por vezes quase segurou no colo, não haveria palavras para dizer de minha estima, da gratidão que sempre nutrirei por uma pessoa tão iluminada como você. Só posso resumir assim: você não representa, Ida Lucia, você é.

**Obrigada,
IDA LUCIA MACHADO!**

Tudo que me diz respeito, a começar por meu nome que penetra em minha consciência, vem até mim do mundo exterior, da boca dos outros, que me é dado com a entonação, com o tom emotivo dos valores deles. Tomo consciência de mim, originalmente, através dos outros: deles recebo a palavra, a forma e o tom que servirão para formação original da representação que terei de mim mesmo.

Bakhtin, 1979

RESUMO

Nossa tese se inscreve numa interface entre Estudos linguísticos e Estudos literários. Assim, se nossa opção teórica vem da Análise do discurso de tendência francesa, o *corpus* sobre o qual a aplicamos é constituído por documentos literários, ou seja, pela trilogia de Italo Calvino intitulada *Nossos Antepassados*. Ela se compõe dos seguintes livros: *O Visconde partido ao meio* (1952); *O Barão nas árvores* (1957) e *O Cavaleiro inexistente* (1959). Sem dúvida, o que nos levou a desejar desvelar os ditos e não-ditos destes três livros tem como consequência a dinâmica que nos foi legada pelos estudos que empreendemos, ao longo dos anos, sobre a Teoria Semiolinguística. Esta teoria tem o poder de tornar possível a prática de comparações, que busca estabelecer contrastes no *corpus*, e, além disso, ela nos permitiu descobrir, de modo mais aprofundado (que aquele que uma simples leitura dos três livros proporcionaria), a trilogia em pauta. Dois dos livros têm por base histórias medievais, de cavalaria; o terceiro, ainda que tendo por pano de fundo uma época difícil por causa de guerras e disputas, tem sua ação situada na época do Iluminismo. Essas narrativas abordam questões universais, que dizem respeito aos valores e à ética. De modo geral, a obra revela uma grande variedade de modos de comunicação, já que sua temática é atravessada por questões existenciais e se interessa pela fragmentação do “eu”, por meio de uma perspectiva paródica. Isso permite várias análises, cujos elementos nos foram fornecidos pela Semiolinguística, com seu caráter transdisciplinar. Observamos que o *corpus* apresentava-se atravessado por interdiscursos, o que nos permitiu formular uma hipótese: a situação de comunicação da obra de Calvino está mergulhada em valores e ideologias diversas. Nesse sentido, tentamos desvelar a construção narrativa operada pelo escritor ao longo da obra. Assim, estabelecemos um contrato, a partir do qual pudemos observar como foram construídas as estruturas interna e externa da obra, e o uso das dimensões fantástica, paródica e patêmica. Observamos também que a trilogia de Calvino se constitui em uma relação intertextual com os temas e lendas de outros tempos. Os livros dialogam com tais épocas que precedem sua escritura e ao fazê-lo, as reelaboram e reconfiguram a produção dos sentidos. Observamos também nesta pesquisa como a escritura da trilogia desperta (ou pode despertar) efeitos emocionais no leitor, pela escolha dos temas, pela fragmentação das narrativas. A presença da paródia e de uma escritura carnavalizada em Calvino chamaram-nos a atenção, assim como a presença da

metalinguagem e o espaço interdiscursivo que aparecem graças aos imaginários discursivos.

Palavras-chave: Semiologia; Fantástico; Paródia; Fragmentação identitária; Patemisação.

RÉSUMÉ

Notre thèse s'inscrit dans l'interface entre les Études linguistiques et les Études littéraires. Ainsi, la théorie qui la soutient vient de l'analyse du discours de tendance française mais, son objet d'analyse vient du discours littéraire, soit de la trilogie *Nos ancêtres*, écrite par Italo Calvino. Cette trilogie est composée par les livres: *Le vicomte pourfendu* (1952), *Le baron perché* (1957) et le *Chevalier inexistant* (1959). Ce qui nous a mené à vouloir dévoiler les dits et les non-dits de ces trois livres nous apparaît comme une conséquence de la dynamique la théorie Sémiolinguistique nous a légué. Cette théorie a le pouvoir de rendre possible la mise en place de comparaisons e ainsi elle nous permet d'établir de contrastes à l'intérieur du *corpus*. Elle nous a permis ainsi de découvrir de façon plus approfondie (que celle qu'une simple lecture nous proportionnerait), la trilogie citée. Deux de ces livres sont basés sur des histoires médiévales, des histoires de chevalerie; l'autre, bien qu'ayant par toile de fond une époque difficile à cause de guerres et de disputes, se passe dans l'ère de l'Illuminisme. Ces narratives approchent des questions universelles, concernant la constitution de valeurs et de l'éthique. Grosso modo, l'œuvre révèle une grande variété communicationnelle, puisque la thématique de *Nos ancêtres* est traversée par des questions existentielles et s'intéresse à la fragmentation du moi, dans une perspective parodique. Cela permet plusieurs analyses, favorisées par le caractère transdisciplinaire de la théorie Sémiolinguistique. Le *corpus* est lui aussi traversé par des interdiscours, ce qui nous a permis de formuler une hypothèse: la situation de communication de l'œuvre de Calvino se plonge dans des valeurs et dans des idéologies diverses. En ce sens, la thèse cherche à dévoiler la construction narrative opérée par Calvino. Pour ce faire nous avons mis en place des catégories de l'analyse du discours Sémiolinguistique dans lequel ont été établis la structure interne et externe de l'œuvre, par le moyen des dimensions fantastique, parodique et pathémique. La trilogie de Calvino se constitue dans une relation intertextuelle avec des thématiques/ légendes avec lesquelles les trois livres dialoguent, tout en réélaborant e reconfigurant la production du sens. Nous avons également observé: comment l'écriture de la trilogie éveille des effets émotionnels chez le lecteur par le choix des thèmes, par la fragmentation de la narrative. La présence de la parodie et d'une écriture carnavalisée chez Calvino ont ainsi attiré notre attention, aussi bien

que la la présence du métalangage et l'espace interdiscursif qui se laisse voir par les imaginaires sociodiscursifs.

Mots-clés: Sémiolinguistique; Fantastique; Parodie; Fragmentation identitaire; Pathémisation.

SUMÁRIO

“ALGUMAS PALAVRAS PARA INICIAR ...”	20
INTRODUÇÃO	23
CAPÍTULO I	
1 A ANÁLISE DO DISCURSO E A LITERATURA	30
1.1 A literatura e seus cânones	33
1.2 O cânone e o diálogo com a paratopia	35
1.3 O escritor Calvino diante do contexto pós guerra	40
1.4 O universo calviniano	46
1.5. Alguns princípios de base da semiolinguística em face da trilogia de Calvino	53
CAPÍTULO II	
2 A TRILOGIA NOSSOS ANTEPASSADOS	59
2.1 <i>O Visconde Partido ao meio</i>	60
2.2 <i>O Barão nas árvores</i>	70
2.3 <i>O Cavaleiro inexistente</i>	85
CAPÍTULO III	
3 UMA REFLEXÃO SOBRE O FANTÁSTICO	94
3.1 Algumas definições	94
3.2 Desencadeadores de efeitos fantásticos.....	100
CAPÍTULO IV	
4 A ENCENAÇÃO NARRATIVA	107
4.1 <i>A mise en scène</i> da narrativa	107
4.2 O conceito de identidade e o sujeito Calvino.....	108
4.3 A intrincada função de narrar	112
CAPÍTULO V	
5 AS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS	119
5.1 A metalinguagem e o sujeitos-narradores	119
5.2 O interdiscurso	123

5.3 Intertextualidade e intertextos	126
5.4 A carnavalização na trilogia.....	131
5.5 A paródia na trilogia	135
5.6 A Gestão das emoções	142
5.6.1 A emoção	142
5.6.2 A patemia versus o sujeito-comunicante	144
5.6.3 As tópicos presentes na trilogia.....	146
CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
REFERÊNCIAS.....	159
ANEXOS	170
ANEXO A: O Visconde partido ao meio	171
ANEXO B: O Barão nas árvores	176
ANEXO C: O Cavaleiro inexistente	185

“ALGUMAS PALAVRAS PARA INICIAR ...”

“ALGUMAS PALAVRAS PARA INICIAR ...”

Este projeto teve como primeira motivação o prazer, o prazer de pesquisar temáticas que nos aproximem de nosso desejo. Este é um excelente caminho para que a fluidez da descoberta e para que a escrita se torne saborosa. O sabor insólito dos produtos *diet* e *light* que, em nossa dissertação de mestrado, tanto nos forneceram subsídios para novas propostas foram substituídos pelo vigor da leitura de três histórias: duas de cavalaria e uma da época do Iluminismo. Este foi o *corpus* desta tese. Um *corpus* que nos ofereceu um vasto leque de interpretações acerca das representações sociais, identidade e emoções que continuam a se configurar como nosso axioma de interesse.

Entretanto, nem só do prazer ou da expressão de nossos desejos uma tese pode ser criada. Esse trabalho delicado e de abertura de olhar, de postura e de nossa própria alteridade que se consubstancia a cada dia, a cada nova leitura, a cada entrecruzamento de teorias e de sua compreensão, reconfigura-nos como seres humanos por um lado, e por outro, configura uma representação de nosso olhar acerca de nosso *corpus*, das teorias e do mundo que nos cerca.

Nesse sentido, optamos por adotar múltiplos olhares, o que nos proporciona a confluência entre os estudos linguísticos e literários. Nesse viés dispusemos-nos a deslindar três obras de Ítalo Calvino, autor italiano que viveu os horrores da guerra, e nesse ínterim, lutou, se posicionou, assumiu sua ideologia como membro do partido comunista. Como escritor expressou-se de forma subliminar em uma época que, em seu país, a arte era controlada pelo governo fascista; criou obras fantásticas, que em seu âmago continham uma visão paródica, irônica e ao mesmo tempo, eram profundamente existencialistas¹ e críticas.

Calvino criou o que será nosso fulcro de interesse: a desautomatização do olhar, a intertextualidade fundamentada em uma herança de oralidade, unindo fragmentos de textos de diferentes combinações, criando uma polifonia de vozes nesse tecido narrativo. Ele compôs sua trilogia tendo como objeto um aparato mítico/maniqueísta revelado em textos bem elaborados, onde a paródia se insere

¹ Segundo Penha (1988, p. 14) “O existencialismo é a doutrina filosófica que centra sua reflexão sobre a existência humana considerada em seu aspecto particular, individual e concreto”. Ainda, segundo a autora: “Ele se desenvolve após a traumática experiência da segunda guerra em um ambiente de crise tanto no viés político como social. Lança como base o conhecimento voltado à subjetividade, a singularidade do homem” (PENHA, 1988, p. 65).

nos relatos de cavalaria, e também construindo um livro situado na época das Luzes; todos os três resguardam ricas memórias coletivas. Valendo-nos de uma leitura feita à luz de teorias discursivas, almejamos analisar o modo de construção da narrativa, apoiando-nos para tal intento, em tema e eixos por nós estabelecidos tais como: o fantástico, os procedimentos paródicos e os efeitos patêmicos.

Tarefa árdua, a de iluminar os diálogos entre teorias afins, ao buscar analisar se as mesmas têm postulados que se comunicam e estarão de acordo com nossa análise. Entretanto, no constructo de um percurso possível, configurado na ética e engajamento social, percorrendo trilhas que não apontam um caminho óbvio, o que é próprio de autores que se dão ao “luxo” de fazerem experimentos com a linguagem e que constróem suas próprias idéias de literatura; é nesse entre-lugar, criado por Calvino, que pretendemos construir nossa tese.

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O ponto de partida para a escolha do tema desta tese surgiu, em um primeiro momento, das leituras e dos trabalhos apresentados e discutidos no Núcleo de Análise do Discurso (NAD) do programa de Pós Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Uma das propostas dessas reflexões buscava compreender conceitos identitários desenvolvidos por teóricos na contemporaneidade, em domínios diferentes tais como: na análise do discurso, na retórica, na sociologia, na antropologia e na psicologia.

Além disso, a participação em disciplinas que tratavam das categorias referentes à polifonia, ao metadiscurso, à carnavalização, à alteridade, ao *ethos*, *pathos* e *logos*, aos papéis sociais, ao imaginário, à ficcionalidade, ajudou-nos a construir um quadro teórico para compreender a relação da linguagem com sua exterioridade, ou seja, a dimensão discursiva do linguístico configurando nossas relações simbólicas, históricas e sociais nas quais se incluem os sujeitos, seus interlocutores e efeitos de sentido em práticas languageiras.

Nesse ínterim, instaurou-se uma abertura que nos pareceu construtiva no sentido de pensar a relevância de se questionar o gesto de tomada da palavra a partir de sua inscrição no domínio literário fantástico para atingir assim, a essência do discurso, isto é, a relação da linguagem literária com a sua exterioridade nesse contexto específico. O discurso literário, portanto, vem nos revelar um constructo que se compromete com uma rede complexa, que transcende o enunciado.

Nesse contexto, tomamos como objeto de pesquisa a trilogia *Nossos Antepassados* de autoria de Ítalo Calvino, constituída pelos livros: *O Visconde partido ao meio* (1952), *O Barão nas árvores* (1957), e *O Cavaleiro inexistente* (1959)².

O que nos motivou adotar a trilogia como *corpus*, e não apenas um de seus livros, está ligado à própria dinâmica que a Semiologia nos sugere. Notamos que, utilizando tal teoria analítico-discursiva, seria possível comparar três narrativas diferentes, contrapô-las e ainda, pesquisar certas estratégias de escrita de forma mais abrangente, o que pode nos levar a uma resultante mais homogênea no que tange a percepção de elementos como o fantástico (entre outros) da trilogia em pauta.

² Porém trabalharemos aqui com as edições de 2009 (*O Visconde partido ao meio*), 2003 (*O Cavaleiro inexistente*), e 2009 (*O Barão nas árvores*), dos citados livros.

Dois dos livros que compõem *Nossos Antepassados* baseiam-se em histórias medievais, de cavalaria; no terceiro, a ação se situa na época do Iluminismo. Os três foram concebidos sob a ótica do fantástico que se abriu para uma escrita que é também caricatural e paródica. É esta a principal razão de nossa escolha da trilogia como objeto de estudos para esta tese. Os três livros, assim formulados por Calvino, adentram questões universais, tais quais a busca de completude, de valores, da ética, e, sobretudo, da formação do “eu”, um “eu” que tem ânsia em descobrir sua identidade.

Assim a obra pareceu-nos detentora de uma grande variedade comunicacional, já que a temática da trilogia *Nossos Antepassados* abre-se para uma multiplicidade de abordagens. A Semiologia, pelo seu caráter transdisciplinar, pareceu-nos então um instrumento adequado para ser utilizado na análise da trilogia. Acreditamos que esse viés permitirá explorar dentro da ótica de uma linguística discursiva, os seguintes pontos teóricos:

- i) Algumas categorias de base da Semiologia: colocando-as em prática, tentaremos verificar o contexto sócio-histórico da obra, suas possíveis intencionalidades, o estatuto do *sujeito-autor*, seu *projeto de fala/escrita*, seu possível público alvo...
- ii) A problemática identitária, uma questão recorrente da pós-modernidade, é utilizada nos três livros de Calvino e apontam pela estruturação/desestruturação de seus personagens para um “eu” inexistente, dividido, em busca de uma identidade; esse fator permitirá que nos concentremos nas possíveis motivações da fragmentação. Acreditamos que eles estão na própria maneira instigante pela qual Calvino estruturou ou “montou” sua obra, que, por assim dizer, parece convidar o pesquisador a nela mergulhar para examinar quais são as relações do “eu” do escritor que por vezes se identifica com o “eu” dos personagens das narrativas. Em outras palavras: Quais são esses “eus” que perpassam a escritura de Calvino e quais são suas identidades?
- iii) O porquê do uso do fantástico, que nos possibilitará uma reflexão sobre os possíveis desencadeadores de certos *efeitos estratégicos* nas obras estudadas que podem dar lugar ao sorriso do leitor em face de algo que, de tão exageradamente fantástico, acaba por tornar-se paródico.

- iv) A *Mise en place* da narrativa que nos levará ao exame da dimensão interna a partir da observação das categorias clássicas da narrativa e do uso da metalinguagem bem como da inclusão da intertextualidade, do interdiscurso, da paródia e da carnavalização na obra.
- v) Um breve estudo sobre as emoções, que nos incitará a buscar como se constituem os efeitos patêmicos nos textos, o que será feito por meio de conceitos da Semiologia; esperamos assim verificar se a fragmentação é um dos eixos que constituem a patemia desses discursos.

Para delimitarmos um posicionamento epistemológico acerca do *corpus* para proceder à análise, optamos por uma problemática representacional e interpretativa. Isso porque nosso objeto de estudo é definido por meio de hipóteses de representações sociodiscursivas; estas parecem dominantes em um dado momento da história de uma sociedade e caracterizam um dado grupo social. Dessa forma, tais representações sociodiscursivas serão abordadas pelo crivo da interpretação. De todo modo, acreditamos ser necessário levantar uma hipótese sobre os posicionamentos sociais em relação às práticas discursivas e os tipos de sujeitos aos quais tais obras se ligam. De acordo com Charaudeau, no que se refere ao campo discursivo:

Um campo pode ser trabalhado de maneiras distintas, mas com uma finalidade comum: ver como se estruturam as trocas sociais através da linguagem, e, assim, como se organizam as relações sociais e se instauram os vínculos sociais. É na medida em que se faz isso com, e, através da linguagem enquanto centro geométrico da organização social que a AD se institui como disciplina distinta das outras (sociologia, psicologia social, antropologia etc) ao mesmo tempo em que se articula com elas. (CHARAUDEAU, 2010, p. 2).

Charaudeau considera o discurso e seu contexto sob seus três aspectos (paratextual, interdiscursivo e situacional). Para ele, a construção do *corpus* de um discurso se dá através de diversos tipos de agrupamentos:

[...] *corpus* segundo o paratexto (de palavras, de enunciados, de modos de enunciação), *corpus* segundo o interdiscurso (saberes de conhecimento, saberes de crença), *corpus* segundo a situação (locutores, finalidade e dispositivo). (CHARAUDEAU, 2011, p. 9).

A escolha de perspectivas ocorrerá em função da problemática de análise. O

teórico supracitado assim define a problemática representacional e interpretativa:

O objeto de estudo dessa problemática é definido através das hipóteses de representações sócio-discursivas que se supõem dominantes num dado momento da história de uma sociedade (são, então, sócio-históricas), e que caracterizam um determinado grupo social. Sob esse aspecto, elas são interpretativas, visto que é necessário formular, de início, uma hipótese sobre o que são os 'posicionamentos sociais' em relação com as 'práticas discursivas' e os 'tipos de sujeitos' que se acham ligados a tais posicionamentos e práticas. (CHARAUDEAU, 2011, p. 11).

Na esteira de Charaudeau notamos que o *corpus* seria apenas um pretexto, um ponto de partida para se proceder à Análise do Discurso. Assim, aquele que escolhermos será de ordem interdiscursiva e por ele perpassarão outros elementos tais como a questão da identidade, a finalidade e os dispositivos que nos permitem formular hipóteses. Estas serão, pois, baseadas em manifestações discursivas e irão considerar que a situação de comunicação do *corpus* se encontra imersa em valores e ideologias.

De forma geral, temos como objetivo analisar os recursos linguísticos e discursivos de uma construção específica de ficção, focando a atenção em todo um sistema axiológico criado artisticamente.

Partimos da hipótese de que Calvino utilizou o contexto da idade média, das histórias de cavalaria e das histórias da burguesia na época do Iluminismo, para criar um conjunto de simbologias que refletisse o ser humano, este ser fragmentado, em busca de um lugar no mundo, na contemporaneidade. Acreditamos que, como alguns intelectuais de sua época, Calvino usou a ficção para nela fazer refletir algo de sua vida, de suas angústias existenciais.

A segunda hipótese que sustentamos é a de que o imbricamento entre o paródico e o fantástico na trilogia são benéficos ou atrativos para a instauração dos efeitos patêmicos e que é nessa ambivalência que os efeitos de sentido podem vir a se instaurar.

A terceira hipótese por fim, é centrada na impressão de que o gênero – no caso o romance - tem a ver com o sistema axiológico e já carrega consigo certa ideologia suscetível de criar efeitos retóricos e patêmicos, como representar e categorizar. Assim, de algum modo, a *mise en place* de efeitos emocionais, operada por Calvino, em seus livros, seria responsável por transformar essa trilogia em um conjunto de fábulas universais. Mas fábulas, note-se bem, construídas sobre outras,

vindas de outros tempos...

Para desvelar a coerência ou a veracidade de tais hipóteses, a pesquisa propõe tomar o modo discursivo de construção da narrativa como ato de partida, (CHARAUDEAU, 1992), para que possamos, no *corpus*, compreender sua perspectiva extratextual, bem como sua dimensão intratextual que, na materialidade do discurso deixa marcas das representações sociais, dos saberes de crença que estão sendo avaliados, referendados, desconstruídos ou contrapostos nos textos analisados.

Tomamos como objetivos específicos elencar os elementos discursivos constituintes da poética do autor; demonstrar como a obra aqui estudada se constitui na relação intertextual com temáticas/lendas com as quais ela dialoga para as retextualizar, reelaborar e enfim, reconfigurar a produção de sentido.

Por outro viés, observaremos de que forma a trilogia *Nossos Antepassados* sinaliza estratégias passíveis de despertar efeitos patêmicos no leitor, seja pela escolha dos temas, seja pela fragmentação dos sujeitos-protagonistas das tramas narrativas.

Organizaremos o primeiro capítulo de nossa tese contextualizando a literatura pós-moderna e italiana. Nele apresentaremos os traços recorrentes na escritura de Calvino para, posteriormente justificar o valor e o estabelecimento de cânones, evocando também uma interpretação discursiva para tal, além de um diálogo possível com a paratopia. Recorreremos ao contexto histórico de uma época pós-guerra, na qual se desenvolveu o trabalho de Calvino. Exporemos também, rapidamente, a fortuna crítica do autor, o contrato das obras e o projeto de escrita/influência que nelas buscamos desvelar.

No segundo capítulo, em um primeiro momento, apresentaremos nosso *corpus* e uma resenha crítica da trilogia e da organização da encenação narrativa. Em um segundo momento, durante a resenha crítica e, sempre que necessário, faremos referências pontuais às narrativas de cavalaria, o contexto medieval e iluminista e a sua relação com a obra paródica de Calvino.

No capítulo três, refletiremos sobre os conceitos criadores dos elementos fantásticos presentes nos livros da trilogia; elencaremos também os fatores que desencadeiam os efeitos fantásticos nesta.

Seguindo esses parâmetros discorreremos sobre os aspectos textuais e discursivos da Literatura que se convencionou ser chamada de “Fantástica”. Os

estudos realizados por Todorov (2008) e pelo próprio Calvino (1991) nos darão aporte teórico, bem como as noções que dizem respeito aos *efeitos fantásticos* encontradas em Charaudeau (1992). Nossa intenção é a de evidenciar os lugares comuns e constantes do fantástico que são recorrentes e estruturantes desse tipo de narrativa.

O capítulo quatro será dedicado à Encenação Narrativa. Nele nos deteremos sobre os instrumentos de base de Calvino para construir a Trilogia: a narrativa e seus mistérios, que buscaremos desvendar. Para tal intento, adentraremos pelo conceito de identidade, já que ela se configura como um dos temas de constituição da trilogia.

No que tange ao capítulo cinco, um pouco mais longo, nos ateremos às estratégias narrativas utilizadas por Calvino nas três obras da trilogia. Buscaremos elucidar a metalinguagem e o sujeito Calvino. Deslindaremos os intertextos e a intertextualidade que permeiam as narrativas e os interdiscursos que subjazem a elas. Também incursionaremos pela paródia e pela carnavalização. É fundamental elucidar esses itens, já que a trilogia se compõe de histórias de cavalaria e da época do iluminismo, mas sob o viés paródico, o que é basilar na constituição de outros elementos, tais quais o fantástico e o acionamento das tópicas. Nesse sentido, por fim, faremos uma breve incursão pelas emoções no discurso que servirão como mola desencadeadora de efeitos patêmicos. Através de tópicas, iremos estudar alguns deles.

Em seguida proporemos as Considerações Finais, buscando elucidar todas as questões por nós delineadas em nossa tese. Tentaremos estabelecer um desfecho circular e questionador.

Enfim, acreditamos que a textualidade de uma obra não deve ser tomada apenas na sua materialidade, tendo em vista seu conteúdo (produto) ali inscrito, mas a partir dos processos discursivos que constituíram tais produções. Se um texto é incompleto na medida em que constitui uma relação intra/extratextual, podemos concluir que o sentido que ele projeta está sustentado também em suas rupturas e descontinuidades, com os ditos e não-ditos. Neste contexto, o autor não é apenas aquele que produz um texto e nem o leitor é apenas aquele que recebe informações. Os sujeitos estão sempre inseridos numa sociedade, numa cultura, numa história e isso afeta seu dizer e o modo como se organiza esse dizer. O sentido se dará nessa congruência e, a partir daí, estabeleceremos o início de nosso percurso.

CAPÍTULO I

1 A ANÁLISE DO DISCURSO E A LITERATURA

A Análise do Discurso opta cada vez mais por estudos multiculturais tomando como base *corpora* provenientes de autores³ cuja escrita representa outras culturas, outros olhares acerca do mundo, da realidade, dos imaginários sociais. Nesse viés cresceu-nos o interesse em estudar romances europeus, quiçá reconhecidos em suas traduções brasileiras.

Além disso, o texto literário é um manancial inesgotável de estudos seja para literatos, linguistas, historiadores, sociólogos, antropólogos...Evidentemente, outros documentos também oferecem vasto campo de pesquisas para essas áreas. A literatura teria uma especificidade? Segundo alguns escritores, como Houellebecq, sim. Para ele, esta especificidade está no fato de que

[...] só a literatura pode trazer essa sensação de contato com um outro espírito humano, com a integralidade deste espírito, com suas fraquezas e suas grandezas, suas limitações, suas mesquinhas, suas ideias fixas, suas crenças: com tudo aquilo que [nos] emociona, interessa, excita ou causa asco. (HOUELLEBECQ, 2015, p. 13, tradução nossa).⁴

Esta opinião, por um lado, mesmo louvando demasiadamente a literatura como “a” grande arte, fez-nos refletir sobre algo que consideramos básico para aqueles (como nós) que, no âmbito dos estudos linguísticos-discursivos preferem abordar textos literários a outros: pela literatura, os escritores criam mundos, entram em universos de ficção mas, ao menos tempo, deixam suas marcas nestes mundos e os constroem a partir do mundo real no qual vivem. Por trás das vozes de certos personagens, eles fazem – e Calvino é a prova disso – ressoar sua voz, sua visão de mundo, ainda que de forma metafórica e irônica.

Por outro lado, ressaltamos que ao optarmos pela confluência entre estudos Linguísticos que tomam como objeto de análise documentos vindos da literatura, seguimos a linha charaudiana de pensamentos (2014) que ressalta que, nos dias de hoje tanto as ciências humanas quanto as ciências sociais modernas consideram

³ Citamos, a título de exemplo alguns capítulos da coletânea organizada por Mello (2005), *Análise do Discurso & Literatura*: (i) Mello, A análise do discurso e literatura: uma interface real; Machado, O discurso ‘transgressivo’ de Chrétien de Troyes; Cabrera e Machado, El Sur: uma leitura linguístico-discursiva de Borges; Neves e Machado, O *Tiers* em O Alquimista. Mas são apenas alguns casos entre vários outros.

⁴ “[...] seule la littérature peut vous donner cette sensation de contact avec un autre esprit humain, avec l’intégralité de cet esprit, ses faiblesses et ses grandeurs, ses limitations, ses petitesse, ses idées fixes, ses croyances; avec tout ce qui l’émue, l’intéresse, l’excite ou lui répugne. [...]”

que não há um objeto de estudo que só caiba ou pertença a uma única disciplina em particular, e sim, que, em cada uma delas, existe um viés diferenciado que permite abordar o objeto a ser analisado. É nessa interdisciplinaridade que repousa nosso interesse, salvaguardando, obviamente, nosso “lugar de fala” que é o de analista de discurso.

Observamos que os diferentes autores, ao escreverem suas obras, optam de acordo com sua intencionalidade por um projeto de escrita, nele incluindo abordagens diversas e, de alguma forma, deixam marcas de suas respectivas subjetividades. Lembramos porém que tais subjetividades são formadas pelo estilo dos escritores unido ao eco/apropriação de outras vozes – todo texto é heterogêneo⁵. A subjetividade se constitui de outras vozes, que permanecem em nossas memórias e que começam a fazer parte de nossas histórias sem que nós nem percebamos isso. Essas vozes representam os elementos históricos, sociais e linguísticos que atravessam todo o processo mental do ser humano que se concretiza na sua prática enunciativa.

Nossa percepção do texto literário leva em conta as dimensões sociais e o quadro histórico em que se inserem as produções do autor. De acordo com Maingueneau:

De maneira mais ampla, considerar o fato literário em termos de ‘discurso’ é contestar o caráter central desse ponto fixo, dessa origem ‘sem comunicação com o exterior’, para retomar uma célebre fórmula do *Contra Saint-Beuve*, de Proust – que seria a instância criadora; é restituir as obras aos espaços que as tornam possíveis, onde elas são produzidas, avaliadas, administradas. As condições do dizer permeiam aí o dito, e o dito remete às suas próprias condições de enunciação (o estatuto do escritor associado a seu modo de posicionamento no campo literário, os papéis vinculados com os gêneros, a relação com o destinatário construída através da obra, os suportes materiais e os modos de circulação dos enunciados [...]). (MAINGUENEAU, 2005, p. 43).

Assim, Maingueneau vem elucidar que a instituição literária e a enunciação não devem ser separadas, pois o discurso é o fator de consolidação, que constrói de forma progressiva e intencional, através do intertexto uma identidade enunciativa que legitima o espaço da enunciação.

⁵ Authier-Revuz (1982) uniu a psicanálise lacaniana aos conceitos de Bakhtin para construir o conceito de heterogeneidade constitutiva e mostrada (Notas de curso ministrado no Poslin/FALE/UFMG por Ida Lucia Machado, em 12.08.2008).

Em outra concepção, exposta na obra *Estruturas Narrativas*, Todorov assevera que a literatura pode ser vista como uma extensão de aplicação de algumas propriedades da linguagem, tendo em vista que ela pode ser considerada como “uma obra de arte verbal”, já que a linguagem lhe fornece tanto a sua configuração abstrata quanto sua matéria, que é perceptível. Isso significa que o conhecimento da literatura é paralelo ao da linguagem. Nesse sentido, o autor ainda propõe uma teoria da estrutura e do funcionamento do discurso literário:

O romance é um ser vivo, uno e contínuo, como qualquer outro organismo, e notar-se-á, creio eu, que ele vive precisamente à medida em que cada uma de suas partes, aparece qualquer coisa de todas as outras. O crítico que, a partir da textura fechada de uma obra terminada, pretende traçar a geografia de suas unidades, será levado a colocar fronteiras tão artificiais como eu, quanto todas aquelas que a história conheceu. (TODOROV, 1970, p. 53).

O autor ainda discorre sobre o fato de a literatura ser considerada subjetiva e a ciência, objetiva. Para Todorov não existe essa marcação tão arbitrária. Para ele, a interpretação literária pode apreender diversos graus de subjetividade, assim como a ciência comporta traços da subjetividade. Quando se faz uma escolha por um objeto teórico, já se instaura, nesse momento, uma decisão subjetiva.

Mello ao tratar das questões pertinentes à interface entre literatura e linguística, busca as palavras de Compagnon, teórico da literatura que parecem tornar mais clara a possibilidade de encontro entre esses domínios de conhecimento:

Compagnon (1999:29-30) resume o discurso sobre a literatura e algumas grandes questões, ou seja, a um exame de seus pressupostos relativos a um pequeno número de noções fundamentais: a definição do objeto (o que é Literatura?), a relação desse objeto com os sujeitos (autor, leitor), com a realidade (universo social, contexto) e com a linguagem (universo discursivo, textual). Esses pontos fundamentais de que fala Compagnon têm sido exatamente o que os estudos da AD têm buscado tratar. Consciente de que as teorias e os objetos de análise mudam, que as práticas de análise e a percepção do objeto estão em constante mutação, a AD tem aproximado a Linguística da Literatura, da História e da Crítica Literária, e da Teoria da Literatura. Ela tem abordado o texto literário segundo suas condições de emergência, as práticas de leitura, os quadros históricos e sociais de recepção, as condições materiais de inscrição e de circulação dos enunciados, a paratopia do autor e a cena de enunciação, enfim, o contrato literário com todas as suas especificidades, além dos discursos produzidos pelas diversas instituições que contribuem para avaliar e dar sentidos à produção e à recepção das obras literárias. (MELLO, 2005, p. 39).

De acordo com Machado, no que diz respeito à análise do discurso, os atos

de linguagem não são aleatórios e contêm um fim comunicativo baseado nas expectativas do sujeito comunicante. Assim, mesmo as narrativas ficcionais contêm visadas que buscam também influenciar os sujeitos-receptores, sua maneira de pensar ou de aceitar determinados relatos; assim agindo, elas acabam por levar tais sujeitos-leitores a estar de acordo com as estratégias que elas trazem em si. Narrar seria, portanto, uma arte. Para a autora:

[...] As narrativas contam histórias, mas fazem mais que isso: elas detêm uma maneira de persuasão poderosa e que pode ser mais forte que a de muitas argumentações lógicas, o contador de histórias tem uma visada narrativa destinada ao seu receptor, visada esta que é sempre ou quase sempre impregnada de mistério, de encantamentos ou mesmo de sortilégios. (MACHADO, 2015, p. 97).

Já para Charaudeau (2009, p. 140), o texto literário é produzido por dois efeitos principais de sentido que ele denomina de *efeitos de real* e *efeitos de ficção*⁶. Para o autor, nesse contexto, o leitor emerge em um “mundo possível” no qual ele pode se identificar. Na esteira de Charaudeau, Santos acrescenta:

[...] o sujeito autor se utiliza de referências de sua ‘referencialidade polifônica’ de sujeito autor, como efeitos de real e de ficção, a projeção que ele faz de acordo com seu imaginário que podem ser relativas a acontecimentos anteriores, às variações de sentido, conflitos, dentre outras. (SANTOS, J., 2002, p. 18).

Dessa forma, J. Santos assevera que, ao se interpretar estilisticamente o discurso literário, não podemos esquecer que os fatores supracitados interferem na concepção de obra do sujeito autor. Isso explica – em parte – o fato de alguns autores estabelecerem um diálogo tão bem sucedido com seus leitores que eles se tornam ícones em relação aos seus ditos, como veremos no próximo tópico.

1.1 A literatura e seus cânones

Retomando a questão do reconhecimento social de alguns autores, os

⁶ Termos formulados por Charaudeau em *Langage et discours*, 1983. No que tange ao efeito de ficção, de acordo com Mendes-Lopes (2004, p. 163-164): “[...] estariam reunidos na figura do inteligível, com as seguintes variações: (a) a distância no tempo e no espaço; (b) as desproporções das dimensões (o monstruoso); (c) as desproporções das quantidades (o enorme) e (d) as desproporções das noções (o inacreditável)”. E ainda: “no que se refere aos efeitos de real, haveria a necessidade de um consenso, que se formaria pelas seguintes figuras: figura do tangível (sentidos); da experiência (vivência); do dizer (dicionários e memórias coletivas); do saber (racional); do fazer (injunção)’.”.

romances de Calvino, autor cujas obras subsidiam nossa tese, podem ser considerados representativos, reconhecidos pelo conjunto da obra, ou seja, hierarquicamente, têm uma estética legitimada, que a literatura denomina *cânone*⁷. Assim, de acordo com Compagnon (1999, p. 226), são as obras que trazem em seu âmago um reconhecimento, uma autoridade que se reforça em uma dinâmica nacional, formando um patrimônio, uma memória coletiva.

Nesse ínterim as obras que se incluem em tais casos devem não só ser legítimas, mas admiradas por longo tempo, sendo capazes de satisfazer uma multiplicidade de leitores. Além disso, devem ser originais e bem estruturadas, formal e semanticamente.

Na modernidade, o *cânone* situa-se em um viés relativo de valor literário. Discute-se se o *cânone* é fixo; digamos que ele é relativamente estável e que as mudanças ocorrem em suas margens. Entretanto, as obras primas perduram, mesmo fora de seu contexto de origem e são pertinentes, independentemente do tempo. Assim, “E a teoria, mesmo denunciando a ilusão do valor, não alterou o *cânone*. Muito ao contrário, ela o consolidou, propondo reler os mesmos textos, mas por outras razões, razões novas, consideradas melhores” (COMPAGNON, 1999, p. 254).

Cabe-nos ressaltar que, no domínio da análise do discurso, não nos atemos ao estudo da estética da recepção, mas podemos relativizar os valores, o estilo, o contexto em relação à intencionalidade, às visadas discursivas que o autor (ou sujeito-comunicante, seguindo o sintagma proposto pela Semiologia) dispõe em sua obra, visando influenciar seus interlocutores. Quanto mais esse sujeito-comunicante se aproxima do imaginário coletivo de seus interlocutores, daquilo que pode tocar, suas memórias individuais ou coletivas, maior é a chance de ele ser bem sucedido e obter êxito.

Diante do que foi exposto, para os teóricos da literatura, a própria sociedade espera que os críticos literários estabeleçam quais são as obras de pouco valor literário, quais são as obras de grande valor estético, ético, filosófico dentre outros. Neste sentido, não podemos negar que há uma grande influência social no estabelecimento e na fixação do *cânone*.

⁷ Segundo Compagnon (1999, p. 226), em grego, o *cânone* era uma regra, um modelo, uma norma representada por uma obra a ser imitada.

1.2 O cânone e o diálogo com a paratopia

Parece-nos oportuno ao tratarmos da questão do cânone, encetarmos um diálogo com a paratopia, já que a referência ao que é cânone nos remete à noção de paratopia que, resumindo bem, seria a difícil negociação entre o lugar e o não lugar de um autor. Para Maingueneau (2005, p. 109): “Toda paratopia envolve no mínimo o pertencimento e o não pertencimento, a inclusão impossível numa topia”. Assim, a paratopia pode ser vista por dois planos: o do discurso constituinte que é caracterizado como condição da literatura, e pelo plano da singularidade das obras, que é a condição de todo criador, já que a paratopia depende dessa integração para existir.

Ainda para este pesquisador (2005), quem enuncia dentro de um discurso constituinte⁸ não pode ser colocado nem no interior, nem no exterior da sociedade. Segundo ele: “[...] para produzir enunciados reconhecidos como literários, é preciso apresentar-se como escritor, definir-se com relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição” (MAINGUENEAU, 2005, p. 89).

E, mesmo se a obra carrega consigo a pretensão de ser universal,

[...] sua emergência é um fenômeno fundamentalmente local, e ela só se constitui por meio das normas e relações de força dos lugares em que surge. É nesses lugares que ocorrem verdadeiramente as relações entre o escritor e a sociedade, o escritor e sua obra, a obra e a sociedade. (MAINGUENEAU, 2005, p. 94).

Maingueneau (2005) classifica a paratopia em tipos. Assim temos, por exemplo, paratopias de identidade, espaciais e temporais que se mostram pertinentes para se compreenderem as singularidades da estrutura narrativa.

No que tange à paratopia de identidade, Maingueneau (2005) a resume neste enunciado: “Meu grupo não é meu grupo”. Vemos aí a presença de uma dissidência ou marginalidade: ela pode ser de ordem familiar, sexual ou social. Pode ser representada por aqueles que apresentam um desvio na árvore genealógica, como é o caso dos filhos bastardos.

⁸ De acordo com Maingueneau (2005, p. 61), os discursos constituintes são a fonte, a origem e designam um poder, uma autoridade. Tais discursos associam “o trabalho de fundação no e pelo discurso, a determinação de um lugar vinculado com um corpo de locutores consagrados e uma elaboração de memória”. Assim, “A obra literária, por sua vez, constrói as condições de sua própria legitimidade ao propor um universo de sentido e, de modo mais geral, ao oferecer categorias sensíveis para um mundo possível” (MAINGUENEAU, 2005, p. 65).

Ainda, no que se refere à paratopia de identidade (p. 110), aparecem outros elementos tais como o sexual, o social, o racial ou o psíquico. Tal paratopia pode ser representada por aqueles que a sociedade discrimina: os homossexuais, boêmios, negros, deficientes, criminosos, loucos, etc. Encontram-se ainda, nesse rol, a marginalidade tolerada como é o caso das prostitutas, dos clandestinos e dos selvagens, os primitivos. Evidentemente tais classificações são puramente subjetivas e dependem de preconceitos que, infelizmente, ainda existem em diversas sociedades e culturas.

Seguindo essa premissa, o herói dos contos fantásticos é, assim como Cosme, em *O Barão nas árvores*, aquele que busca uma pertinência que justifique sua diferença. Cosme busca extrair sua legitimidade não apenas em sua genealogia (p. 112), mas em suas obras, em suas ações. A busca pela alteridade configura o personagem como um ser selvagem, à margem da sociedade. Ainda, no caso do cavaleiro advogado, ele é excluído da árvore genealógica, por ser filho bastardo do barão, mas tem convivência pacífica com a família, residindo, inclusive, na mesma casa.

Por outro lado, em *O Cavaleiro inexistente*, a figura de Agilulfo representa a paratopia da identidade em sua essência, ele não se relaciona com apenas *um não estar no mundo*, ele simplesmente não existe. Contudo, ele é uma representação do cavaleiro, de seus ideais mais nobres, e é isso o que sustenta, o que lhe confere à mobilidade e o senso de “desumanidade” e, ao mesmo tempo, uma sensibilidade ímpar. É nesse paradoxo que essa personagem se constitui. Assim, seu estatuto não advém de sua genealogia e sim de seus atos: ele é aquele que produz lendas, o herói do qual se conhece o nome, mas não o rosto.

A asserção que destacamos de Maingueneau, na página 131 desta pesquisa, traz sentido ao existir de Agilulfo, cavaleiro sem rosto, no entanto, capaz de façanhas corajosas e humanas, portador dos valores ímpares das narrativas Calvinianas. Assim, Calvino se submete a exigências morais e estéticas representadas pela forma nobre e dentro dos códigos cavalheiresco que ele concede ao seu cavaleiro inexistente.

Outro matiz do tipo de paratopia familiar pode ser dimensionado pelo personagem Torrismundo, também no livro *O Cavaleiro inexistente*. A figura de um filho ilegítimo existe, mas, mais profunda é a sua busca por reconhecimento não de um parente em si, mas de uma ordem (a do *Santo Graal*). Após descobrir sua história, Torrismundo, ironicamente, fica sabendo que é nobre. Mas ao ser nomeado

conde, tem seu título rejeitado pelos moradores de Curvaldia, onde iria governar a mando de Carlos Magno. Diante dessas circunstâncias, Torrismundo decide aceitar sua “não condição” novamente.

Como podemos observar, a paratopia deixa marcas no enunciado, assim como vimos nos excertos acima. Para Maingueneau (2005, p. 120) a noção de paratopia só interessa a uma análise do discurso literário se for remetida ao “contexto”, se for tomada a um só tempo como condição e produto do processo criador. “Essa relação dinâmica e paradoxal deixa marcas nos enunciados” (MAINGUENEAU, 2005, p. 120). Ora, essas marcas ocorrem tanto na paratopia de identidade como também nos outros tipos já citados desse fenômeno.

No caso da paratopia espacial, observamos também uma simplificação: “Meu lugar não é meu lugar” (MAINGUENEAU, 2005, p. 130). Esse tipo de paratopia é representada pelos nômades e pelos parasitas. Em *O Cavaleiro inexistente*, Agilulfo representa, de fato, aquele que detém um caráter e uma condição civil, mas, ao mesmo tempo, é um embreante⁹ paratópico privilegiado: ele é protagonista da história e sustenta a narração.

Para Maingueneau (2005, p. 131), a figura desses cavaleiros andantes tem viéses interpretativos vindos da sociologia: eles podem ser uma espécie de “sonho compensatório de uma aristocracia guerreira em declínio” ou podem ser elevados ao plano espiritual: “o cavaleiro como metáfora de viagem terrestre da alma humana rumo ao céu”.

No que tange a paratopia temporal, que se resume pela máxima “Meu tempo não é meu tempo” (MAINGUENEAU, 2005, p. 132), as três obras da trilogia apresentam essa temporalidade que se define através da referência a personagens históricos, a situações históricas, guerras que de fato já ocorreram, e até mesmo a referência de datas. Além disso, no campo paródico, são localizações temporais que não se consubstanciam, já que no decorrer da narrativa, como no caso daquela do livro *O Barão nas árvores*, no final da narrativa, tanto o contexto espacial como o temporal são colocados em xeque.

⁹ Segundo Maingueneau (2006, p. 121): “A embreagem linguística, como se sabe, inscreve no enunciado sua relação com a situação de enunciação. Ela mobiliza elementos (ou embreantes [*embrayeurs*] que participam ao mesmo tempo da língua e do mundo, elementos que, embora continuem signos linguísticos, adquirem seu valor por meio do evento enunciativo que os produz. Naquilo que poderíamos denominar *embreagem paratópica*, estamos diante de elementos de variadas ordens que participam simultaneamente do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se institui o autor que constrói esse mundo”.

Em toda trilogia essas localizações se encontram na dinâmica paratópica. No livro *O Visconde partido ao meio*, logo no primeiro parágrafo, a localização temporal se consubstancia por meio da referência à guerra entre os turcos e católicos, e às atitudes de personagens do mundo medieval. Entretanto, tanto a história quanto os personagens se dividem, se refazem. A ironia crítica do sujeito-comunicante os levam a um contexto que às vezes se aproxima do real, às vezes se aproxima da fantasticidade.

Ainda podemos pontuar que em *O Barão nas árvores* temos uma narrativa que se inicia com dia, mês e ano, o que indicaria uma localização precisa temporal. No entanto, a localização espacial do livro nos conduz a um efeito fantástico. As referências ao real sejam elas feitas a Voltaire¹⁰, à Companhia das Índias¹¹, à Revolução Francesa¹², não condizem com a existência de um país denominado Penúmbria. Vislumbramos aí um viés quixotesco que nos remete a um contexto de um “mundo possível”.

Nesse sentido, talvez o verdadeiro cânone seja instaurado pela utilização do discurso constituinte e pela presença dos espaços paratópicos. Ao sair das amarras textuais, sociais e, conhecedor destas, o autor ou sujeito-comunicante vai além, em busca de um espaço que reflita o âmago daquele que empreende um trabalho artístico/cultural/linguístico, a fim de possibilitar aos seus interlocutores a entrada em um mundo não só possível, mas em um mundo que se imbrigue com suas memórias mais pungentes. Nesse viés instaura-se não um poder, mas um prazer e, na contemporaneidade, essa conjugação parece-nos ser o vértice para o estabelecimento/reconhecimento das obras literárias.

¹⁰ Note-se que, para Voltaire, a razão é fundamental para a superação de preconceitos e de antigas relações de poder existentes na sociedade francesa em sua época. Como autor e filósofo racionalista que é, apresenta a importância da leitura para o enobrecimento dos homens: “Leiam, esclareçam-se; só pela leitura se fortifica a alma” (VOLTAIRE, apud LEAL; OLIVEIRA, 2007, p. 50). E de forma bem explícita, Voltaire apresenta o conceito fundamental para o Século das Luzes: a razão. Mas não é qualquer razão que leva ao desenvolvimento do homem e da sociedade, é preciso que esta esteja vinculada à experiência e à tolerância. Diz ainda Voltaire: “Parece [...] que a Razão viaja por pequenas etapas do norte para o sul, com suas duas amigas íntimas, a Experiência e a Tolerância. Acompanham-na a Agricultura e o Comércio” (VOLTAIRE, apud LEAL; OLIVEIRA, 2007, p. 50).

¹¹ “A Companhia das Índias foi criada em 1587 com o propósito de obter um comércio exclusivo, além de primar pelo desenvolvimento e defesa das colônias portuguesas do Oriente, tendo em vista a competição de outros países como a Holanda, Inglaterra e a França” (AZEVEDO, 1997, p. 102).

¹² “A Revolução Francesa ocorreu na França no período de 1789 a 1799 e foi responsável por transformações de ordem política, social e econômica, e como consequência houve a consolidação dos princípios republicanos burgueses” (AZEVEDO, 1997, p. 364).

Para Calvino, a arte é sempre algo errante, seu lugar é sempre ligado a um movimento, e este movimento ocorre devido ao fato de ser impossível ela se fechar em si mesma. Paradoxalmente, a arte não pode se deixar absorver por esse outro, o leitor/crítico, que os artistas rejeitam, mas de quem esperam um reconhecimento. Calvino também se coloca frequentemente neste entrelugar. Para ele, no livro *Por que ler os Clássicos*:

O clássico não necessariamente nos ensina algo que não sabíamos, às vezes descobrimos nele algo que sempre soubéramos (ou acreditávamos saber) mas desconhecíamos que ele o dissera primeiro (ou que de algum modo se liga a ele de maneira particular) E mesmo esta é uma surpresa que dá muita satisfação, como sempre dá a descoberta de uma origem, de uma relação, de uma pertinência. (CALVINO, 1991, p. 12).

Parece-nos oportuno abarcarmos a questão da legitimidade social do autor a partir da análise do discurso. Neste sentido acreditamos que o estabelecimento de um *ethos prévio*¹³ seja uma das maneiras pelas quais o autor pode ancorar sua escritura na legitimidade social.

Para tal reconhecimento, o autor deve gerir, de forma abrangente, os mecanismos de representação social que se imbricam com a memória coletiva, ou seja, legitimar-se para se dirigir a alguém que desconhece e detém um saber compartilhado que não será o mesmo, de acordo com as diferentes culturas ou seja, um saber que pressupõe maneiras diversas de conceber o mundo, as narrativas, os estilos.

Na verdade, o autor vive em posição paratópica, e, assim, pode servir-se de estratégias que mobilizem imaginários sociodiscursivos bastante abrangentes, a fim de estabelecer uma escritura que transcenda o paradoxo entre o individual e o universal. Não iremos aqui tratar de questões que remetem a teoria da recepção da forma como é vista na literatura. Ressaltamos, porém que Análise do Discurso, e sobretudo, a Semiologia têm uma forma específica de tratar a recepção: basta lembrarmos-nos do princípio da influência, próprio da teoria, princípio este inerente a todo ato de linguagem.

Para se expressarem em épocas de incertezas e repressão ideológica, vários autores e artistas foram obrigados a limitar seus domínios criativos e a transitar por outros, subliminares, a fim de continuar exercendo suas atividades sem o risco de

¹³ Segundo Amossy (2006, p. 79) o *ethos prévio* constitui a imagem que determinado auditório ou público têm de um locutor, antes mesmo que este comece a falar.

serem presos e rechaçados, em um mundo dividido, em uma Europa em reconstrução e ainda com fortes resquícios dos regimes totalitários. Para melhor compreendermos como esse quadro se formou e desenvolveu, discorreremos no próximo segmento sobre o período pós-guerra que é justamente o pano de fundo no qual Calvino escreveu e publicou *Nossos Antepassados* e se legitimou como grande autor, cânone da literatura.

1.3 O escritor Calvino diante do contexto pós guerra

Não podemos nos privar de compreender como o indivíduo histórico, o sujeito empírico Calvino, inserido no contexto que descreveremos a seguir, conseguiu articular-se a fim de expressar as possíveis intencionalidades dele próprio como autor ou eu-comunicante, em face de tantas restrições de ordem política e social.

Assim, em nosso ato de escrita, visando elaborar esta tese pusemos-nos a refletir sobre quais foram as artimanhas linguísticas e semânticas que Calvino usou no intuito de expressar sua subjetividade e dar corpo aos seus escritos no difícil contexto pós-guerra. É preciso notar que neles esse autor consegue explicitar seus valores bem como suas ideias de crítico literário, de homem comunista marcado pela rude reconstrução da Itália e pelo mascaramento de expressões daqueles que, de alguma forma, criticassem ou ameaçassem o regime vigente. Enfrentou assim a imposição de uma espécie particular de silenciamento marcado pela *Guerra Fria*.

Portanto, em tempos de repressão as artes sofrem com as limitações de seu “fazer”, o que leva autores/artistas a buscarem formas de se expressarem subrepticiamente. Assim, atravessam as fronteiras do *não-dizer*, do não poder se expressar, e buscam modos para refletir sua estética e seu espírito crítico.

Desse modo, observamos que nosso objeto de estudo, a trilogia *Nossos Antepassados*, pelo viés do fantástico onde triunfa uma escritura marcada pelo insólito, desdobra-se para apreender a dura realidade social. Isso tudo se refletirá no mundo de papel: nos processos de construção, reconstrução, nos questionamentos que remetem à imperfeição, ao não lugar, a uma identidade dividida.

Acreditamos pois ser necessário apresentar algumas breves considerações sobre o modo pelo qual se apresentou esse momento pós-guerra e suas repercussões na literatura. Iniciamos nossa contextualização pontuando o surgimento de movimentos autoritários na Europa no séc.XX, ancorando-nos em

alguns autores tais como Faye (2009), Magnoli (1996), Arbex (1997) e Giórgio (1989).

Um desses movimentos foi o fascismo, que surgiu no século XX no reino da Itália¹⁴ após a primeira Guerra Mundial. Por um lado, sua criação teve como motivos uma reação à Revolução Bolchevique de 1917, e por outro lado, ela se deu por causa de lutas sindicais daqueles que eram contrários à Sociedade Liberal-Democrata que surgiu após a 1ª guerra.

Para o filósofo francês Faye (2009, p. 57), um dos paradigmas do fascismo consiste no ato de “negar aos outros partidos a legitimidade, o direito de existirem ou de tornarem-se fatores positivos do governo”. O termo “totalitário” foi proferido pela primeira vez em uma aparição pública de Mussolini¹⁵ no teatro Augusto de Roma, em 22 de junho de 1925.

No contexto global, para Magnoli (1996, p. 47), as duas superpotências no pós-guerra (Estados Unidos e União Soviética) desencadearam uma disputa pelo poder em uma circunstância de exclusão da paz e da guerra. Essa relação bipolar, em que ambas comandavam dezenas de estados de acordo com suas ideologias, foi denominada *Guerra Fria* e teve sua fase mais intensa de 1948 a 1953 com o *bloqueio de Berlim*¹⁶ e a *Guerra da Coreia*¹⁷.

Nesse sentido, para Magnoli (1996, p. 61), estabelecia-se o conflito entre a democracia liberal capitalista (EUA), e a política unipartidária estatizada (União Soviética). A dicotomia guerra e paz se mantinha devido ao temor do conflito bélico.

Houve a divisão da Europa em dois blocos ideológicos baseados na Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) em 1949, sob o domínio norte americano. Esses blocos incluíam vários estados europeus: a Grã-Bretanha, a

¹⁴ “O Estado italiano denomina a si mesmo um *stato* totalitário, pelo que quer dizer, sobretudo, que os novos instrumentos de poder pertencem exclusivamente ao Estado e servem ao aumento de sua potência” (FAYE, (2009, p. 68)

¹⁵ Mussolini fundou a organização *Fasci Italiani di Combattimento* no ano de 1919; ela resultaria, mais tarde, no Partido Fascista. O Partido teve o apoio de grande parte da população e de militares descontentes. Mussolini foi eleito chefe desse Partido e depois nomeado chefe do governo com o golpe dos fascistas no ano de 1922 (*Marcha Sobre Roma*). Esse foi o único partido aceito na Itália entre os anos de 1928 e 1943. Contudo o partido dissolveu-se com a prisão de Mussolini em julho de 1943 e com a queda do regime facista (PACIEVITCH, 2015).

¹⁶ O *Bloqueio de Berlim* ocorreu em julho de 1948: a passagem de caminhões e trens de abastecimento da cidade pela zona oriental da Alemanha foram barrados, como forma de rechaçar a reforma monetária unilateral efetuada pelo *Plano Marshall* (MAGNOLI, 1996, p. 55).

¹⁷ Em 1º de outubro de 1949, a China continental alinhou-se ao bloco soviético. A partir desse fato a ideia de contenção se ampliou mundialmente. A *Guerra da Coreia* (1950/1953) foi portanto um produto direto do desenlace da Revolução Chinesa e da mundialização da ideia de contenção (MAGNOLI, 1996, p. 55).

França, a República federativa Alemã (RFA) e a Itália do lado americano; e por força do *Pacto de Varsóvia* (1955) a União Soviética estabeleceu seu domínio sobre a República democrática Alemã (RDA), Hungria, Polônia, Tchecoslováquia, Romênia e Bulgária.

Essa disputa de cunho geopolítico e ideológico, após o enfraquecimento das antigas potências, repercutiu no âmbito político, econômico e na esfera propagandística. Nesse quesito a propaganda soviética buscava, segundo Arbex (1997, p. 203) dar “ênfase ao Estado, no desenvolvimento das máquinas, nas concepções coletivistas de vida. Do lado ocidental, a ênfase está no indivíduo, no mercado de consumo, na felicidade como uma realização de cada um” .

Entretanto, o fim da *Guerra da Coreia* e a morte de *Stalin* constituíram marcos de encerramento da fase mais drástica da *Guerra Fria*. A morte de *Stalin*, em 1953, gerou uma disputa pelo poder e em função dela foi instaurado, em 1956, o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS) com o intuito de instituir o novo líder na União Soviética (ARBEX, 1997, p. 99). Venceu *Krushev* que consolidou reformas políticas e econômicas no país, adotou medidas de liberalização política, a desestalinização e, com isso, denunciou o culto à personalidade, às violações da legalidade socialista e parte dos crimes cometidos a mando de Stalin. Os sobreviventes da ditadura foram, aos poucos, libertados e as leis mais repressivas foram abolidas. Adotaram-se reformas econômicas que restauraram elementos da economia de mercado. O governo propunha uma coexistência mais pacífica e disposição em retomar negociações com os Estados Unidos. Ao mesmo tempo, apesar da diplomacia exterior, o mesmo não se aplicou às relações internas do bloco soviético: não houve nenhuma disposição de abertura ou de modificação nos países que estavam sob influência do *pacto de Vársóvia*.

Em *Um Eremita em Paris - Páginas autobiográficas*, que se estruturou a partir de fragmentos que sua esposa Esther Calvino publicou após a morte de Calvino, o autor mostra-se partícipe desse momento político:

O verão de 1956 foi cheio de tensão e de esperanças, acontecera o XX Congresso de Moscou, Kruchióv parecia o campeão de uma nova fase do comunismo mundial, percebiam-se os primeiros sinais de degelo. Nós, comunistas militantes, tínhamos certeza de que esse processo seria irreversível e bastante rápido. Ao repensar isso hoje, após vinte e quatro anos e tantas vicissitudes, tenho a confirmação de que a história não é uma opereta fácil e de final feliz, mas um percurso duro, fatigante e lento, muitas vezes sem uma direção perceptível ou um significado. (CALVINO, 1996, p. 215).

Assim, para Calvino a desestalinização representou a verdade vindo à tona, através de Moscou e a concretização do socialismo. Ele compreendia que após os atos do Congresso haveria paz e, conseqüentemente, com o regime socialista, seria o fim da opressão instaurada e o sentimento de angústia terminaria.

Esse sentimento de desopressão desencadeou alguns movimentos como ocorreu na Hungria. A insurreição foi um movimento iniciado pela cúpula do partido oficial que teve de volta ao comando seu antigo primeiro ministro de ideais democráticos, *Inre Nagy*, e com a liberação dos meios de comunicação e com o fim da censura Stalinista, os intelectuais, estudantes e representantes dos operários organizaram-se a fim de romper com o domínio soviético.

Nesse período, Calvino acompanhava, como membro intelectual comunista do Comitê Federal em Turim, todo o processo de insurreição húngara como podemos vislumbrar em suas considerações:

[...] Na Hungria, a renovação do partido fora ainda mais completa e radical. No lugar dos velhos stalinistas, estavam os comunistas que tinham passado pela cadeia e pelo acantamento de qualquer função. Víamos em tudo isso a confirmação de nossas esperanças, uma renovação concreta, uma virada de dimensões históricas. (CALVINO, 1996, p. 216).

Nesse trâmite, *Inre Nagy*, respondendo às reivindicações sociais retirou o país do *Pacto de Varsóvia*. Em 4 de novembro de 1956, foi reprimida a *insurreição popular na Hungria*. Moscou bombardeou Budapeste. Os insurgentes tentaram ainda resistir, mas o poderoso Exército Vermelho, deixou mais de 20 mil mortos, exilou mais de 160 mil pessoas e após executar *Inre Nagy* e seu ministro da defesa, iniciou o que foi denominado de “normalização”, visto que estava em risco a hegemonia do partido comunista local e sua permanência no bloco soviético.

Calvino recebeu essa notícia em um jantar na casa do dirigente da edição turinesa do *L'Unitá*. O chefe da redação deste jornal lhe telefonou. Calvino (1996, p. 219) afirma: “Tinha a voz embargada de pranto. Disse-nos: os tanques estão entrando em Budapeste, estão lutando pelas ruas. [...] Era como se tivéssemos levado uma marretada”.

Processo similar ao da Hungria efetuou-se na Tchecoslováquia em 1968, mas de forma mais subreptícia, com a famosa *Primavera de Praga*. Com a substituição da cúpula Stalinista por nova liderança composta pelo primeiro secretário *Alexander Dubocsek* e o presidente *Ludvik Svoboda* foi suspensa a censura à imprensa, foram

restaurados os direitos civis e as liberdades políticas. Entretanto, ao mesmo tempo em que se efetuavam mudanças internas, reiterava-se a manutenção do país no *Pacto de Varsóvia*.

No entanto, de acordo com Magnoli (1996), com a pressão dos intelectuais por reformas mais amplas e o rompimento com Moscou, além do apoio da Iugoslávia e Romênia, ficou claro para Moscou que o movimento trazia um exemplo que poderia desestabilizar o poderio soviético. Então, as tropas soviéticas ocuparam a capital, Praga, e os dirigentes “optaram” por negociações, o que também culminou com a “normalização”, ou seja, o alinhamento total desse país com a União Soviética. Diante desse contexto, Calvino asseverou:

[...] Doze anos depois, diante da invasão de Praga, o posicionamento foi diferente, o PCI condenou a invasão, mas mesmo então não houve rompimento com a URSS. Hoje, diante dos riscos da situação polonesa, parece-me que o Partido Comunista Italiano deu outro passo e se posicionou de maneira correta. Francamente, não sei dizer se conseguirá retomar o trem que perdeu em novembro de 1956. (CALVINO, 1996, p. 77).

Vê-se que Calvino criticava a atitude passiva do Partido Comunista Italiano, do qual se desfilou em 1957, sob forte comoção e diante de vários questionamentos de que se o partido tivesse reagido de outra forma, ele poderia, de fato, ter mudado a história do país. Calvino, ser político e ideológico, em resposta à *Enquete De Il Caffè* discorreu sobre a ambivalência dos papéis de político e escritor:

[...] E acredito que o escritor tem de manter em aberto um discurso que em suas implicações não pode deixar de ser também político. Fiel a esses princípios, em quase doze anos de filiação ao Partido Comunista, minha consciência de comunista e minha consciência de escritor não entraram nas dilacerantes contradições que devoraram muitos de meus amigos, fazendo com que acreditassem ser indispensável optar por uma ou por outra. Tudo o que leva a desistir de uma parte de nós mesmos é negativo. Da política e da literatura participo de maneiras diferentes conforme minhas atitudes, mas ambas me interessam como um mesmo discurso sobre o gênero humano. (CALVINO, 1996, p. 26-27).

Por conseguinte, com o passar do tempo, os resquícios do fascismo reagruparam-se com o nome “Movimento Social Italiano” (MSI), de fundo neofascista. O MSI coligou-se, em 1994, com a Democracia Cristiana Conservadora, e nasceu a *Alleanza Nazionale* (NA), que proclamou o seu compromisso com o constitucionalismo, o governo parlamentar e pluralismo político.

Houve, nesse período, segundo Giórgio (1989, p. 559) aperfeiçoamento e

aquisição de instrumentos e metodologias, grande *boom* econômico da industrialização e elevação dos padrões de vida. Foi o fim das certezas ideológicas. Do ponto de vista cultural, houve grande renovação: foi uma época de grande efervescência intelectual, manifestada pelo Existencialismo, pela Psicanálise, e pelo Estruturalismo.

Anos depois, após conflitos entre vários países ricos e industrializados e países subdesenvolvidos, disputas entre Primeiro, Segundo e Terceiro Mundo, em todos os continentes, foi anunciado o fim da *Guerra Fria*, com a queda do muro de Berlim em 9 de novembro de 1989.

A guerra fria exacerbou e legitimou a antiga e perigosa lógica da exclusão do Outro, do diferente. Tudo o que vem do outro representa o Mal. Inversamente será legítima qualquer ação de minha parte no sentido de combater o 'inimigo', ainda que isso implique restrições à democracia e à liberdade individual. (ARBEX, 1997, p. 208).

Assim, após essa incursão pelo contexto histórico da época, podemos pensar na relação que se estabeleceu entre um escritor que pontuou sua vida por uma ideologia marxista e tinha fé na igualdade, na liberdade...ou seja, Calvino escritor e Calvino político, que esperava por uma revolução proletária que culminaria em um Estado sem classes. Mas, na prática, o Estado se pautou pelo lucro nacional e não pelo bem estar do ser humano, por uma cultura burocrática e tecnocrata e tiranias cruéis.

O totalitarismo e a *Guerra fria* impuseram um viés ideológico dicotômico entre as coligações americanas e soviéticas, uma pressão de fato da iminência de uma guerra atômica, bem como rupturas, imposições. Eis o pano de fundo das memórias de quem viveu os horrores não só da guerra, mas de um pós-guerra mais ou menos velada, mas também tirana e cruel. Calvino, como cidadão, isolou-se. Parece-nos que essa reclusão voluntária foi para ele uma maneira de lidar com as decepções do poder, da disciplina gerada nessa fase, de uma sociedade marcada pelo medo, da dissolução dos vestígios da crença na igualdade e em uma sociedade mais justa.

Lembramos que, durante o período de guerra ou um pouco após esta, Calvino criou obras que tratavam diretamente deste tema (*O Corvo/Trilha dos ninhos de aranha*). Já na fase mais cruel da *Guerra Fria*, conforme sua trilogia *Nossos Antepassados*, o autor adaptou sua escrita a uma estética fantástica e assim possibilitou certa reflexão sobre as rupturas, os religamentos, a disputa pelas

dicotomias políticas pós-guerra, a carência de quem viveu em uma Itália em reconstrução, logo, empobrecida. Aliado a uma estética e uma ética de cunho socialista marxista, e com a capacidade crítica que possuía, mesmo tão marcado por todos os conflitos supracitados, Calvino construiu um “mundo próprio” em sua escritura, adentrou no mundo lúdico, criou representações que emocionam, e, por meio delas, estabeleceu seu olhar crítico, sua postura social. Enfim, mesmo nesse universo instável, Calvino comoveu seus leitores ao instaurar o fantástico como gênero, como estética, e, por meio dele, fazer fluir toda sua ética.

Seguindo esse caminho, apresentaremos, no próximo tópico, a fortuna crítica de Calvino, abordaremos sua vida de modo mais detalhado bem como seu percurso literário, seu legado que o tornou cânone da literatura.

1.4 O universo calviniano

Calvino, escritor italiano pós-moderno, legitimado literariamente, já na sua fase inicial, apresenta uma obra caracterizada por um neorealismo¹⁸ irônico e com traços fantásticos que tiveram suas bases nas fontes populares. Sua mente inovadora criou obras fantásticas. Suas narrativas servem de axioma para refletirmos acerca das problematizações morais e ideológicas, por um viés crítico às questões humanas latentes da época a partir de um olhar irônico e mordaz. Vamos à sua vida.

Calvino (*15/10/1923; +19/09/1985) nasceu em Santiago das Vegas em Cuba, durante o período de uma das pesquisas de seus pais que eram cientistas italianos. Porém, passou toda sua infância em San Remo, na Itália, local para onde seus pais retornaram. Em 1940¹⁹, ele foi recrutado para a Sociedade Fascista, mas logo desertou, escondendo-se nas montanhas da Ligúria. Após passar alguns meses foragido, Calvino retornou no ano de 1941 e iniciou o curso de Agronomia em Turim, mas não o concluiu porque se inscreveu no Partido Comunista com o intuito de lutar na Resistência contra a ditadura fascista de Mussolini e o nazismo na Itália. Após o fim da Segunda Guerra, retornou a Turim e se formou em Literatura. Na sequência

¹⁸ “Nos anos de 1945 a 1955 houve o triunfo das ideologias e das ciências do realismo que foi chamado de neorealismo” (BEC, 1984).

¹⁹ Durante o período da 2ª Guerra, a Itália foi aliada da Alemanha, o que influenciou a vida dos italianos que foram obrigados a conviver com leis duras calcadas na censura, no racismo e na cassação dos direitos civis (BEC, 1984).

fez doutorado em Letras com defesa de tese sobre o autor Joseph Conrad. Foi, então, admitido como redator do jornal *L'Unitá* do partido comunista italiano.

Calvino publicou suas obras a partir de 1940, que foi um período complexo, de pré e pós-guerra. Na Itália, de 1945 a 1955 houve a ascensão do neorealismo²⁰. Especificamente nesse país, houve grande influência norte-americana. Assim autores italianos consagrados como Vittorini e Pavese traduziram vários livros de Hemingway e Faulker, escritores americanos de grande expoente.

Os autores *Vittorini* e *Pavese*, antecessores de Calvino, desenvolveram características como a sinceridade, a espontaneidade e estilo direto ao retratar a vida humilde e popular em seus livros. Seus personagens são de preferência camponeses pobres; os urbanos são sempre operários. Todos vítimas do sistema.

Em 1947, em época de ascensão do neorealismo italiano, Calvino publicou a sua primeira obra *Il Sentiero dei nidi di ragno*²¹. Para esse livro, o autor criou um personagem que mostra as marcas da guerra. Aparentemente, Calvino baseou-se em sua experiência na Resistência para escrever suas primeiras narrativas.

Em *O Corvo*, obra posterior do autor, também são relatados os problemas, os horrores da guerra. Constatamos que no início de sua carreira como escritor, Calvino, discípulo dos autores já citados (Vittorini, Pavese e Borges)²², misturava o neorealismo com aventuras, nas quais veem-se traços de sua ironia e de sua veia fantástica, buscada em fontes populares (BEC, 1984).

O neorealismo surgiu na Literatura Portuguesa com a expansão do nazismo e do fascismo em fins da década de 1930, pois em Portugal havia já uma proposta que visava enfrentar a ditadura do Estado Novo Salazarista e denunciar o que torna possível a alienação, sobretudo em governos ditatoriais, conscientizando a população dos males da ditadura.

O movimento advoga contra o fascismo e a literatura sem vínculos sociais. Evoca-se a ideia da literatura ligada ao contexto histórico-social específico, de uma realidade concreta. Surge assim, uma literatura combativa, reformadora e engajada,

²⁰ O neorealismo foi uma corrente literária de forte influência italiana, que teve como matiz a intervenção social, cujos escritores que eram leitores de Marx e se exprimiam através de uma literatura engajada e antifascista.

²¹ *A trilha dos ninhos de aranha*, obra na qual Calvino narra as peripécias de um rapaz pelas desoladas paisagens da guerra.

²² Jorge Luís Borges nasceu na Argentina, mas foi criado na Europa, onde concluiu seus estudos. Escritor, crítico e estudioso da Literatura, ele produziu várias obras que foram traduzidas em mais de 50 idiomas no mundo. Entre elas se encontra *Ficções*, livro que reúne vários textos inéditos.

que é adotada por grande parte dos escritores que se identificavam com ideias socialistas e com a defesa de causas sociais e que passam a externá-las em suas obras.

A partir desse viés, Calvino transformou a poética neorealista, inserindo-lhe um tom de fábula e posteriormente tornando-a uma alegoria fantástica na trilogia que constitui o *corpus* dessa pesquisa²³. Para Giórgio (1989), com essa publicação o autor recuperou o cotidiano, mas pelo crivo de aparências estranhas, de imagens distantes e, de certo modo, imagens de horror. Nesse sentido, a trilogia suscitou certa polêmica face ao partido Comunista, pois Calvino passou a demonstrar, após o ocorrido na *Primavera de Praga*, que seu talento literário seria mais útil na imprensa, onde atingiria um número maior de leitores.

Cabe ressaltar que, a partir de 1955, inicia-se um período rico em mudanças devido aos fatores supracitados na exposição do contexto italiano após a Segunda Guerra. A partir daí houve uma reavaliação dos valores, consequência da herança de sofrimento deixada pela guerra. Os limites e a consciência do ser humano passam a ser assunto de primeira pauta. Mas, por outro viés, ficou patente a dificuldade da humanidade em saber lidar com as diferenças, o que pode ser constatado pela divisão mundial em grupos fragmentados. Tais grupos constituídos por seres “diferentes” são geradores de intolerância, e é nesse viés que a literatura se desenvolverá a partir de meados dos anos 50.

Em meio a esse contexto, Calvino lançou a trilogia *Nossos Antepassados* nos anos 50, época que estilisticamente, aponta para traços do Modernismo e do pós-modernismo. Calvino cria uma estética em torno de fábulas, tendo como suporte as histórias da idade média, inseridas em um gênero fantástico. Elas vão dialogar com a origem do fazer literário. Instala-se assim a fragmentação no cerne do sujeito Calvino, que detentor de meios e teorias literárias, transita por todos eles, e constrói uma obra que dá ainda mais substância ao seu legado.

No que tange ao Modernismo, o autor ainda recupera algumas tendências como a memória das representações do fascismo e dos traumas da guerra que, na trilogia, são incorporadas na constituição fragmentária de seus protagonistas. Além disso, Calvino se serve do fenômeno da paródia, que já era utilizada em releituras de

²³ Ou seja, em italiano: 1952 – *Il Visconte Dimezzato*; 1957 – *Il Barone Rampante*; 1959 – *Il Cavaliere Inesistente*. Trabalhamos, nesta pesquisa, com as traduções feitas para o português desses livros, o que não nos impediu de, às vezes, recorrer aos originais para dirimir certas dúvidas.

textos famosos. Adota também certa liberdade em sua escrita, por vezes suprimindo os sinais de pontuação, dentre outros.

O estilo pós-moderno instaurava como axioma a diversificação de autores, de tendências e filiações. A literatura pós-moderna retoma, de fato, gêneros de outras épocas para ressignificá-los em contextos diferentes, postulando uma problematização do estar no mundo, como mostra a trilogia supracitada.

Calvino já inaugurava algumas destas tendências em sua escritura anos antes, como foi anteriormente mencionado, na fase do neorealismo. De acordo com Chaves:

O mundo poético de Ítalo Calvino apresenta uma mobilidade extrema, que por vezes levou a crítica literária italiana a questionar qual seria o “verdadeiro” Calvino. O crítico acredita que a mobilidade seja um termo mais adequado do que diversidade, devido ao constante trânsito do autor entre aspectos narrativos e temáticos diversificados [...]. (CHAVES, apud BONURA, 1987, p. 95).

Durante o período de 1959 a 1966, Calvino foi editor da revista *Il Menahó di Letteratura* que publicava artigos acerca do papel dos intelectuais diante da crise das ideologias; foi um momento em que ele aproveitou para refletir sobre a carreira de um escritor. E continuou escrevendo literatura: em 1963, publicou *Marcovaldo*, uma coletânea de fábulas em que criticava o modo de vida nas cidades. Já na década de 1970 a 1980, Calvino se consagrou através da publicação do livro *Cittá invisibili – Cidades invisíveis* (1972) traduzido em vários idiomas. O livro recebeu o prêmio *Feltrinelli*. Em 1979, Calvino publicou *Se uma notte d’inverno um viaggiatore – Se um Viajante em uma noite de inverno* – outro de seus livros mais reconhecidos no mundo. Em 1983, publicou *Palomar* empreendendo um imbricamento entre narrativa e reflexão sobre o modo de vida nas cidades do pós-guerra.

Calvino morreu em 19 de setembro de 1985, consagrado como um dos grandes escritores de seu tempo, cânone da literatura italiana. Antes de sua morte, em 1985, ele já apresentara seis conferências na Universidade de *Harvard* intituladas *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. Postumamente, foram publicados *Amores Difíceis* (1992) e o *Castelo dos Destinos Cruzados* (1991), títulos da tradução para o português.

Citamos algumas das obras de maior prestígio de Ítalo Calvino, mas vale ressaltar que o autor publicou outros livros, artigos e coletâneas, tais como: *Assunto encerrado*, *Caminho de Sam Giovanni*, *Coleção de Areia*, *A especulação imobiliária*,

Perde quem fica zangado primeiro, Um general na biblioteca... Além disso, ele percorreu bastante acerca do fazer literário.

Ao optarmos pelo trabalho de Calvino, escritor de obras fantásticas e de uma ficcionalidade ímpar, cabe-nos vislumbrar que mesmo sob a égide de tendências e valores de época, Calvino conseguiu transcendê-los, criando assim uma relação subjetiva e íntima com a linguagem.

Assim, como alguns dos reflexos para constituição de sua estética observamos que algumas das questões abordadas na sua produção literária imbricam-se com os momentos históricos e sociais. Nesse sentido, além das marcas deixadas pela guerra, grande percentual do povo na Europa passava fome, ainda sofria com os traumas dos bombardeios e dos horrores vistos ou vivenciados durante a Segunda Guerra. Toda essa efervescência do ponto de vista histórico serviu de invólucro para constituição dos imaginários que serão os paradigmas de construção da produção artística e da construção da narrativa em Calvino.

A falta de sentido para a vida, a decadência dos valores, as relações sociais fragmentadas e fluidas, a pluralidade, foram parte da essência para constituição de procedimentos utilizados na construção narrativa. Nesse trâmite, a intertextualidade, o tema do vazio, do nada, o engajamento social, a ironia, a carnavalização, o humor ácido, a metalinguagem, a paródia, o fantástico dentre outras características constituíram os temas das obras de Calvino após os anos 1950.

Ressaltamos ainda a questão da identidade que se constitui como paradigma que circunda de diferentes formas toda a trilogia. Todos os elementos supracitados constituem um substrato do fazer artístico desse autor e serão analisados em outro momento desta tese. Podemos exemplificar um desses elementos que é a metalinguagem²⁴, uma estratégia utilizada em toda a trilogia bem visível em *O Cavaleiro Inexistente*:

Eu, que estou contando esta história, sou irmã Teodora, religiosa, da Ordem de São Colombiano. Escrevo no convento, deduzindo coisas de velhos documentos, de conversas ouvidas no parlatório e de alguns raros testemunhos de gente que por lá andou. Nós freiras, temos poucas ocasiões de conversar com soldados: e, assim, o que não sei, trato de imaginar, caso contrário, como faria. (CALVINO, 2003, p. 36).

²⁴ O sentido da palavra *metá* na etimologia grega é de “mudança”, “posteridade”, “além”, “transcendência”, “reflexão”, “crítica sobre”, linguagem acerca da linguagem”. *Dicionário Aurélio*, p.7. Para Chalhub (1986, p.8): “A extensão do conceito de meta-linguagem liga-se, portanto, à ideia de leitura relacional, equação, referências recíprocas de um sistema de signos de linguagem”.

Outro elemento que destacamos é o tema do *nada*, recorrente na literatura contemporânea. A concepção do “nada” tornou-se difundida através da obra existencialista de Jean Paul Sartre, *O Ser e o Nada* (2005). Sartre, pensador com forte influência de Hegel, ao tratar do “nada” refere-se a algo que existe e que é a consciência. Assim, o que somos é denominado “nada”, o que nos induz a “fazer” e não a “ser”²⁵.

O nada também pode justificar o seu não-lugar, um dos eixos da obra de Calvino que remodela em sua trilogia a memória do homem incompleto, como no exemplo de *O Cavaleiro Inexistente*:

- E onde quer que a pegue se não tem nenhum lugar disponível? Ele é um cavaleiro que não existe...
- Mas como não existe? Eu o vi! Era de verdade!
- O que viu? Ferragem... É alguém que existe sem existir, entende, aprendiz?
- [...] – Então, no exército de Carlos Magno é possível ser cavaleiro com todos os nomes e títulos e além disso combatente destemido e zeloso oficial, sem necessidade de existir! (CALVINO, 2003, p. 20).

Por outro viés o nada também passa a ser usado em relação aos espaços, aos saberes, à forma do fazer literário, refletindo as angústias sentidas pelos seres humanos, a fragmentação, a ausência de sentido dos valores, o que pode dar existência ao nada como no excerto:

Assim, tanto sobre o amor como sobre a guerra, direi de boa vontade aquilo que consigo imaginar: a arte de escrever histórias consiste em saber extrair daquele nada que se entendeu da vida todo o resto; mas concluída a página, retorna-se a vida, e nos damos conta de que aquilo que sabíamos é realmente nada. (CALVINO, 1995, p. 59).

Nesse sentido observamos que Agilulfo, personagem central da obra supracitada, representa bem a dicotomia dada ao “ser” e ao “parecer”. No seu caso é dado uma importância exagerada ao segundo item, ou seja, aos seus dotes externos, seus objetivos como cavaleiro, seus valores religiosos, seus títulos. Tudo é “parecer”, nada é essência: isso transforma sua existência em um vazio. Ele seria aquele que parece, mas não é, o ser que é representado apenas (mentira ou ilusão na perspectiva da Semiótica). Percebemos a maestria de Calvino que não se reduz

²⁵ De acordo com Perdigão (1995, p. 40): “É importante encontrar um lugar para o ‘nada’, poder dar existência ao ‘nada’, a fim de fazer real a possibilidade da negativa. A capacidade de conceber a negativa constitui a liberdade de imaginar outras possibilidades”.

às inovações. A temática do “eu” se circunscreve no olhar filosófico sobre o homem contemporâneo e cria um discurso ficcional sobre sua própria escrita em um movimento de *bouclage textuel*, como diria Maingueneau (1990, p. 163).

Outro viés está na metáfora da situação paratópica criada e posta em prática por Calvino ou pelo seu sujeito-comunicante. Assim é criada o personagem de uma freira num convento no livro *O Cavaleiro inexistente*. O convento é um lugar paratópico. Por um lado, sabemos que conventos são locais isolados nos quais se tenta evitar que aquelas que ali estão tenham contato com o mundo. A vida das enclausuradas freiras resume-se no amor a Jesus. Por outro lado, notamos que tal lugar e sua representação consiste em um local no qual se recebe a vida de fora, pelo olhar.

Nesse sentido se estabelece um viés relacional entre o sentido e o conhecimento. Assim agindo, Calvino estabelece um contrato²⁶ ímpar com seus interlocutores, contrato esse cuja intencionalidade seria a de discorrer sobre o processo de produção de sua narrativa. Os personagens que Calvino constitui parecem-nos índices de uma meta-ficção usada pelos escritores para falar de sua própria escrita dentro do que escrevem. Um exemplo disso está no personagem da freira, em *O Cavaleiro Inexistente*. A narradora-freira descreve e opina acerca do processo de escritura da obra, como também tece considerações acerca do papel do escritor, de suas dificuldades e angústias. Desse modo, ela realiza uma escritura que se utiliza de artimanhas, contendo críticas ao modo de escrever e à estética de uma obra escrita, bem como fazendo observações filosóficas e ideológicas sobre tal ato.

Já dissemos que a escritura de Calvino o transformou em um dos cânones da literatura moderna. O fato é que esse autor geriu, de forma abrangente, os mecanismos de representação social que se imbricavam com a memória coletiva. Soube dirigir-se a um público que desconhecia e mostrou um saber, que seria ou foi compartilhado por muitos de seus leitores, ainda que de forma diferente, de acordo com as diferentes culturas, já que estas pressupõem maneiras diversas de conceber o mundo, as narrativas, os estilos. Para melhor expor essa gestão, faz-se necessário, agora, abordar alguns pontos da teoria Semiologia, concebida por

²⁶ Charaudeau (1984, p. 30) define “contrato” como algo que permite e demanda uma partilha entre seus participantes, de modo restrito; e, de modo mais amplo, um padrão de modelagem das práticas discursivas numa sociedade; um espaço que permita a construção social do sentido. Em um sentido mais amplo seria a linguagem “amarrada ao contexto”.

Charaudeau em 1977/1983, pois essa análise do discurso irá nos ajudar em várias de nossas análises sobre a trilogia de Calvino.

1.5 Alguns princípios de base da semiolinguística em face da trilogia de Calvino

Lidamos, em nosso *corpus*, com o mundo de histórias de cavalaria, marcadas por contratos determinados. Contratos esses que, estabelecidos na ficção, estão na ordem do possível, do infinito. Por mais que existam caminhos, não sabemos aonde eles nos levam. Os valores, representações e emoções criarão os imaginários sobre o universo ficcional da trilogia.

Cabe-nos, nesse sentido, postular o conceito de *contrato*. Segundo Charaudeau:

Contrato é um terreno de reconhecimento ao qual se subscrevem os parceiros para que possam ser estabelecidas troca e intercompreensão. Faz parte, então, do imaginário social (o que não quer dizer que ele seja fictício). O Contrato resulta da combinação das práticas e das representações sociais que constituem uma espécie de grande denominador comum. (CHARAUDEAU, 2004, p. 132).

Charaudeau também conceitua o *Ato de Linguagem*, que é criado por um sujeito-comunicante que organiza, dentro de suas possibilidades psicossociolinguísticas, o que vai escrever ou falar, dentro de determinada situação. Segundo o teórico:

Todo ato de linguagem é o produto da ação de seres psicossociais que são testemunhas, mais ou menos conscientes, das práticas sociais e das representações imaginárias da comunidade a qual pertencem. Isso nos leva a colocar que o ato de linguagem não é totalmente conscientes e é subsumido por um certo número de rituais sócio-linguageiros. (CHARAUDEAU, 2001, p. 29).

Nesse sentido, de acordo com Charaudeau, o sujeito comunicante pode operacionalizar estratégias para produzir, no seu interlocutor, certos efeitos que possam corresponder à expectativa de comunicação deste. O princípio da influência, inerente a todo ato de linguagem, não garante, no entanto, que o interlocutor irá aderir ao projeto de palavra. É necessário que o receptor do ato tenha conhecimentos fora e dentro deste para interpretá-lo corretamente, como almejava o

emissor, o que é, convenhamos, bastante difícil. Nesse caso, a inferência é um fenômeno geral que consiste, para pessoa que interpreta ou recebe um ato de linguagem, em formular um sentido hipotético daquilo que está sendo dito. Para Charaudeau (2004), as inferências dependem da situação do “eu” e do “tu” em um determinado contexto. Mas não é só o explícito do ato que conta; por vezes, o mais importante é o não-dito, o jogo de máscaras do discurso.

Em sua análise do discurso, Charaudeau dá um lugar destacado ao princípio de influência. É ele que funda a atividade da linguagem e o mundo das visadas²⁷. A finalidade dos atos de linguagem – sobre os quais falamos há pouco – pode ser delineada em termos de visadas que podem coexistir em uma mesma situação de comunicação; elas vão orientar o ato de linguagem como ato de comunicação, que o sujeito-enunciador formula em direção de seu sujeito-interpretante.

Mas outros princípios, além do “da influência” devem ser também considerados, segundo Charaudeau (1995, p. 22), no processo de interação em que se constitui o ato de linguagem, a fim de que os sujeitos falantes de uma determinada comunidade social reconheçam o seu direito à palavra e compreendam o sentido do ato de comunicação.

É assim levado em conta o *princípio de interação* que irá definir o ato de comunicação como um fenômeno de troca entre dois parceiros que assumem determinados papéis para que a co-construção do sentido possa se efetuar. Os parceiros da comunicação devem estar engajados em um duplo processo de intercompreensão: um processo de emissão-produção do discurso e um processo de recepção-interpretação do discurso. E vice-versa.

O terceiro princípio postulado pelo teórico supracitado é o de *pertinência*, que exige que o interlocutor (ou destinatário) diga algo que seja adequado à situação de comunicação em que se encontra, que vá ao encontro do que o outro, seu interlocutor dele espera. Para isso é necessário um mínimo de conhecimentos partilhados de ambas as partes comunicantes para que os atos de linguagem adquiram um sentido e para que não se corra o risco de não haver uma intercompreensão entre os parceiros.

Na trilogia *Nossos Antepassados*, caso o sujeito-interpretante não tenha

²⁷ De acordo com Charaudeau (2004, p. 23) as visadas representam “uma intencionalidade psico-sócio-discursiva que determina a expectativa (enjeu) do ato de linguagem do sujeito falante e, em consequência, da troca languageira”.

alguns saberes partilhados que se acordem (um mínimo possível) com os do sujeito-comunicante, por exemplo: alguns conhecimentos sobre a Idade Média e seus valores, a intercompreensão pode ser abalada e aí não ocorrerá uma produção de sentido adequada.

Charaudeau (1995) postula também o princípio de *regulação*. Ou seja: o ideal seria que os parceiros engajados em uma forma de comunicação aceitassem sem problemas, as condições do contrato. Mas isso não acontece, às vezes. Assim, os parceiros podem lançar mão de certas estratégias a fim de assegurar que a troca seja compreendida ou que perdure, e para tanto, saber usar outras palavras ou explicações para o que foi dito.

Acrescentamos que esses princípios de *interação*, *pertinência*, *influência* e *regulação* são o eixo de composição do contrato de comunicação; são também definidores do ato de linguagem.

Em seu quadro sobre a situação de comunicação, Charaudeau (2001, p. 29) nos apresenta quatro, e não dois sujeitos como responsáveis pelo ato de linguagem. Em um primeiro momento, temos os sujeitos que se encontram no espaço externo, local onde a palavra pertence aos seres empíricos, seres do mundo real; eles são designados por Charaudeau como EUc, sujeito-comunicante/autor e o TUi sujeito-interpretante/leitor ou ouvinte. Em um segundo espaço, interior ao primeiro e que representa o mundo de fala ou de escrita, encontram-se: o EUE, sujeito-enunciador ou narrador e o TUD, sujeito-destinatário-ideal deste EUE; note-se que ambos (EUE e TUD) são construções do sujeito-comunicante. Na verdade, quando falamos ou escrevemos sempre temos em mente um destinatário ideal e esperamos que sua compreensão ou seu interesse para com nosso ato comunicativo possa se aproximar – ao menos um pouco – daquela que o destinatário-real ou, como foi transcrito acima, TUi terá de nosso ato. Acreditamos que tanto EUE quanto TUD são uma espécie de *alter-egos* do sujeito-comunicante, a expressão de seus pensamentos transformada em fala/escrita.

Para compor um discurso fantástico, no qual tais sujeitos atuariam, questionamo-nos sobre quais seriam as condições mínimas para que o “projeto de fala/escrita” pudesse se efetivar. Assim, perguntamo-nos: – De que forma Calvino poderia operacionalizar estratégias para produzir no outro efeitos que corresponderiam à sua expectativa linguageira e social? – E quais as visadas que o EUE – o eu-enunciador ou sujeito-narrador – poderia lançar diante de suas intenções

conscientes (ou não) no intuito de obter os efeitos esperados em um texto de teor fantástico? Vamos tentar responder a tais indagações.

A partir do contrato de comunicação, centrado no espaço das estratégias e de representações da trilogia, observamos que a simbologia e as imagens criam efeitos de fantástico os mais variados possíveis, assim como efeitos de patemização, em que as emoções são evocadas graças aos imaginários de crenças e aos discursos estereotipados. Essa gestão de mecanismos, de estratégias passíveis de despertar emoções facilita a criação de imaginários diversos que transformam as três obras em um conjunto de fábulas universais.

Nesse sentido, abordaremos os possíveis efeitos que a obra busca provocar em seus diferentes leitores, efeitos estes presentes na escritura de Calvino: efeito fantástico, efeito de patemização, efeito de real, efeito de ficção, dentre outros, porque efeitos estão sempre relacionados às *visées* (visadas), à direcionalidade do constructo discursivo que o autor ou sujeito-comunicante delega ao seu sujeito-enunciador-narrador.

Entre os pontos principais da teoria charaudiana, chamamos também a atenção para os Modos de Organização do Discurso. Para Charaudeau (2009, p. 74) tais Modos são uma forma de reordenar as categorias linguísticas levando-se em consideração as finalidades discursivas do ato de comunicação. Eles são quatro: o Enunciativo, o Descritivo, o Narrativo e o Argumentativo, que apresentam funções de base que correspondem à finalidade do projeto de fala, além de seu princípio de organização. Todos os Modos apresentam assim, uma lógica de construção e a sua respectiva encenação. Evidentemente, eles podem se mesclar nos diferentes enunciados ou um se sobressair aos outros. Ao propor essa divisão Charaudeau quis evidenciar que, pelo exercício da palavra, enunciamos, descrevemos, narramos, argumentamos.

Evidentemente, levando em conta que trabalhamos com uma obra literária, iremos nos ater mais aos princípios que governam o Modo de Organização Narrativo. Mas, como há sempre uma junção entre os modos, acreditamos que essa direção que assumiremos pode ser uma forma de se pensar a enunciatividade subjacente ao projeto de escritura de Calvino. E também, que a narração traz em si um pouco (ou muito) de descrição e que ela é uma forma de argumentação, mais ou menos evidente. Em suma, o Modo de Organização Narrativo é bem amplo, pois a narrativa precisa da maior ou menor colaboração dos outros Modos para se efetivar.

Nas três obras da trilogia, os narradores são os próprios personagens que contam o modo de agir de um outro, seja como testemunhas, seja como observadores. Mas não se limitam a isso: contam também o que acontece com os outros personagens, e de acordo com o saber que detêm acerca destes, passam aos seus leitores seus pontos de vista. Cabe-nos ressaltar que é no espaço situacional da comunicação que se institui o dispositivo identitário dos parceiros da comunicação. Por outro lado, é no espaço discursivo que se encontram os protagonistas do dizer. Charaudeau (2009, p. 187) dedica-se aos procedimentos de configuração da encenação narrativa que se referem à identidade, ao estatuto e ao ponto de vista do narrador.

Diante do que foi exposto até o momento, sobre algumas noções de base da Semiologia, procederemos à resenha crítica da obra, buscando elucidar os componentes da lógica narrativa, tecendo considerações gestadas a partir dos elementos da estética de Calvino, de seu projeto de influência tomando como base situacional e comunicacional a trilogia *Nossos Antepassados*. “Dar a nossos gestos, a nossos pensamentos, a continuidade do antes de nós e do depois de nós é algo em que acredito. E gostaria que isso se colhesse pelo conjunto de fragmentos que é minha obra” (CALVINO, 2006, p. 202).

Encerramos o primeiro capítulo com o eco dessa afirmação de Calvino. Esperamos que ela possa nos guiar neste trabalho.

CAPÍTULO II

2 A TRILOGIA NOSSOS ANTEPASSADOS

O *corpus* desta pesquisa é composto por três livros, como já foi dito: *O Visconde partido ao meio*, *O Cavaleiro Inexistente* e *O Barão nas árvores*. Calvino deu um nome a essa trilogia: *Nossos Antepassados*. Esses escritos fazem parte do período inicial da obra do autor, um período em que também publicou cartas, ensaios e textos não ficcionais.

O título *Nossos Antepassados* nos sugere que as obras que compõem a Trilogia se relacionam com nossos ancestrais, sua genealogia, sua identidade. Por meio desse viés, Calvino, acreditamos, parece buscar sua perspectiva de vida e mais que isso talvez: a origem do sujeito moderno. Para tanto, recorre a imaginários, questões filosóficas e humanas e cria um “mundo possível” em suas narrativas, movido por um sentimento de reintegração do homem marcado pela cisão, esse homem fragmentado, dicotômico, do pós-guerra.

Nesse ponto, no que concerne aos ancestrais, eles talvez possam também servir de referência ao fato de Italo Calvino ter se separado do lugarejo de sua infância, e de seus ancestrais, o que para o autor (1996, p. 23), lhe tirou “o alimento seguro”, e assim, ele sempre se sentiu um estrangeiro.

Pontuamos que, apesar de tratar da história da cavalaria, da época medieval ou, no caso da obra *O Barão nas árvores*, da época do Iluminismo, o filtro de Calvino em *Nossos Antepassados* é, na verdade, contemporâneo. O universo calviniano, bem parodizado é compatível com o universo destilado pela inclusão do fantástico.

O autor optou nessa trilogia, como ele mesmo afirma em seus prólogos, pela escritura de narrativas que divirtam o leitor, e, ao mesmo tempo, sirvam de invólucro para temas tensos, sérios, reflexivos. Utilizando a ironia, Calvino medita sobre questões ideológicas, morais e existenciais, como nos diz Castro:

A tragédia do herói Calviniano, dilaceramento e inacabamento são os principais rasgos existenciais. O homem partido, vazio e distante, como Medardo, Agilulfo e Cosme, têm de conviver com isso. Saber lidar com essas diferenças insistindo na rejunção e na complementaridade, torna-se uma missão e um legado que os *Nossos antepassados* (1960) nos oferta. (CASTRO, 2007, p. 54).

Efetivamente, Calvino (1996, p. 202) afirma que a dilaceração está em tudo que escreve porém, curiosamente: “[...] a consciência da dilaceração traz o desejo

de harmonia. Mas toda ilusão de harmonia nas coisas contingentes é mistificadora, por isso, é preciso procurá-la noutros planos”. Seguindo o que foi afirmado, elaboramos uma resenha crítica das três obras.

2.1 O Visconde Partido ao meio

Após uma apresentação da história, o livro *O Visconde partido ao meio*, primeiro livro da trilogia (1952)²⁸ narra, através do olhar de uma criança (sobrinho do Visconde), em onze capítulos, partes ou sessões, a história de seu tio. Então, inicia-se a fantástica história do Visconde Medardo que participa de uma batalha travada entre cristãos e turcos: “Havia uma guerra contra os turcos. O Visconde Medardo di Terralba, meu tio, cavalgava pelas planícies da Boêmia, rumo ao acampamento dos cristãos. Acompanhava-o um escudeiro chamado Curzio” (CALVINO, 2009, p. 10).

A narrativa do ponto de vista estrutural é linear: existe um encadeamento entre os fatos que nos são oferecidos de forma sequencial, o que é próprio da literatura fantástica. (acreditamos que em determinadas obras fantásticas esse preceito possa ser subvertido). Estrategicamente, Calvino estabelece ao menos três climaxes, que podemos pontuar: o primeiro ocorre no capítulo três, tendo como ápice o retorno do Visconde da guerra; o segundo, é estabelecido no capítulo sete, diante da aparição do personagem “Bom”, ou seja, nome pelo qual a outra metade do Visconde passa a ser denominada, e, por último, no capítulo final, temos novo ponto culminante: o momento em que O Visconde Medardo é remendado, reconstituído.

A história se inicia com o Visconde Medardo di Terralba cavalgando pelas planícies da Boêmia em direção ao acampamento cristão. Logo de início nos é apresentado seu escudeiro, Curzio, com o qual desenvolve diálogo acerca das cegonhas que para o escudeiro seriam sinal de boa sorte (CALVINO, 2009, p. 11). Medardo também faz questionamentos em relação aos corvos, abutres e aves de rapina, que segundo Curzio, como comem vítimas da peste, também a contraem e morrem. Podemos observar nesse trecho da obra a inserção dos saberes populares, dos saberes de crença, à partir do personagem Curzio.

O Visconde se alistara na guerra apenas para agradar a alguns duques, e segundo seu sobrinho, se encontrava em uma idade de ímpetos, sentimentos

²⁸ Trabalhamos aqui com uma edição traduzida para o português de 2009.

confusos, em que existe certa curiosidade mórbida pelas experiências macabras e desumanas. A narração é permeada por detalhes macabros, inclusive sobre a peste, doença que devastou milhões de seres humanos na época:

Para fugir da peste que exterminava as populações, famílias inteiras tinham se encaminhado para os campos, e a agonia havia golpeado a todos ali. Em montes de carcaças, espalhadas pela planície árida, viam-se corpos de homens e mulheres, nus, desfigurados pelas marcas da peste e, coisa a princípio inexplicável, penugentos, como se daqueles braços macilentos e costelas tivessem crescido penas pretas e asas. Eram as carcaças de abutres misturadas com as sobras deles. (CALVINO, 2009, p. 12).

Logo no princípio da narrativa já nos atemos à presença do narrador/personagem, ainda uma criança, que é partícipe de toda história e se estabelece como sujeito-narrador que tudo sabe, pois, em determinados momentos, ele não presencia os fatos; narra o que lhe foi contado. Ele não apenas descreve a história, mas expõe também seus próprios sentimentos, o que pode causar um efeito de cumplicidade em seu leitor-interpretante.

Temos assim um EJe, um sujeito enunciador-narrador, que desde o início, através de indicadores espaciais e temporais (CHARAUDEAU, 2009, p. 189), localiza o contexto psicossociohistórico vivido pelos personagens do livro. Ele os localiza em diferentes lugares, conforme avança na narrativa, localização que parece constituir uma estratégia no intuito de gerar um efeito de verismo no leitor, artifício também utilizado para criação de efeitos de fantástico. Para que o fantástico se estabeleça é necessário que haja situações próximas de nosso cotidiano, do que nos é tangível e que possam, de alguma forma, parecer críveis.

Na sequência da narrativa, ao se aproximarem do exército cristão e serem vistos por uma sentinela, Curzio grita: “– Viva a sagrada coroa imperial” (Calvino, 2009, p.14), alusão ao forte domínio da igreja católica também em relação aos reinados. Medardo chega nas tendas da infantaria, local no qual os oficiais se refrescavam, com todas as regalias, o que faz com que Curzio justifique não ser algo extremamente delicado, mas sim, algo que os oficiais faziam para demonstrar que se encontravam totalmente à vontade, em meio à dureza da vida militar.

Nesse ínterim, Medardo é levado diante do imperador. É demonstrada a confusão deste ao estudar mapas: em meio a tantos alfinetes, ele (o imperador) os colocava na boca e só falava por meio de ganidos. Assim, podemos observar a instauração de um viés paródico em relação àqueles que detinham o poder, os

soberanos, os nobres. Ao ver Medardo, o imperador retira os alfinetes da boca, e, ao ser informado da linhagem do Visconde, que pertencia a uma das famílias mais nobres da região de Gênova, na Itália, logo o nomeia tenente. Cabe ressaltar que a incursão em guerras dos jovens nobres era um valor essencial na Idade Média.

Na sequência, Medardo sem sono, presta atenção ao ambiente, aos soldados e medita acerca de sua existência, de sua “inteireza”, em pensamentos filosóficos, profundos, com que seremos brindados em toda a obra:

No coração não guardava nem nostalgia, nem dúvidas, nem apreensão. Para ele as coisas ainda eram inteiras e indiscutíveis, e assim era ele próprio. Se tivesse podido prever a terrível sorte que o aguardava, talvez também a tivesse considerado natural e acabada, mesmo em toda a sua dor. (CALVINO, 2009, p. 16).

A narrativa prossegue com a descrição da batalha que vai vitimar o Visconde logo no dia seguinte, pontualmente às dez horas da manhã. O escudeiro Curzio pede que o tenente Medardo não olhe para trás. Curzio não quer que seu chefe veja que seu exército consistia em apenas uma fileira de soldados e que as forças de apoio mal se aguentavam em pé.

Medardo empunha a espada e vai em direção aos turcos com uma ânsia em vê-los e assevera Calvino (2009, p. 18): “Nada atrai mais os homens do que ter inimigos e depois verificar se são exatamente como o imaginavam”. E surpreendentemente ao vê-los – caras morenas, turbantes, com bigodes, o Visconde pensa que, como já os tinha visto, já podia voltar para casa em Terralba. Devemos destacar que essas descrições colaboram com a consolidação dos efeitos de verismo, que, posteriormente, veremos ser essenciais para a formação dos efeitos fantásticos presentes na obra.

É exatamente nesse momento que o cavalo de Medardo é atingido: para – com as pernas abertas, com as vísceras para fora – e morre. Curzio também é ferido, e Medardo lança-se à batalha, mas aproxima-se demais, de forma inexperiente e entusiasta, dos canhões turcos: eis seu maior erro.

Nesse entremeio há um detalhamento das características dos guardas cristãos e turcos : estes eram maioria e muito mais bem armados que aqueles. Nesse contexto, são descritos os horrores da guerra com um humor macabro. Quando os sobreviventes recolhem os mortos e feridos, os pedaços de Medardo (que fora cindido ao meio) são colocados na carroça. No hospital, os médicos

constatam que todo seu lado direito foi preservado. Então eles o costuraram, adaptaram, amassaram e, no dia seguinte, ele abre um olho, aquele que resistira.

De acordo com o exemplo:

Erguido o lençol o corpo do visconde mostrou-se terrivelmente mutilado. Faltava-lhe um braço e uma perna e não só tudo o que havia de tórax e abdômen entre aquele braço e aquela perna fora arrancado pulverizando pelo canhão recebido em cheio. Da cabeça sobraram um olho uma orelha uma bochecha meio nariz meia boca meio queixo e meia testa: da outra metade só restava um mingau... (CALVINO, 2009, p. 20).

E ainda:

Os médicos todos contentes. 'uh que maravilha de caso!' Se não morresse logo até podiam tentar salvá-lo. E todos os rodearam enquanto os pobres soldados com uma flecha no braço morriam de septicemia [...].(CALVINO, 2009, p. 21).

Notamos, nesses excertos, um tom irônico e uma crítica social mordaz. Salientamos que a crítica de Calvino está escorada ideologicamente na zombaria que ele demonstra face aos valores burgueses. Note-se a ironia na comparação entre os cuidados prodigados à nobreza e o abandono no qual são deixados soldados que poderiam ser muito mais facilmente salvos que o Visconde.

Assim o sujeito-narrador estabelece uma crítica aos profissionais médicos. Como foi dito, eles apresentam interesse por casos instigantes, desafiadores, desconhecidos e certa aversão por casos banais, que se apresentam no dia a dia da guerra. Posteriormente, a partir das atitudes do personagem do Dr. Trelawney, intimamente ligada ao sobrinho do Visconde, essa aversão se consolida.

Observamos que ao final do primeiro excerto, os sinais de pontuação são abolidos, o que denota a liberdade no uso de sinais, técnica própria da estética modernista, proposta que descrevemos na seção passada. Simbolicamente, tudo está perdido e de cabeça para baixo: porque continuar a pontuar o texto normalmente? A escritura tenta retratar o estado caótico das coisas.

No início do terceiro capítulo, o narrador especifica sua provável idade (sete ou oito) anos, e avista um navio imperial. Quando o navio se aproxima de uma fileira de tochas, o menino-narrador consegue ver que, sem dúvida, tratava-se de seu tio que retornara da guerra. A notícia se espalha pela vila e todos se postam em frente ao castelo, já deteriorado pelo tempo, todos curiosos pelos boatos de que o

Visconde se encontrava na liteira e, portanto, machucado.

Após ser quase morto durante a batalha, Medardo retorna, entretanto, apenas com a parte direita do corpo (intacta); mas, essa metade resguardou justamente todas as características malignas do Visconde. O povo da cidadezinha aguardou o seu retorno (somente por ter alguma coisa por esperar). Todos foram recepcioná-lo, menos o seu pai (que não saía mais de um viveiro de aves, para onde levou sua cama, onde ele comia e vivia).

Nesse momento, que precede o detalhamento do Visconde levantando-se da liteira, a narrativa torna-se aterrorizante, com alusões recorrentes às cores negras ou sombrias, o que, simbolicamente, pode ser uma representação da morte, da dor, da agrura e do mal. A liteira foi posta no meio da “sombra escura”, Medardo (ou o que dele restara) vestia “um manto negro com capuz que descia-lhe da cabeça até o chão” (CALVINO, 2009, p. 23). A “aparição” do Visconde em meio a essa disposição de detalhes ligados à escuridão, já nos servem de guias para entrar em um mundo fantástico, no qual antevemos o que está por vir no decorrer da narrativa. A maestria do escritor, nesse sentido, reside no fato de ele ir apresentando os fatos e os personagens em um jogo de luz e de sombras, como um quebra-cabeça que nós leitores, poderemos montar em cada leitura de forma diferente, e assim, de acordo com nosso imaginário, nossas crenças, desvelaremos talvez, em cada uma dessas leituras, um percurso diferente.

Ainda, no retorno do Visconde, o leitor se depara com outro efeito aterrorizante, exposto na descrição de um ser que não é mais uno, e por isso não pode ainda, pelas leis da lógica, existir. Vejamos:

Um sopro de vento veio do mar e um ramo quebrado no alto de uma figueira soltou um gemido. O manto de meu tio ondulou e o vento inflou, estendendo-o como uma vela, e poderíamos dizer que lhe atravessava o corpo, ou melhor, que tal corpo nem existia, e o manto estava vazio como o de um fantasma. Depois, olhando melhor, vimos que adería como a um mastro de bandeira e o mastro era o ombro, o braço, o flanco, a perna, tudo o que dele se apoiava na muleta: e o resto não existia. (CALVINO, 2009, p. 23).

Desse modo, após o retorno de Medardo, diante da negativa de vê-lo, seu pai, Aiolfo manda uma ave adestrada entrar pela janelinha do quarto onde Medardo se recupera e o visconde a joga pela janela com apenas a metade do corpo. Horrorizado com tal ato cruel, Aiolfo não se levanta mais e acaba por morrer. Nesse momento,

Calvino (2009, p. 26) explora as metáforas: “Na manhã seguinte, a ama, encostando o rosto no viveiro, viu que o visconde Aiolfo estava morto. As aves estavam todas pousadas sobre a cama, como num tronco flutuando no meio do mar”.

Após a morte do pai, Medardo começa a sair do castelo e por onde passa parte os animais, frutas e coisas ao meio – à sua semelhança. Espalha a partir daí a vilania e não poupa ninguém, nem parentes, nem seu sobrinho a quem oferece cogumelos venenosos. Ordena que vítimas, réus e guardas relacionados com um roubo sejam enforcados e que o personagem Pedroprego construa a forca e execute a todos. Há uma sensação de medo e indignação por parte dos moradores da cidadezinha.

Mas as apreensões de Sebastiana tinham fundamento. Medardo condenou Fiofiero e toda a sua quadrilha a morrerem na forca, culpados de rapina. Mas, como as vítimas eram por sua vez caçadores ilegais, condenou-as igualmente à forca. E para punir os guardas, que intervieram tarde demais e que não souberam prevenir os crimes dos caçadores nem os dos bandidos, decretou que eles também fossem enforcados. (CALVINO, 2009, p. 30).

Em relação aos personagens, além do mestre Pedroprego que se aperfeiçoa em sua arte de construir forcas, obras primas de carpintaria e mecânica, mas que, de forma recorrente, questiona seu papel, outro personagem bem marcado é o Dr. Trelawney, que aparecera na costa após um naufrágio, vindo da Inglaterra, montado em um barril de Bordeaux: tomava vinho o tempo todo e não se preocupava com os doentes e sim com suas descobertas científicas. Sua paixão eram os *fógos fátuos*²⁹.

O narrador descreve que sua proximidade com o Dr. Trelawney lhe trazia felicidade, já que ele era uma criança solitária e ao lado do médico fazia descobertas científicas com os animais e com as pedras, além de ambos andarem pelo cemitério, pelos penhascos, tinham uma vida livre e integrada a natureza. Ambos têm um encontro com o Visconde, que chega a cavalo, e Medardo questiona se médico estava procurando pelos fógos-fátuos. Receoso, ele responde que sim e Medardo assevera que irá contribuir com seus estudos. Entretanto, no dia seguinte, era o dia de enforcamento dos aldeões que não haviam entregue toda sua colheita ao Visconde.

²⁹ De acordo com Dantas (2015), fogo-fátuo é um fenômeno que ocorre sobre a superfície dos lagos, pântanos ou até mesmo em cemitérios. Quando um corpo orgânico entra em decomposição, ocorre uma liberação de gás metano (CH₄). Se em algum local houver condições de concentração do metano, o gás começará a concentrar, e se o clima estiver relativamente quente, ocorrerá uma explosão espontânea que resulta de uma chama azulada de 2 a 3 metros de altura.

Dentro desse quadro, mestre Pedroprego se questiona sobre seu papel de carrasco e, diante da impossibilidade de mudanças, acaba por se resignar e busca construir “instalações” que deem a morte, mas que sejam as mais modernas possíveis.

A partir desse momento, é descrita também a colônia de leprosos, à qual Medardo acaba por enviar sua ama, Sebastiana. Galateo, o leproso, recebia doações na vila e as levava à aldeia Prado do Cogumelo, local onde os mesmos tocavam instrumentos, bebiam vinho e viviam em orgias. Outro destaque é que Medardo passa a ter como prazer os incêndios. As vítimas eram os pobres que haviam discutido pelas sentenças injustas. Crescia entre os camponeses o ódio contra o Visconde. Sua gentil ama escapa do incêndio que o visconde provoca em seu próprio castelo e critica Medardo; este chama o Dr. Trelawney para dizer que ela contraiu lepra. Podemos observar pelos diálogos do excerto:

[...] – Marcas de seus pecados, filho – disse a velha, serena. – Sua pele está manchada e retorcida, qual é o problema, ama?

– É melhor que se reestabeleça logo: não gostaria que soubessem por aí desse mal que a...

[...] Não estou brincando. Escute, ama: aí está seu noivo tocando pela janela....

Sebastiana apurou o ouvido e ouviu o som do chifre do leproso fora do castelo.

No dia seguinte, medardo mandou chamar o Dr. Trelawney.

-Manchas suspeitas apareceram não se sabe como no rosto de uma nossa velha criada – disse ao doutor – todos receamos que seja lepra. Doutor, confiamos nas luzes de sua sapiência.

– É meu dever, milorde... sempre às suas ordens, milorde.

Virou-saiu, raspou-se do castelo, levando junto um barrilzinho de vinho cancarone, e desapareceu nos bosques. Não foi visto durante uma semana. Quando voltou, a ama Sebastiana fora mandada à aldeia dos leprosos. (CALVINO, 2009, p. 41).

O papel do personagem Dr. Trelawney nesse momento pungente fica bem marcado: ao mesmo tempo que mostra não estar de acordo com as determinações do Visconde, por ser médico e compreender que a ama não está doente, não consegue confrontar o poder do mesmo; prefere ficar recluso na tentativa de não precisar se expor, condenar a ama a tal atrocidade. Vemos, assim, que, apesar da aparente boa índole, o “bom” médico é fraco diante de tamanho poder. O próprio narrador se esquiva da presença deste, pois passa a considerá-lo covarde. É instaurada, assim, como em outros momentos da narrativa, a voz da tirania.

O narrador se aproxima então dos huguenotes, que, fugidos da França, professavam sua fé sem bíblia, nem orações, sem palavras. O medo e as perseguições da igreja católica haviam criado essa situação, e eles apenas entoavam o Salmo, mas... sem se lembrarem da letra. Tinham uma grande família, muitos filhos. O narrador e Esaú, um desses filhos, se aproximam. Esaú era um garoto saqueador, com um comportamento avesso ao do narrador.

Uma noite, durante a chuva, Medardo aparece quando o narrador está com os huguenotes. Ele se esconde. O Visconde convida o chefe do grupo, Ezequiel, a se tornar ministro e diz que declarará guerra contra os príncipes católicos. Diante da negativa, o Visconde ameaça-os através da Santa Inquisição. A partir desses eventos, o narrador volta a andar sozinho, por não concordar com os métodos dos huguenotes.

No capítulo seis, Medardo resolve se apaixonar. E ao ver Pâmela, escolhe-a. Pâmela fica receosa e prepara-se para o pior. Entretanto, Medardo, através da metade de um morcego e de uma medusa, marca um encontro com ela e propõe levá-la para o castelo. Ela não aceita, mas, após serem ameaçados e coagidos pelo Visconde, os pais de Pâmela a prendem e vão ao castelo chamá-la. Mas, como Pâmela sabia falar com os animais, ela consegue se libertar e vai viver escondida no bosque. Nesse momento, Calvino (2009, p.59) propõe um jogo lúdico com seus leitores, assim como nos contos de fadas em que Cinderela conversa e divide suas tarefas com os animaizinhos. Esse fato nos remete ao Eue, que é ainda uma criança, e sendo a narrativa fruto de seu olhar, de suas impressões, a fantasia é um dos compósitos.

O narrador passa a ajudar essa nova “Cinderela”. E visita também Sebastiana na colônia de leprosos. E é a partir desse momento que a parte boa do Visconde aparece, causando mais um clímax na trama. Ela já aparece arriscando sua própria vida para salvar a do sobrinho, como podemos observar a partir do excerto:

- Você é meu sobrinho – disse Medardo.
- Sim – respondi um pouco surpreso, pois era a primeira vez que demonstrava me reconhecer.
- Reconheci-o logo – disse ele. E acrescentou: – Ah, aranha! Tenho uma só mão e você quer envenená-la! De qualquer modo, melhor que tenha tocado a minha mão em vez do pescoço deste jovem. (CALVINO, 2009, p. 65).

Um fato interessante é que o Visconde mau usava botas (o que nos remete

ao autoritarismo) e o Visconde bom usava meias (o que nos remete aos pobres, despidos de bens e poderes).

O Visconde bom machuca a mão esquerda, exatamente o lado que representa o coração, simbolicamente relacionado à bondade. O povo começa a acreditar que a natureza desse nobre agora é dupla. Suas ações denotam outra face do Visconde, também maniqueísta, a bondade levada a seu extremo, e assim, o descreve Pâmela:

[...] – porque me dei conta de que o senhor é a outra metade. O Visconde que mora no castelo, o mau, é uma das metades. E o senhor é a outra metade, que se acreditava perdida na guerra e agora regressou. E é uma metade boa.

– Gentileza sua, Obrigado.

– Oh, é isso mesmo, não é para elogiá-lo. (CALVINO, 2009, p. 72).

Observamos nesse momento, que nem partido, nem duplo, ele seria completo. Calvino desde sua primeira obra já se aprofunda na fragmentação identitária, na incompletude do ser humano.

É preciso explicar que a metade do bom Medardo age exatamente ao contrário da sua metade má – mas é a última que conserva o poder.

O narrador demonstra que o Visconde se considera entendedor de coisas além da inteligência. Ao perder a metade de si e do mundo, a metade que resta é mil vezes mais profunda e preciosa em inteligência maligna. Na verdade, a beleza, sapiência e justiça existem apenas no que é composto de seus outros pedaços, no Bom. A metade boa também se apaixona pela camponesa Pâmela, jovem gorda e mal vestida que foge e vai viver na floresta. Mas Pâmela será a primeira a compreender (ao ser salva) que a parte boa do Visconde retornou. Nesse momento ele diz: “– Isso é o bom de ser partido ao meio, entender de cada pessoa e coisa no mundo a tristeza que cada um e cada uma sente pela própria incompletude” (CALVINO, 2009, p. 73). E Medardo *bom* se declara também a Pâmela.

Percebemos, neste entremeio, que podemos resgatar a dimensão argumentativa a partir da presença de um aforismo, ou seja, reflexões que visam transmitir verdades gerais sobre a experiência humana. O aforismo é um traço recorrente na narrativa. Há outros exemplos de aforismos como: “Cada encontro de duas criaturas no mundo é uma dilaceração”. Neste caso, a dimensão fantástica pode estruturar uma narrativa que apresenta ensinamentos.

Curiosamente – mas esta é a natureza humana, no fundo – apesar de a metade boa exercer ações completamente contrárias às da metade má, a própria ama Sebastiana não se comove com essa bondade, e os leprosos consideram a parte boa pior, pois ela é mais legalizada e presa às normas, logo promove regras e proibições. Os huguenotes³⁰ também o rechaçam, porque prega contra os preços demasiado altos.

Ao final da narrativa, Pâmela promete casamento aos dois Medardos, e durante a cerimônia, há um duelo, em que incrivelmente, eles atacam o lado que deveria ser deles mesmos. As duas partes de Medardo são atingidas e o sangue delas se mistura. Neste momento, dando saltos de alegria, Dr. Trelawney diz: “Está salvo, agora deixem comigo”. O Visconde foi velado durante dias e noites e curou-se. O sobrinho-narrador, em um gesto de sapiência, e, em mais um aforismo, afirma:

Assim, meu tio Medardo voltou a ser um homem inteiro, nem mau, nem bom uma mistura de maldade e bondade isto é, aparentemente igual ao que era antes de se partir ao meio. Mas tinha a experiência de uma e de outra metade refundidas, por isso devia ser bem sábio. (Calvino, 2009, p. 99).

As asserções do narrador são profundas, pois ele é apenas um garoto. Esse contexto nos leva a refletir sobre os ditos de Bec (1984) ao afirmar que outra solução narrativa é a da abstração, do apólogo, da parábola que recupera os valores da realidade somente no plano do juízo ético, deixando aflorar questões metafísicas.

Ao lermos o romance *O Visconde partido ao meio*, deparamo-nos com um mundo da ordem do lúdico, das fábulas, o que cria certo encantamento. Tem-se um narrador interno que age como testemunha dos fatos ou seja, uma criança que vê a realidade com olhar de fantasia. Por outro lado, também temos sensação de estranhamento, em histórias de cavalaria, mas, no sentido paródico, fundado em uma perversidade de detalhes que, por vezes, se aproximam de histórias aterrorizantes dos velhos contos da Carochinha...

Ressaltamos que, durante a narrativa, o protagonista, Visconde Medardo, também tem sua voz marcada, através da utilização do diálogo, no discurso direto. Ele dialoga com o próprio sobrinho, com a mulher que escolheu amar (Pâmela), com a ama Sebastiana e com vários outros personagens. Essa estratégia confere à narrativa um efeito de cumplicidade, de veracidade além de abri-la para uma dupla

³⁰ Huguenotes: “Designação dada pelos católicos aos protestantes da França nos séculos XVI e XVII. Os huguenotes demonstraram habilidade no campo econômico” (BORBA, 2004, p. 725).

perspectiva: a de um estranho mundo possível imerso na duplicidade, na incompletude, associada à narrativa – normalmente fabulosa – feita por uma criança.

Seja como for, a narrativa nos faz refletir acerca de maniqueísmos e paradoxos de todo ser humano. Ela busca apoio em um modo narrativo que possa tratar o momento de dilaceração e das rupturas desencadeadas pela guerra, ao criar situações bizarras e ao tratar de situações extremas onde convivem seres com personalidades divididas ou mutiladas, surreais. Assim é criado um eixo metafórico que diz respeito à condição humana. Por outro lado, O Visconde ou sobretudo sua parte má, poderia também ser um símbolo do fascismo, da intolerância.

Passemos agora à segunda obra de Calvino, *O Barão nas árvores*.

2.2 O Barão nas árvores

Em *O Barão nas árvores* (1957), Calvino formula uma série de reflexões acerca das condições humanas e sociais de meados do século XVIII, utilizando-se para tal, de um viés bastante quixotesco. Conta a história de Cosme, filho primogênito de um barão, que, um dia, sobe nas árvores e não desce mais. Essa história é contada por um narrador, que é o personagem Biágio, seu irmão. É a única obra que não é ambientada no período da Idade Média, e sim, na época do Iluminismo³¹. Essa ambientação em outro contexto social, irá interferir na dinâmica de nosso personagem protagonista, Cosme.

Nesse sentido, no decorrer da narrativa, o protagonista, Cosme, se coloca como sujeito, se caracteriza como personagem/herói ativo. Através da utilização do discurso direto, ele se dirige ao irmão, à Violante, ao pai, e em várias situações o diálogo é estabelecido também com outros personagens da obra. Há um grande diálogo subliminar com o conhecimento, com o novo, com o porvir, que é um dos eixos pelos quais se revela um personagem que representa a razão.

A narrativa se compõe de trinta capítulos, ou sessões. Logo na primeira linha, em negrito, em cada um dos capítulos, há uma espécie de resumo do assunto que está por vir. Essa pode ser uma das estratégias de captação do leitor utilizada pelo sujeito-narrador, que, ao antecipar o que acontecerá, cria um convite que induz à leitura.

Filho de família nobre, o protagonista Cosme, com 12 anos, tinha como pai

³¹ O Iluminismo foi um movimento do século XVIII, no qual se desenvolveu o primado da razão, o tema do progresso, da civilização e o da cultura (AZEVEDO, 1997, p. 228-229).

um homem afetado, com mania de grandeza, que só pensava em genealogias, sucessões, rivalidades e alianças. A família vivia na época das guerras napoleônicas, e o menino mantinha-se recluso em seu castelo, juntamente com seus parentes nobres: mãe, tios e agregados. Ávido por aventuras, via o mundo passar. Cosme tinha um irmão, Biágio o narrador, de 8 anos, com quem brincava e Batista, sua irmã que vivia “enterrada” em casa com trajes de monja após supostamente ter sido estuprada pelo Marquesinho de Maçã. Ela extravasa sua tristeza, cozinhando, às escondidas, animais exóticos.

O personagem da mãe, a quem Biágio se refere como generala Corradina de Rondó, a mãe, (e não “minha mãe”) é descrita como uma órfã de mãe, criada pelo pai general. Daí advém os gostos militares que se refletiam até em seus bordados, com cenas de guerras, canhões, mapas geográficos. Tanto o pai Barão Armínio Chuvasco de Rondó quanto a mãe são considerados pelo narrador como ausentes, a ponto de ele afirmar que os filhos cresceram quase por conta própria.

O pai é também exposto sob os traços da caricatura. Por vezes, ao descrevê-lo o narrador, do alto de seus 8 anos, estabelece uma reflexão profunda acerca da condição humana:

O Barão nosso pai era um homem chato, sem dúvida, embora não fosse mais chato porque sua vida era dominada por pensamentos descontraídos, como tantas vezes acontece nos períodos de transição. A agitação da época transmite a muitos a necessidade de agitar-se também, mas tudo ao contrário, fora de foco, assim era o pai, com o tema do momento: tinha pretensões ao título de Duque de Penúmbria e não pensava em outra coisa a não ser em genealogias e sucessões e rivalidades e alianças com os potentados vizinhos e distantes. (CALVINO, 2009, p. 8-9).

Após essas reflexões pessoais, Biágio prossegue a narrativa que tem a linearidade própria dos contos fantásticos. O narrador conta ao leitor uma vida que era regida por esses pensamentos e que obrigava todos a se comportarem segundo as regras reais. Mas isso não se aplicava à sua mãe que era brusca à mesa. Ao narrar os hábitos e os almoços em família, Biágio novamente estabelece profundas reflexões:

Assim, dava para entender por que a mesa era o lugar em que vinham à luz todos os antagonismos, as incompatibilidades entre nós e também todas as loucuras e hipocrisias e porque justamente à mesa se determinasse a rebelião de Cosme. (CALVINO, 2009, p. 9).

Cabe-nos esclarecer que o jantar era praticamente o único momento em que

as crianças se encontravam com os adultos. Nesse sentido, à luz dos antagonismos supracitados, foi a partir das comidas de Batista, a única irmã, que foi gerada a razão de uma das brigas que culminou com a ida de Cosme para as árvores. Novamente, o narrador se põe a filosofar:

Foi numa dessas brincadeiras que teve origem para Cosme uma das maiores brigas com os genitores, porque foi punido, injustamente, acha ele, e desde então incubou um rancor contra a família (ou a sociedade? Ou o mundo em geral?) que se expressou depois na sua decisão de 15 de junho. (CALVINO, 2009, p. 9).

Notamos nesse excerto a presença de uma interpelação feita ao leitor, ou seja, uma estratégia de construção que implica o sujeito-interpretante. Trata-se de um efeito de confiança. Recorremos a Charaudeau para clarear o processo de constituição estratégica da narrativa fantástica. Segundo ele existe

Um EUC Escritor que tem um certo projeto de escritura e que, para executá-lo, organiza seu ato de linguagem, a fim de transformá-lo em ato de escritura literária e dirigir-se a um leitor que imagina ter conhecimento do 'contrato literário'. É esse EUC Escritor que, podemos dizer, parece se deliciar elaborando um jogo lúdico entre os contratos de 'confidência', de 'real' e de 'maravilhoso', com os quais adorna sua narrativa. (CHARAUDEAU, 2009, p. 55-56).

O sujeito dividido de Charaudeau, que ora usa um efeito, ora um outro, para nós, no estudo da Trilogia de Calvino, constituiu um excelente ponto de apoio, e de um modo curioso, adequou-se bem aos sujeitos divididos desse escritor e aos efeitos que sua escritura busca produzir junto aos eventuais leitores. Mas voltemos ao momento histórico em que Calvino construiu sua obra.

Pontuamos, assim, que, em épocas marcadas por contextos de arbitrariedade e "abertura", que muito se aproximam de uma licença "vigiada", "controlada", como aquela em que viveu nosso autor Calvino, esses jogos muito serviram para lidar com questões contundentes, tanto do existencialismo, quanto de críticas sociais e formaram uma espécie de invólucro para se pensar no não-lugar dos indivíduos naquela sociedade pós-guerra.

Na narrativa, Batista, a responsável pela punição de Cosme, aparece em destaque no que se refere à culinária, aos almoços. A descrição do fato que ocasionou a vida desse personagem feminino em um semiclaustro, após o evento com o Marquesinho de Maçã é hilária:

[...] o que acontecera com o Marquesinho daquela vez, nunca se soube direito. Filho de uma família que tinha hostilidade por nós, como havia conseguido entrar na casa? E por quê? Para seduzir, ou melhor, para violentar nossa irmã, foi dito na briga interminável que se seguiu entre as famílias. De fato, não dava para imaginar aquele idiota sardento como um sedutor e menos ainda com Batista, na certa mais forte do que ele e famosa pelas quedas de braço até com os rapazes da estrebaria. E mais: por que foi ele quem gritou? E, ainda, em que condições foi encontrado, pelos empregados que acorreram junto com papai, as calças em tiras, como se tivessem sido rasgadas pelas garras de um tigre? [...] (CALVINO, 2009, p. 12).

Como os De Maçã não admitiram que o Marquesinho tivesse abusado de Batista e nem concordaram que fosse realizado o casamento, Batista se confinou em sua casa, trajando vestimentas de freira, e passou a extravasar-se pelas suas estranhas experiências culinárias tais como patê de fígado de rato, patas de gafanhoto, rabinhos de porco assados em forma de rosca. Essa cozinha entre fantástica, irônica e horrível reflete, acreditamos, sua decepção frente ao abandono sofrido pelo cavaleiro De Maçã.

Ora, em um dos almoços da família, após dias confinado em um quartinho comendo pão e sopa fria, como castigo que foi gerado pelas armações de Batista, Cosme se negou a comer *escargots*, o que gerou uma discussão familiar. Seu pai o repreendeu. Cosme decidiu, então, subir nas árvores. As crianças sempre subiam nas árvores, era um costume da época, e aí surgiu uma das maiores razões de brigas com os genitores.

A partir desse momento, inesperadamente, Cosme passa a viver nas árvores, de árvore em árvore, ele chega à divisa do muro e passa para o outro lado³² onde avistou uma menina loura de aproximadamente 10 anos, chamada Violante. Ele se apresentou como um ladrão e lhe ofereceu uma fruta com sua espada. A menina disse já conhecer o chefe dos ladrões, João do Mato, que lhe trazia presentes. Com ciúmes, Cosme inventa que seu pai é o marquês de Rodamargem que é o protetor de todo banditismo e contrabando da região. Cosme passa a brincar com ela e é até convidado por sua tia a descer, mas seus sentimentos ficam confusos e ele foge. Violante, na verdade, era Sinforosa, menina das vilas que passeava num cavalo branco e se tornara amiga dos esfarrapados, e, durante algum tempo, os protegera.

Após o evento de Cosme morando nas árvores, ocorre o inimaginado, pois nesse ínterim há uma aproximação sua com várias outras pessoas, os agricultores,

³² A partir daí, o narrador explica que escreve o que lhe foi contado pelo próprio Cosme ou por testemunhos.

os ladrões. Ele passa a conhecer a sociedade em que vive. Estabelecendo uma convivência civil indireta, Cosme mais se aproxima do ser humano. O pai o perdoa, mas, mesmo assim, Cosme se nega a voltar. Entretanto, ocorre o inusitado: Cosme passa a frequentar aulas de latim (o que foi um pedido do Barão ao abade Fauchelafleur) pendurado de galho em galho. O próprio abade também se embrenhava pelo carvalho a fim de que as aulas se realizassem. Mas, após adquirir grande gosto pela leitura e afinar seu gosto literário, Cosme era quem procurava o abade no intuito de lhe apresentar outras vias de conhecimento. Nesse momento, as posições dos dois se inverteram devido aos amplos conhecimentos e experiências adquiridas por Cosme, em parte pelos livros adquiridos com o livreiro Orbeque e em parte por ter conhecido o povo que nem sabia existir quando vivia no castelo.

O abade, que transitava entre o rigor espiritual e as ideias libertinas e de igualdade, passa também a encomendar livros na loja de Orbeque, aos negociantes de Amsterdam ou Paris, e isso causa um rumor de que, na Penumbria, havia um padre que lia publicações proibidas pela igreja. Ele acabou preso pelo Tribunal Eclesiástico e passou o resto da vida entre as prisões e o convento. Morreu sem ser compreendido.

Como o protagonista/personagem Cosme se torna de alguma forma um enciclopedista, um ser de ação e da razão, que ilustra o seu povo e busca transformar seu meio, criando normas de conduta e incentivando a leitura e o conhecimento. Isso acaba por incomodar a Igreja Católica, ainda com forte ranço medieval que intervirá contra ele e seus seguidores, inclusive o próprio abade, que vivia uma dicotomia interna entre os novos e os velhos valores, como podemos observar pelos excertos:

Mas não se pode esquecer que, no velho jansenista, tal estado de passiva aceitação de tudo se alternava com momentos de retomada de sua paixão original pelo rigor espiritual. E, se enquanto ficava distraído e dócil, acolhia sem resistência qualquer idéia nova ou libertina, por exemplo, a igualdade dos homens perante a lei, ou a honestidade dos povos selvagens, ou a influência nefasta das superstições, quinze minutos depois, assaltado por um acesso de austeridade e de absolutismo, mergulhava naquelas idéias aceitas pouco antes de modo tão leviano e lhes transmitia toda sua necessidade de coerência e de severidade moral. (CALVINO, 2009, p. 110-11)

As reações do Abade são paradoxais:

Mas, entre uma e outra disposição de ânimo, dedicava então suas jornadas a supervisionar os estudos encetados por Cosme, e fazia a ligação entre as árvores em que ele se encontrava e a loja de Orbeque, para encomendar livros aos negociantes de Amsterdan ou Paris, e para retirar os recém-chegados. E assim preparava a sua desgraça. Porque o boato de que em Penúmbria existia um padre que se mantinha a par de todas as publicações mais excomungadas da Europa logo chegou ao tribunal eclesiástico. Certa tarde, os guardas se apresentaram em nossa vila para inspecionar a cela do abade. Entre os breviários dele encontraram as obras de Bayle, ainda intocadas, mas foi o que bastou para que o prendessem e o levassem (CALVINO, 2009, p. 111).

Nesse ínterim, instalado nas árvores, Cosme, que observava a vida da família, como hóspede, por um viés indireto, adquire fama por seu estranho comportamento e ela se espalha pelas cortes da Europa, para vergonha do seu pai. Devido exatamente à excentricidade das atitudes de Cosme, o Conde d'Estomac³³ teve uma impressão favorável da família e assim, Batista fica noiva dele, em um grande baile com a presença de toda a nobreza dos arredores. Nesse momento, pai e mãe ficam saudosos da presença de Cosme.

Cosme constrói bibliotecas suspensas, o que nos remete à questão da memória. Nesse ponto, a estética calviniana transborda, em um viés de poeticidade e singularidade. A partir desse momento, a fama positiva de Cosme se espalha entre diferentes pessoas, religiões e até entre partidos contrários. Seu pai procura-o e lhe diz que soube que seu filho trabalhava para o bem comum. Mas ele quer também saber se, quando ele morrer, Cosme assumirá o posto de conde de Rondó. Cosme aquiesce e seu pai lhe entrega sua espada.

Lembremos outro personagem que, em sua trajetória pelo romance, exerce influência sobre a personalidade de Cosme: seu tio, Enéias, vulgo *cavaleiro advogado*, que criava abelhas. Homem estudado, conhecedor das leis e da arte da construção, era muito bem quisto pelo Barão, apesar de ser seu meio irmão. Tratava-se de pessoa de muitas leituras, muitos conhecimentos o que o aproxima de Cosme.

O narrador, nesse momento, estabelece uma meta-narrativa, ao explicar que o que vai dizer, refere-se a uma história contada por Cosme:

A história que agora contarei foi narrada por Cosme em muitas versões diferentes vou me ater à mais rica em detalhes e menos ilógica. Mesmo sendo verdade que meu irmão ao contar suas aventuras acrescentava muito

³³ O nome desse Conde nos remete à uma ironia acerca do valor exagerado dado à comida.

de sua palavra, eu, na falta de outras fontes, trato sempre de seguir literalmente o que ele dizia. (CALVINO, 2009, p. 122).

Esse narrador vai então estabelecer um diálogo com seu interlocutor, ao explicitar-lhe como produz sua escritura, porque ela é dialógica. Esclarece ainda que, nesse processo, o autor tem a liberdade de se colocar como sujeito. O narrador em pauta estabelece também a importância do verossímil³⁴ em relação à realidade.

Nesse meio tempo, Cosme, ao montar guarda contra incêndios, estava acordado à noite e presencia o tio Enéias Sílvio caminhar rapidamente, fato que ele considera estranho. Ele o segue e descobre que o mesmo era informante dos piratas. No entanto, Cosme opta por assustar os piratas e não denunciar o tio, para que este não fosse enviado à força por sua causa. Então, ele descobre um tesouro escondido em uma gruta. Resolve usá-lo pra ajudar seus amigos carvoeiros que passavam fome no bosque com a família.

Ocorre, entretanto, que os carvoeiros deparam-se com os piratas: uma grande batalha se forma, os carvoeiros tendo como armas suas pás e pedras. Os piratas tentam fugir numa pequena barca, mas Cosme os mata com sua espada. De repente, o cavaleiro advogado pula no barco e sai mar aberto. Para alcançá-lo, Cosme teria que descer à terra e não lhe parecia certo lutar contra o tio desarmado. Outra embarcação o rende e ele é considerado culpado pelo roubo. O cavaleiro advogado é morto, decapitado e jogado na água.

Porém, apesar de ser benquisto pelos familiares, de ser estudado, o cavaleiro advogado não era exatamente o modelo de pessoa que a família esperava. Além de ser bastardo, ele vivia às voltas com sua criação de abelhas, suas construções e suas andanças. Mas, após o ocorrido, Cosme narra uma versão bem diferente dos fatos à família e constrói uma glória fictícia ao tio em consideração ao pai, que tanto se orgulhava do irmão. Tanto que, a partir da morte de seu meio-irmão, o pai passou a definhar e a se ocupar das abelhas e das obras do meio irmão. Mas, perseguido pelas abelhas, caiu no canal e ficou muito doente. Recuperou-se, mas tornou-se desinteressado pela vida, e, deprimido, não tarda a morrer. A partir desse momento, Cosme passa a contar a história do tio de formas diversas até chegar próxima aos

³⁴ “O verossímil, como insistirão os teóricos, não é, pois, aquilo que pode ocorrer na ordem do possível, mas o que é aceitável pela opinião comum, o que é endoxal e não paradoxal, o que corresponde ao código e às normas do consenso social” (COMPAGNON, 1999, p. 106).

acontecimentos, mas, com o tempo, fez acréscimos, ampliações, hipérboles, criou novos personagens. Lembramos aí o provérbio popular: “Quem conta um conto aumenta um ponto [...]”.

Cosme passa a compreender o que significa a solidão, o estar sozinho, o que lhe foi extremamente útil por vários momentos de sua vida. Conservou a imagem esquiva do cavaleiro-advogado como exemplo de que um homem pode separar sua sorte de outros e tombar na desgraça. Assim, consegue nunca se assemelhar a ele. Pudemos notar, aliás, que, praticamente em todas as amizades estabelecidas por Cosme a essência é sempre o conhecimento, seja ele formal ou ligado à vida.

A partir de um aforismo, outro tema é abordado na narrativa: o do amor. Cosme nunca o realizou plenamente e por isso mesmo, em certo momento de sua vida, esse sentimento passa a fazer-lhe falta:

Mas em toda aquela ânsia havia uma insatisfação mais profunda, uma falta, naquela procura de gente que o escutasse existia uma busca diferente. Cosme não conhecia ainda o amor, e toda experiência, sem essa, o que é? De que vale ter arriscado a vida, quando dela ainda não se experimentou o sabor? (CALVINO, 2009, p. 135).

Segundo Charaudeau (2009, p. 56) existem estratégias nas quais “O EUc poderá utilizar contratos de reconhecimento [...], mas poderá também recorrer a outros procedimentos [...]” como é o caso dos aforismos; eles interpelam diretamente o leitor a fim de construir efeitos de sentido, o que pode acontecer de forma consciente ou inconsciente.

Em sequência, ao saber que, na Olivabaixa, aldeia do interior, existiam pessoas que, assim como ele, viviam nas árvores, Cosme se encaminhou para lá e viu homens e mulheres com expressões nobres, sentados nos galhos. Eles eram nobres espanhóis que se rebelaram contra o rei Carlos II e foram exilados. Cosme se encanta pela filha de Dom Frederico, chamada Úrsula, e ambos se apaixonam.

Aliás, nessa mesma época, Cosme também dedicava seus estudos à filosofia e pregava os erros dos soberanos. Pregava também que os estados poderiam ser geridos com justiça e razão. O protagonista se transforma em um adepto das ideias de Voltaire. Esses fatos incomodam a Santa Inquisição³⁵ e eles enviam o Jesuíta Dom Sulpício, que, além de motivos religiosos, tenta matá-lo com uma espada por

³⁵ “Nome dado a um tribunal da Igreja Católica instituído no século XIII para descobrir e extirpar as heresias. Os movimentos, numerosos, que questionavam os dogmas do catolicismo” (AZEVEDO, 1997, p. 234).

vingança a sua família, e ainda se interpõe contra seu casamento. Mais do que a tentativa de assassinato, observamos a luta de uma fé desvairada contra a sabedoria da razão.

Um novo fato vem marcar o fim do romance de Cosme. Para sua tristeza, em pouco tempo, chega uma carta com um indulto de Sua Majestade Católica revogando o exílio dos nobres espanhóis que, assim, poderiam, voltar à Espanha e, portanto, descer das árvores. O príncipe convida Cosme a acompanhá-los, e ele se nega por não haver caminho viável para Espanha através das árvores. Úrsula também quer ficar, mas é levada embora à força pela sua família. Essa experiência modificou Cosme, que passou a se vestir bem, a cortejar mulheres, a gerar filhos bastardos.

O narrador passa, nesse momento, a falar de si mesmo (CALVINO, 2009, p. 157). Conta que, com 21 anos, empreendeu uma viagem pela Europa e assumiu a direção das propriedades. Mas ele justifica que essas seriam as suas memórias. Ele descreve uma conversa tida com Voltaire, que muito lhe agradou: “[...] meu irmão afirma – responde – que aquele que pretende observar bem a terra deve manter a necessária distância. – E Voltaire apreciou muito a resposta” (CALVINO, 2009, p. 158). Estabelece-se assim, no interior da narrativa, o diálogo do fantástico com o histórico.

Esse diálogo é estabelecido na dinâmica de se deslocar o papel de narrador-personagem na narrativa para o de narrador-de-sua-própria-história. Seja como for, a história de Cosme é transformada em memórias, em uma narrativa na primeira pessoa do discurso, o que dá a essa mudança um viés de “realidade”. O motivo de tal mudança deve-se também ao fato de a narrativa acolher a figura histórica de Voltaire, em um efeito fantástico. Nesse trânsito percebemos como são fluidos os limites entre o real e o imaginário que conduzem a narrativa.

Logo na sequência, Biágio – pois foi ele quem assumiu o papel de narrador-memorialista diz que, ao retornar de suas viagens à Europa, encontra a mãe doente, e esta pouca atenção lhe dá, pois se apegou demais a Cosme. A mãe morre, e Biágio, um ano depois, fica noivo. Talvez por medo do irmão e de seu carisma, ele e sua mulher passam a maior parte do tempo em outro castelo de propriedade dos Rondó.

Então, são anunciadas mudanças pelos moradores relativas à presença de uma duquesa que, na verdade, se tratava de Violante, que ficara viúva de um duque.

Ela seduz Cosme e sobe nas árvores. Nesse momento, é feita uma reflexão acerca da existência e da alteridade: “Ele a conheceu e a si próprio, pois na verdade jamais soubera quem fosse. E ela o conheceu e a si própria, pois, mesmo já se conhecendo, nunca pudera se reconhecer assim” (CALVINO, 2009, p. 174). O narrador estabelece a importância do outro para a constituição de si mesmo, e novamente instaura-se um viés existencialista que perpassa não só essa obra, mas toda a trilogia Nossos *Antepassados*.

Já quanto aos penúmbrios, esses mantinham uma reserva respeitosa em relação a esse romance. Mas Cosme morre de ciúmes das viagens de Violante, de seu sucesso com os homens e pela presença de dois oficiais em Penúmbria, que se encantaram com a duquesa, e ambos com ela marcaram encontro. Ele se vinga dos dois e perdoa sua Viola.

Neste ínterim, Viola parte para a França, mas, ao querer retornar “acontecimentos históricos” a impediram. Diante desse fato, ela volta a se casar com um Lorde. Cosme louco de dor, torna-se destruidor, corta as folhas das árvores, os galhos. A loucura de Cosme é aceita por todos. Mais uma vez, temos a referência a um viés histórico que nos integra, ao mesmo tempo, a uma veracidade que sempre é reforçada para constituição de efeitos fantásticos diversos, tendo em vista que uma das matizes para constituição do fantástico é exatamente quando nos deparamos com alguma situação que se insere em nosso contexto, da ordem do possível, mas que, por outro lado, nos conduz a um viés ficcional, de não verossimilhança. A narrativa oscila entre o possível e o impossível...

Em seguida, Cosme se afeiçoa a um cão a quem chama de Ótimo Máximo. Uma noite ele foi acordado por gritos de socorro. Era João do Mato que, diante de uma emboscada de dois guardas, foi socorrido por Cosme que o içou pelas árvores. João do Mato passava os dias escondido, sem ter o que fazer, e pede a Cosme um livro emprestado. Foi assim que João do Mato descobriu que poderia viver de rendas e se acomoda nessa nova vida.

O narrador conta que Cosme empresta livros de várias línguas para João do Mato. A partir daí, inicia-se de onde se inicia uma grande amizade. O irmão de Cosme restitui os livros. Em dias fixos, Cosme e João do Mato trocam livros. João do Mato era exigente. As leituras de Cosme passam a ocupação principal e ele toma paixão pelas letras, como podemos constatar:

João envolve-se em um roubo para recuperar seu livro 'Clarisse' e é preso. Cosme leva-lhe outro exemplar na cadeia. Entretanto, João é enforcado sem ter ao menos concluído a leitura. Convivendo com o bandido, Cosme adquiriu paixão desmesurada pela leitura e pelo estudo, que lhe ficou pelo resto da vida. (CALVINO, 2009, p. 97).

Entretanto, Cosme leva o livro até o pinheiro próximo à janela da prisão e começa a ler para João do Mato, e, como o dia da execução chega sem que ele conseguisse concluir a leitura do romance, na hora do enforcamento, Cosme grita o final para João do Mato: assistimos aí a uma *mise en abyme*: o personagem do livro que Cosme lia para aquele que seria enforcado morre também enforcado. Nesse momento, sem esperar pelos algozes, João do Mato, a quem a leitura transformara, com atitude, empurra a cadeira e se enforca. O final representa que mesmo o suicídio, na visão de Calvino, é um ato de não resignação em face das imposições da época. Esse suicídio também realça que o valor da vida de um homem pode ser mais ligado às boas leituras que ao convívio com os humanos e suas leis absurdas.

A narrativa continua com Biágio à sua frente. Ele explica a criação da loja de franco-maçons, ordem na qual ele já fora iniciado, depois da primeira campanha de Napoleão, com quem Cosme também manteve contato: “A propósito, citarei um episódio ocorrido mais ou menos no período sobre o qual estou narrando, e que várias testemunhas poderiam confirmar” (CALVINO, 2009, p. 202). Nota-se aí, no apelo às testemunhas, a criação de um efeito de realidade ou pelo menos, de verossimilhança.

Logo após chegam a Penúmbria, viajantes que se identificaram como maçons da loja de Madri passaram a assistir às reuniões: “Sobre tudo isso só se tem notícias por meio de boatos e suposições” (CALVINO, 2009, p. 202). Um deles era Dom Sulpício, jesuíta que tanto havia prejudicado Cosme. Ele conta que Úrsula morrera no convento, “[...] o que provavelmente foi inventado” diz o narrador (CALVINO, 2009, p. 205). O ex-jesuíta volta a atacar Cosme e não se sabe se ele foi ferido ou morto. A partir desse fato, Cosme passa a ter fama de franco-maçom e adquire amor pelas associações.

Fato inusitado foi a ideia de Cosme de pendurar um caderno para que as pessoas registrassem suas queixas, o que resultou em um belo caderno que foi intitulado de “registro das dores e alegrias” (CALVINO, 2009, p. 217). Estabelece-se um contexto poético na narrativa, um viés de sensibilidade, de emoção. Cosme adentra, nesse sentido, as memórias, os imaginários de seu povo.

Finalmente, são descritas batalhas em decorrência de pagamento do dízimo: após os policiais serem atirados às uvas, todos se convenceram de que foram abolidos os privilégios feudais e não se tocou num fio de cabelo de ninguém. Todos se ocuparam na montagem da árvore da liberdade para acompanhar a moda Francesa. Fica patente a transposição do mundo feudal, do domínio das instituições eclesiais, para um mundo em que se valoriza o conhecimento, a razão. Por outro lado, resta a tentativa de barrar essas mudanças, sobretudo pela Igreja Católica, que se sentia ameaçada em perder seus domínios que até então eram extremos.

No entanto, as tropas genovesas retornaram e exigiram os dízimos. Prenderam os agitadores, exceto Cosme. Mas, pela esperteza, conseguiram convencê-los de que os chefes fugiram e todos foram libertados. Depois foram instalados soldados sob o comando do D'Estomac, imigrado da França, que volta junto com Batista.

Logo após, é descrita a invasão do exército republicano, mas Batista e D'Estomac fogem. Foi estabelecida a *municipalité*, à francesa, Cosme foi nomeado para a junta provisória. Nessa mesma época, ele escreve uma declaração que versa sobre os direitos das pessoas, seres e plantas. Mais uma referência ao seu conhecimento enciclopédico, aos direitos que serão promulgados pela Revolução Francesa (igualdade, fraternidade e liberdade). Cosme nesse contexto, ilustra o povo.

Em sequência temos a descrição do encontro de Napoleão Bonaparte com Cosme, que era portador de fama internacional. O Imperador muito se atrasou, e, ao chegar, entre falas desconexas, Napoleão diz: “– Se eu não fosse imperador Napoleão, gostaria de ser cidadão Cosme de Rondó!” (CALVINO, 2009, p. 227). Nesse momento, temos novamente a articulação narrativa do ordinário com o extraordinário, a relação entre o histórico e a ficção. Expande-se a verossimilhança e são colocados, lado a lado, personagens da ficção e da realidade, o que exige do leitor o entendimento das relações entre personagens e seus mundos, dentro de um contexto fantástico.

Podemos notar ainda essas relações a partir dos os dizeres de Biágio, após Cosme ganhar a cruz da legião da honra, com a qual ele não se importou, mas que muito representou para a sua família:

Não sei o que nos trará este décimo nono século, que começou mal e continua sempre pior. Pesa sobre a Europa a Sombra da Restauração; todos os inovadores – jacobinos ou bonapartistas que fossem derrotados; o

absolutismo e os jesuítas retomaram o campo; os ideais de juventude, as luzes; as esperanças do nosso décimo oitavo século, tudo é cinzas. (CALVINO, 2009, p. 228).

Observemos a metaforização histórica. O narrador torna ficção os imaginários históricos que ele mobiliza ao utilizar referências a períodos históricos; o tratamento da temporalidade é imponderável; cria-se, nesse viés, possibilidades que permeiam nosso cotidiano, como a localização temporal, ora factual, ora ficcional.

Nessa obra, é necessário que se articule o tempo da narrativa e o tempo do discurso. Segundo Todorov (2011, p. 241), o tempo apresenta duas vértices: o tempo da narrativa, onde podemos contemplar o tempo da história, e o tempo do discurso que se refere aos aspectos, aos modos da narrativa.

Percebemos que Biágio nos permite deslindar que ele apresenta uma visão de mundo ancorada na constituição do ser humano social, em uma perspectiva contemporânea de certo pessimismo, de um vazio existencial, de um não lugar no mundo, de homens que, diante da impossibilidade de se nutrirem de seus ideais, se nutrem de livros.

Sua reflexividade transborda, e Biágio, o narrador, se expõe, diz confiar seus pensamentos a esse caderno e afirma que, apesar de ser um homem honrado, é triste. Conta que Cosme se dedicou a pensar, e ele a viver. Nesse ínterim, Biágio discorre sobre valores intrínsecos à sua interioridade. Torna patente seu entre lugar e a dicotomia própria da contemporaneidade entre o conhecimento (Cosme) e o viver (Biágio). Ressaltamos que, apesar de se qualificar como aquele que “apenas” viveu, é aquele que necessita de uma amplitude de perspectivas, de olhares para narrar uma história fantástica com tal grau de detalhes e significados.

Finda a narrativa com o estado crítico de Cosme, que se nega a descer das árvores, e nesse caso, sobem curandeiros, médico, o padre e Biágio. Cosme fica de pé no alto de uma árvore, como se fosse cair; no entanto, aparece um balão que joga a âncora nas árvores devido ao vento, e nesse momento, Cosme a segura e levanta vôo. Quando o balão aterriza, Cosme havia sumido. No jazigo da família foi gravada a inscrição: “Cosme Chuvasco de Rondó – viveu nas árvores – amou sempre a terra – subiu ao céu” (CALVINO, 2009, p. 236), pela qual denota-se remissão do religioso.

Eis uma metáfora da ausência de lugar no mundo, num contexto social de transformações, marcado por regras, intrusões e guerras. O lúdico, o poético, os

efeitos fantásticos se unem, nesse momento narrativo, para instaurar uma das cenas mais pungentes de toda obra: O encontro mais profundo que Cosme sempre buscou, o encontro com o mundo. O cosmopolita enfim, ao obter o conhecimento cultural, social e de si, vai ao encontro dos céus (liberdade/conhecimento) e some na terra (ponto de pertença). Cosme necessitava desse sentimento de pertença, que Calvino busca em *Nossos Antepassados*.

Há ainda a criação de efeitos de metonimização na obra *O Barão nas Árvores*, que se constituem pela nomeação dos personagens da narrativa. É construída uma imagem de identificação do sujeito relativa às suas características.

Essa metonimização assim como mobiliza imaginários, participa da fabricação de efeitos de fantástico na narrativa. A construção dos personagens assume nomes que se referem à sua própria essência, a uma interioridade marcada e localizada na obra, impregnadas de sentidos existenciais.

Podemos exemplificar alguns nomes de personagens como: o protagonista Cosme – nome que representa o *cosmopolita*; sua amada, Violante, *Viola* que alude à musicalidade; João do Mato, amigo de Cosme que vivia escondido pelas matas e grutas; o próprio cão do protagonista também apresenta um nome repleto de simbologias – Ótimo Máximo, nome que nos remete ao hiperbólico, ao pleonasma, em uma extremada relação de afeto e confiança entre o ser humano e um animal. Ainda temos os condes d'Estomac, que obviamente representam uma analogia ao estômago e que tomaram gosto pela família. Além disso, o filho do conde acaba por se casar com a irmã Batista, figura que ilustra de forma caricata a dedicação pela culinária, um tanto exótica e a quem, em outro momento, descreveremos dentro do contexto da carnavalização.

Ao final de *O Barão nas árvores*, Biágio assevera que Penúmbria não existe mais e questiona a sua existência em uma das passagens mais marcantes, que é metalinguística e repleta de metáforas, sobretudo, associadas às árvores, local onde fantásticamente viveu, interagiu, aprendeu, amou e se tornou agente seu irmão Cosme.

Observamos que, apesar da localização espacial da corte mostrar que ela pertencia à França, há o uso de locais geográficos não existentes, imaginários, próprios da literatura fantástica. Nesses limites imprecisos, constrói-se um universo peculiar, um deslocamento do mundo tal qual ele é para um lugar de rejunção daquele que se encontra distante, que olha de fora a vida.

Essas localizações ora reais, ora surreais, são fundamentos para criação do texto paródico, que necessita de dados da realidade para subvertê-la. Assim como, para os efeitos do fantástico, que em um primeiro momento nos colocam diante de uma situação que poderia pertencer ao nosso cotidiano (nesse caso a localização), para que possamos estar diante do inexplicável, como afirma Todorov (2008, p. 161): “Todo fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana”.

Ainda no que tange ao final da narrativa, Biágio ainda afirma que sua existência talvez se devesse à seu irmão. Assevera que:

[...] Aquele recorte de galhos e folhas, bifurcações, copas, miúdo e sem fim, e o céu apenas em clarões irregulares e retalhos, talvez existisse só porque ali passava meu irmão com seu leve passo de abelheiro, era um bordado feito no nada que se assemelha a este fio de tinta, que deixei escorrer por páginas e páginas, cheia de riscos, de indecisões, de borrões nervosos, de manchas, de lacunas, que por vezes se debulha em grandes pevides claros, por vezes se adensa em sinais minúsculos como sementes pluriformes, ora se contorce sobre si mesmo, ora se bifurca, ora une montes de frases com contornos de folhas ou de nuvens, e depois recomeça a contorcer-se, e corre e corre e floresce e envolve um último cacho insensato de palavras idéias sonhos e acaba. (CALVINO, 2009, p. 237).

O narrador faz elucubrações acerca de sua própria escrita, nessa metalinguagem e, novamente, há a utilização da estratégia da estética modernista, que é abolir os sinais de pontuação. Biágio desnuda os efeitos do eu-testemunha atrelados aos efeitos da suspeita das limitações da sua visão de testemunha. Nesse sentido, o narrador estabelece um conluio de seu espaço ficcional e da fabricação de uma imagem real, uma verdade exterior a seu papel de narrador que viu e sabe, mas não sempre, como ele mesmo afirma, tornando-se, assim, sujeito a projeções de seu próprio imaginário.

Podemos notar que, apesar de sua vida na floresta, Cosme chega até a escrever para *Voltaire*. O personagem se desloca para o real, aproxima-se de personalidades históricas, questionando a vida em sociedade, e termina virando uma lenda em uma época em que se aproxima a Revolução Francesa. Preso e, ao mesmo tempo, livre é que ele se constitui sujeito.

Cosme estabelece uma dinâmica de olhar indireto face a seu mundo, a partir de seu afastamento social, o que o leva a promover uma solidariedade civil, que faz com que se aproxime da inteireza que subjaz a busca de uma relação plena consigo e com o mundo, que caracteriza todos os três personagens das três obras da trilogia

Nossos Antepassados. Talvez essa aproximação seja responsável por causar efeitos em nós, leitores, efeitos esses de busca de “ser” que se intensificam na terceira e última obra da trilogia *Nossos Antepassados*.

2.3 O Cavaleiro inexistente

É o anonimato o que me atrai, o sonho de ser invisível.. quando me encontro num ambiente em que posso ter a ilusão de ser invisível, sinto-me muito bem. O invisível é mais que enredo, e sim, sonho a ser alcançado. (CALVINO, 1996, p. 191).

O *Cavaleiro inexistente* (1959), última obra da trilogia, narra a história de Agilulfo, cavaleiro de Carlos Magno³⁶, que serve à causa da cristandade junto ao exército desse rei. Calvino utiliza como narradora uma freira confinada em um convento. Agilulfo, o protagonista das aventuras, é um perfeccionista, que segue as regras até as últimas consequências, mesmo que ridículas.

A narrativa se compõe de onze capítulos, e a primeira referência não se estabelece com Agilulfo, seu protagonista, e sim, com o personagem histórico Carlos Magno a fazer uma revista em seus paladinos. Assim, a introdução já nos traz referência à uma guerra real e marca o tempo histórico da narrativa.

Quando Carlos Magno se depara com uma armadura branquinha, o protagonista, Agilulfo, nos é apresentado. Trata-se de um cavaleiro solitário que é, ao mesmo tempo, uma armadura vazia, sustentada apenas por sua consciência e sua vontade. Vive com os paladinos que têm como base de comportamento a fidelidade à sua causa e aos valores do código dos cavaleiros, mesmo não tendo existência corpórea. Carlos Magno o elogia, dizendo-lhe que, para alguém que não existe, ele está em excelente forma. Só que durante a noite, Agilulfo não dorme, como percebemos no excerto abaixo:

Como era possível aquele fechar de olhos, aquela perda de consciência de si próprio, aquele afundar num vazio das próprias horas e depois, ao despertar, descobrir-se igual antes, juntando os fios da própria vida. Agilulfo não conseguia saber, e sua inveja da faculdade de dormir característica das pessoas existentes era uma inveja vaga, como de algo que não se pode nem mesmo conceber. (CALVINO, 2003, p. 14).

³⁶ Carlos Magno (747-814) Rei dos Francos e Lombardos é o primeiro imperador Romano-Germano que vai restaurar o antigo império Romano do Ocidente.

Nesse sentido, Santiago (1989) assevera que a literatura contemporânea recorre ao tema do *vazio* para justificar o seu não-lugar. A relação falta-vazio é bastante explorada na contemporaneidade. É marcada por outra lógica, por outro olhar, que é transversal aos acontecimentos. O *vazio* nos faz refletir sobre a busca do homem moderno e permite que se instaurem discussões filosóficas sobre o homem contemporâneo.

A narradora dessa obra, irmã Teodora, é um sujeito-enunciador-narrador, que conta a história sob “sua perspectiva”, obviamente construída pelo autor ou sujeito-comunicante. Irmã Teodora explica que as freiras eram moças do interior, mas nobres, e, que, excetuando-se enforcamentos, invasões de exércitos, saques, estupros, pestilências, não viram nada. Esse recorte da narrativa é bastante sugestivo, e ao mesmo tempo irônico. A irmã ainda afirma que sempre ficou afastada das guerras, exceto em quatro ou cinco embates, que ocorreram na planície embaixo de seu castelo. Assevera que lhe cabe representar a paixão amorosa. Pontuamos que ela deixa pistas ao longo da narrativa de sua “verdadeira” existência narrativa.

Em seu prefácio, Calvino afirma que *O Cavaleiro Inexistente* representa a conquista do ser, seja por meio da narrativa irônica ou por meio da alegoria, pouco importa: mesmo na ficção há que se ganhar e justificar o direito de existir.

Esse romance de cavalaria às avessas³⁷, estabelece um diálogo com os romances de cavalaria, mas de forma caricata, irônica e fantástica. O que é narrado, de alguma forma, repercute a existência de Calvino, em uma dimensão paratópica, haja vista que o escritor viveu recluso durante longos períodos e almejava ser “invisível”.

Nessa narrativa, uma localização espacial da narrativa se impõe no início: o encontro do cavaleiro que não existia e do rei se dá “[...] sob as muralhas vermelhas de Paris” (CALVINO, 2003, p. 9), o que corrobora a criação tanto do efeito fantástico quanto da narrativa paródica. A localização temporal pode ser obtida pela figura do imperador Carlos Magno, que é personagem histórico e que viveu em uma época determinada. Coadunam-se já de início o real e o ficcional espacial que nos trazem um certo efeito de realidade, antes de nos depararmos com o inusitado.

A narradora diz escrever como penitência, mas reflete sobre a história da

³⁷ Palavras do escritor Calvino na contracapa do livro.

escrita da história, estabelecendo como ficção suas mazelas, discute sua escrita e explica seu papel de narradora. Nesse sentido, a freira constrói/desconstruindo o processo da escrita.

Teodora conta que Agilulfo tem como escudeiro Gurdulu, por ordem de Carlos Magno, rei dos Francos e Sagrado Imperador. Mas Gurdulu não tem lá muita consciência de sua existência, pois chega a se sepultar, quando acha que uma cova que ele mesmo fez, lhe parecia confortável. O homem em carne e osso é o contrário de Agilulfo (sem carne ou ossos) que apesar de não existir, pode vir a ser tudo, e é um personagem reflexivo.

Em seguida, outro paladino ligado a Agilulfo nos é apresentado: o jovem Rambaldo que tem como meta, vingar o pai, o Marquês de Rosiglione, com patente de general, matando o Emir. Rambaldo pede ajuda ao amigo e acaba com a vida do Emir em uma cena cômica em que os dois precisam de tradutor para estabelecerem a intercompreensão entre matadores e vítima. Agilulfo tem momentos de ternura para com Rambaldo, pois sentia-se imune às angústias humanas, superior a elas e por isso mesmo, protetor. Ele tinha mania de controlar tudo, sofria com o que era mal feito. O amigo chega a questionar: “– Então no exército de Carlos Magno é possível ser cavaleiro com todos os nomes e títulos e além disso combatente destemido e zeloso oficial, sem necessidade de existir!” (CALVINO, 2003, p. 20).

Outros personagens terão importância na trama, como Torrismundo, cavaleiro que contesta o título de Agilulfo³⁸ e alega que a filha do rei da Escócia a quem o mesmo salvara não era virgem (fato que o tornara cavaleiro). Outros cavaleiros defendem-no, como no trecho a seguir:

– Não vejo porque você tem de se preocupar tanto com detalhes, Agilulfo, – disse Ulivieri – A própria glória das ações tendem a ampliar-se na memória popular e isso prova que é glória genuína, fundamento dos títulos e das patentes por nós conquistadas. (CALVINO, 2003, p. 74).

Nesse momento, trata-se da questão da honra dos cavaleiros na obra. Mas, para Agilulfo, a honra era uma espécie de sacerdócio, sua vida, o que lhe assegurava a existência. Ele era, em sua essência, a representação do cavaleiro em si, seus valores, resguardados pela memória coletiva, mas, sobretudo, por feitos heróicos, aos quais ele não aceita contestação ou a mínima dúvida. Ele recorre à

³⁸ Antes do feito, Agilulfo era apenas um guerreiro, que não tinha nome, uma armadura branca em busca de aventuras (CALVINO, 2003, p. 76).

legitimidade documental: “Não dos meus! – refutou Agilulfo – cada título e predicado meus foram obtidos com ações bem analisadas e comprovadas por documentos irretorquíveis” (CALVINO, 2003, p. 74).

Entretanto, Torrismundo está disposto a investigar e contestar o que ocorreu há quinze anos, quando Agilulfo afirma ter salvado a virgindade da filha do rei da Escócia, Sofrônia. Apresenta prova cabal, já que Sofrônia era sua mãe, e ele nascera há vinte anos, portanto, ela não era virgem. A narrativa reporta à questão delicada do incesto.

Devido a essas desconfiças, Agilulfo pede licença ao imperador Carlos Magno para provar a veracidade de sua história e tem a aprovação do rei. Torrismundo confessa ser filho dos cavaleiros do *Santo Graal*. Isso não poderia ser reconhecido, já que eles mantinham voto de castidade. Carlos Magno afirma-lhe, entretanto, que *A Ordem* pode reconhecê-lo, já que é uma entidade, e Torrismundo vai atrás do reconhecimento. Partem ele, Agilulfo, e Gurdulu. Bradamante também parte, e quem a segue é Rambaldo.

Estabelece-se, assim, a grande busca da narrativa, um de seus eixos de constituição, que dialeticamente representa a busca da honra, de provas de paternidade, do próprio símbolo de Jesus e, enfim, a busca essencial: o encontro consigo mesmo, como observamos nos excertos abaixo:

[...] – De qualquer modo, uma castidade violada pressupõe um violador. Hei de encontrá-lo e obterei dele o testemunho da data até a qual Sofrônia pôde ser considerada virgem.

– Dou-lhe licença para partir imediatamente, se quiser – disse o imperador – Penso que, neste momento, nada é mais importante para o senhor do que ostentar nome e armas, que agora lhe são contestados. [...] (CALVINO, 2003, p. 78).

E ainda:

[...] – Então – acrescentou Carlos magno – a ordem em seu conjunto não se acha ligada a nenhum voto do gênero. Portanto, nada impede que se reconheça pai de uma criatura. Se você conseguir chegar até os cavaleiros do Santo Graal e fazer-se reconhecer como filho de toda a ordem, considerada coletivamente, seus direitos militares, dadas as prerrogativas da ordem, não seriam diferentes daqueles que tinha como filho de uma família nobre. (CALVINO, 2003, p. 80).

E assim, chega a narradora, já no capítulo nove, ao verdadeiro andamento do enredo:

[...] as viagens aventurosas de Agilulfo, e de seu escudeiro para localizar a prova da virgindade de Sofrônia, as quais se entrelaçam com as de bradamante perseguidora e perseguida, de Rambaldo apaixonado e de Torrismundo em busca dos cavaleiros do *Graal*. (CALVINO, 2003, p. 99).

Durante a viagem, Agilulfo é interpelado por uma jovem que afirma que um bando de ursos assedia o castelo de sua senhora, a nobre Priscila, e que ele precisa salvá-la. Agilulfo vai ao castelo, mata os ursos e o portão do castelo se abre para ele e Gurdulu. Agilulfo dorme com Priscila, a quem seduz com suas palavras e gestos de cavaleiro. Pela manhã, quando ele vai embora, ela é questionada pelas damas e não sabe descrever-lhes o quão maravilhosa foi sua noite de amor. Então, limita-se a dizer: “[...]– Linda, linda.. uma noite incessante, um paraíso [...]” (CALVINO, 2003, p. 97).

Já nos capítulos finais da narrativa, irmã Teodora volta a falar sobre a tarefa do escritor, suas dificuldades e delícias. Compara o trabalho ao aflorar, saindo daí o sentido, a beleza, a dor e o verdadeiro atrito e movimento da massa geral do mundo. Reflete de forma precisa, conhecedora do ofício do escritor, conforme notamos a seguir:

Para escrever como gostaria, seria preciso que esta página branca se tornasse dura de rochas avermelhadas, se desfizesse numa areiazinha espessa, pedregosa, e aí crescesse uma densa vegetação de zimbros. No meio, onde serpenteia um caminho irregular, faria passar Agilulfo, ereto na sela, De lança em riste. Mas além de paisagem rupestre essa página deveria ser ao mesmo tempo cúpula do céu achatada aqui em cima, tão baixa que no meio só haveria lugar para um vôo grasnante dos corvos [...]. (CALVINO, 2003, p. 100).

Logo após, ao achar o mosteiro em que vivia Sofrônia, Agilulfo encontra-se com um velho que lhe afirma que as religiosas foram levadas como escravas por piratas mouros para serem vendidas no Marrocos. O velho afirma que Sofrônia, ou irmã Palmira, é a mais casta e piedosa de todo o bispado. Ouvindo isso, Agilulfo parte com Gurdulu para o porto no intuito de embarcar para Marrocos. Nesse momento irmã Teodora conta como era o mar, o navio, e relata que, ao combaterem uma baleia, o navio naufraga e Agilulfo diz a Gurdulu que se salve.

Então, poeticamente, Gurdulu percebe sua relação existencial, que podemos elucidar pela metáfora: “Gurdulu engoliu uma pinta de água salgada antes de entender que não é o mar que deve estar dentro dele, mas ele é que deve estar no mar” (CALVINO, 2003, p. 103). Ele se agarra a uma tartaruga e é salvo pelos

pescadores. Já Agilulfo vai andando pela areia no fundo do mar. Calvino metaforiza a existência de forma sensível e profunda. A imensidão do mar serve como ancoragem para a reflexão acerca de quem somos, o que somos e porque somos.

Na sequência, Torrismundo encontra-se com os cavaleiros de *Graal* e, diante da decepcionante negativa em ser reconhecido como filho da *ordem*, segue-os, já que lhe foi aventada a possibilidade de participar da mesma. Os cavaleiros invadem uma aldeia e, diante da negativa dos que ali vivem de pagar-lhes impostos, ateam fogo na aldeia, atacam os camponeses, mesmo os velhos e as crianças e Torrismundo se revolta. Os cavaleiros se defendem dizendo não serem eles que fazem o que fazem e sim o *Graal*. Torrismundo os desafia e se une aos camponeses. Enfrenta os cavaleiros do *Graal* e os vence. Por conseguinte, observamos que o personagem tem um lado bem humano que contrasta com os dos representantes da ordem católica, capazes de atos desumanos. Assim, de maneira paródica, pela inversão das ações, Calvino pode criticar e questionar a Igreja Católica.

Torrismundo parte em uma viagem pelo mundo, e em um desses lugares, se depara com uma mulher adormecida em uma gruta. Ela lhe conta a história de que havia sido forçada a núpcias, e que a consumação do casamento fora interrompida por uma intervenção cristã, que chegara na hora exata. Os clérigos foram vítimas de um naufrago. Torrismundo afirma ter propósitos nada honestos que ela aceita de bom grado, e diz que espera que seu salvador não a atrapalhe desta vez. A mulher diz se chamar Irmã Palmira. Mais um desdobramento cômico-paródico na narrativa: a santa Irmã Palmira clama por um ato sexual!

Então, Carlos Magno encaminha-se com Agilulfo, seus soldados e uma comadre especializada em assuntos de mulheres para a gruta e, nesse momento, presenciam os dois amantes: Torrismundo e irmã Palmira. Agilulfo reconhece-a como Sofrônia. Em sequência, ele descobre o rosto do jovem Torrismundo, e constata ser a mulher, a mãe do jovem. Agilulfo corre e some pelo bosque. Mas volta e questiona-lhe como poderia ser virgem. Ela explica ser irmã de Torrismundo, mas ele esclarece que ela é filha do rei da Escócia e de uma camponesa.

Surpreendentemente, Carlos Magno diz que tudo se resolveu da melhor maneira e questiona sobre o paradeiro de Agilulfo. Rambaldo o procura pela floresta e encontra apenas a sua armadura. Nesta, Agilulfo deixara um bilhete doando-a a Rambaldo. Ele veste a armadura e o imperador o convoca para o combate. Ele sai

da batalha vitorioso. Encontra-se com Bradamante que não o reconhece e dorme com ele. Ao reconhecê-lo fica furiosa.

Em sequência, ocorre o inusitado: Torrismundo desposa Sofrônia, e Gurdulu ao saber que seu patrão dissolveu-se no ar, vira escudeiro de Torrismundo, que recebe de Carlos Magno o título de Conde da Curvalda. Ao retornar à aldeia, os camponeses se negam a aceitá-lo como Conde e propõem-lhe que seja cidadão de Curvalda. Torrismundo e Sofrônia refletem sobre a existência do ser.

No capítulo final, de modo contundente, a narradora dialoga com sua própria narrativa. Bradamante, ou Irmã Teodora, afirma que sua pena corria ao encontro de Rambaldo e declara seu amor. Discorre poeticamente e metalinguisticamente com seu leitor sobre o prazer de escrever, como expomos:

A pena corre empurrada pelo mesmo prazer que nos faz correr pelas estradas. O capítulo que começamos e ainda não sabemos que história vão contar é como a encruzilhada que superamos ao sair do convento e não sabemos se nos vai colocar diante de um dragão, um exercito bárbaro, uma ilha encantada, um novo amor. (CALVINO, 2003, p. 132).

Ao final da narrativa, há uma sublimação de um futuro incerto, ambivalente, engendra uma reflexão acerca dos governantes, de suas guerras:

Quais estandartes novos você me traz dos mastros das torres de cidades ainda não fundadas? 'Quais fumaças de destruições dos castelos e dos jardins que amava?' Quais imprevistas idades de ouro prepara, você, mal governado, você precursor de tesouros que custam muito caro, você, meu reino a ser conquistado, futuro [...] (CALVINO, 2003, p. 132-133).

Observamos que a freira, narradora, tece, ao longo de toda a narrativa a história da escrita da história, como já dissemos, na medida em que descreve como se cria uma narrativa; torna ficção seus percalços, suas imagens; demonstra as dificuldades do escritor, os imaginários que ele mobiliza.

Questiona-se através de limites imprecisos, imprevistos da existência, o direito de existir na ficção. Os personagens Agilulfo e Gurdulu renovam, parodicamente, significados. Gurdulu tem corpo, é puro instinto, mas não tem consciência; existe, mas se encontra no limite do que seria humano. Agilulfo é apenas representado, sua imagem, a armadura e seus valores o sustentam, ele é desprovido dos impedimentos corpóreos, pode vir a se tornar o que quiser, suas características peculiares o distinguem, gerando inclusive grande interesse feminino.

O mistério, a não limitação de quem de fato não existe, o indeterminado, o não-lugar, atrai o sexo oposto, em outra lógica, a do não existir. Ao se libertar de sua armadura, metaforicamente, Agilulfo vai ao encontro de si mesmo, de sua essência.

A crença dos cavaleiros era de que a identidade do ser humano era relacionada aos bens que eles possuíam (poder, dinheiro e títulos). Por isso, a metáfora do livro está relacionada a identidades e títulos tomados pelos cavaleiros daquele tempo. Eles se escondiam por trás dos títulos, perdiam sua identidade real e tornavam-se criaturas inexistentes.

Calvino, por meio da exposição de situações impossíveis e fantásticas, usa sátiras e metáforas e, ao fazê-lo, questiona as noções de pessoa, de indivíduo, de sujeito. Novamente o autor trata do existencialismo, de quem somos nós e do que se esconde por de trás de nossas máscaras, como por exemplo: “Nessa trilogia, a arte de escrever histórias consiste em saber extrair daquele nada que se entendeu da vida todo o resto, mas, concluída a página, retorna-se à vida, e nos damos conta de que aquilo que sabíamos é realmente nada” (CALVINO, 2003, p. 53).

Refletimos sobre a noção de ser multifacetado. Essas personagens assim construídas seriam um índice de metaficção que o narrador utiliza para *falar da própria narrativa*? O cavaleiro *inexistente* seria uma metáfora das máscaras revestidas pelos seres humanos?

Retomando o nome da trilogia *Nossos Antepassados*, notamos que ele nos remete à descendência, à árvore genealógica dos seres humanos. Calvino constrói histórias, personagens representados na Idade Média, ou na época do racionalismo iluminista, mas eles visam mostrar as tensões do homem e da sociedade no mundo contemporâneo.

Após essa incursão pela trilogia, pelas características de sua lógica narrativa, consideramos de suma importância compreender o gênero fantástico, que está relacionado com o sistema axiológico, que determina o ideológico e cria efeitos retóricos como os efeitos de real e ficção que deslindaremos em nosso próximo capítulo.

CAPÍTULO III

3 UMA REFLEXÃO SOBRE O FANTÁSTICO

O termo fantástico, de acordo com o *Dicionário Aurélio* nos remete ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso. Seria uma árdua tarefa precisar a época do surgimento do fantástico. Para alguns teóricos ele surgiu com Homero e com as *Mil e Uma noites*. Outras linhas teóricas divergem desse ponto de vista, estabelecendo o limiar desse gênero entre os séc. XVIII e XIX com Mathey³⁹. Procuraremos, neste capítulo fazer uma reflexão sobre o Fantástico, que é o ponto fulcral da Trilogia de Calvino. Após tecer algumas considerações sobre o assunto, iremos buscar alguns desencadeadores desse elemento.

3.1 Algumas definições

Todorov (2008, p. 7), em sua obra, *Introdução à Literatura Fantástica*, inicia sua teorização inserindo a Literatura Fantástica na dinâmica do gênero. Nesse sentido, ele parte da junção das constantes dos textos para que possam se situar como “obra fantástica”. O autor reflete ainda, sobre as distinções firmadas pelos Formalistas russos, por teóricos das ciências naturais e pela análise estrutural da narrativa, na qual cita Propp e Frye.

Não nos deteremos às especificidades de cada uma das teorias, pois não são nossa base de interesse: partiremos diretamente para as bases teóricas de Todorov, que sistematizou em suas obras o estudo do fantástico.

O autor expõe suas bases teóricas, advertindo-nos de que todo estudo literário participa de um duplo movimento:

[...] Diante de todo texto pertencente à literatura, deveríamos levar em conta uma dupla exigência. Primeiramente, não devemos ignorar que ele manifesta propriedades comuns ao conjunto dos textos literários, ou a um dos subconjuntos da literatura (a que precisamente chamamos um gênero). [...] Em segundo lugar, um texto não é somente o produto de uma combinatória preexistente (combinatória constituída pelas propriedades literárias virtuais); é também uma transformação desta combinatória. (TODOROV, 2008, p. 11).

³⁹ H. Mathey foi um dos primeiros teóricos a se dedicar ao fantástico, participava da corrente em que o jogo da ficção fantástica remete ao debate de sua época sobre o real (MARINHO, 2010).

Ao iniciar a conceituação do fantástico, Todorov parte de um exemplo que podemos transpor para o personagem principal do livro *O Visconde partido ao meio*. Em um mundo reconhecido por nós (Idade Média, com suas guerras), o protagonista, que não é um ser sobrenatural, um monstro ou qualquer coisa do gênero, um homem com título de nobreza, retorna da guerra com apenas metade de seu corpo, o que não pode ser explicado pelas leis naturais. Nesse viés, o autor propõe a relação entre o real e imaginário para constituição do fantástico.

O fantástico se define com relação aos conceitos de real e de imaginário. Todorov (2008) explica que existem três condições essenciais para que o fantástico possa se estabelecer, tais quais:

- i) A hesitação do leitor diante de um fato estranho, no qual ele ficaria diante de uma visão ambígua;
- ii) a condição sintática e semântica, ou seja, a formalidade da trama que causa ações e reações diferenciadas no leitor e o tema representado, a percepção do mesmo;
- iii) ainda temos a escolha do leitor entre os variados modos e níveis de leitura. Para o autor um dos vieses bastante disseminados entre os teóricos é o de se situar o fantástico no leitor real e não no implícito e fazer uma união com a intensidade emocional que ele provoca.

Compreendemos, assim, que o fantástico não acontece apenas pelo fato de termos um acontecimento estranho que cause hesitação; há também a necessidade de uma atitude do leitor em relação ao texto, que deve corresponder às intencionalidades do gênero. Nesse caso, o leitor deve perceber que não se trata nem de poética nem de alegoria (2008, p. 38-39). Se o leitor decidir que há explicação para os fenômenos descritos, a obra sai do fantástico. É simplesmente estranha. Portanto, há uma linha tênue que separa o fantástico do estranho, assim como também o fantástico do maravilhoso. O maravilhoso deixa implícito para o leitor que tudo pode acontecer e é natural. Os contos de fada são um bom exemplo: os animais falam, as fadas voam e aparecem aos olhos de todos, e todos esses acontecimentos são considerados “normais” nesse tipo de narrativa.

Dentro desse quadro teórico, Todorov (2008, p. 53) ainda busca estabelecer as nuances dos gêneros do estranho e do maravilhoso: “[...] o estranho realiza,

como se vê, uma só das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular do medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão”. Para o autor o estranho está ligado ao que se denomina “experiência dos limites” nos quais os temas podem estar ligados a tabus. Em seu trabalho sobre o estranho Freud se dedica ao tema do estranho em sua vasta obra e reflete sobre o conto de Hoffmann “O homem de areia”, sugerindo que o duplo (a duplicidade) é uma criação que data de um estado mental muito primitivo (tanto histórica quanto individualmente) (FREUD, 1976, p. 48) e ainda discorre acerca do maravilhoso, aproximando-o do faz-de-conta, em uma ficção radical.

Calvino (2004), conforme já asseveramos, como crítico literário, discorre sobre o fantástico e cita Todorov, que teoriza acerca do conceito dessa noção, distinguindo-a do estranho e do maravilhoso e inserindo a problemática do fantástico na questão do gênero⁴⁰. Nesse sentido:

A expressão ‘literatura fantástica’ refere-se a uma variedade da literatura ou, como se diz comumente, a um gênero literário. Examinar obras literárias a partir da perspectiva de um gênero é um empreendimento absolutamente peculiar. Nosso propósito é descobrir uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de ‘obras fantásticas’. (CALVINO, 2004, p. 8).

Todorov (2008, p. 84) ainda assevera que “Se a obra literária forma verdadeiramente uma estrutura, é preciso que encontremos, em todos os níveis, consequências desta percepção ambígua do leitor pela qual o fantástico é caracterizado”. Para essa constatação, há que se levar em conta três propriedades.

A primeira propriedade se relaciona ao discurso figurado, que tem seu emprego relacionado ao enunciado. O autor esclarece que as relações entre este e o fantástico são esclarecidas mutuamente e que o fantástico encontrou suas origens nas figuras retóricas.

A segunda propriedade é da ordem da enunciação e está relacionada ao narrador, o narrador-personagem, já que ele (como narrador) não precisa se submeter à “prova da verdade”, mas no papel de personagem pode mentir:

⁴⁰ De acordo com Machado (2003, p. 30): “[...] a função do gênero é fazer reconhecido certo discurso pelas marcas de repetição que ativam as memórias discursivas que, por si, já trazem o aparato das leis (discursivas)”.

O narrador representado convém ao fantástico, pois facilita a necessária identificação do leitor com as personagens. O discurso deste narrador possui um estatuto ambíguo e os autores o têm explorado diferentemente, enfatizando um ou outro de seus aspectos: quando concerne ao narrador, o discurso se acha aquém da prova da verdade; quando à personagem, deve se submeter à prova. (TODOROV. 2008, p. 94).

Neste ponto podemos lembrar a personagem-narradora de *O Cavaleiro inexistente*, Irmã Teodora, que não precisa se submeter à prova de verdade. Ela se apresenta, desde o início da obra, como uma freira que vê de longe os acontecimentos, já que se encontra enclausurada em um convento. Essa estratégia confere credibilidade à narradora, cria um efeito de verdade, mas, ao final da narrativa, nos surpreendemos com o fato de ela se declarar como Bradamante. Configura-se a instabilidade própria do fantástico.

O terceiro traço é o aspecto sintático. Uma das ponderações de Todorov (2008) é de que o critério de temporalidade é de extrema importância para o fantástico. É necessário ler o texto do começo ao fim, sem modificação dessa ordem, pois nesse caso, pode se comprometer o processo de identificação, a surpresa do inusitado. Em *O Visconde partido ao meio*, por exemplo, o ponto culminante acontece quando Medardo retorna da guerra, na parte inicial da narrativa, e em outros momentos antes do final, como a aparição do Bom e a unificação das duas partes do Visconde.

Ao finalizar a conceituação do fantástico, Todorov (2008) apresenta como exemplo, autores que são *cânones* na França, tais como Castex (1963), em *Le conte fantastique en France*. Esse autor situa o fantástico na ordem do mistério, e este se instaura em uma cena da vida real. Outro autor, Louis Vax (1960), na obra *L' Art et la Litterature fantastiques* define a narrativa fantástica como estando inserida em nosso mundo "real". Ela aproxima-se de seus leitores, criando personagens próximos das representações cotidianas destes, mas confrontando-os com o inexplicável. Por último, Todorov (2008, p. 161) cita o autor Roger Caillois (1966), em *Au coeur Du fantastique*: "Todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana", diz esse autor. De modo geral, as definições são similares pois reúnem o mistério, o inexplicável, o inadmissível, aplicados em cenas cotidianas, próximos aos imaginários de seus leitores.

Calvino (2004), em seus *Contos Fantásticos do Século XIX*, escreve uma

Introdução na qual tenta deslindar o conceito do fantástico, abarcando conceitos de Todorov e de outros autores especialistas desse gênero, tais como Hoffmam e Poe. Para Calvino, a narrativa fantástica traz à luz pequenos detalhes que vivem na interioridade humana, ligados de certa forma à simbologia coletiva. Para o autor:

É no terreno específico da especulação filosófica entre os séculos XVIII e XIX que o conto fantástico nasce: seu tema e a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda. O problema da realidade daquilo que se vê – coisas extraordinárias que talvez sejam alucinações projetadas por nossa mente, coisas habituais que talvez ocultem sob a aparência mais banal uma segunda natureza inquietante, misteriosa, aterradora – e a essência da literatura fantástica, cujos melhores efeitos se encontram na oscilação de níveis de realidades inconciliáveis (CALVINO, 2004, p. 4).

Para o escritor, a utilização italiana do termo liga o fantástico à fantasia e deixa de lado a terminologia francesa do maravilhoso. Ele ainda cita a origem Alemã do conto fantástico, como veremos a seguir:

O conto fantástico nasceu na Alemanha como o sonho de olhos abertos do idealismo alemão, com a intenção declarada de representar a realidade do mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação conferindo a ela uma dignidade equivalente ou maior do que a do mundo da objetividade e dos sentimentos. (CALVINO, 2004, p. 11).

Calvino, assim como Todorov, destaca Hoffmam como um dos grandes autores do conto fantástico e afirma que não devemos tentar definir significados “fechados” para as simbologias, pois aí correremos o risco de empobrecer a riqueza de sugestões que os mesmos nos trazem.

Retornando à Todorov (2008, p. 100), o teórico trata também do aspecto semântico do fantástico e assevera que as três contribuições do fantástico são: a produção de efeito de medo, temor ou curiosidade; a manutenção do suspense e da intriga na narrativa, além de favorecer a descrição de um universo próprio, o fantástico.

Logo após, ele parte para alguns exemplos de temas que cabem no fantástico, como é o caso do ser invisível (e aí *O cavaleiro inexistente*, com o personagem Agilulfo, constitui um bom exemplo para o que diz Todorov); partes separadas do corpo humano (outro bom exemplo fornecido por Calvino para este caso: *O Visconde partido ao meio*, com o personagem Medardo), jogos do visível e do invisível (nesse caso, não podemos nos esquecer do livro *O Barão nas árvores*,

com o personagem Cosme, bem como a armadura vazia de Agilulfo, dentre outros.) Entretanto, Todorov (2008, p. 109) assevera que essa classificação não é estanque: “Talvez eu me tenha adiantado muito afirmando que era possível recensear estes temas que dependem entretanto bastante estreitamente de uma situação dada”.

Todorov, ao final de sua obra, ainda engendra uma diferenciação entre duas redes temáticas do gênero fantástico, as quais ele denomina de *temas do eu* e *temas do tu*. No que tange aos primeiros, ele está se referindo à relação do homem com o mundo e destacando o eu, com suas rupturas, deformações, o homem como ser duplo, o apagamento do limite entre sujeito e objeto, tempo e espaço. No que se refere aos *temas do tu*, Todorov explica que por meio deles, aborda-se a relação do homem com ele mesmo, com seus desejos, com seu inconsciente. Nesse sentido ele se refere ao amor entre três pessoas: amor entre mãe e filho, amor entre irmãos... mas também à crueldade e às torturas, bem como às patologias estranhas, como a necrofilia, dentre outras.

Podemos concluir que Todorov oferece-nos um terreno fértil no qual podemos instaurar uma reflexão acerca das nuances de construção do fantástico, sejam elas atreladas ao nível do enunciado, ao da enunciação ou ao ponto de vista sintático.

Abordemos de maneira mais minuciosa os efeitos fantásticos nas obras de Calvino. Acreditamos que eles são criados pelas estratégias de produção da narrativa (que compreendem relações intertextuais), pela criação de personagens com suas paratopias e antagonismos. Cabe ressaltar que ainda podemos elencar recursos como o interdiscurso, a metalinguagem, a paródia e a carnavalização que posteriormente serão por nós estudados, e que participam também da produção de efeitos de fantástico na trilogia em questão.

Parece-nos oportuno, após discorrer sobre os temas do fantástico, analisar seus efeitos, a fim de procurar estabelecer um diálogo entre estes e a trilogia *Nossos Antepassados*. Esperamos poder demonstrar o que facilita o desencadeamento desses temas em narrativas específicas como as do *corpus* por nós escolhido.

Nossa tese busca uma matriz da construção da narrativa na trilogia *Nossos Antepassados* e uma das facetas a se explorar é o conjunto de lugares comuns constantes do fantástico que estruturam tais narrativas, ancorados nos conceitos de *efeitos* formulados por Charaudeau desde seu primeiro livro (1984). Inspirado em Charaudeau, adotaremos livremente o termo *efeito fantástico* e nos basearemos nas teorias de Todorov (rapidamente expostas linhas atrás) para ir ao encontro dos

possíveis efeitos fantásticos na trilogia de Calvino.

3.2 Desencadeadores de efeitos fantásticos

Compreendemos que as contribuições de Todorov aclaram a visão do fantástico e destacam procedimentos oportunos para o estabelecimento desse efeito, como mencionamos na sessão anterior. Nossa busca será feita, então, tendo o objetivo de desvelar como esses efeitos são desencadeados.

O fantástico problematiza a capacidade de perceber a realidade, interagindo com as diversas maneiras de representação do real, revelando dessa forma, a profundidade dos dramas humanos, o que a escrita de Calvino revela com maestria. Nas configurações discursivas temos a perspectiva de modos de narrar que buscam criar efeitos fantásticos⁴¹ seja na estruturação sintática, semântica, na escolha de temas, nas estratégias de produção das narrativas, na *mise en scène* dos personagens, nas relações intertextuais, interdiscursivas, na carnavalização literária, dentre outros.

Um dos efeitos de fantástico frequentemente explorado em toda trilogia de Calvino é o fato de a narrativa descrever um mundo que nos é próximo, mas que produz vários acontecimentos que, dentro de nossas “leis”, nos são inexplicáveis, como em *O Visconde partido ao meio*:

Um sopro do vento veio do mar e um ramo quebrado no alto de uma figueira soltou um gemido. O manto de meu tio ondulou e o vento o inflou, estendendo-o como uma vela, e poderíamos dizer que lhe atravessava o corpo, ou melhor, que tal corpo nem existia, e o manto estava vazio como o de um fantasma. Depois, olhando melhor, vimos que aderira como a um mastro de bandeira e o mastro era o ombro, o braço, o flanco, a perna, tudo o que dele se apoiava na muleta e o resto não existia. (CALVINO, 2009, p. 24).

Desde o início da narrativa, em *O Visconde partido ao meio*, notamos que há a criação de um efeito fantástico, a partir da descrição dos corpos de homens e mulheres que parecem se transformar em abutres, com penas e asas pretas. A partir da citação da Peste Negra, que sempre trouxe sensações de horror, existe uma memória coletiva que a relaciona à degeneração que os corpos apresentam ao ser

⁴¹ “O fantástico aciona um regime ficcional específico com um protocolo de leitura próprio, o que põe em relevo o seu caráter relacional, com o qual se interliga a vertente da recepção evidenciada nas noções de ‘efeito’ e de ‘sentimento’ de fantástico [...]” (SIMÕES, 2012, p. 71).

por ela acometidos e após a morte. De forma recorrente, na narrativa em pauta, Calvino aproxima o ser humano dos animais. Como nas outras obras da trilogia, a visão do ser humano é levada a extremos, como no exemplo da obra supracitada:

Depois vinham as instalações de cavalaria, onde entre as moscas, os veterinários trabalhavam sem parar remendando a pele dos quadrúpedes com costuras, faixas e emplastos de alcatrão fervente, todos relinchando e escoiceando, inclusive os doutores. (CALVINO, 2009, p. 15).

Outra estratégia utilizada para se criar em efeitos fantásticos é a busca da alteridade. Na narrativa *O Barão nas árvores*, o personagem Cosme sobe nas árvores em uma busca do desconhecido e de si, ou seja, realiza uma busca do que está fora para encontrar a si mesmo. A nuance da construção da personalidade, do ser, através da percepção do outro, do diferente ocasiona uma metamorfose no menino na árvore⁴²; é nesse ambiente que Cosme descobre a si mesmo, que ele adquire conhecimento, segurança e valores. A busca do encontro com o outro também pode representar a libertação das amarras que o cotidiano lhe impõe. É nesse entre lugar, no espaço *paratópico* que se estabelece o seu “eu”. A fuga, ou a busca é narrada pelo seu irmão menor, o que já colabora para a construção desse efeito fantástico, o qual descreveremos adiante.

Outro efeito fantástico de Calvino é produzido na narrativa a qual abarca os mais variados tipos de paratopia: da escrita, das identidades, de nomes variados e diversos para o mesmo personagem, de narradores que não são nomeados dentre outros.

Assim, a metáfora da situação *paratópica* é a do autor representado pela freira do convento em *O Cavaleiro Inexistente*. Estabelece-se o convento como *paratopia*. Esse não lugar, reflete sobremaneira as intenções estéticas, filosóficas e ideológicas de Calvino. Nesse espaço, Calvino faz um percurso reflexivo de sua própria narrativa, suas nuances e complexidades.

A respeito da paratopia espacial, ela se aplica perfeitamente ao protagonista Cosme, em *O Barão nas árvores*, tendo em vista que ele se “exila” por sua própria escolha e torna-se nômade, andando pelas árvores. Assim, Cosme não ocupa um lugar social oficial, já que se torna um viajante, um sem lugar. A própria localidade em que sua família vive: Penúmbria atesta a condição paratópica de um lugar

⁴² De acordo com Lexikon (1997, p. 26), a árvore, na psicanálise pode ser considerada um símbolo importante, quase sempre interpretado em relação simbólica com a mãe, com o desdobramento psico-espiritual. Ainda, símbolo de renascimento da vida, da imortalidade, do conhecimento.

delimitado durante a narrativa, que se inseria em um contexto de disputa francesa, e que, por fim, tem sua existência questionada pelo narrador Biágio. Tanto o exílio de Cosme nas árvores, quanto o local em que sua família vive são desencadeadores de efeitos fantásticos.

Evidenciamos ainda a paratopia familiar na qual está inserido o cavaleiro-advogado, irmão bastardo do Conde, que convive com a família como uma espécie de agregado. Apesar de seus estudos e experiência, sua revolta relacionada ao roubar, ao cometer atos ilícitos, revela sua inadequação social, sua dificuldade de pertença.

Personagem-chave do mesmo romance, Cosme também pode ser citado como exemplo daquele que pretende estabelecer uma legitimidade única, centrada em um não-lugar, por vezes considerado louco (paratopia psíquica). Como ser marginal – abandonou a família – apaixonou-se pela literatura e transforma-se em um precoce Filósofo das Luzes. Ele se coloca entre o lugar dos marginalizados, dos incompreendidos, como conhecedor de novas realidades de mundo, mas não abdica de suas atribuições de Conde, o que reforça ainda mais, seu lugar paratópico no mundo, lugar que cabe muito bem no âmbito do fantástico.

Ao traçar um percurso sobre a paratopia, Maingueneau (2002, p. 131) problematiza os “errantes”, cita a figura dos cavaleiros como aqueles que constroem seus nomes em consequência de seus atos: “O produtor de lendas do qual se conhece o nome, mas não seu rosto”. O cavaleiro, portanto, funda-se em valores, em códigos e sua figura pode ser caracterizada por diferentes versões como a sociológica, relacionada ao declínio da aristocracia guerreira, ou por ordem espiritual, em forma de metáforas do alcance do céu e do *Santo Graal*.

Entretanto, com a quebra de paradigmas, ou seja, com a introdução de cavaleiros fora dos padrões estabelecidos para o exercício da função naquela época, o efeito fantástico necessita, apesar da paratopia espacial, de localizações, que são estabelecidas logo no início das narrativas como por exemplo: “Sob as muralhas vermelhas de Paris” ou mesmo temporais: “Carlos Magno ia passar em revista os paladinos” (CALVINO, 2003, p. 7). Assim, em um jogo bem manipulado entre os efeitos de ficção e os de realidade se estabelecem efeitos fantásticos no citado livro e em toda a trilogia.

Mais um fator desencadeante do efeito fantástico na trilogia é o estabelecimento do antagonismo. O antagonismo, em geral reflete um duplo

movimento entre o bem e o mal, conceitos relativos. É assim que os caracteriza Calvino.

O autor constrói seu protagonista, Medardo, do primeiro livro da trilogia, como um ser dividido em dois viéses extremos. Na narrativa, ambas as partes criam a não aceitação por parte dos outros personagens ou seja: os extremos, de alguma maneira, causam efeitos sociais negativos. O fato de um ser ter apenas duas faces, e não várias, como seria de se esperar, é responsável por certo estranhamento, que gera um efeito fantástico nos moldes de Todorov.

Pontuamos que o conflito entre o bem e o mal não é o pilar da narrativa da trilogia. Remetemo-nos antes às questões da alteridade, ou seja, por meio da figura do outro: no fantástico, o “eu” não existe de maneira única, ele pode desdobrar-se. A procura da identidade atrelada à noção de “eu desdobrado”, do duplo, o encontro com o outro é tema recorrente desse gênero, o que pode aparecer sob a forma de metamorfoses ou de uma total transmutação do ser.

No contexto da obra *O Visconde partido ao meio*, em que já foram rompidas as regras sociais, ou em que elas não se estabeleceram, em que as vozes nem são ouvidas, o que poderia ser considerado certo e ético é relativizado dentro do contexto paródico, o que traz certa leveza às questões de ordem existenciais e sociais.

– Das duas metades a boa é pior que a mesquinha – começavam a comentar em Prado do Cogumelo.

Mas não era somente entre os leprosos que a admiração pelo Bom começava a diluir-se.

– Ainda bem que a bala do canhão só o dividiu em dois – diziam todos – se o cortasse em três quem sabe o que nos tocava ver pela frente? (CALVINO, 2009, p. 89).

E ainda:

Assim passavam os dias em Terralba, e os nossos sentimentos se tornavam incolores e obtusos, pois nos sentíamos como perdidos entre maldades e virtudes igualmente desumanas. (CALVINO, 2009, p. 90).

Outra característica semântica estratégica que produz efeitos de fantástico é o tema do *nada*. Aquilo que é tangível, mas invisível; a presença suspensa entre o ser e o nada, a inexistência, a falta e o vazio, como vimos em *O Cavaleiro inexistente*.

Notamos, pois, a existência, em *O Cavaleiro inexistente*, de inúmeras estratégias que dizem respeito à instalação dos efeitos fantásticos, tendo em vista

que não só o tema, mas a estrutura narrativa nos convida a entrar nesse mundo fora do real. Para Merleau-Ponty⁴³:

O que nos importa é precisamente saber o sentido do ser no mundo; a esse propósito nada devemos pressupor, nem a idéia ingênua do ser em si, nem a idéia correlata de um ser de representação, de um ser para a consciência, de um ser para o homem: todas essas são noções a que devemos repensar de nossa experiência do mundo. Cabe-nos reformular os argumentos céticos fora de todo preconceito ontológico, justamente para sabermos o que é o ser mundo, o ser coisa, o ser imaginário e o ser consciente (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 18).

O filósofo francês questiona o “ser” no mundo, a essência do sujeito e sua singularidade. Isso é aplicável ao personagem principal de *O Cavaleiro inexistente*, Agilulfo, que é a representação de uma imagem do que deveria ser um cavaleiro... mas que simplesmente não existe. Sua inexistência encarna a “ficção”. A imagem da armadura na escrita confere à Agilulfo o direito de existir na ficção: “– E a armadura, nunca sai de dentro dela? Tornou a murmurar. – Não há dentro nem fora. Tirar ou por não faz sentido para mim” (CALVINO, 2003, p. 24).

A relação do personagem supracitado com o mundo é instaurada apenas por atos, pela criação de efeitos de escritura que buscam a exploração do mistério, do indeterminado. Agilulfo é o “vazio” que se liberta. Uma metáfora pungente é aí estabelecida: devemos despir-nos de tudo, de nós mesmos, de nossos preconceitos e de discursos que nos construíram, para nos tornarmos alguém. Somos o que o outro é capaz de ver, de mensurar, ou somos reflexo contíguo de nossos valores, nossa cultura? O questionamento de *Torrismundo* ao final da narrativa ressalta bem essa prerrogativa:

– Não entendem? Agora têm um conde! Vou defendê-los de novo contra as prepotências dos cavaleiros do graal!
 [...] se morar aqui, de igual para igual, sem praticar prepotências, quem sabe não acaba se tornando o primeiro entre nós [...]
 – Terei de considerar igual a mim este escudeiro, Gurdulu, que nem sabe se existe ou não?
 – Até ele aprenderá [...] Nem nós sabíamos que estávamos no mundo [...] Também a existir se aprende [...] (CALVINO, 2003, p. 129-130).

Recorremos a Merleau-Ponty (e também a Sartre) para melhor compreendermos a dimensão do vazio, do nada, do não palpável, enquanto conceito

⁴³ Autor de *O visível e o invisível*, se filia à filosofia e à psicologia.

dialético na contemporaneidade. O vazio, pelo simples fato de o circunscrevemos, está recortado em nosso universo. Assim:

Se compreendo verdadeiramente que o *nada* não é, que esta é sua maneira própria de ser, compreendo ao mesmo tempo que, não se trata de incorporá-lo ao ser, que sempre estará aquém que, como negatividade, estou sempre atrás de todas as coisas, separado delas por minha qualidade de testemunha, sempre capaz de suspender minha adesão ao mundo para dela fazer um pensamento do mundo – e que, entretanto, esse pensamento do mundo nada é, que, nesta volta a mim mesmo. (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 70).

Percebemos que os efeitos de fantástico são formados não só pelos temas que Todorov bem explicita em suas obras, já que o autor Calvino cria relações entre seus personagens, estabelecendo uma dinâmica que favorece a integração do leitor aos imaginários e adentra esse mundo que ao mesmo tempo nos é próximo e distante.

Nossa exposição acrescentou outros eixos por meio dos quais o autor italiano engendrou efeitos fantásticos nas obras da Trilogia, tais como: a mise en scène da degeneração dos seres humanos vítimas da Peste Negra; a aproximação do ser humano de características animais; variados tipos de paratopia como a paratopia de nomes, muito significativa em *O Barão na árvores*, a paratopia espacial, dos errantes, a familiar e a da escrita; o antagonismo entre o bem e o mal; o visível e o invisível e o tema do “nada”.

Gerir ao mesmo tempo tantos efeitos em uma narrativa que prima pela ambiguidade, já que se insere no gênero fantástico (de tão fantástica que são as histórias acabam tocando na paródia), exige vasto conhecimento por parte de Calvino que ao lançar mão de estratégias a fim de desencadear seus efeitos visados, na certa investiu na constituição de um arsenal de memórias coletivas próximas de seu leitor-destinatário ou ideal.

Essa relação entre o sujeito calviniano e seus interlocutores será por nós evidenciada no quadro do Contrato Comunicacional de Charaudeau, que, aplicado à trilogia, possibilitará melhor compreensão da função das múltiplas vozes que atravessam as obras. Prosseguiremos, abordando certas visões do conceito de identidade em diversas áreas, para demonstrar como a divisão dos sujeitos na Semiologia pode ser aplicada aos protagonistas e demais personagens de Calvino, em *Nossos Antepassados*. É esse percurso que buscaremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO IV

4 A ENCENAÇÃO NARRATIVA

Examinaremos neste capítulo como Calvino, ou como o sujeito-comunicante da Trilogia construiu os caminhos narrativos que percorrem os três livros. Nesse sentido, levaremos em conta alguns dados referentes à *mise en scène* ali efetuada pelos artifícios e pela arte do escritor. Mostraremos como sua identidade se mescla, de certo modo à identidade de suas personagens na Trilogia e discorreremos brevemente sobre a difícil arte de narrar.

4.1 A *mise en scène* da narrativa

A trilogia *Nossos Antepassados* de Italo Calvino, apresenta como uma de suas principais temáticas a origem do sujeito moderno, que se constitui através de imaginários ligados às questões filosóficas, humanas e existenciais, relacionados à cisão do sujeito.

Pensemos na obra de Calvino pelo viés da Semiolinguística. Nesse sentido, podemos dizer, discursivamente falando, que as instâncias situacionais, por onde circulam as memórias, os valores e o mundo em que Calvino vivia, se intercomunicam e se imbricam com as instâncias comunicacionais, com o espaço do dizer, onde circulam as histórias. Em outros termos: O EUc (sujeito-comunicante) se projeta no EUe (sujeito-enunciador e narrador) para atingir seus destinatários, tanto o idealizado como, se possível – é este o grande *enjeu* da obra –, o TUi ou sujeito-interpretante. Mas, na obra, o sujeito-comunicante pode escorregar e se encontrar com o sujeito-narrador...As memórias do autor se comunicam com as memórias dos personagens: em uma alegre confusão fruto de fantástico, os sujeitos ou os “eus” se interpenetram ... se interrogam ...

Mas voltemos ao quadro que Charaudeau apresenta na página 46 de seu primeiro livro *Langage et Discours*, quadro este que tentamos descrever linhas atrás e que mostra a divisão dos sujeitos. Vamos tentar aplicá-lo à Trilogia.

Temos então um sujeito-comunicante – Calvino – que tem um projeto de escritura, no qual entram o desejo de fazer jogos entre palavras, de parodiar épocas vividas e cavaleiros perfeitos e de colocar tudo isso em uma dimensão fantástica. Ora, esse sujeito delega sua voz a um sujeito-enunciador-narrador, que, nas três obras da trilogia, são também personagens, como já dissemos. Os sujeitos-

narradores têm uma identidade, que pode se alterar no decorrer das histórias. Eles irão, através de suas narrativas, construir a identidade dos outros personagens que observam e que pertencem aos seus estranhos mundos.

Como esses mundos pertencem às narrativas fantástica e paródica, as estratégias operacionalizadas no espaço do dito serão direcionadas em dois sentidos: a de criar efeitos de hesitação em seus leitores reais, deixando pistas que conduzam esses leitores à conclusão de que estão diante de livros paródicos. Assim, sob dois dos livros da trilogia, existem textos “sérios” que contam histórias heróicas de cavaleiros da Idade Média. No outro é colocado em foco (e por assim dizer, parodiado) o personagem do humanista puro do século das Luzes. Calvino inverte a ação desses heróis. Segundo Machado, esse processo permite que o leitor “entre em um universo coletivo, faça uma ‘viagem’ através do tempo e consiga rir de uma obra que, em sua origem provocaria todo tipo de reação, menos o do riso vindo do cômico”⁴⁴.

Assim, cria-se uma dinâmica que não só abarca os valores de épocas passadas, de forma caricata, como é estabelecida uma relação com os imaginários calvinianos, o que abre as portas ao “se” – máxima da narrativa fantástica – em seus livros. A construção desses sujeitos por parte do sujeito-comunicante exigiu, é claro, estratégias diversas, a fim de refletir essa dinâmica e consubstanciar o riso, o medo, a hesitação, a emoção.

Tentaremos, a seguir, elucidar como o autor estruturou a fragmentação dos protagonistas e qual relação se estabeleceu entre seu “eu” e a identidade dos personagens.

4.2 O conceito de identidade e o sujeito Calvino

A identidade é aquilo que permite ao sujeito tomar consciência de sua existência, isso é feito através da tomada de consciência de seu corpo (ou seja, de ‘um estar lá’ no espaço e no tempo), de seu saber (isto é, seus conhecimentos sobre o mundo), de seus julgamentos (suas crenças), de suas ações (seu poder de realizar algo). A identidade caminha então lado a lado com a tomada de consciência por parte do ser humano. (CHARAUDEAU, 2009, p. 37).

⁴⁴ Notas tomadas em aula ministrada pela Profa. Dra. Ida Lucia Machado em 23.06.1999, no curso *Teorias do Discurso*, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (FALE/UFMG).

Ao abordarmos a questão do sujeito Calvino na narrativa *Nossos Antepassados*, em que um dos grandes eixos temáticos e interdiscursivos é a fragmentação do sujeito, o sujeito partido ao meio, inexistente, em uma incessante busca de si mesmo e do seu reconhecimento através de um outro, buscamos, além de Charaudeau, as opiniões de Kaufmann que pertence a outro domínio de conhecimentos que o da análise do discurso propriamente dita, mas que a ela se liga de certo modo, a fim de deslindarmos essas identidades multifocalizadas.

A identidade é uma forma de subjetividade. A subjetividade precede, é mais ampla, está no centro da fabricação da identidade, embora não controle tudo. A identidade, tal como é abordada na contemporaneidade, é antes de tudo uma imagem de si e daí uma representação. Pertence mais ao campo das representações sociais/mitológicas e ideológicas. Pode ser considerada uma herança, uma memória, tem como base valores, símbolos e se relaciona ao estatuto do eu e do tu.⁴⁵ A conceituação da identidade permeia disciplinas de vários eixos tais quais a psicologia, a sociologia, a linguística discursiva dentre outras.

Assim, no caso de Calvino, seu sujeito-enunciador-narrador ao escrever, ao criar seus protagonistas, deixa para seu sujeito destinatário uma imagem do sujeito-comunicante que ordena a escrita (conscientemente ou não): o estilo, o modo de falar e de escrever, suas escolhas lexicais, suas competências languageiras ou enciclopédicas, suas crenças implícitas...; enfim, ele ali deixa marcas de sua subjetividade. Desse modo, o sujeito-comunicante estabelece uma representação/imagem/espelho dele mesmo como escritor.

Charaudeau (2009), ancorando-se na visão kantiniana acerca da noção de sujeito, afirma que este deve ter consciência do seu corpo no espaço e no tempo e, ao comunicar deve ter ciência de seu conhecimento sobre o mundo. Deve também ser capaz de examinar friamente seus julgamentos fundamentados em crenças e seu poder para colocá-los no papel. Isso significa que a identidade é proporcional à consciência de si mesmo. Ela ocorre a partir do reconhecimento do outro (alteridade). Pode ser caracterizada como uma relação ambivalente de semelhanças e diferenças entre o “eu” e o “outro”, aquele que é exterior ao mundo do primeiro. Enfim, vemos aí um processo de legitimação e justificação do outro e de si mesmo.

Em relação ao processo do estabelecimento das diferenças, Charaudeau

⁴⁵ Adaptações do *Hand-out* sobre os conceitos de *Ethos, Imagens de si e identidade*, fornecido pela Profa. Dra. Ida Lucia Machado, no mês de setembro de 2011, em curso do PósLin/FALE/UFMG

(2009) afirma que é desencadeado um processo duplo de atração e de rejeição *vis-à-vis* do outro. É por esse processo que descobrimos nossa incompletude, nossas imperfeições e inacabamento, tal como ocorre com os heróis da trilogia de Calvino, diga-se de passagem. Se rejeitamos o outro é por medo de que ele possa ter um juízo negativo de nós. Ora, quanto mais essa rejeição se generaliza mais ela se transforma em estereotipia e em casos extremos, em preconceito.

É nesse paradoxo que a identidade é construída/constituída: na necessidade de se marcar uma diferença com o outro. Assim cientes de nossa própria existência, tentamos tornar o outro semelhante a nós – ou nós mesmos nos tornarmos como ele – no intuito de eliminar as diferenças. Nos dois casos, deve existir uma regulação entre a aceitação e a rejeição. O outro é aquele que atrai, mas também intimida. Charaudeau (2009) reflete sobre o pensamento de Rimbaud: “Eu é um outro”. Para ele, “Eu seria um outro “eu-mesmo”, igual e diferente”.

Charaudeau (2009) classifica a identidade em dois tipos:

- i) Identidade social – é aquela que necessita do reconhecimento do outro. Nesse sentido, é construída com antecedência, por meio do papel e do estatuto daquele que fala. Ela estabelece o direito do sujeito de se comunicar ou seja, fundar sua legitimidade enquanto ser do mundo. No que concerne a esse ponto, o sujeito-comunicante Calvino, como escritor, encontra-se em posição de legitimidade, já constituída através do reconhecimento social de suas obras, o que facilita a ancoragem social de seu discurso.
- ii) Identidade discursiva – também construída pelo sujeito-comunicante e relacionada tanto à credibilidade como à captação. A credibilidade refere-se a fatores (internos e externos, ligados à legitimidade/poder ou ao carisma) que dão ao sujeito que fala a possibilidade de ser crível. Já a captação se relaciona ao seu jeito de escrever/falar, de agir, no sentido de levar o outro a aderir às suas intenções ou, pelo menos, aceitá-las em parte.

Nesse âmbito, é necessário não só que Calvino já tenha certa credibilidade, uma boa imagem de si ao se dirigir ao seu leitor, mas também que seja capaz de operacionalizar estratégias que conduzam seu sujeito-interpretante a compartilhar o

que ele faz seus sujeitos-personagens-narradores afirmarem.

Calvino, voltamos a lembrar, foi bastante ativo na política e no processo histórico de sua geração na Itália. Ele era judeu, foi expatriado, portanto era um sujeito “estrangeiro” e detentor de memórias de quem viu os horrores, as angústias e destruições de uma *guerra mundial* e de suas consequências. Seria difícil para esse sujeito deixar completamente de lado, em sua escrita, imaginários de toda uma vida nesse contexto.

Para o sociólogo Kaufmann (2007), a identidade é um processo que permite dar sentido à vida, na qual o indivíduo se constrói de maneira individual, porém com vários pertencimentos que o movimento da vida o faz assimilar. Para esse autor, a palavra “identidade” tem duas acepções. Podemos considerá-la como um processo individual, que diz respeito às diversas maneiras pelas quais os indivíduos tentam dar um corpo/uma personalidade às suas trajetórias (familiares, escolares, profissionais no intuito, por exemplo, de justificar sua posição); podemos também vê-la inserida nos quadros sociais da identificação ou quadros de socialização, que envolvem as categorias utilizadas para identificar um indivíduo em um dado espaço social (identidade para outrem). O autor propõe que utilizemos o termo “papel” para designar esse aspecto da identidade. A identidade é para Kaufmann (2007) também uma condição para a ação. A estima de si é um reservatório de energia que possibilita ao sujeito enfrentar situações desfavoráveis. Nesse sentido, as identidades são colocadas em operação à partir de percepções emocionais. É por essa razão que Kaufmann classifica as identidades em individuais e coletivas.

O modo de pensar e tornar algo operacional está no equilíbrio entre uma identidade pessoal que, para Kaufmann (2007), não existe em estado puro (o que sou/gostaria de ser) e uma identificação coletiva da identidade pelo social. Os dados objetivos (efeitos de contexto, os jogos de interação ou a memória incorporada) Para o referido autor, são trabalhados no sujeito a partir de conflitos que ele vive de forma permanente. Esses traços objetivos não são estáveis, são atravessados por oposições que obrigam o sujeito a se implicar, por exemplo, quando ele se vê diante de vários discursos (interdiscurso). Mas o indivíduo tem iniciativa, goza de arbitragem, e é nesse ponto, que reside o coração do processo identitário.

No estudo que aqui realizamos e que busca a aplicação de pontos teóricos próprios do discurso, dos estudos discursivos à trilogia de Calvino, notamos o seguinte: Calvino mobiliza as memórias discursivas de seus eventuais leitores,

acreditando que eles serão capazes de compreender os imaginários que atravessam suas obras; e também os intertextos, os interdiscursos a fim de que se instaure uma relação de reciprocidade entre aquele que pensa/escreve e seu sujeito-interpretante.

Desse modo, Calvino tece sua trilogia, de forma que as narrativas destas espelhem sua existência, em uma dimensão paratópica, haja vista que o escritor viveu recluso durante longos períodos e almejava ser “invisível”. Gestou uma obra em que se estabelece o embate do sujeito não só com o mundo, com o social, mas, sobretudo, consigo mesmo. Nas facetas mais humanas de seus personagens observamos a pungência, a dor, por um existir, encontrar-se, constituir-se, enfim, o que constitui uma das grandes questões do sujeito contemporâneo. Mas a escritura de Calvino engendra também uma esperança de harmonia entre os seres humanos. Entre fragmentação e esperança esse autor vai tecendo suas obras.

Logo, estudar a identidade pressupõe compreender as relações sociais, o caráter individual e coletivo do sujeito que escreve, observado através de sua própria vida, de suas ações e, no caso de Calvino, de sua militância política. Assim, percebe-se que uma análise da identidade que desconsidera a mediação do outro, do tempo, do componente histórico, não se consubstancia dentro do quadro de análise da Teoria Semiológica.

4.3 A intrincada função de narrar

O homem não possui espaço interior soberano, ele é inteiramente e sempre uma fronteira, olhando em seu interior, ele olha dentro dos olhos de outrem ou através dos olhos de outrem. (BAKHTIN, 1997, p. 147).

Ao examinarmos discursivamente os três livros de Calvino, notamos que existem várias vozes vindas dos personagens, o que não é estranho em uma obra literária. Essas vozes são orquestradas pelo sujeito-enunciador-narrador, importante “peça” na engrenagem discursiva, pois a ele foi delegado, pelo sujeito-comunicante (autor), a tarefa de testemunhar as experiências, de nos demonstrar as características, as vicissitudes e outros aspectos dos personagens das narrativas.

Segundo o criador da Semiologia, “o narrador é um ser de papel (ou de fala) que existe no mundo da história contada, não tem, portanto, outra identidade a não ser aquela, anônima, que lhe confere o papel de sujeito que conta” (CHARAUDEAU, 2009, p. 186).

Por conseguinte, é importante considerarmos que o “processo de narração” pode ser constituído por diversos tipos de sujeitos, com papéis específicos na encenação narrativa. Desse modo, o narrador pode apresentar dois papéis, entre outros: o de historiador, que se ancora nos fatos de uma realidade dada, e o de narrador – contador, ou seja: “[...] aquele que organiza a história contada como pertencente a um mundo inventado, criado por seu organizador, em relação com todos os outros mundos inventados; um mundo que não aceita outros códigos e outras leis além daqueles da ficção” (CHARAUDEAU, 2009, p. 188).

Entre vários estudos realizados sobre o assunto, o teórico prefere adotar apenas dois pontos de vista no que tange ao papel do narrador: o interno e o externo. Segundo ele:

Nossa distinção apóia-se não no fato de que o narrador saberia mais, tanto ou menos que a personagem – já que ele sabe tudo por definição –, mas na resposta à interrogação seguinte: de onde lhe vem seu saber sobre o personagem, visto que ele o descreve assim? (CHARAUDEAU, 2009, p. 198).

Nessa distinção entre o ponto de vista interno e o externo, ele distingue o ponto de vista externo como objetivo, aquele no qual o narrador observa a aparência física do personagem, sua exterioridade. O outro, seria o subjetivo. Evidentemente, Charaudeau faz essas distinções apenas para explicar a ordem concreta dos pontos de vista, pois ele não ignora que a subjetividade percorre tanto um ponto quanto o outro. Trata-se, pois, de uma divisão meramente formal.

As narrativas que constituem nosso objeto de estudo alternam os dois pontos de vista: o externo, com as descrições dos personagens da trilogia. Mas conforme o que foi dito acima, trata-se de uma visão meramente formal, pois, ao descrever os personagens, por exemplo do livro *O Cavaleiro inexistente*, o narrador faz descrições-interpretativas, que misturam o externo com o interno, como no excerto em que o personagem Rambaldo se depara com Bradamante:

Rambaldo não acreditava em seus olhos. Porque aquela nudez era de mulher: um liso ventre emplumado de ouro e redondas nádegas cor-de-rosa e rijas, e longas pernas de moça. Essa metade de moça (a metade de crustáceo, tinha agora um aspecto ainda mais desumano e inexpressivo) girou sobre si mesma, procurou um lugar acolhedor, pousou um pé de um lado e o outro na outra parte do riacho, dobrou um pouco os joelhos, aí apoiou os braços com as proteções férreas do cotovelo, jogou a cabeça para a frente e as costas para trás e se pôs tranquila e altiva a fazer xixi. Era uma mulher com harmoniosas luas, plumagem tenra e fluxo delicado. Rambaldo apaixonou-se imediatamente. (CALVINO, 2003, p. 47).

Além disso, no regime fantástico criado por Calvino há uma sarabanda de narradores que se misturam e se separam. Assim, ainda tomando o excerto acima como exemplo, veremos que o autor estabelece a existência do narrador em 1ª pessoa (eu/nós) e esse narrador é também um narrador-testemunha-dos-fatos e, mais ainda um narrador-personagem.

Por outro lado, o narrador pode assumir a visão de uma criança, como no caso de Biágio, em *O Barão nas árvores*. Os tempos verbais se confundem, se imbricam. O narrador desse livro pode passar da primeira pessoa, em que assume seu lugar de participante-testemunha, para, subitamente, falar com a voz de seu irmão, que estava sozinho no alto das árvores, em uma vida paralela à sua. No livro *O Cavaleiro inexistente*, a freira-narradora conta a história, mas de repente para. Assim agindo ela permite a entrada do narrador-autor-escritor, que vai discorrer sobre essa difícil arte.

Nas três obras, as respectivas narrações permitem a entrada de diálogos, no estilo direto, de outros personagens periféricos. Aí são eles quem assumem a narração no lugar do narrador propriamente dito, como podemos constatar em *O Visconde partido ao meio*, no diálogo estabelecido entre o narrador (sobrinho) e seu tio, o Visconde Medardo:

- Oi, tio! – gritei: era a primeira vez que conseguia cumprimentá-lo.
Pareceu muito contente de me ver.
- Estou procurando cogumelos – me explicou.
- Conseguiu alguma coisa?
- Olhe – disse meu tio, e nos sentamos à beira do charco. Ele escolhia os cogumelos e jogava alguns na água deixando outros no cesto.
- pegue – disse, me entregando o cesto com os cogumelos escolhidos por ele – pode fritar. (CALVINO, 2009, p. 19).

O sobrinho-narrador torna-se personagem-narrador. Nesse sentido, podemos observar que a palavra do narrador como participante dos acontecimentos torna-se duplamente digna de confiança. O narrador representado facilita, então, a identificação do leitor com os personagens. Pode ocorrer ainda o que chamaremos, ousadamente, de concorrência entre as “vozes”: estamos “à escuta” de uma voz e nela vislumbramos a voz e a ideologia do autor.

Na trilogia, os narradores internos e testemunhas são Biágio (irmão de Cosme, sendo que os dois são duas crianças), o sobrinho do Visconde Medardo (também criança) e a Freira, irmã Teodora. Calvino toma por sujeitos-narradores

aqueles que socialmente são vistos pelo viés da pureza, da ingenuidade, da fantasia; mas que também, pelas mesmas qualidades, são menosprezados pelos adultos, pelos senhores do poder. Essa escolha calviniana de dar vozes aos “menores” cria uma imagem enevoada dos fatos, uma visão de sonhos que facilita a implantação dos efeitos fantásticos nas narrativas. Ainda observamos a relação desses “eus” narradores com os “eus” protagonistas (sobrinho/Visconde, Biágio/Cosme, freira Teodora/ Agilulfo), além da relação com a identidade do autor.

O primeiro narrador, da obra *O Visconde partido ao meio*, é o sobrinho do Visconde Medardo, que não é nomeado, o que consigna um estar no mundo diferente, pois ele nem assinava o sobrenome da família dos Terralba. Emerge, assim, o efeito de uma voz reveladora, mas de uma implicação mais relativizada com o leitor o que nos aproxima ainda mais do fantástico. Assim, Calvino estabelece um jogo lúdico entre os efeitos de confiança e de real e os efeitos de fantástico, como podemos observar no excerto:

Eu era livre como o ar, pois não tinha pais e não integrava a categoria dos servos nem a dos patrões. Fazia parte da família dos Terralba só por reconhecimento tardio, mas não assinava o nome deles e ninguém se via obrigado a educar-me. Minha pobre mãe era filha do Visconde Aiolfo e irmã mais velha de Medardo, porém havia manchado a honra da família fugindo com um caçador ilegal que acabou sendo meu pai. Eu tinha nascido na cabana do caçador, nos terrenos áridos do bosque; e pouco depois meu pai foi morto numa briga e a pelagra liquidou minha mãe naquela mísera cabana. Fui então acolhido no castelo porque meu avô Aiolfo teve pena, e cresci graças aos cuidados da grande ama Sebastiana. Lembro que quando Medardo ainda era jovem e eu bem pequeno, às vezes me deixava participar de suas brincadeiras como se tivéssemos a mesma condição; depois a distância cresceu junto conosco e eu permaneci ao lado da criadagem. Então no Dr. Trelawney descobri um companheiro como nunca tinha tido. (CALVINO, 2009, p. 32).

A partir dessa condição paratópica, o sobrinho nos narra uma história pungente, ao mesmo tempo de descobertas, sofrimentos, decepções e sob um olhar infantil, mas com percepções profundas da existência. Ele é que é responsável por nos apresentar, por meio dos efeitos de surpresa, os fatos mais inusitados possíveis, como o retorno da parte má, de Medardo, de sua da parte boa e a rejunção das duas partes, por exemplo.

A experiência do inverossímil é assumida pelo mesmo personagem-narrador (o sobrinho do Visconde), um narrador que conta a história dentro da história; é ele também que nos dará várias explicações e contextualizações para a existência do inverossímil da história. O mesmo ocorre nas outras duas narrativas, com seus

respectivos personagens-narradores.

O segundo narrador, Biágio, da obra *O Barão nas árvores*, também criança, pois nos explica ter apenas oito anos quando inicia a narração, fala de si referindo-se porém ao seu irmão Cosme. Na verdade, Biágio conta tudo sobre todos, mas pouco de si mesmo. Chega a admitir que Cosme era o homem da razão, que ele se tornara um símbolo da inovação, do despojamento. Ambos viviam uma dicotomia entre o viver e o conhecer/conhecer-se, entre-lugar próprio da contemporaneidade:

Antes era diferente; havia meu irmão, dizia para mim mesmo: 'já existe ele que pensa'. E eu tratava de viver. [...] Agora ele não existe, tenho a impressão de que deveria pensar em tantas coisas, a filosofia, a política, a história, acompanho os jornais, leio os livros, quebro a cabeça, mas as coisas que ele queria dizer não estão ali, ele pensava em muito mais, algo que abarcasse tudo, e não podia dizê-lo com palavras, mas apenas vivendo como viveu. Somente sendo tão impiedosamente ele mesmo como foi até a morte, podia dar algo a todos os homens. (CALVINO, 2009, p. 233).

Há uma clara referência a um legado constituído em um mundo possível, do fantástico, mas que gera mitos como Cosme, que adentrou sua mais profunda essência ao se distanciar do convívio social padrão, ao romper com os valores estabelecidos. Sua mitificação fica nítida quando o próprio Napoleão assevera que, se não fosse ele mesmo, desejaria ser Cosme. Nesse exagero que surpreende o leitor, desponta a figura da ironia: ela opera uma reviravolta maior ainda no já tão inusitado mundo fantástico.

O narrador-personagem ainda cumpre a tarefa de enaltecer o papel do irmão e engendra aforisticamente um veio existencialista acerca do sujeito protagonista.

Já a freira Teodora, narradora-personagem de *O Cavaleiro inexistente*, chama a atenção para a existência de Calvino, como já sugerimos. Nesse caso, a ruptura, presente também nas outras obras da trilogia, é ainda maior quando a freira cria um irônico efeito de surpresa: ela é Bradamante, a guerreira que amava Agilulfo e que lutava por seu amor. Essa ambiguidade gera uma mudança de perspectiva narrativa, cria um outro ponto de vista que facilita novamente o estabelecimento de efeitos fantásticos ímpares:

Sim, livro. A irmã Teodora, que narrava esta história, e a guerreira Bradamante são a mesma pessoa. Um tanto galopo pelos campos de guerra entre duelos e amores, outro tanto me encerro nos conventos, meditando e escrevendo as histórias que me ocorrem, para tentar entendê-las. Quando vim me trancar aqui estava desesperada de amor por Agilulfo, agora queimo pelo jovem e apaixonado Rambaldo. (CALVINO, 2003, p. 132).

A obra *O Cavaleiro inexistente* é das três histórias da trilogia *Nossos Antepassados* a que mais recorre ao metadiscurso. Esse fenômeno linguageiro, segundo Maingueneau (1997), acontece quando alguém comenta sua própria enunciação. Assim, ao mesmo tempo em que se realiza, a enunciação se auto-avalia.

Mas, para que a narrativa de Calvino se consolidasse, esse sujeito-comunicante teve que se amparar em certas estratégias que aparecem, de forma consciente ou inconsciente, em narrativas diversas. É a elas que dedicaremos o próximo capítulo.

CAPÍTULO V

5 AS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS

Neste capítulo abordaremos, ainda que de forma não exaustiva a presença de certas estratégias que percorrem as narrativas, sobretudo as literárias. Lembramos que a Trilogia de Calvino se edifica como um “edifício” e que para deslindar essa construção, cabe-nos mergulhar no universo da sua própria formação. É o que tentaremos fazer neste capítulo.

5.1 A metalinguagem e o sujeitos-narradores

Para dar continuidade ao nosso trabalho, primeiramente vamos definir o que seria a palavra “metalinguagem”. Para Massaud (2004), ela é formada da adição à palavra “linguagem” do prefixo grego – *meta*, que expressa as ideias de comunidade ou participação, mistura ou intermediação e sucessão, designando, pois, a linguagem que se debruça sobre si mesma. Por extensão, diz-se também: metadiscurso, metaliteratura, metapoema e metanarrativa.

Segundo o autor supracitado, o termo “metalinguagem” foi empregado inicialmente em 1920 por Rudolf Carnap e passou a ser utilizado pela Semiótica e pela linguística na obra de Louis Hjelmslev (*Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, 1943 e *Linguagem: Uma introdução*, 1963). Mas para Massaud (2004, p. 289) é com Jakobson (1977) que o conceito vai se estabelecer na Linguística, ao tratar das funções da linguagem, especialmente no que concerne à função metalinguística que se foca no código empregado.

A teoria de Jakobson (1977) trata de dois níveis da linguagem. Um deles é denominado “linguagem-objeto” e o outro, “metalinguagem”. Para o autor, ao se manipular a linguagem, pode-se observar um domínio do que significa a utilização da língua como instrumento, desvendando o processo narrativo.

O viés metalinguístico, discute o processo de criação na narrativa e torna mais complexo o papel do narrador, sua existência, sua identidade e a existência dos personagens, já que a interlocução se consubstancia criticamente. Nesse entremeio, ao aproximar narrador e autor, os dois como protagonistas, o autor, que é a referência social e externa, adentra o circuito interno da comunicação, espaço do fazer comunicativo, como parte do texto narrado.

Nesse sentido, desconstruir para reconstruir remete à paródia e reforça a relação com o fantástico. Ao ser contada por um personagem-narrador, a história serve-se de uma estratégia que causa o efeito ilusório de que a história foi vivenciada por ele, o que implica em uma espécie de confiança (por parte do leitor) no que é narrado. Dessa forma, cria-se uma nova organização da narrativa pós-moderna. Tanto a metalinguagem quanto a paródia desestabilizam o leitor, na ruptura da narrativa.

Dando continuidade a essa problemática em seu estudo sobre as funções da linguagem, Roman Jakobson destaca a função metalinguística, ou seja, o momento em que a linguagem fala dela mesma, ou seja, faz um movimento circular em torno das palavras enunciadas. Tal função reenvia o código utilizado à língua e a seus elementos constitutivos. Nesse sentido, a metalinguagem se solidifica à medida que a linguagem discorre sobre ela própria, fazendo o que foi dito ou escrito ganhar um novo destaque.

Em face do conceito de metalinguagem, Barthes (1970) considera que a literatura se refere ao mundo, e ao mesmo tempo, a si mesma. Nesse âmbito, Calvino, como crítico literário, investiga as relações e estruturas presentes na trilogia *Nossos Antepassados*, explicitando através de narradores-testemunhas seu fazer literário. Podemos inferir que a crítica literária pode se constituir como metalinguagem, tendo em vista que nesse campo, os discursos emitidos pelos críticos, analisam discursos: discursos emitidos por outros ou seus próprios discursos.

Calvino dialoga com seu leitor e, assim agindo, mostra que está refletindo sobre si mesmo e sobre sua maneira de se expressar pela escrita. É a indicação da presença do autor na obra, e o fato de nela existirem diálogos entre personagem/autor e autor/leitor cria uma ilusão de proximidade do leitor com a obra, e desta com a realidade. Ao mesmo tempo em que é uma obra, uma ficção, um mundo possível.

Porém, essa dinâmica de aproximação do real opera-se na Trilogia, justamente para depois desestabilizar o leitor. Ora, vemos aí um dos veios principais da efetivação do efeito fantástico nas obras. Tomemos como exemplo a narradora de *O Cavaleiro Inexistente*, que se identifica apenas como irmã Teodora, no início da narrativa e no excerto abaixo:

Escrevo no convento, deduzindo coisas de velhos documentos, de conversas ouvidas no parlatório alguns raros testemunhos de gente que por lá andou. Nós, freiras, temos poucas ocasiões de conversar com soldados: e, assim, o que não sei, trato de imaginar; caso contrário, como faria? E nem tudo da história está claro para mim. Vocês vão me desculpar: somos moças do interior, ainda que nobres, tendo vivido sempre em retiro, em castelos perdidos e depois em conventos; excetuando-se funções religiosas, tríduos, novenas, trabalhos de lavoura, debulha de cereais, vindimas, açoitamento de servos, incestos, incêndios, enforcamentos, invasões de exércitos, saques, estupros, pestilências, não vimos nada. O que pode saber do mundo uma pobre freira? Portanto, prossigo penosamente esta história que comecei a narrar como penitência. (CALVINO, 2003, p. 36).

Nos três capítulos iniciais da obra, não há outras indicações que nos levem a duvidar da presença dessa narradora. À medida que ela escreve nos são apresentados personagens históricos, criam-se efeitos de realidade ancorados, por exemplo, na figura do imperador Carlos Magno, que entra em contato com o personagem-título do livro, ou seja o cavaleiro de armadura vazia e o aceita tal como ele é, como se, para existir, bastassem coragem e nobres valores cavaleirescos.

Ao se estabelecer a metalinguagem no quarto capítulo, a relação com o leitor se estreita, e a narradora discorre sobre a penosa tarefa ou missão que lhe foi dada: a de escrever. Relata como esse trabalho é difícil, intrincado. Estabelece um diálogo em relação à verdade contida em sua obra e chega a estabelecer uma conversação com esta, transformando seus escritos – o livro – em um novo personagem:

Livro, chegou a noite, comecei a escrever mais rápido [...] Talvez esta minha penitência não tenha sido mal escolhida pela irmã abadessa: de vez em quando percebo que a pena desliza pela folha como se estivesse sozinha, e eu correndo atrás dela. É na direção da verdade que corremos, a pena e eu, a verdade que espero vir ao meu encontro, do fundo de uma página branca, e que poderei alcançar somente quando a golpes de pena conseguir sepultar todas as preguiças, as insatisfações, o fastio que vim aqui pagar. (CALVINO, 2003, p. 83).

Entretanto, dando um caráter ainda mais lúdico à sua narrativa – pois o que fez acima é também, para nós, lúdico – ela mais se aproxima do fantástico, ao expor como cria os ambientes da narrativa:

Agora devo representar as terras atravessadas por Agilulfo e por seu escudeiro durante a viagem: aqui nesta página é preciso encontrar espaço para tudo. [...] Aqui na margem do rio vou assinalar um moinho [...] O que desenho agora é uma cidade cercada por muralhas [...]. (CALVINO, 2003, p. 83-85).

Assim, de forma poética, aflora a sensibilidade, que se instaura em vários

momentos em que a narradora irmã Teodora reflete acerca de sua escritura:

Quanto me é mais difícil registrar nesse papel a corrida de Bradamante ou a de Rambaldo ou a do taciturno Torrismundo! Seria necessário que houvesse na superfície uniforme um levíssimo aflorar, como se pode conseguir riscando a folha por baixo com um alfinete, e esse aflorar, essa tendência fosse sempre carregada e encharcada da massa geral do mundo e justamente ali estivesse o sentido, a beleza e a dor, e ali o verdadeiro atrito e movimento. (CALVINO, 2003, p. 101).

Engendra-se, desse modo, uma dinâmica metadiscursiva, na qual a enunciativa de *O Cavaleiro inexistente*, não é representada por uma única personagem: ela é a enunciativa/personagem, irmã Teodora, e, ao mesmo tempo, a personagem guerreira, Bradamante, o que cria efeitos discursivos de duplicidade entre a voz do testemunho e a voz da experiência, de um pártcipe da narrativa. Novamente estabelece-se um processo de construção/desconstrução narrativa, que ao final, metaforiza a escrita e seu papel, de forma humana, pungente, como podemos observar em outras obras da trilogia. Bela metáfora que nos aproxima do fazer-literário e, sobretudo, do fazer-literário de Calvino.

Por isso, à certa altura, minha pena se pôs a correr. Corria ao encontro dele; sabia que não tardaria a chegar. A página tem o seu bem só quando é virada e há a vida por trás que impulsiona e desordena todas as folhas do livro. A pena corre empurrada pelo mesmo prazer que nos faz correr pelas estradas. O capítulo que começamos e ainda não sabemos que história vamos contar é como a encruzilhada que superamos ao sair do convento e não sabemos se nos vai colocar diante de um dragão, um exército bárbaro, uma ilha encantada, um novo amor. (CALVINO, 2003, p. 132).

O processo da escrita é aí desvelado: da escrita dessa narradora-desdobrada em dois personagens e que reflete também um outro narrador: o narrador-autor, na sua luta com as palavras.

Já em *O Barão nas árvores*, a metalinguagem ocorre de forma mais nuançada, o que não impede que o narrador explique, se coloque como sujeito, questione o seu papel e, por fim, discorra acerca de sua escrita, como na página final:

Penúmbria não existe mais. Olhando para o céu vazio, pergunto-me se terá existido algum dia. Aquele recorre de galhos e folhas, bifurcações, copas, miúdo e sem fim, e o céu apenas em clarões irregulares e retalhos, talvez existisse só porque ali passava meu irmão com seu leve passo de abelheiro, era um bordado feito no nada que se assemelha a este fio de tinta, que deixei escorrer por páginas e páginas, cheio de riscos, de indecisões, de borões nervosos, de manchas, de lacunas, que por vezes se debulha em grandes pevides claros, por vezes se adensa em sinais minúsculos como

sementes puntiformes, ora se contorce sobre si mesmo, ora se bifurca, ora une montes de frases com contornos de folhas ou de nuvens, e depois se interrompe, e depois recomeça a contorcer-se, e corre e corre e floresce e envolve um último cacho insensato de palavras idéias sonhos e acaba. (CALVINO, 2009, p. 237).

Consideramos pertinente demonstrar que as leis da natureza tais quais as conhecemos são subvertidas. A verossimilhança é expandida na dúvida e, por vezes, enceta um diálogo entre ficção e realidade o que pode exigir do leitor o entendimento do contexto que permeia o cotidiano possível do mundo de papel que é livre para melhor compreender as relações entre os personagens desse mundo. Sem dúvida, isso lhe solicita uma rica memória coletiva.

Pensamos, conforme Charaudeau (2002), que a construção de um projeto de influência através de uma finalidade comunicativa significa que, para lidar com a tensão em relação à existência do outro e à necessidade de fazê-lo entrar no projeto de palavra do sujeito comunicante, uma competência linguageira faz-se necessária. Do mesmo modo, tanto melhor é a capacidade do sujeito-comunicante em formular hipóteses sobre o outro, tanto maiores serão as chances de sucesso nesse jogo comunicativo. Segundo Charaudeau:

Esse agir sobre o outro, agindo sobre suas representações do mundo, a partir de dados situacionais que foram estabelecidos através de uma certa regulação das trocas sociais faz com que todo ato de comunicação, seja ao mesmo tempo finalizado em termos de influência, regulado em termos de inter compreensão, inter subjetivado em termos de partilha (ou de imposição) dos saberes, das opiniões e das crenças sobre o mundo. Esta problemática é que Habermas propõe sob a denominação de 'agir comunicacional' (1987). Esse agir comunicacional, feito de finalidades accionais e linguageiras, é o que constitui, no mesmo ponto de vista o objeto da Análise do Discurso (CHARAUDEAU, 2002, notas de palestra).

Baseando-nos nesses ditos, observamos que, ao se explorarem de forma incisiva, os pilares dos saberes populares, das crenças, da memória coletiva, ao apresentarmos nosso projeto de palavra, estaremos estabelecendo um matiz pontual para a percepção das nuances de uma obra literária com tantos vieses, com tantas vozes, como é o caso da Trilogia objeto de nossa pesquisa.

5.2 O interdiscurso

Transcrevemos parte do verbete "Interdiscurso", do *Dicionário de Análise do Discurso*, organizado por Charaudeau e Maingueneau (2004). O autor do verbete

afirma que é possível

[...] explorar a distinção entre intertexto e interdiscurso. Assim, Adam (1999:85) fala de 'intertexto' para 'os ecos livres de um (ou de vários) texto(s) em um outro texto', independentemente de gênero, e de 'interdiscurso' para o conjunto de gêneros que interagem em uma conjuntura dada. Por sua vez, Charaudeau (1993) vê no 'interdiscurso' um jogo de reenvios entre discursos que tiveram um suporte textual, mas de cuja configuração não se tem memória, por exemplo, no slogan 'Danoninho vale por um bifinho', é o interdiscurso que permite as inferências do tipo 'os bifos de carne tem um alto valor protéico, portanto devem ser consumidos'. Por sua vez, o 'intertexto' seria um jogo de retomadas de textos configurados e ligeiramente transformados, como na paródia [...] (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 286). D.M (S.P)

Essa citação vem lembrar que há uma diferença entre intertexto e interdiscurso. Os primeiros referem-se aos ecos de outros textos que atravessam um novo texto, em um movimento que é, geralmente, bem lúdico, podendo levar em alguns contextos à paródia. Já os segundos são mais intrínsecos aos assuntos e temas que organizam os novos discursos. São percepções de algo já visto ou vivido – ou por viver – que o atravessam e norteiam. Dessa forma, são os já ditos e os pré-construídos que atravessam o dizer.

Outras definições nos foram sugeridas por Genette e Bakhtin. Vamos vê-las, de modo rápido. Para Genette (1979) o interdiscurso aproxima-se bem de sua ideia de "arquitextualidade", já que tanto esta quanto o interdiscurso mostram que um discurso sempre é formado por um texto colocado em face de outros. Para Bakhtin (1981, p. 98), o discurso "[...] reencontra o outro em todos os caminhos que levam a seu objeto, e um não deixa de entrar em relação viva e intensa com o outro". O teórico russo defende aí a ideia do princípio dialógico. Todo discurso é atravessado por outro, não há nenhum discurso original, afirma ele, salvo o do "mítico Adão".

Atendo-nos a esses pensamentos, iremos aqui tentar recuperar alguns dos discursos que atravessam a trilogia *Nossos Antepassados*. Em um primeiro momento, acreditamos que seriam os discursos da guerra, já que o tema bélico faz parte dos três livros. Tais discursos perpassam várias obras anteriores às de Calvino. Caberia ressaltar que o interdiscurso é um conjunto ou "espaço de troca" entre vários dizeres.

Outro grande eixo interdiscursivo estaria nas buscas realizadas pelo ser humano ao longo de sua vida, na esperança de que elas possam lhe mostrar uma verdade ou que tragam alguma coerência a esta.

Efetivamente, a busca é um dos eixos motores das três narrativas. Os personagens estão sempre em busca de algo que nunca viram, perderam ou não têm. Elas são variadas: a busca de uma identidade, a busca de valores, a busca de reconhecimento dos pares por meio dos títulos obtidos, a busca pela integração em uma comunidade ou em um grupo, a busca de uma verdade... Enfim, são buscas que se apoiam em questões filosóficas e humanas, que possam explicar o que é um ser humano. Essa “procura de si mesmo” já fazia parte do ideal cavaleiresco dos romances corteses. É a busca de Lancelot por um rei que seja tão grande como é grande o valor desse cavaleiro. É também sua busca pela mulher amada e inatingível, pois ela é a mulher do Rei adorado, buscas estas tão bem narradas pela poesia de Chrétien de Troyes, no século XII, entre outros autores. A busca do Graal também empreendida pelos cavaleiros da Távola Redonda, ilustra essa busca infinita de si e de seu absoluto: novamente recorreremos a Chrétien de Troyes com seu “Conto do Graal” (1181). É lógico são apenas alguns casos de “buscas”: existem outros, em outras histórias mais contemporâneas.

Ainda podemos citar o discurso religioso, que se constitui no imaginário do divino presente nos três livros. Lembramos que as narrativas *O Visconde partido ao meio* e *O Cavaleiro inexistente* se inserem no período medieval, no qual a Igreja Católica tinha um grande poder sobre os Reis e suas ações. Os feitos gloriosos se encontram sob o domínio dessa religiosidade. É ela que as pauta e é ela que exige também as “guerras santas”. Mas, no livro *O Barão nas árvores*, o poder da Igreja aparece para ser contestado por Cosme, o jovem *alter-ego* de um Filósofo das Luzes, que com suas ideias racionais confunde um homem da Igreja, que prisioneiro dos dogmas desta, acaba por se voltar contra Cosme.

A trilogia de Calvino se funda na crença da realidade plural do mundo e do ser. Apresenta representações do que é justo, bom, ideal, etc., mas, não nos esqueçamos disso, são representações que têm suas bases em memórias coletivas, em ideologias. E elas já atravessaram outros discursos, em outras épocas...

Paradoxalmente, acreditamos também que a percepção do ser desestruturado, mutilado, em uma relação paratópica com seu mundo, embora aponte para um discurso da guerra, como dissemos no início desse segmento, oferece também o seu contrário, na forma de um outro interdiscurso, bem mais subentendido que o primeiro: ele se refere à eterna busca do homem por uma humanidade mais justa e onde reine a paz. Aliás, o discurso de *Utopia*, a ilha

imaginada por Thomas Moore (1516), pode também ser um desses interdiscursos que dialogam com as da Trilogia.

Esses discursos brotam dos imaginários partilhados por aqueles que viveram em épocas tumultuadas, como os heróis de Calvino e o próprio Calvino.

Sem mais esperar, abordaremos, no próximo segmento a intertextualidade, para discorrer sobre os textos que se situam, como palimpsestos, sob o texto calviniano.

5.3 Intertextualidade e intertextos

Devemos a terminologia e o conceito de “intertexto” a Kristeva (1974, p. 64) que afirmou: “Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade”.

Na verdade, esse conceito lhe foi inspirado pela leitura de Bakhtin. Lembramos que essa autora foi a primeira a traduzir, para o francês, em 1970, o livro de M. Bakhtin, *Problèmes de la poétique de Dostoiévski* e também a citar dois de seus artigos em conferências realizadas, ainda nos anos 60, em Paris (MACHADO, 2014).

Sem mais delongas, podemos dizer, que a intertextualidade seria a propriedade que têm certos textos de se relacionarem. Geralmente, o autor, na prática, é alguém que lê muito, que tem uma boa veia crítica. E, para reconhecê-la, é necessário que o leitor possua conhecimentos partilhados com o autor, ou seja, conheça como este diversos autores e obras, senão não conseguirá perceber o processo que faz com que um texto se instale em outro ou o atravesse aqui e ali, nele deixando seu rastro ou suas marcas linguísticas.

Para Chalhub (1986, p. 52) “A intertextualidade é uma forma de metalinguagem onde se toma como referência uma linguagem anterior”, fórmula que nos parece adequada. Quantas vezes não lemos textos que nos lembram de outros textos!⁴⁶ No caso, essas lembranças de textos já lidos ou ouvidos aparecem sob a forma de menções por vezes explícitas, propositais desses textos que se encaixam no novo, como se os dois textos – o antigo e o novo – constituíssem peças de um *puzzle*.

⁴⁶ Evidentemente, não estamos aqui nos referindo aos textos plagiados.

Tentaremos explicar melhor essa noção por meio de exemplos retirados do *corpus*.

Um dos intertextos mais presentes em *O Cavaleiro Inexistente* é o dos feitos dos cavaleiros da lenda do Rei Arthur, rei lendário e nobre, cujas histórias passaram à posteridade. Elas são todas marcadas pela valorização que é dada ao *Santo Graal*, o misterioso cálice sagrado onde Cristo teria bebido o vinho em sua última ceia. Entretanto, nos livros de Calvino, os dogmas dos cavaleiros do *Santo Graal* são revistos, questionados e ridicularizados e atribuídos a outros atores/personagens. Há uma subversão irônica que faz parte do ser-escritor Calvino, como podemos observar no excerto seguinte:

Minha mãe era uma menina ousada – explicou Torrismundo – e corria sempre para o mais profundo dos bosques que circundavam o castelo. Certo dia, no fundo da floresta, deparou-se com os cavaleiros do Santo Graal. Lá acampados para fortificar seu espírito no isolamento do mundo. A menina começou a brincar com aqueles guerreiros e a partir daquele dia, sempre que possível, enganava a vigilância familiar e alcançava o acampamento, mas em pouco tempo, com aquelas brincadeiras de criança, acabou grávida. (CALVINO, 2003, p. 79).

O excerto acima, ainda que andando por outros caminhos, nos conduz ou nos leva à história de Perceval, escrita por Chrétien de Troyes (1135) e intitulada *Perceval ou le conte du Graal* (*Perceval ou o conto de Graal*). Perceval era um garoto sem nenhuma experiência da cavalaria, que vivia fechado em um castelo e era superprotegido por sua mãe. Um dia ele escapa e entra na floresta, onde observa os magníficos cavaleiros do Rei Arthur. Mas, em sua frequência com os cortesões cavaleiros, ele se mostra extremamente desajeitado e imprudente e chega até a comprometer uma donzela. Essa mistura da garotinha que brinca com os cavaleiros – e acaba ficando grávida – parece-nos um jogo de pistas lúdico – umas certas, outra erradas – que Calvino fornece ao seu leitor. Aquele que tiver como Calvino conhecimento da *Matéria da Bretanha* (BERTHÉLOT; CORNILLIAT, 1988, p. 88-108) ou seja, das aventuras dos cavaleiros do Rei Arthur, irá perceber que sob a história da talvez mãe de Torrismundo, está o jovem Perceval tentando integrar um mundo ao qual ele não pertencia e, por isso mesmo, não tinha os meios para se sair bem – ao menos em um primeiro tempo.

Na verdade, Calvino fez uma junção da *Matéria da França* com a *Matéria da Bretanha* (BERTHÉLOT; CORNILLIAT, 1988, p. 78-108). Ambas constituem clássicos da literatura da Idade Média francesa e contam, sob a forma de poesias,

os feitos e proezas de nobres cavaleiros. A primeira, narra a vida de Carlos Magno e seus pares e a segunda se desenvolve em torno dos míticos Rei Arthur e cavaleiros e sua incansante busca pelo Graal. Resultante dessa miscelânea, surge a *Ordem do Santo Graal* em dois dos livros da Trilogia.

Mas, de modo diferente dos cavaleiros da *Matéria da Bretanha*, que buscam o Graal, o cálice sagrado que aparece nos romances de Calvino rompe com códigos e padrões que estão na base de sua constituição (mesmo mítica). Basta que lembremos novamente o caso de Torrismundo que quer que seu pai o reconheça. No livro *O Cavaleiro inexistente*, a solução proposta pelo imperador Carlos Magno é a de que ele fosse reconhecido pela *Ordem do Santo Graal*, pois, nesse caso, ele seria filho da *Ordem*... já que os cavaleiros que a ela pertenciam haviam feito votos de castidade.

A situação aí é absurda e, por isso mesmo, cômica. Foi operada, no caso, a subversão de valores da nobreza e da literatura medieval francesa e, por assim dizer, eles são mesmo ridicularizados – no contexto do livro de Calvino – por aquele que deveria defendê-los: o Imperador. A literatura medieval francesa é, pois, transgredida por um sujeito-comunicante-ironizador.

Outra obra que entra nas duas narrativas passadas na Idade Média é, sem dúvida, o livro *Dom Quixote*, de Miguel Cervantes, escrito em 1605. Mas esse livro em si já é paródico em relação aos romances da época medieval de que ele já se distancia. Dom Quixote é um ser anacrônico, paródico. Logo, em Calvino, ele é re-parodizado.

Como em *Dom Quixote*, os livros de *Nossos Antepassados* questionam a identidade assumida pelo homem na contemporaneidade, já que o *cavaleiro da triste figura* não deixa de ser, a seu modo, uma metáfora do homem fragmentado. As três obras de *Nossos Antepassados*, ainda que de forma diversa, mantêm uma relação com essa metáfora. Em *O Visconde partido ao meio*, a fragmentação não ocorre apenas na questão identitária, existencial, mas, sobretudo, no corpo cindido do visconde, que é uma metáfora do homem incompleto, em busca de si, de uma ética e de uma estética que se adequem à época vigente, que o faça se sentir humano.

A metáfora quixotesca ainda estabelece outra relação intertextual com o personagem Cosme, de *O Barão nas árvores*, que vive em busca de uma identidade, de um lugar no mundo, de uma construção identitária que se estabelece no entremeio de sua desconstrução. Assim como o protagonista de *Dom Quixote*,

Cosme não para de viajar, não em direção a moinhos de vento, mas em direção a outras árvores, e da mesma forma que, o herói de Cervantes, protege os desamparados, mas de forma desajeitada, já que o lugar espacial que ocupa não é a terra firme.

Em *O Cavaleiro inexistente*, situado em pleno universo cavaleiresco, a intertextualidade com Cervantes se constitui em variados âmbitos, pois as duas obras contestam, de forma caricata, a relatividade dos valores cavaleirescos e colocam em dúvida sua credibilidade. Dom Quixote de La Mancha se constrói por acreditar em sua determinação, assim como Agilulfo, que nem existe de fato, mas que permanece em sua estranha forma de vida, amparado somente pela força de sua crença em seus valores e atitudes.

Outra história que parece atravessar a obra de Calvino é a de Amadís de Gaule, publicada em 1508, obra extensa, fruto da escrita de vários autores. Amadís era um príncipe, um herói também conhecido como *O cavaleiro do leão*, *O Belo Moreno*, *O Belo Tenebroso*, filho de Périon, um rei imaginário da França. Esse cavaleiro de ficção desfruta, na Espanha, de um papel similar ao do Rei Arthur. Ele é fruto de uma relação clandestina do rei com Elisene Bretanha, filha do rei da Bretanha (francesa). Seus pais o abandonam após o nascimento e o colocam em um pequeno barco, com um anel e uma espada como objetos de reconhecimento. Ele é recolhido das águas pela família da infanta Oriana de quem se torna pajem⁴⁷.

Essa obra exerce uma relação intertextual também com *O Cavaleiro inexistente*, que tenta provar seu valor através de gestos heroicos e busca a prova da virgindade que o tornara cavaleiro. Como Amadís, sua identidade é fluída.

Parece-nos oportuno pontuar que a intertextualidade se apresenta como uma das características mais relevantes da ficção fantástica, fundamentando-se numa herança de oralidade: para a construção de textos fantásticos, juntam-se fragmentos de textos de diferentes origens, o que criava uma polifonia de vozes na narrativa.

Outra obra que constitui uma relação de intertextualidade com *O Barão nas árvores* é o livro de L. Carroll, *Alice no país das maravilhas*, escrito na Inglaterra, na metade do século XIX. A história narra as aventuras de Alice, uma menina de aproximadamente 10 anos que, ao perseguir um coelho falante, cai em um túnel e a

⁴⁷ Note-se na história de Amadís, o intertexto bíblico que já a atravessa. Amadís, como Moisés foi colocado em uma cesta e deixado em um rio, à deriva, até ser encontrado por alguém da família real.

partir daí, devido principalmente à sua extrema curiosidade, interage com um estranho lugar e com seres bem surreais.

Nesse entrelugar, Alice questiona a lógica das coisas, os padrões sociais e, como está na fase da pré-adolescência, acreditamos que está também em busca de uma identidade. Cosme, o personagem de Calvino, ao subir em árvores, vive também em um entrelugar, no qual vê as coisas sob ótica diferente e aprende sobre o funcionamento da sociedade da época com suas injustiças sociais. Com uma idade mais ou menos compatível à de Alice, entra na adolescência e busca se afirmar como diferente dos nobres que conhece.

Pontuamos que, no mundo em que Alice caiu (seu inconsciente), nada é impossível, assim como também para Cosme nas árvores. Ambos vivem em mundos paralelos ao “real”, onde tudo é da ordem do possível. As duas obras transitam entre o real e a imaginação.

Outro ponto comum é o fato de Alice ser considerada bizarra assim como Cosme: ambos têm muita criatividade, são por demais excêntricos em face daqueles que pertencem ao mundo dito “normal”. Ambos têm o sentimento de que não se pode viver para agradar aos outros, que a sociedade não pode dizer como devemos ser. É exatamente no instante em que ambos “rompem” suas amarras com a realidade, no final dos respectivos livros, que, enquanto personagens, Alice e Cosme sentem-se livres e talvez aí encontrem suas identidades. Alice acorda e vê que tudo que viveu não passou de um sonho, e o irmão de Cosme, Biágio, afirma não ter certeza que Penúmbria (a cidade em que viviam) existisse. Portanto, diante de novas possibilidades, da descoberta do outro e de si, de suas diferenças, da possibilidade ou não de convívio com os demais, é que os sujeitos se humanizam, em ambos os casos. Assim, podemos citar Miguel de Cervantes (2002, p. 135): “Nós somos feitos do tecido de que são feitos nossos sonhos”.

E a intertextualidade – no caso de Calvino – prova que no espaço interno, das tessituras do material discursivo, o narrado pode repercutir na própria existência dos narradores. Nesse momento, os âmbitos interno e externo se fundem e refletem o mundo possível como uma forma nuançada do mundo social e humano.

Ainda o personagem Cosme, aquele que vivia nas árvores, dialoga ou faz ver sob o texto em que sua história é narrada, a figura de um Filósofo das Luzes incompreendido, amado, sempre perseguido, sempre por suas ideias renovadoras. Pensamos em Rousseau por causa da natureza, pois há uma volta à natureza em

Cosme. Mas poderia ser um outro, como Voltaire, citado no livro, por causa da crítica acirrada feita aos homens que vivem no “mundo normal”.

Há por parte do autor da Trilogia um investimento na ironia como meio de tornar menos dramático o contexto social em que ele vivia no pós-guerra. E é essa ironia justamente, que dará lugar a uma literatura carnavalizada, como veremos no próximo segmento.

5.4 A carnavaização na trilogia

Segundo Bakhtin (1985), a carnavaização é a inversão da “ordem da vida normal”. Resumindo bem, ela consiste na inserção de procedimentos típicos do Carnaval em discursos “sérios”, ou seja “não lúdicos”, por meio da palavra escrita ou falada. Ela pode se dar em qualquer tipo de discurso (fílmico, literário, de imprensa, etc.). Aqui, como era de se esperar, a focalizaremos no mundo romanescos de Calvino, mais especificamente, em sua Trilogia.

A carnavaização estabelece afinidades com tudo o que é marginal e excluído. O Carnaval na concepção bakhtiniana é o local privilegiado de inversão, onde os marginalizados apropriam-se do cetro real simbólico; é a subversão do discurso oficial e a liberação da censura. Bakhtin (1970) introduz esse conceito no livro *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire dans le moyen âge et à la renaissance*⁴⁸, traduzido no Brasil como *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*.

Em *O Visconde partido ao meio*, esse efeito torna-se patente *no modus vivendi* dos leprosos na Aldeia Prado do Cogumelo. Estes, destituídos do respeito da comunidade, do temor das leis desta, vivendo em outro espaço social, ainda que marginal, possuem códigos próprios de conduta e uma liberação sexual sem freios nem censura, como podemos observar no excerto abaixo:

A porta se abriu e apareceu uma mulher morena, talvez moura, seminua e tatuada, enfeitada com rabos de pipa, que iniciou uma dança licenciosa. Não entendi bem o que sucedeu a seguir: homens e mulheres se lançaram uns sobre os outros e começaram o que depois fiquei sabendo que era uma orgia. (CALVINO, 2009, p. 63).

⁴⁸ Para maiores explicações do conceito, enviamos o leitor ao livro acima, bem como a Robert Stam (1992) e a Jean Peytard (1995). Explicações/aplicações bem claras do conceito podem também ser encontradas em artigo escrito Ida Lucia Machado na revista *Bakhtiniana* (2014).

Bakhtin (1970) explica o conceito de carnavalização como modo de vida para aqueles que fazem pouco das regras, do bom senso, ainda que em certas datas previamente marcadas. “Com a interiorização dos procedimentos de carnavalização na prosa de ficção, a literatura se torna paródica, ou seja, ambígua” (BAKHTIN, 1970, p. 132). Esse discurso carnavalizado inclui outra voz, a voz do outro, voz essa que é a expressão da subversão.

Nesse sentido, Nietzsche e Bakhtin veem a festa carnavalesca como um alívio da hipocrisia social e do medo do corpo (STAM, 1992, p. 45). Enquanto Nietzsche tende a culpar a religião cristã por essa fobia do corpo, Bakhtin prefere culpar a ideologia feudal e a hierarquia de classes. Essas categorias conceituais de Bakhtin, no contexto das três obras do *corpus*, tornam pertinente analisar sua identificação com a diferença e a alteridade, o que abordaremos a seguir.

O livro *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1985) é, pois, precursor da ideia de que existe uma literatura carnavalesca, que se aprofunda na Paródia e no Carnaval; veio daí o termo *Carnavalização*, que subsidia algumas de nossas leituras.

Bakhtin (1970) classifica Rabelais como escritor de grande destaque que ocupa lugar histórico próximo a Shakespeare, Dante, Cervantes, dentre outros. A sua característica mais importante é o fato de estar ligado às fontes populares que pontuaram sua concepção artística. Enfatiza ainda que para compreendê-lo é necessário empreender uma jornada profunda em seu romance.

Bakhtin (1970, p. 3) propõe abordar e dimensionar a cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento, a fim de compreender a relevância do riso e sua natureza oposta à cultura oficial, à religiosidade e ao sistema rígido da época.

Por esse viés, a cultura carnavalesca, as obras paródicas, o vocabulário grosseiro utilizado nas conversas do cotidiano e na rua pelo povo refletiam o lado cômico da vida medieval e mostravam uma visão do mundo e das relações humanas diferenciada, nem ligada ao Estado, nem à Igreja. O riso aparece, pois, como um elemento liberador em uma sociedade de oprimidos.

O princípio do Carnaval para Bakhtin (1970, p. 7) se consubstancia no cotidiano, em uma forma efetiva de vida: é sua vida festiva, de utopia, de liberdade, igualdade, abolição da hierarquia, ou seja, uma espécie de “segunda vida”.

Ressaltemos também que a literatura cômica e a paródia já eram muito difundidas nos Clássicos da literatura latina, por meio de diálogos e crônicas cuja

popularidade durou até por volta do Renascimento. A partir daí, surgem as paródias sacras dos dogmas, utilizadas em liturgias, orações, salmos etc. Entretanto, a que mais se aproximava do Carnaval – como festa em que as alegres transgressões eram possíveis – era a dramaturgia cômica medieval.

Em Rabelais, tal como é visto por Bakhtin (1970), além das palavras livremente utilizadas, incluindo expressões verbais proibidas, obscenas, – e, por conseguinte, em sentido carnavalizado –, há uma imagem do corpo, de suas necessidades biológicas, do sexo, do nascimento e da morte; enfim, há uma concepção mais realista da vida. O cômico, o social e o corporal se unem. O grotesco tem um aspecto essencial, que é a deformidade. O grotesco moderno aproxima-se do estranho, do insólito.

Já no Renascimento, o riso tem grande valor se ligado à concepção do mundo que exprima verdades universais. No século XVII, o riso passa a se referir apenas a certos fenômenos parciais, e seu papel na literatura é mais restrito, bem como o valor do gênero que a ele se ligava.

Em seu livro, Bakhtin ainda discorre acerca do papel dos médicos:

O médico representa um papel capital na luta entre a vida e a morte no interior do corpo humano, e tem também uma função especial no parto e na agonia, na medida em que participa do nascimento e da morte. Ele trata não do corpo terminado, fechado e pronto, mas daquele que nasce, se forma, fica prenhe, dá vida, defeca, sofre, agoniza, é desmembrado, isto é, aquele que encontramos nas imprecações, grosserias, juramentos e de maneira geral em todas as imagens grotescas ligadas ao 'baixo' material corporal. (BAKHTIN, 1985, p. 155).

Percebe-se, nesse sentido, que a imagem de corpos despedaçados – e sua simbologia – têm papel fundamental na obra de Rabelais: eles representam uma forma de dissecação carnavalesca. Há muita referência às entranhas, tripas, intestinos, além de imprecações de toda natureza em Calvino, como podemos exemplificar na obra *O Visconde partido ao meio*:

– Quando o cavalo sente que está sendo atingido na barriga – explicou Curzio – trata de segurar as vísceras. Alguns apóiam a pança no chão, outros se viram de costas para que elas não caiam. Mas a morte não tarda a ceifá-los do mesmo jeito. (CALVINO, 2009, p. 13).

Outro fundamento carnavalesco de destaque está relacionado à maneira como se come na festa popular em Calvino: mistura de batalhas, mesa de açougueiros, matança, destripamento; isso tudo proporciona um apagamento das

fronteiras entre os animais e os homens. A comida e a bebida são uma das características da vida do corpo grotesco. Vejamos dois casos, também na obra *O Visconde partido ao meio*:

Depois vinham as instalações da cavalaria, onde, entre as moscas, os veterinários trabalhavam sem parar remendando a pele dos quadrúpedes com costuras, faixas e emplastos de alcatrão fervente, todos relinchando e escoiceando, inclusive os doutores. (CALVINO, 2009, p. 15).

No livro *O Barão nas árvores*, já no que se refere à comida, à mesa, aos banquetes, às comidas despropositadas, preparadas com animais não comestíveis por Batista, temos um espaço para antagonismos familiares, loucuras e hipocrisias:

[...] Era excelente cozinhando, pois não lhe faltava nem a diligência nem a fantasia, dotes elementares para qualquer cozinheira, mas era impossível imaginar que surpresas surgiriam à mesa quando ela punha as mãos na massa, certas torradas com patê, que ela havia preparado uma vez, finíssimas para dizer a verdade, eram de fígado de rato e ela não dissera nada até que tivéssemos comido e elogiado, isso para não falar das patas de gafanhoto, as traseiras duras e serrilhadas, postas em forma de mosaico numa torta; e os rabinhos de porco assados como se fossem roscas; e daquela vez que cozinhou um porco-espinho inteiro, com todos os espinhos [...]. (CALVINO, 2009, p. 13).

Observamos ainda, em *O Visconde partido ao meio*, que a inculcação de valores subvertidos, mordazes, pode gerar um ser humano com certa tendência à fraqueza, a se sujeitar a situações sádicas, impregnadas por um humor negro, ácido, e a questionar-se se isso não é mesmo o correto dentro do contexto social no qual ele se inscreve:

Mas as apreensões de Sebastiana tinham fundamento. Medardo condenou Fiofiero e toda a sua quadrilha a morrerem na forca, culpados de rapina. Mas, como as vítimas eram por sua vez caçadores ilegais, condenou-as igualmente à forca. E para punir os guardas, que intervieram tarde demais e que não souberam prevenir os crimes dos caçadores nem os dos bandidos, decretou que eles também fossem enforcados. (CALVINO, 2009, p. 30).

São abundantes as relações com a carnavalização nas narrativas de Calvino, que ao lidar com áreas fronteiriças do ser humano, com suas características peculiares, constrói obras que se apresentam como um tecido que serve de invólucro aos prazeres, vícios, amoralidades, deformações, criaturas carnavalizadas, quebras de paradigmas. Diante disso constatamos que estamos diante de uma escritura que agrupa várias características da paródia carnavalesca, em um

processo de construção e reconstrução em duas histórias de cavalaria, e em um processo de contextualização no Iluminismo. Esse modo de escrever relativiza não só os valores dos romances de cavalaria e da época da razão, como também faz uma intercessão com a paródia contemporânea, por meio de um viés derrisório.

Compete-nos esclarecer que, em nosso percurso interpretativo, o processo de criação da narrativa, evidenciado também pelo viés interdiscursivo e pelo viés intertextual, com suas complexidades, lançaram luz sobre os diálogos destacados para nossa análise.

No próximo segmento, ainda que dela já tenhamos falado, entraremos mais uma vez, rapidamente, no universo da paródia em Calvino, pois ela está na base dos três livros estudados.

5.5 A paródia na trilogia

Segundo Machado (2003), a paródia é um gênero formado pela transgressão de certas normas, pelo comentário crítico e derrisório de um texto que é transposto para outro. Para ser decodificada como tal, ela deve ser observada/analisaada tanto implícita, quanto explicitamente, enquanto macro-ato de linguagem que transforma e revela, ao mesmo tempo, uma certa posição do mundo, com suas implicações ideológicas e culturais. Para a autora; “o sujeito parodista mantém uma posição ambígua em relação ao parodiado: distancia-se, permanecendo próximo, ele lhe é infiel, apesar de ser-lhe fiel” (MACHADO, 2003, p. 87).

A paródia mantém a lembrança de uma cultura, de relatos já consignados (em nosso caso as histórias de cavalaria e da época das luzes); ela é um sinal de conhecimentos adquiridos pelo sujeito-comunicante. Tais conhecimentos precisam também se incorporar aos do sujeito-interpretante, senão ele não poderá saborear a paródia como convém.

Nesses termos, um dos grandes méritos de Bakhtin foi o de demonstrar que a paródia e os procedimentos cômicos não eram técnicas frias, visando apenas a um riso tolo, mas, sobretudo, estavam ligadas ao social e ao político. Nesse viés, para ser devidamente reconhecida, a paródia exige três competências linguísticas:

- i) Biológica. Refere-se aos saberes comuns e aos conhecimentos prévios, por parte tanto do sujeito-comunicante, como do interpretante, da obra

parodiada. Podemos utilizar como exemplo *O Barão nas árvores* que estabelece um diálogo com o livro *Alice no país das maravilhas*, de Carroll. Os dois personagens – Cosme e Alice – estabelecem um entrelugar no mundo e buscam sua completude na experiência e na vivência de mundos possíveis.

- ii) Retórica. É a competência que leva a presumir se há conhecimento das obras no momento de se redigir um texto que visa a parodiar um outro. Podemos utilizar como exemplo as menções às lendas sobre o Santo *Graal*, que remetem às histórias de cavalaria medievais, no caso como dissemos, à “Matéria da Bretanha” (BERTHELOT, A; CORNIALLIAT, F, 1988, p. 78-108), ainda que, em Calvino ele as faça entrar – de modo paródico – na história de Carlos Magno, pertencente à “Matéria da França”, se formos seguir os parâmetros literários que governam os estudos atuais da Idade Média na França. Seja como for, tais lendas são associadas a cavaleiros criados por Calvino, como podemos verificar em *O Cavaleiro Inexistente*:

É o *Graal* que existe em nós quem move nossas espadas. O amor pelo universo pode tomar formas de tremendo furor e levar-nos a espetar amorosamente os inimigos. Nossa ordem é invencível na guerra justamente porque combatemos sem fazer esforços nem opções, mas deixando que o sacro furor se desencadeie por meio de nossos corpos. (CALVINO, 2003, p. 114).

- iii) Literária e retórica. Deve fazer parte da competência do leitor saber decodificar um texto com seus desvios. Podemos observar o exemplo de *O Visconde partido ao meio*, no qual a narrativa se inicia dando vida a um personagem detentor de um título de nobreza; após algumas páginas, ele parte para a guerra e retorna apenas com uma metade de seu corpo, justo aquela que era imbuída de pura maldade. Em um terceiro momento, aparece a outra metade do Visconde, mas esta é excessivamente boa. Em um quarto momento o Visconde é costurado e volta a ser *uno*. São muitos desdobramentos na obra que exigem uma memória discursiva ampla e certo reconhecimento de estratégias retórico-literárias para lidarmos com as rejunções tanto do conde como da narrativa.

Em *O Cavaleiro inexistente*, Calvino se utiliza da paródia para criticar os ideais cavaleirescos, os rígidos códigos de cavalaria e, por meio destes, os códigos

em geral, sobretudo aqueles que levaram o mundo à Segunda Grande Guerra. O autor cria metáforas de situações históricas, estabelecendo uma desconstrução paródica. Recorre ao recurso da ironia, da ambiguidade literária e, assim, relativiza os valores da cavalaria. Cria um espaço intertextual em que adentramos o mundo dos paladinos, um espaço mágico entre a época medieval e o imaginário, entre símbolos reais e efeitos de ficção que beiram ao caricato, ao riso. É a linguagem subvertida em sua essência linguística e social:

– Nada, não sei, esta noite não consegui pegar no sono, a idéia da batalha, tenho de vingar meu pai, tenho de matar o emir Isoarte, e assim procurar [...] pronto: A Superintendência para Duelos, Vinganças e Máculas à honra, onde é que fica? (CALVINO, 2003, p. 19).

No ambiente em que os cavaleiros do livro estavam imersos, privados das necessidades básicas, das diversões e onde as pulsões sobrepujavam-se em uma repressão desumana, a catarse é o universo amoral e fantasioso de viés alegórico. A atmosfera fantástica-paródica nos aclara sobre a perfídia dos seres humanos e sobre sua hipocrisia. Assim, a história está impregnada de vislumbres da época medieval, mas de forma caricata, surreal, e os sofrimentos têm seu lado cômico, irônico, mordaz.

A paródia, por estar do lado do novo, do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma, – ela constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem (BAKHTIN, 1985, p. 27). Além disso, assim como acontece com outros gêneros, depende da situação e do ângulo da subjetividade por meio dos quais a observamos.

Para o autor Tynianov (1969), a paródia pode ser caracterizada como um “jogo” quase ostensivo que apresenta uma intenção cômica e que impõe certa distância e certo “desacordo” entre o primeiro e o segundo (novo) texto, sendo que o novo texto é organizado no interior do material de base. Dessa forma, a evolução paródica é uma reedificação do novo sobre o antigo, guardando vestígios da “antiga” construção, ou seja, “vozes” cujos ecos continuam a ressoar.

Machado (2013), ao pensar acerca da problemática da paródia sob a ótica discursiva, nos direciona para uma ideia reflexiva da ambiguidade, de que não existe uma verdade, uma teoria pronta sobre a paródia.

Já para Hutcheon (1978), a paródia tira seu significado do contexto. Para a autora, a ironia seria o primeiro instrumento paródico, e o segundo seria a

transtextualização, ou nova contextualização. Hucheon afirma ainda que a paródia tem um caráter sócio-cultural-popular.

Para Machado, a *mise en scène* da paródia se realiza da seguinte forma: um sujeito comunicante se apropria de um discurso já existente, movido por uma intenção lúdica: acrescenta pequenas ou grandes doses de ironia; o texto base é objeto de olhar crítico que pode tanto ser brincalhão, satírico ou agressivo; o sujeito comunicante desloca um gênero para outro ou efetua a transposição de “efeitos de gênero”, criando um “efeito de lembrança” (MACHADO, 2013, p. 76). Segundo a autora, para que um texto seja considerado paródico, é necessário que o leitor reconheça que existe nesse texto, de forma latente, um outro texto. Mas tudo dependerá, essencialmente, da cultura do leitor.

O heroísmo alegórico ora rude, ora displicente, ora ainda galante para com guerreiros em causas pessoais, mostra-se, no entanto, avesso ao entendimento de certos valores e, quando os detêm, o faz de forma distorcida. A inteligência valorizada é a prática, a astúcia, as personagens espertas, astuciosas; valoriza-se o ludíbrio, o adultério, a libertinagem. Esse conjunto de características ilustra o quadro crítico de Calvino. Vemos, assim, que os títulos se faziam mais importantes que o ato que os havia gerado, em *O Cavaleiro inexistente*:

– Não vejo por que você têm de se preocupar tanto com detalhes, Agilulfo – disse Ulivieri – a própria glória das ações tende a ampliar-se na memória popular e isso prova que é glória genuína, fundamento dos títulos e das patentes por nós conquistadas. (CALVINO, 2003, p. 74).

Temos, pois, um cavaleiro que mantém os valores da cavalaria, mas não existe, e, ao mesmo tempo, cavaleiros, paladinos da justiça e da honra que podem ser considerados “cavaleiros às avessas”⁴⁹, tratados com ironia pela sua falta de conhecimento, de ética, considerados como “bobos”; os mitos da cavalaria são postos de lado, de acordo com o excerto:

– Cavaleiro Agilulfo! – Chamou Carlos Magno – Sabe o que lhe digo? Concedo-lhe aquele homem ali como escudeiro! Heim? Não é uma boa idéia? Os paladinos, irônicos, debochavam. Agilulfo, que, ao contrário, levava tudo a sério (e ainda mais uma ordem imperial expressa), dirigiu-se ao novo escudeiro para dar-lhe as primeiras orientações, mas Gurdulu, com tanta sopa no bucho, caíra no sono à sombra daquela árvore. Estendido na grama, roncava de boca aberta com peito estômago e ventre subindo e

⁴⁹ Termo utilizado pelo próprio autor em seu prefácio de *O Cavaleiro inexistente*.

descendo feito um fole de ferreiro. A gamela engordurada rolara para perto de um de seus grandes pés descalços. (CALVINO, 2003, p. 31-32).

A paródia se consubstancia também em relação à própria guerra, aos fatos históricos, já que o narrador cita a presença do próprio Carlos Magno como personagem. São parodiados os atos de guerra, as próprias batalhas, sua essência inútil, como no excerto:

Caía a noite. Os rostos, entre o bocal e a gola, já não se distinguiam muito bem. Cada palavra, cada gesto era perfeitamente previsível, como tudo naquela guerra que durava tantos anos, cada embate, cada duelo, conduzido sempre conforme as mesmas regras, de tal modo que se sabia na véspera quem havia de ganhar, perder, tornar-se herói, velhaco, quem acabaria com as tripas de fora e quem se safaria com uma queda do cavalo e a bunda no chão. Sobre as couraças, durante a noite, à luz das tochas, os ferreiros martelavam sempre as mesmas amassaduras. (CALVINO, 2003, p. 9).

Calvino aprofunda sua crítica ao parodiar a Ordem dos Cavaleiros do *Santo Graal*, na obra *O Cavaleiro inexistente*. No livro, a paródia se situa no trâmite da religiosidade católica, de seus dogmas, representantes e imposições, que, de forma caricata, transvertem seus valores inquestionáveis, como mostra a citação:

Chegou o dia da cobrança dos impostos. [...] Apresentou-se uma embaixada de camponeses. – Nós queremos dizer que as colheitas, em todas as terras de Curvalda, foram magras. Não sabemos nem como matar a fome de nossos filhos. A carestia atinge tanto o rico quanto o pobre. Piedosos cavaleiros, estamos aqui humildemente para pedir-lhes que, desta vez, nos perdoem os impostos. (CALVINO, 2003, p. 116).

A paródia se estende e atinge os “piedodos cavaleiros”, que ordenam ao seu exército para avançar sobre os camponeses e queimar-lhes as casas, os depósitos de feno, as estrebarias e até as aldeias. Advém então o questionamento do personagem Torrismundo:

– Alguém me diga, por quê? – gritava para o ancião, indo atrás dele. Como se fosse o único que podia ouvi-lo. – Então não é verdade que estejam cheios de amor pelo todo! Ei! Atenção, estão atacando aquela velha! Como têm coragem de investir sobre restos humanos? Socorro, as chamas atingem aquele berço! Mas o que estão fazendo? (CALVINO, 2003, p. 117).

Outro trecho paródico trata da entrega de títulos ao Visconde de Medardo, quando ele chega ao acampamento da guerra contra os turcos e é colocado diante do imperador para fazer jus a essa honraria. Nesse momento, notamos a presença

do imaginário, da ficção, mas também de um contexto próprio da época medieval, em que as patentes militares eram livremente entregues aos nobres, independentemente de terem cometido algum ato de bravura.

Observamos que nesse mundo às avessas, logo, carnavalizado, a paródia desenvolve um efeito fantástico:

– Um cavaleiro recém-chegado da Itália, majestade – apresentaram-no – o visconde de Terralba, de uma das mais nobres famílias da região de Gênova.

– Que seja logo nomeado tenente.

Meu tio bateu as esporas, ficando em sentido, enquanto o imperador fazia um amplo gesto real e todos os mapas enrolavam sobre si mesmos e caíam. (CALVINO, 2009, p. 37).

Enfatizamos também aqui uma paródia sobre os amores impossíveis, inalcançáveis da época da cavalaria. Esta, além de criar um efeito cômico, cria também o efeito de fantástico, devido ao despropósito de, por exemplo, a camponesa se casar, ao mesmo tempo, com duas partes de um ser, e não com um Visconde único, humano. É também curioso o fato de os moradores ficarem decepcionados com a “escolha” da noiva:

Ao ver chegar como noivo só o bom, que se apoiava em sua muleta, a multidão ficou um tanto decepcionada. Mas o matrimônio foi regularmente celebrado, os noivos disseram sim e trocaram alianças, e o padre disse:– Medardo di Terralba e Pamela Marcolfi, eu uno vocês pelos laços do matrimônio. Nesse instante, do fundo da nave, apoiando-se à muleta, entrou o visconde, com a roupa nova de veludo, toda bufante, encharcado e rasgado. E disse:

– Medardo di Terralba sou eu e Pamela é minha mulher. O Bom saltou na frente dele.

– Não, o Medardo que se casou com Pamela fui eu.

O Mesquinho jogou a muleta fora e pôs a mão na espada. Ao Bom só restava fazer o mesmo.

– Em guarda! (CALVINO, 2009, p. 95).

Nessa parodização do casamento, em que se encontram as duas metades, independentes, do mesmo homem, podemos observar os ditos de Machado, para quem

[...] este fenômeno linguageiro [a paródia] acata funções oriundas de uma escrita transgressiva ou de uma literatura carnavalizada, onde gêneros diferente – ou ‘estilhaços’ destes gêneros – se amalgamam, subvertendo seus sentidos primeiros. (MACHADO, 2004, p. 82).

Esses sentidos se constituem no embricamento do gênero fantástico com o gênero paródico, criando efeitos diversos. Como a paródia é um recurso pós-moderno de busca pela identidade, ela se adequou perfeitamente à análise dos livros de nosso *corpus*.

No que tange à utilização da paródia na obra *O Barão nas árvores*, devemos levar em conta a mudança de contexto da Idade Média para a época do Iluminismo, pois o contexto sócio-histórico é fundamental para a dimensão paródica da obra. Nesse sentido, são parodiados personagens históricos como é o caso de Napoleão Bonaparte:

Chegou o imperador, com o séquito ondulante de chapéus de dois bicos. Já era meio-dia, Napoleão observava Cosme entre os galhos e recebia o sol nos olhos. Começou a dirigir a Cosme algumas frases de circunstância:

– Je suis très bien que vous, citoyen ... – E tome sol: – ... parmi les forêts... – dava um pulinho de lado para desviar os olhos do sol; ... parmi les frondaisons de votre luxuriante ... – E dava outro pulinho, pois Cosme num movimento para elevar-se descobrira de novo o sol (CALVINO, 2009, p. 226).

E ainda,

Napoleão estalou os dedos como se tivesse finalmente encontrado a frase que procurava. Assegurou-se com uma olhadela que os dignatários do séquito o estavam ouvindo, e disse, num italiano perfeito:

– Se eu não fosse o imperador Napoleão, gostaria de ser o cidadão Cosme Rondó! (CALVINO, 2009, p. 227).

Notamos que o grandioso Napoleão dos franceses, com seus trejeitos e frases de efeito, é vítima da paródia feita por um escritor italiano. Este se distancia de Napoleão, enquanto dirigente de uma nação, e o vê como alguém pequeno, enfatado.

Esse desejo de viver à sombra dos nobres fica bem evidenciado no ritmo de espera que estes impõem às vidas dos personagens... algumas delas glorificam-se por esses breves momentos de contato com a nobreza, como podemos verificar no excerto abaixo:

Por isso lá em casa vivíamos sempre como se fosse a véspera de um convite para a corte, não sei se a da imperatriz da Áustria ou a do rei Luís, ou talvez a dos montanheseiros de Turim. Servia-se um peru e papai a controlar-nos para ver se conseguíamos trinchá-lo e despulpá-lo conforme todas as regras reais, e o abade quase não o saboreava para não ser apanhado em flagrante, ele que devia apoiar o patriarca nos seus vitupérios. (CALVINO, 2009, p. 200).

Finalmente, a paródia unida ao fantástico colabora para a “veracidade” deste e para sua aceitação – por parte do leitor – nos três livros. O sujeito-interpretante acaba por achar natural tudo o que lê, mas o leitor avisado percebe como é pungente a crítica de Calvino a tudo o que é institucional, autoritário, mundano. Assim, nos três livros, detectamos a presença de uma emoção que merece também ser examinada por nós. Será este o objetivo De nosso próximo segmento.

5.6 A Gestão das emoções

As emoções sempre foram estudadas nas teorias linguísticas e literárias por autores diversos. Vamos nos restringir aqui aos dois últimos séculos e começar por destacar o trabalho realizado por Greimas e Fontanille (1991) quando lançaram, pela Editora francesa *Seuil*, o livro *Sémiotique des passions. Des états de chose aux états d'âme*. Ainda que os estudos semióticos tenham caminhado, pelo trabalho de vários pesquisadores (entre os quais destacamos a pesquisadora Gláucia Muniz Proença Lara) ao lado dos estudos discursivos, nestes últimos a entrada da emoção ainda levou um pouco mais de tempo.

5.6.1 A emoção

A emoção faz parte do ser humano. Ele pode mostrá-la, disfarçá-la, fingir que a tem ou não. Mas como integrar sua apropriação no âmbito dos Estudos Discursivos? Por quais meios? A Retórica, parece-nos um campo salutar para tal estudo.

Entre outros autores, Charaudeau (2010, p. 29-30) faz o resgate de um percurso da retórica e da análise do discurso. Para ele, as emoções são da ordem da representação, logo, nesse sentido, estão ligadas à intencionalidade e aos saberes de crença, ou seja, independentemente das posições tomadas, as emoções apoiam-se nos saberes de crença e se inscrevem na representação.

O autor citado postula que a emoção pode ser um efeito visado, discursivamente falando. No entanto, tal efeito não é portador de garantias sobre o resultado efetivamente produzido. Assim, de acordo com Charaudeau:

Lançaremos a hipótese de que as emoções se originam de uma

‘racionalidade subjetiva’ porque – e isso nos vem da fenomenologia – emanam de um sujeito do qual se supõe fundado de ‘intencionalidade’. São orientadas em direção a um objeto ‘imaginado’ já que este objeto é extirpado da realidade para se tornar um ‘real’ significante. A relação entre esse sujeito e esse objeto se faz pela mediação das representações. (CHARAUDEAU, 2005).⁵⁰

Notamos, assim, que a proximidade entre as representações e emoções estabelecida pelo autor inaugura o fato de que, para ele, algumas representações têm efeitos patêmicos e são consideradas sociodiscursivas (intencionais) e estão ancoradas nos saberes de crenças (surgidos a partir de um consenso social) no que tange à visão psicológica e sociológica. As emoções também se relacionam à fisiologia e às pulsões do ser humano, mas também à racionalidade, no âmbito de visões de mundo.

Ressaltamos o trabalho desse linguista, que já havia, por assim dizer, “aberto as portas”, de certo modo, para a emoção nos discursos, na segunda parte da sua *Grammaire du Sens et de l’expression* (1992), sem no entanto, abordá-la diretamente. Alguns anos depois, Charaudeau (2000, p. 131) procurou estudar as emoções a partir do contrato de comunicação, centrado no espaço das estratégias e das representações. As figuras e as imagens criam efeitos de *patemização*, assim como as emoções evocadas pelo mundo de crenças e pelos comportamentos estereotipados.

Assim, segundo Charaudeau (2010), os dispositivos da comunicação ficcional já estão, por assim dizer, predispostos ao surgimento de efeitos *patêmicos*. Significa que a finalidade dos atos de linguagem que constituem os documentos de ficção se encontram sob uma forte dominância de captação e que os parceiros estão envolvidos nos saberes de crença.

Pensar a gestão das emoções em uma dinâmica da encenação narrativa pressupõe colocar em evidência o projeto de influência de um sujeito comunicante (Calvino) que visa transmitir estados emocionais específicos a seu destinatário. Outra matiz é a gestão em relação à narrativa fantástica. Como a sua própria nomenclatura já destaca, um efeito passível de gerar emoções seria o de nos permitir, pela leitura, entrar em um “mundo possível” da ordem das nossas memórias mais peculiares.

⁵⁰ Comunicação feita por Charaudeau no Colóquio “Pathos em ação: o uso das emoções no discurso” realizado em 23 e 24 de setembro de 2005, na Universidade da Bretanha Ocidental.

Nesse viés, o sujeito comunicante deve estar imbuído de estratégias para mobilizar os efeitos de real e de ficção, para tornar o que nos é familiar, mas ao mesmo tempo, insólito, sensações próprias desse mundo referencial, em uma narrativa verossímil. No que tange a uma narrativa que já referencializa seu dito com efeitos surreais, há que se dominar os efeitos fantásticos de forma que eles não se tornem “deslocados”, “desfocados”, criando no seus interlocutores a idéia do que não é tangível. Assim, eles devem ser capazes de se identificar com o projeto de fala proposto, e, ao mesmo tempo, viabilizar sua compreensão em termos não de realidade, mas de fantasticidade.

Nesses termos, os efeitos fantásticos por nós delineados ao longo desta tese são um dos axiomas para se tratar da questão da emoção, assim como os processos discursivos empregados para a construção da narrativa e as suas estratégias intrínsecas, sobre as quais falamos no capítulo anterior.

Como as emoções da Trilogia podem ser examinadas efetivamente? É o que veremos a seguir.

5.6.2 A *patemia versus o sujeito-comunicante*

Notamos que a *patemia* só se verifica no domínio das intenções do sujeito-comunicante, que, por meio de captação adequadora, busca produzir emoções em seus sujeitos-interpretante/receptores, ou no caso de Calvino, seus leitores.

O campo temático pode prever a existência da *patemização* e propor uma organização das tópicas (que, no caso da ficção romanesca seria a tópica do destino humano). Mas, no caso da ficção fantástica, Charaudeau (2009) alerta que pode acontecer que o sujeito de enunciação apague as visadas patêmicas.

Nessa abordagem, é oportuno observar que os sujeitos discursivos possuem uma competência emocional, que lhes capacita encenar e interpretar estados emocionais, de maneira consciente ou não. De acordo com Plantin (2010), as emoções constituem saberes comuns, culturais, ligados a situações interacionais, e todos nós podemos ser, em certo sentido, semiólogos, pois possuímos a habilidade de gerir nossas paixões, de exprimir e de interpretar um conjunto de signos passível de transmitir ou despertar emoções.

Charaudeau (2010, p. 39) afirma que o efeito patêmico está condicionado à existência de três condições. Vamos tentar expô-las, à nossa maneira, ou seja,

aplicando o que diz Charaudeau aos livros da Trilogia. As condições expostas por Charaudeau para a instalação da emoção e a eclosão de seus efeitos seriam então:

- i) A existência de um dispositivo da comunicação que se predisponha a provocar esses efeitos. Ora, caso da trilogia *Nossos Antepassados* já ressaltamos como são privilegiados os embricamentos entre a paródia e o fantástico; ambos serão desencadeadores de emoções: sustos, surpresas, indignações, risos críticos.
- ii) A existência de um campo temático no qual os acontecimentos ali reunidos predisponham o surgimento de um universo ligado à patemização e sua organização em tópicos (imaginários sócio-discursivos). No caso estudado nesta tese, notamos a força que é dada ao destino do homem, as incongruências familiares que rodeiam os personagens-narradores em toda a Trilogia. São personagens sensíveis que sofrem com os revezes do destino e sua por que não dizer – perseguição. Isso pode desencadear uma certa piedade no leitor em relação aos sempre incompreendidos/perseguidos narradores.
- iii) A existência de um espaço de estratégias, que se abra para aquelas patemizantes. Devemos esclarecer que, segundo Charaudeau (2010, p. 40), cabe ao sujeito-comunicante reforçar ou apagar as visadas patêmicas. Evidentemente, dentro do *corpus* estudado, para nós, esse sujeito seria o próprio Calvino.

Ainda discorrendo sobre o assunto, Charaudeau lembra que

A questão *Como tocar o outro* é o objetivo que o sujeito falante pode ter para fazer com que este outro não faça reflexões sobre a fala em questão e se deixe levar pelos movimentos de seus afetos. O sujeito falante então recorre a estratégias discursivas que tendem a tocar a emoção e os sentimentos do interlocutor – ou do público – de maneira a seduzir ou, ao contrário, lhe fazer medo. Trata-se de um processo de dramatização que consiste em provocar a adesão passional do outro atingindo suas pulsões emocionais. Estamos em plena problemática do *pathos*, embora esta última possa se estender às outras atitudes. (CHARAUDEAU, 2007, p. 245).

Ele procede então à classificação de algumas tópicos, tais quais a dor, a angústia, o medo, a atração, a pureza e seus polos opostos como a alegria, a esperança, a repulsa etc. (CHARAUDEAU, 2010, p. 49). Abordaremos a seguir

algumas dessas tópicas que se afinam com nosso objeto de pesquisa.

5.6.3 As tópicas presentes na trilogia

Vimos que o fantástico constitui um motor de criação dessa obra e que, obtido com o auxílio do procedimento paródico, faz surgir certos efeitos patêmicos gerados pelo sofrimento, pela angústia, pelo ódio, pela dor, pelo medo etc. Dentro desse quadro de junção do fantástico com a paródia, essa “dor”, relida por esse viés, é também subvertida.

Dentre as várias tópicas supracitadas, destacaremos apenas as da dor e da pureza, (por vezes, irônica), o que não nos impedirá de nos referirmos a outras.

No que tange à tópica da pureza, já vimos que ela está ligada intimamente aos narradores das três obras. Dois deles são crianças e um é uma freira enclausurada. Há que se ressaltar também o personagem-protagonista Cosme, que ao subir às árvores, ainda era uma criança inocente.

No livro *O Visconde partido ao meio*, o narrador/personagem é o sobrinho do Visconde, garoto que apesar de pertencer à família, perdeu os pais muito cedo e foi criado à margem, junto à criadagem. Essa circunstância por si, já é responsável pela criação de efeitos patêmicos acionados pelo que Charaudeau (2010, p. 49) denomina tópica da dor. Trata-se de um garoto sem nome, vítima das circunstâncias, que mesmo sendo um di Terralba, vive uma “degradação identitária”. Essa situação essencializa o sofrimento. A construção narrativa visa acionar em seus sujeitos destinatários sentimentos de aproximação com seu narrador, e assim imbricá-los na leitura através de suas representações, como podemos constatar no excerto:

Eu era livre como o ar, pois não tinha pais e não integrava a categoria dos servos nem a dos patrões. Fazia parte da família dos terralba só por reconhecimento tardio, mas não assinava o nome deles e ninguém se via obrigado a educar-me.

[...] Fui então acolhido no castelo porque meu avô Aiolfo teve pena. (CALVINO, 2009, p. 32).

A narrativa de Biágio, no livro que se passa na época do Iluminismo, também mostra esse viés do abandono. Entretanto, esse narrador-personagem era criado por seus pais, mas a narrativa nos mostra que ambos eram por demais envolvidos em suas vidas burguesas e pouca, ou nenhuma atenção, davam aos filhos,

preferindo seus títulos. Tomemos como exemplo este excerto:

[...] a mesa era o lugar em que vinham à luz todos os antagonismos, as incompatibilidades entre nós e também todas as loucuras e hipocrisias; e por que justamente à mesa se determinasse a rebelião de Cosme. Por isso entro em detalhes no relato, pois de mesas postas não ouviremos mais falar na vida de meu irmão, isso é certo. (CALVINO, 2009, p. 9).

E ainda:

Também era o único lugar em que nos encontrávamos com os adultos. Durante o resto do dia, mamãe ficava fechada nas suas dependências a fazer rendas, bordados e filé, pois a generala só era capaz de se ocupar dessas tarefas tradicionais de mulher e apenas nelas desafiava a sua paixão guerreira.[...] (CALVINO, 2009, p. 10).

Esses pequenos seres abandonados por pais indiferentes provocam efeitos patêmicos de dó, piedade. Mas, ao mesmo tempo, os narradores-crianças de dois dos livros da Trilogia representam a voz da inocência, da pureza, da sinceridade, próprios do imaginário do universo infantil: é por meio de suas palavras, de sua visão do mundo que são acionadas as tópicas da pureza em ambas as narrativas. Observemos o excerto abaixo:

Aquele menino era eu. Brincava sozinho no escuro ao redor do Prado das Freiras, dando sustos em mim mesmo ao sair de repente de trás das árvores, quando encontrei meu tio, que saltava sobre seu pé pelo prado ao luar, com um cesto pendurado no braço.

– Oi, tio! – gritei: era a primeira vez que conseguia cumprimentá-lo.

Pareceu muito contente de me ver.

– Estou procurando cogumelos – me explicou.

– Conseguiu alguma coisa?

– Olhe – disse meu tio, e nos sentamos à beira do charco. Ele escolhia os cogumelos e jogava alguns na água, deixando outros no cesto.

– Pegue – disse, me entregando o cesto com os cogumelos escolhidos por ele – pode fritar.

Gostaria de ter lhe perguntado por que no cesto só havia a metade de cada cogumelo; mas percebi que a pergunta teria sido pouco respeitosa, e corri depois de agradecer. Ia fritá-los quando encontrei o pessoal da criadagem e fiquei sabendo que eram todos venenosos. (CALVINO, 2009, p. 16).

Esse menino tem um tio que lhe dá cogumelos venenosos para comer... isso provoca alguma indignação no leitor, acreditamos, pois aí a pureza e a inocência da criança são postas à prova pelo infame parente.

Essa passagem mobiliza também nossas representações em relação aos imaginários coletivos contemporâneos de como deve ser tratada uma criança. No

caso exposto, a pureza e a alegre inocência da criança contrastam com a maldade/cruelza do adulto, que quer exterminá-la deste mundo. Sem dúvida, tal contraste pode ser responsável pelo desencadeamento de outros efeitos patêmicos na obra.

Em relação à irmã Teodora, a tópica da pureza é representada pelo imaginário de castidade, de bondade, de entrega em relação à Igreja Católica da freira que tem como penitência, a missão de escrever o livro *O cavaleiro inexistente*. Mas essa narradora, ao mesmo tempo, suscita emoções diversas, já que ela se desdobra no fim da narrativa, fazendo, dessa forma, com que outros efeitos surjam desse processo de duplicidade. Nesse caso, a tópica da inocência de Irmã Teodora é também subvertida, ironicamente, no contexto do livro: a inocente era uma pecadora.

Em outras palavras: a narradora se identifica a partir da página trinta e seis, já no quarto capítulo, e sua identidade nos é apresentada de forma paródica, estabelecendo-se um viés duplo, de uma pureza apenas “representada”, como poderemos observar nos contraditórios excertos a seguir:

Eu, que estou contando esta história, sou irmã Teodora, religiosa da ordem de São Columbano. Escrevo no convento, deduzindo coisas de velhos documentos, de conversas ouvidas no parlatório e de alguns raros testemunhos de gente que por lá andou. Nós, freiras, temos poucas ocasiões de conversar com soldados: e assim, o que não sei, trato de imaginar, caso contrário, como faria? E nem tudo da história está claro para mim. Vocês vão me desculpar: somos moças do interior, ainda que nobres, tendo vivido sempre em retiro, em castelos perdidos e depois em conventos, excetuando-se funções religiosas, tríduos, novenas, trabalhos de lavoura, debulha de cereais [...] O que pode saber do mundo uma pobre freira? Portanto prossigo penosamente esta história que comecei a narrar como penitência. Agora Deus sabe como farei para contar-lhes a batalha, eu que das guerras, Deus nos livre, sempre fiquei afastada [...] (CALVINO, 2003, p. 36).

Em duas partes, vindas de um mesmo parágrafo, observamos a utilização da tópica da pureza, que se consubstancia pela reclusão da irmã que quer manter-se sempre afastada dos horrores da guerra, pelo árduo trabalho que exerce. Ela ainda estabelece diálogos com seu leitor, como que para confirmar a sua vida severa e cheia de privações. Então, em um primeiro momento, temos uma construção linguageira que leva ao possível surgimento de efeitos patêmicos, exaltados por meio das crenças da pobre freira, de sua dedicação à religiosidade... enfim, o sujeito-comunicante a rodeia de emoções positivas. Entretanto, no mesmo parágrafo, irmã Teodora, já nos apresenta sua outra face, nada relacionada à pureza, em um jogo paródico executado pelo sujeito-comunicante com grande

maestria, como podemos observar no excerto:

[...] açoitamento de servos, incestos, incêndios, enforcamentos, invasões de exércitos, saques, estupros, pestilências, não vimos nada. [...] e, exceto aqueles quatro ou cinco embates em campo aberto que tiveram lugar na planície embaixo de nosso castelo e que, meninas, acompanhávamos das ameias, entre caldeirões de piche fervendo (quantos mortos ficaram apodrecendo depois pelos prados e os encontrávamos a brincar, no verão seguinte, sob uma nuvem de zangãos), sobre batalhas, dizia, não sei nada. (CALVINO, 2003, p. 36).

A partir desse segundo excerto, cria-se outra imagem da narradora, com a descrição de atos cruéis que envolviam seu dia a dia e que, para ela, eram simplesmente... normais. Temos, assim, a tópica da dor, que mobiliza imaginários contraditórios aos que seriam aqueles expressos por Irmã Teodora. Note-se que o tom do excerto é o da ironia, que se aplicada ao olhar da freira, conferindo-lhe uma frieza profunda.

No que concerne os atos cruéis, já vimos que toda a Trilogia está imersa em uma busca sem fim (de vários objetivos, mas principalmente dos seres que se contam). Nesse ínterim, são arroladas várias cenas de batalhas, de estripamento, de sofrimento, decepções, amores não correspondidos e, por momentos, a obra torna-se pungente e de difícil leitura para o leitor.

Na trilogia *Nossos Antepassados*, os atos cruéis são, pois, maximizados, assim como a tópica da dor, em função por vezes dos efeitos fantásticos ou da paródia. O entendimento, nem sempre vem acompanhado da emoção, por isso, nem sempre é possível identificarmos o efeito desencadeado. Além disso as emoções são subjetivas e variam de acordo com os imaginários e as referências de mundo, crenças e valores de cada leitor.

Em *O Visconde partido ao meio*, os atos cruéis atingem o ápice e variadas tópicos da dor são mobilizadas, seja na bipartição do Visconde, da crueldade para com os moradores de Terralba, com o pai, com a própria ama Sebastiana. Ainda, o personagem mestre Pedroprego, com a construção obrigatória que lhe é imposta de forcas e aparelhagens para matar, desencadeiam efeitos patêmicos diversos, como podemos observar:

Eram umas vinte pessoas no total. Essa cruel sentença provocou consternação e dor em todos nós, não tanto pelos fidalgos toscanos, que ninguém conhecia, mas pelos bandidos e pelos guardas, que eram gente querida. Mestre Pedro-prego, albardeiro e carpinteiro, foi encarregado de

construir a forca: era um trabalhador sério e inteligente, que se empenhava com firmeza em toda obra, Com grande dor, porque dois dos condenados eram parentes dele, construiu uma forca ramificada feito uma árvore, cujas cordas subiam juntas acionadas por um único guindaste; era uma engrenagem tão grande e engenhosa que dava para enforcar de uma só vez mais gente que o grupo condenado, tanto que o visconde aproveitou para enforcar dez gatos alternando com dois réus. Os cadáveres mirrados e as carcaças de gato balançaram durante três dias e no início ninguém agüentava olhar para eles. Mas logo nos demos conta da visão imponente que ofereciam, a ponto de causar desagrado a decisão de retirá-los e desmontar a grande máquina. (CALVINO, 2009, p. 30).

Novamente, Calvino nos oferta o imbricamento de tópicos de dor mantidas, porém, dentro de uma lógica paródica, ao inserir no enforcamento os gatos, e ao mencionar a mudança de perspectiva que o tempo trouxe a seus moradores. Assim, efeitos patêmicos são acionados em uma visada de fantasticidade e humor, por vezes, humor negro. A lógica da Trilogia permite essas constituições dúbias nas narrativas em foco.

Mas, na lógica da constituição do sujeito, em toda Trilogia, esses efeitos, mobilizam imaginários pungentes, ao refletirem dramas humanos, mesmo quando o fazem pelo viés paródico.

A busca de si do personagem Agilulfo, do livro *O Cavaleiro inexistente*, merece também ser retratada. Essa busca desvairada de alguém que era nada, que nem existia, por uma prova de sua existência gera uma tópica de angústia. Mas, no final do livro, essa angústia parece ser substituída pela esperança, em uma das cenas mais pungentes de toda Trilogia, que aqui transcrevemos:

Podemos dizer que o único que de fato efetua uma deslocação aqui é Agilulfo, não digo a sua armadura, mas aquele algo sozinho, preocupado consigo mesmo, impaciente, que está viajando a cavalo dentro da armadura. Em volta dele, as pinhas caem do galho, os riachos correm entre os seixos, os peixes nadam nos riachos, as lagartas roem as folhas, as tartarugas agitam-se com o ventre duro no chão, mas é apenas uma ilusão de movimento, um perpétuo virar-se e revirar-se como a água das ondas. E nessa onda se vira e se revira Gurdulu, prisioneiro do tapete das coisas, espalmado também ele na mesma massa com as pinhas os peixes as lagartas as pedras as folhas, mera excrescência da crosta do mundo. (CALVINO, 2003, p. 100).

Poeticamente, a narradora deslinda as aventuras de Agilulfo e Gurdulu, no sentido de buscarem as supracitadas provas, e “desenhando” sua narrativa, cria metáforas profundas e aforismos que podem sensibilizar o leitor.

Já *O Barão nas árvores*, que se passa na época do Iluminismo, obra marcada por grandes revoluções e tranformações, na qual se criticam a burguesia e

a crise da fé, as tópicas da dor são empregadas em vários momentos: na organização social, nas desavenças familiares, no abandono afetivo, nos atos cruéis, sobretudo aqueles vindos dos integrantes da Igreja Católica. Tudo isso, claro, é narrado em conluio com a parodização da narrativa e criação de efeitos fantásticos. Observamos aí também, em uma estrutura narrativa inovadora, efeitos patêmicos suscetíveis de criar ou causar muita emoção, sobretudo, no final, quando o jovem Barão “viaja”, de acordo com o excerto:

O agonizante Cosme, no momento em que a corda da âncora passou perto dele, deu um salto daqueles que costumava dar em sua juventude, agarrou-se na corda, com os pés na âncora e o corpo enrolado, e assim o vimos levantar voo, levado pelo vento, refreando um pouco a corrida do balão, até desaparecer no mar [...] (CALVINO, 2009, p. 236).

Acrescentamos ainda as tópicas da morte *versus* a tópica da vida presentes nos atos do personagem Dr. Trelawney. O médico caça os fogos fátuos. Ora, eles são uma representação do fim, da tópica da morte. Mas, paradoxalmente, são caçados ou buscados por aquele que ali estava para, como médico, impedir a morte, salvar vidas. Considerando que a obra é carnavalesca, o paradoxo é fácil de ser admitido, o princípio e o fim, a morte e a vida. Lembremos que é tal personagem o responsável pela rejunção de Medardo, ou seja, é ele que detém, nesse momento a tópica da vida, do recomeço, da completude.

Consequentemente, ao final da Trilogia temos a tópica da esperança, que é bem marcada. Medardo se encontra em sua rejunção, Agilulfo se liberta das amarras sociais e o Barão que vivia nas árvores (o jovem filósofo das luzes) delas se libera e parte para a liberdade.

Por conseguinte, os sujeitos-narradores trazem em si representações do que é justo, verdadeiro, ideal, mau, bom etc, representações pautadas em memórias coletivas, ideologias que as subsidiam. Acreditamos que a percepção da voz do lúdico, do inesperado, da inocência, do casto, traz em si constituições de imaginários sóciodiscursivos latentes no âmago do ser humano contemporâneo. Essas vozes participam da constituição de efeitos *patêmicos* no texto.

Lidamos, portanto, com o mundo de histórias de cavalaria e do Iluminismo, marcado por contratos determinados, contratos esses que, estabelecidos na ficção, estão na ordem do possível, do infinito. Por mais que existam caminhos, não sabemos para onde eles nos levam. A posição social, valores, representações e

emoções criam os imaginários sobre o universo ficcional da Trilogia. A partir do contrato de comunicação centrado no espaço das estratégias e de representações desta, observamos que a simbologia e as imagens criam efeitos de patemização, assim como as emoções evocadas pelo mundo de crenças e pelos comportamentos estereotipados. Essa gestão das emoções facilita a criação de imaginários diversos que transformam as três obras em um conjunto de fábulas universais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o mergulho pela Trilogia *Nossos Antepassados*, de Italo Calvino que nos proporcionou a imersão em histórias fantásticas, emergimos em um mundo paródico, lúdico, que fez vibrar nossos imaginários e emoções.

Logo, no desfecho do trabalho, devemos pensar nas hipóteses por nós aventadas na *Introdução* e nas questões por nós formuladas ao longo desta Tese. Sintetizando bem, chegamos à conclusão de que o autor Calvino organizou a narrativa na Trilogia *Nossos Antepassados*, partindo de suas intencionalidades e apostou em um contrato de leitura com seu leitor: “Decifra-me ou devoro-te” parece ter pensado ele, ao estabelecer este contrato.

Em outros termos, Calvino usou recursos que só uma literatura impregnada de carnavalização poderia oferecer, esperando (talvez) que seu leitor visse em seus livros a presença de suas angústias íntimas, face a um mundo desintegrado, e que também pudesse desfrutar das histórias de personagens meio absurdos, meio loucos, pois, projetados em um universo fantástico e paródico, suscetível de lhe proporcionar também certos efeitos patêmicos. Mas esses personagens, assim caricaturados somos nós mesmos, os seres humanos. Parodiando Baudelaire: esse personagem do qual você ri ou que você despreza, és tu, hipócrita leitor...

A metodologia por nós empregada foi a problemática representacional e interpretativa. Isso porque nosso objeto de estudo foi definido por meio de hipóteses de representações sóciodiscursivas que parecem dominantes em um dado momento da história de uma sociedade e caracterizam um dado grupo social. Assim, através da interpretação pudemos refletir acerca dos posicionamentos sociais em relação ao discurso e aos sujeitos que foram sendo constituídos ao longo das narrativas. Elas se demonstraram produtivas, já que tornaram possível tratarmos das hipóteses que aventamos ao longo de nossa jornada.

As questões por nós discutidas foram, em primeiro lugar, quais seriam os elementos discursivo-retóricos constitutivos da escritura do autor, e se estes dependeriam dos imaginários, das representações na Trilogia. Ao respondermos a essa questão, evidenciamos o axioma da construção de *Nossos Antepassados* e sua dinâmica, em cada uma das três narrativas. Tais elementos foram aqueles suscetíveis de despertar efeitos fantásticos no leitor.

Ao estudarmos as artimanhas da narrativa na Trilogia, vimos como a paródia

se encaixava bem nos ditos efeitos fantásticos. Houve uma colaboração entre estes. As obras estudadas são paródicas, na medida em que mantiveram, pelo viés do absurdo e da ironia, a cultura do que já tinha sido escrito. Pudemos constatar que a ironia esteve presente nos três livros. As relações com a carnavalização são recorrentes, pois ao tratar das áreas fronteiriças do sujeito, as obras da Trilogia apresentaram quebras de paradigmas, vícios, amoralidades, deformações, enfim, aspectos próprios das paródias.

As outras questões apresentaram um olhar complementar em relação à análise que fizemos, como é o caso da questão de como lidar com o conceito de identidade diante de tamanha dissociação do “eu” e até de sua inexistência de fato. Nesse sentido, adentramos as noções de sujeito e identidade, com base em fundamentos sociais, filosóficos e psicológicos, no intuito de compreender o porquê dessa dissociação e da construção de um protagonista-personagem que era apenas uma armadura vazia.

Nesse viés, podemos concluir que Calvino gestou uma obra na qual se estabeleceu o embate do sujeito não só com o mundo, com o social, mas essencialmente consigo mesmo. A constituição fragmentada de seus personagens-protagonistas refletem, pois, as memórias de guerra, de um mundo dividido e dilacerado. Nos contornos de seus personagens caricaturais, Calvino transbordou a dor, a pungência, a incompletude do ser humano por um desejo de encontrar-se, constituir-se, que é, afinal, uma das grandes questões do sujeito contemporâneo.

O desdobramento foi outro ponto que nos intrigou. Na análise da Trilogia, observamos que ele ocorre, em um primeiro momento, nas dimensões externas, no espaço situacional, no qual o sujeito-comunicante se desdobra e se representa de forma nuançada por meio de seus personagens. Assim agindo, ele projetou a imagem de sua sociedade contemporânea em outras, já passadas.

Em todas as narrativas, os personagens criados por Calvino representam ou refletem temas de um mundo despedaçado, mas, ao final, se tornam humanos, mais completos. Assim, por conseguinte, assevera-se que após as agruras, as guerras, as buscas, o homem se torna mais completo. Quanto ao ser humano, este é, e será em todas as épocas, multifacetado. Por vezes muito bom, em outras muito mau. Mas são as contingências do mundo que regem tais transformações. Esse pode vir a ser o intuito da escrita de Calvino, o de demonstrar que o sujeito contemporâneo é passível de se transformar, de evoluir.

No que diz respeito ao ato de narrar, notamos como os sujeitos-narradores (delegados por Calvino) brincam com índices variados e, por vezes, deixam o leitor desorientado... para, logo em seguida, explicar-lhe que a narrativa é assim mesmo: ela se constrói e se destrói, ela busca uma verdade em lugares insólitos. A narrativa manejada por Calvino produz, pois, uma escritura que se utiliza de várias artimanhas, mas extremamente bem elaborada do ponto de vista linguístico, semântico, crítico, pelas representações veiculadas. Com isso, queremos dizer que o sujeito-comunicante ou que o autor Calvino conseguiu gerir seu projeto de influência de forma a garantir que seus interlocutores pudessem/possam aderir a seu projeto de palavra.

Teceremos agora algumas considerações acerca da tese por nós contruída. Para nós, trabalhar com a construção dessa Trilogia, permitiu-nos realizar percursos interpretativos diversos.

Foi para nós uma surpresa e alegria notar que o autor transferiu sentidos de sua própria perspectiva social e política para outros espaços, nas três obras, e que o fez de forma simbólica, valendo-se para tanto dos privilégios de uma literatura carnavalizada.

A junção de séculos diferentes, operada pelo autor, desvendou-nos um mundo inesperado, povoado por fógos fátuos, leprosos, permissividades, maldades/bondades extremas, dores exacerbadas, desejos, amores improváveis, crianças abandonadas que fazem reflexões como adultos, o que nos pareceu extremamente pungente. O mundo fantástico buscado por Calvino aproximou-se, assim, de nossos imaginários, mobilizando-os, gerando efeitos patêmicos diversos, dentro de uma dinâmica fantástica, que relativizou a tensão entre o possível e os limites do imprevisível.

Assim, percebemos que o estabelecimento do fantástico necessita de condições mínimas para sua efetivação estas estariam na existência de um contexto que nos fosse próximo, mas “marcado” pela presença de situações estranhas. O autor, magistralmente, serviu-se de visadas diversas a fim de obter os efeitos desejados.

Em nosso percurso, adotamos uma visão discursiva e mais abrangente dos efeitos fantásticos. Conseguimos identificá-los pela utilização de diversos tipos de paratopia, exploramos os conflitos do bem e do mal, o tema do nada, relativizando-o juntamente com os sujeitos enunciadores e ainda, nessa viagem – pois realizamos

uma viagem paratópica – ainda exploramos a degeneração dos seres humanos, utilizando-nos do exemplo da Peste Negra, dentre outros, que nos demonstraram uma espécie de quadro categorizante do fantástico em Calvino.

Assim, à guisa de uma conclusão, podemos considerar o fantástico como um motor de criação da obra, obtido pelo procedimento paródico. Foi através desses movimentos que surgiram os efeitos patêmicos visados, de forma consciente ou não, pelo autor.

Enfim, muito aprendemos com Calvino, escritor que dominava técnicas e procedimentos discursivos sem nunca abandonar suas crenças e ideais políticos que visavam a um mundo melhor e mais justo. Alguém que construiu uma Trilogia que nos remeteu às nossas origens, mas que, ao mesmo tempo, refletiu sobre quem fomos, quem somos e quem podemos vir a ser.

Mas este trabalho e disso estamos conscientes é apenas uma das muitas possíveis interpretações que a obra de Calvino oferece. Esperamos, no entanto, que nossa tese possa abrir caminhos para outras abordagens de Calvino e de seu modo tão específico de compor uma narrativa.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

AMOSSY, R. *L'argumentation dans le discours*. 2. ed. Paris: Armand Colin, 2006.

_____. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008.

ARBEX, J. J. *Guerra fria*. Terror de estado, política e cultura. São Paulo: Moderna, 1997.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 6023: informação e documentação - referências - elaboração*. Rio de Janeiro, 2002.

_____. *NBR 10520: informação e documentação - apresentação de citações em documentos*. Rio de Janeiro, 2002.

_____. *NBR 14724: informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação*. Rio de Janeiro, 2011.

AUTHIER-REVUZ, J. Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans Le discours. *DRLAV*, Paris, n. 26, p. 91-151, 1982.

AZEVEDO, A. C. A. *Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e o renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BAKHTINE, M. *Esthétique et théorie du Roman*. Paris: Gallimard, 1978.

BARANELLI, L.; FERRERO, E. *Álbum Calvino*. Milano: Mondadori, 2003.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. et.al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

BEC, C. *Fundamentos da literatura italiana*. Tradução Marcio da Silva. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984.

BERARDINELLI, A. *Não incentivem o romance e outros ensaios*. São Paulo: Estudos Italianos, 2009.

BERTHÉLOT, A.; CORNILLIAT, F. *Collection dirigée par H. Mitterand. Littérature Moyen Age e XVIe siècle*. Paris: Nathan, 1988.

BONURA, G. *Invito alla lettura di Ítalo Calvino*. Milano: Mursia, 1987.

BORBA, F. S. (Org.). *Dicionário UNESP do português contemporâneo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.

BORGES, J. L. *Ficções*. Rio de Janeiro: Globo, 1982.

BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Ed. Unicamp, 1997.

BRANDÃO, C. A. L. A traduzibilidade dos conceitos: entre o visível e o dizível. In: DOMINGUES, I. (org.). *Conhecimento e transdisciplinaridade II: aspectos metodológicos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. p.41-100.

CABAS, A. G. *O sujeito na psicanálise de Freud a Lacan*. Da questão do sujeito ao sujeito em questão. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CABRERA, J. P. C.; MACHADO, I. L. El sur: uma leitura linguístico-discursiva de Borges. In: MELLO, R. *Análise do discurso & literatura*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005. p. 63-78

CAILLOIS, R. *Au coeur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965.

CALVINO, I. A combinatória e o mito na arte da narrativa. In: LUCCIONI, G. et al. *Atualidade do mito*. São Paulo: Duas cidades, 1977. p. 75-80.

_____. *Contos fantásticos do séc. XIX*. O fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O barão nas árvores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *O cavaleiro inexistente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *O visconde partido ao meio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Pequena cosmovisão do homem*. Brasília: Ed. UnB, 2007.

_____. *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilson Mollin. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Um eremita em Paris*. Tradução José Colaço Barreros. Lisboa: Lorema, 1996.

CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARROLL, L. *Alice no país das maravilhas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CASTEX, P. G. (Ed.). *Anthologie du conte fantastique français*. Paris: José Corti, 1963.

CASTRO, G. *ITALO CALVINO: pequena cosmovisão do homem*. Brasília: Ed. UnB, 2007.

CERQUEIRA, D. D. *Neo-realismo: a montagem cinematográfica no romance*. Rio de Janeiro: Centro de Editoração e Jornalismo da AFE, 1981.

CERVANTES, M. *Dom Quixote de La Mancha*. São Paulo: Revan, 2002.

CHALHUB, B. S. *A meta-linguagem*. São Paulo: Ática, 1986.

CHARAUDEAU, P. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992.

_____. Ce que communiquer veut dire. *Sciences Humaines*, Paris, n. 51, p. 20-23, 1995.

_____. Para uma nova análise do discurso. In: CARNEIRO, A. D. (Org.). *O discurso da mídia*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996. p. 5-43.

_____. *Le discours d'information médiatique*. Paris: Nathan, 1997.

_____. Une problématisation discursive de l'émotion: à propos des effets de pathémisation à la télévision. In: PLANTIN, C. et al. *Les émotions dans les interactions*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000. p. 125-155.

----- . Uma teoria dos sujeitos da linguagem.. In: MARI, H. et al. (org.). *Análise do Discurso; Fundamentos e Práticas*. Belo Horizonte: Coleção NAD/FALE/UFMG, 2001. p.23-38

_____. Visées discursives, genres situationnels et construction textuelle. In: CHARAUDEAU, P. *Analyse des discours: types e genres*. Toulouse: Éd. Universitaires du Sud, 2001. p. 45-73.

_____. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. (Org.). *Gêneros: reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004. p. 13-41.

_____. Pathos e discurso político. In: MACHADO, I. L.; MENEZES, W.; MENDES, E. *As emoções no discurso*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. v. I, p. 240-251.

_____. *Identidade social e identidade discursiva, um conjunto fundador do espelho na atividade de linguagem*. Identidades sociais e discursivas do sujeito falante. L'Harmattan, Paris, 2009. Disponível em: <<http://www.patrick-charaudeau.com/identidade>>. Acesso em: 13 ago. 2013.

_____. Um modelo sócio-comunicacional do discurso: entre a situação de comunicação e estratégias de individualização. In: STAFUZZA, G.; PAULA, L. (Org.). *Da análise do discurso no Brasil à análise do discurso do Brasil*. Uberlândia: Edufu, 2010. p. 01-23.

CHARAUDEAU, P. A patemização na televisão como estratégia de autenticidade. In: MENDES, E.; MACHADO, I. L. *As emoções no discurso*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010. v. II, p. 23-56.

_____. O sujeito do discurso (Conferência). In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL SOBRE ANÁLISE DO DISCURSO, II, 2010, Belo Horizonte. *Anais ...* Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2010. (Notas da conferência).

_____. Dize-me qual é teu corpus, eu te direi qual é a tua problemática. *Revista Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 10, p. 01-23, 2011.

_____; MAINGUENEAU, D. (Dir.). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil, 2002.

_____ (Org.). *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont, 1982.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999.

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

DANTAS, T. Fogo fátuo. *BrasilEscola*, 2015. Disponível em: <<http://brasilecola.uol.com.br/curiosidades/fogofatuo.htm>>. Acesso em: 13 set. 2015.

DOURY, M. La réfutation par accusation d'émotion. Exploitation argumentative de l'émotion dans une controverse à thème scientifique. In: PLANTIN, C.; DOURY, M.; TRAVERSO, V. (Dir.). *Les Émotions dans les interactions*. Lyon: PUL/Arci, 2000. p. 265-327.

ECO, U. *Como se faz uma tese*. Lisboa: Presença, 1995.

_____. *Lector in fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELSTER, J. Racionalité, émotions, normes sociales. In: PAPERMAN, P.; RUWEN, O. (Dir). *La couleur des pensés*: sentimens, émotions, intentions. Paris: Editions de l'École des hautes etudes en sciences sociales, 1995. p. 33-64.

FAYE, J. P. *Introdução às linguagens totalitárias*. Teoria e transformação do relato. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FIORIN, J. L. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Org.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003. p. 27-39.

FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

FREUD, S. *Psicologia das massas e análise do eu*. Rio de Janeiro: L&Pm Pocket, 2013.

_____. "O estranho". In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 17: História de uma neurose infantil e outros trabalhos, p. 138-160.

_____. *O mal estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GAMA-KHALIL, M.; GARCIA, F.; VOLOBUEF, K. Dossier da literatura fantástica: Vertentes teóricas e ficcionais do insólito. *Revista Letras & Letras*, v. 28, n. 2, p. 407-412, jul./dez. 2012.

GARCIA, F.; BATALHA, M. C. *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

_____; BATALHA, M. C.; MICHELLI, R. (Org.). *(Re)visões do fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014.

GENETTE, G. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.

GIÓRGIO, B. S. *Literatura italiana: linhas, problemas, autores*. São Paulo: Ed. da USP, 1989.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____; FONTANILLE, J. *Sémiotique des passions. Des états de chose aux états d'âme*. Paris: Seuil, 1991.

GRESPLAN, J. *Revolução Francesa e o Iluminismo. A crítica radical do "Espírito das Luzes"*. Críticos, céticos e românticos, uma nova ordem do social. São Paulo: Contexto, 2003.

GRIFFITHS, S. P. *As transfigurações do comunismo*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1964.

HABERMAS, J. *Pensamento pós-metafísico: estudos filosóficos*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1990.

HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1987.

HELD, J. O. *Imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus, 1980.

HOFFMANN, E. T. A. *Contes fantastiques*. Tradução Loève-Veimars et al. Paris: Flammarion, 1964.

HUFTIER, A. "Fantastique, fantastic, fantastiche, fantástica, fantástico... Derivas ocidentais de uma palavra". In: SIMÕES, M. J. (Cord.). *O fantástico*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2007.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de arte no século XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 1978.

IOZZI, A. *Para além da paródia*. São Paulo: Revista de Letras, 1996.

IZER, W. *O Fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1977.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1993.

JÓSEF, B. O fantástico e o mistério. In: *A Máscara e o Enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006. P.180-240.

KAUFMANN, J.-C. *L'invention de soi – une théorie de l'identité*. Paris: Hachette, 2007.

KRISTEVA, J. *Introdução à semianálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEAL, D. P.; OLIVEIRA, T. A educação na França iluminista; Voltaire e o ensaio sobre a moral e os costumes dos povos. *Revista HISTEDBR On-line*, Campinas, n. 25, p. 44-53, mar. 2007.

LEXIKON, H. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1997.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MACHADO, I. L. Análise do discurso e seus múltiplos sujeitos. In: MACHADO, I. L.; CRUZ, A. R.; LYSARDO-DIAS, D. (Org.). *Teorias e práticas discursivas: estudos em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD-FALE-UFMG, 1998, p. 111-122.

_____. Paródia, fait divers e análise do discurso. In: MACHADO, I. L.; MARI, H.; MELLO, R. *Ensaio em análise do discurso*. Belo Horizonte: Coleção NAD/FALE-UFMG, 2002. p. 59-75.

MACHADO, I. L. O charme discreto da transgressão de gêneros na poesia. In: MARI, H.; MACHADO, I. L.; MELLO, R. (Org.). *Análise do discurso em perspectivas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2003. p. 83-100.

_____. A paródia, um gênero “transgressivo”. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. (Org.). *Gêneros: reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/UFMG, 2004. p. 75-86.

_____. O discurso “transgressivo” de Chrétien de Troyes. In: MELLO, R. *Análise do discurso & literatura*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005. p. 239-253.

_____. Emoções, ironia, AD: breve estudo de um discurso literário. In: MACHADO, I. L.; MENEZES, W.; MENDES, E. *Emoções no discurso*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. v. 1, p. 169-181.

_____. Histórias discursivas e estratégias de captação do leitor. *Revista Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 10, p. 59-74, 2011.

_____. *Parodie et analyse du discours*. Paris: L’Harmattan, 2013.

_____. A ironia como estratégia comunicativa e argumentativa. *Bakhtiniana*, São Paulo, n. 9, v. 1, p. 108-128, jan./jul. 2014.

_____. A narrativa de vida como materialidade discursiva. *Revista da ABRALIN*, São Carlos, v. XIV, n. 2, p. 95-108, 2015.

MAFRA, J. J. *Ler e tomar notas*. Belo Horizonte: O Lutador, 2005.

MAGNOLI, D. *O mundo contemporâneo*. Relações internacionais, 1945-2000. São Paulo: Moderna, 1996.

MAINGUENEAU, D. *Elementos de linguística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Bordas, 1990.

_____. *Os termos-chave para a análise do discurso*. Lisboa: Godiva, 1997a.

_____. *Novas tendências em análise do discurso*. São Paulo: Pontes, 1997b.

_____. O discurso literário contra a literatura. In: MELLO, R. (Org.). *Análise do discurso & literatura*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005b. p. 17-29.

_____. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2005.

MAN, P. *Alegorias da leitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MANZANO, T. R. *Artimanhas da ficção: ensaios de literatura*. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2008.

MARINHO, C. *Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura*. Belo Horizonte: Ed. da PUCMinas, 2009.

MARINHO, J. *Da presença do insólito em Murilo Rubião e Amílcar Bettge Barbosa*. Juiz de Fora, 2010. Disponível em: <www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/Josilene-Marinho.pdf>. Acesso em: 19 dez. 2015.

MASSAUD, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MELLO, R. Análise do discurso & literatura: uma interface real. In: MELLO, R. *Análise do discurso & literatura*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005. p. 31-44.

_____. Os múltiplos sujeitos do discurso no texto literário. In: MARI, H.; MACHADO, I. L.; MELLO, R. (Org.). *Análise do discurso em perspectivas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2003. p. 33-50.

MELO, M. S. S. A socialização de experiências particulares pessoais sobre o acidente da TAM, publicados na revista sou + eu. In: MENDES, E.; MACHADO, I. L. (Org.). *As emoções no discurso*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010. v. II, p. 153-168.

MENDES-LOPES, E. O conceito da ficcionalidade e sua relação com a teoria semiolinguística. In: MACHADO, I. L. et al. (Org.). *Movimentos de um percurso em análise do discurso*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005. p.133-148.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

MEYER, M. Aristóteles ou a retórica das paixões. In: ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. XVII-LI.

_____. *Questões de retórica*. Linguagem, razão e sedução. Lisboa: Edições 70, 2007.

MIRANDA, W. M. Ítalo Calvino ou a ficção como ensaio. In: CONGRESSO ABRALIC, 1991. Belo Horizonte. Anais...Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. v. 1, p. 535-541.

MIRANDA, W. M. Literatura na pós-modernidade. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DE LÍNGUAS E LITERATURAS MODERNAS, 1996, Brasília. *Anais ...* Brasília: Universidade de Brasília, 1996. v. 1, p. 216-224.

MONTALVO, G. R. *Amadís de Gaula*. Sevilha: Createspace Pub, 2012.

MONTORO, M. J. C. *Ítalo Calvino*. Madrid: Sintesis, S.d, 2008.

MOREIRA, M. E. R. *Saber narrativo: proposta para uma leitura de Ítalo Calvino*. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2007.

NESTROVSKI, A. *Ironias da modernidade*. Ensaios sobre a literatura e música. São Paulo: Ática, 1996. p. 12-75.

NEVES, J. J.; MACHADO, I. L. O Thiers em O Alquimista de Paulo Coelho. In: MELLO, R. (Org.). *Análise do discurso & Literatura*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005. p.85-99.

NUSSBAUM, M. Les émotions comme jugements de valeur. In: PAPERMAN, P.; RUWEN, O. (Dir.). *La couleur des pensees: sentimens, émotions, intentions*. Paris: Editons de l'École des hautes études en sciences sociales, 1995. p. 19-32.

OSTROWSKI, W. The fantastique and the Realistic in Literature, Suggestions on how to define and analyse fastastic fiction. *Zagadnienia Rodzajow Literackich*, Paris, v. 1, n 16, p. 54-71, 1966.

PACIEVITCH, T. *Benito Mussolini: biografia*. 2015. Disponível em: <www.infoescola.com/biografias/benito-mussolini/>. Acesso em: 13 ago. 2015.

PAPERMAN, N. *L'absence d'émotion comme offense*. La couleur des pensées. Paris: EHESS, 1995.

PENHA, J. *O que é o existencialismo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PERDIGÃO, P. *Existência & liberdade*. Uma introdução à filosofia de Sartre. Porto Alegre: L&PM, 1995

PÉREZ, R. G. *História básica da filosofia*. São Paulo: Nerman, 1986.

PERRELA, S. *Calvino*. Bari: Laterza, 1999.

PESSOA NETO, A. *Ítalo calvino: as passagens obrigatórias*. Goiânia: Ed. UFG, 1997.

PEYTARD, J. *Mikhaïl Bakhtine – dialogisme et analyse du discours*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1995.

PLANTIN, C. *A argumentação*. História, teorias, perspectivas. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. As razões da emoções. In: MENDES, E. *As emoções no discurso*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010. v. II, p. 57-80.

REIS, A. A. R. A trilogia “Nossos Antepassados” de Ítalo Calvino sob a ótica da análise do discurso. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA, XI; CONGRESSO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM LETRAS NO CONTEXTO LATINO-AMERICANO, II, 2013, Cascavel, PR. *Anais ...* Cascavel, PR: UNIOESTE, 2013. p. 01-13.

_____. *Processos de construção discursiva em publicidades de produtos diet e light*. 2006. 102 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

RODRIGUES, S. C. *O fantástico*. Rio de Janeiro: Ática, 1988.

ROSSET, C. *O real e seu duplo*. São Paulo: L&PM, 1988.

ROUANET, S. P. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SAFATLE, W.; MANZI, R. *A filosofia após Freud*. São Paulo: Humanitas, 2008.

SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase & cia*. Rio de Janeiro: Ática, 1988.

SANTIAGO, S. *Nas malhas das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.38-51.

SANTOS, D. M. *Olhar impossível: a visibilidade literária em O Cavaleiro Inexistente*. Belo Horizonte: FALE, 2002.

SANTOS, J. B. C. Interfaces da crítica literária com Teoria Semiolinguística. In: MACHADO, I. L.; MARI, H.; MELLO, R. *Ensaio em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE-UFMG, 2002. p.15-29.

_____. O gênero textual como manifestação discursiva. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. (Org.). *Gêneros: categorias de análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/ UFMG, 2004. p. 327-338.

SANTOS, J. F.; GOMES, C. M.; CARDOSO, A. L. *Sombras do mal na literatura*. Maceió: EDIFAL, 2011.

SHNEIDER, M. *La Littérature fantastique em France*. Paris, Fayard, 1964.

SIMÕES, M. J. Fantásticos diferentes: mistério, insólito e estranho em Sá-Carneiro e Ana Teresa Pereira. In: GARCIA, F.; BATALHA, M. C. (Org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. p. 70-80.

SOUZA, W. E. Os gêneros discursivos como tipos situacionais. In: MARI, H.; MACHADO, I. L.; MELLO, R. (Org.). *Análise do discurso em perspectivas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2003. p. 63-72.

SPINA, S. *A cultura literária medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

STAM, R. *Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992. p.15-47.

TAMAYO, A.; BUCHER, R. *A presença de Freud no mundo contemporâneo*. Brasília: Ed. UnB, 1986.

TODOROV, T. Categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 241-260.

_____. *Estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TODOROV, T. *Mikhaïl Bakhine, le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981.

TROYES, C. *Ivan, o cavaleiro de leão*. Tradução Rosemary C. Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Romans*. Paris: La Pochothèque, 1994.

TYNIANOV, I. *Desctruction, parodie*. Tradução Française L. Denis. [s.l.]: [s.n.], 1969.

VAX, L. *L'art et al littérature fantastiques*. Paris: PUF, 1960.

ANEXOS

ANEXO A: O Visconde partido ao meio

Capítulo 1

Havia uma guerra contra os turcos. O visconde Medardo di Terralba, meu tio, cavalgava pelas planícies da Boêmia rumo ao acampamento dos cristãos. Acompanhava-o um escudeiro chamado Curzio.

As cegonhas voavam baixo, em bandos brancos, atravessando o ar opaco e parado.

— Por que tantas cegonhas? — perguntou Medardo a Curzio —, para onde estão voando?

Meu tio acabava de chegar, se alistara havia pouco, para agradar a alguns duques, nossos vizinhos, empenhados naquela guerra. Munira-se de um cavalo e de um escudeiro no último castelo em mãos cristãs, e ia apresentar-se ao quartel imperial.

— Estão voando para os campos de batalha — disse o escudeiro, sombrio. — Vão nos acompanhar por todo o caminho.

O visconde Medardo ficara sabendo que naquelas terras o voo das cegonhas é sinal de boa sorte; e queria mostrar-se alegre por vê-las. Mas, a contragosto, sentia-se inquieto.

— O que pode atrair as pernaltas aos campos de batalha, Curzio? — perguntou.

— Agora, também elas comem carne humana — respondeu o escudeiro —, desde que a carestia tornou os campos áridos e a estiagem secou os rios. Onde há cadáveres, as cegonhas, os flamingos e os grouns substituíram os corvos e os abutres.

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

— E os corvos? E os abutres? — perguntou. — E as aves de rapina? Onde foram parar? — Estava pálido, mas seus olhos cintilavam.

O escudeiro era um soldado de pele escura, bigodudo, que nunca erguia os olhos.

— À força de comer as vítimas da peste, a peste os atacou também. — E apontou com a lança certas moitas escuras que a um olhar mais atento se

revelavam não de plantas, mas de penas e pés ressecados de aves de rapina.

— Assim, nem dá para saber quem morreu antes, se a ave ou o homem, e quem se lançou sobre o outro para esganá-lo — disse Curzio.

Para fugir da peste que exterminava as populações, famílias inteiras tinham se encaminhado para os campos, e a agonia havia golpeado a todos ali. Em montes de carcaças, espalhadas pela planície árida, viam-se corpos de homens e mulheres, nus, desfigurados pelas marcas da peste e, coisa a princípio inexplicável, penugentos: como se daqueles braços macilentos e costelas tivessem crescido penas pretas e asas. Eram as carcaças de abutres misturadas com as sobras deles.

O terreno já ia mostrando sinais de batalhas. A marcha se tornara mais lenta porque os dois cavalos topavam nos restos e lombadas.

— O que está acontecendo com nossos cavalos? — perguntou Medardo ao escudeiro.

— Senhor — respondeu ele —, nada desagrada tanto aos cavalos quanto o fedor das próprias tripas.

A faixa de planície que atravessavam achava-se de fato cheia de carcaças equinas, algumas para cima, com os cascos voltados para o céu, outras de bruços, com o focinho enfiado na terra.

— Por que tantos cavalos caídos neste ponto, Curzio? — perguntou Medardo.

— Quando o cavalo sente que está sendo atingido na barriga — explicou Curzio —, trata de segurar as vísceras. Alguns apoiam a pança no chão, outros se viram de costas para que elas não caiam. Mas a morte não tarda a ceifá-los do mesmo jeito.

— Quer dizer que são sobretudo os cavalos que morrem nesta guerra?

— As cimitarras turcas parecem feitas de propósito para rasgar-lhes o ventre com um só golpe. Mais adiante verá os corpos dos homens. Primeiro caem os cavalos e depois os cavaleiros. Pronto, lá está o campo.

Nos limites do horizonte elevavam-se os pináculos das tendas mais altas, os estandartes do exército imperial e a fumaça.

Continuando a galopar, viram que os caídos da última batalha tinham sido quase todos removidos e enterrados. Só se viam alguns membros dispersos, especialmente dedos, apoiados nos restolhos.

— De vez em quando há um dedo indicando o caminho — disse meu tio Medardo. — Que significa?

— Deus os perdoe: os vivos cortam os dedos dos mortos para arrancar-lhes os anéis.

— Quem vem lá? — disse uma sentinela com capote coberto de mofo e musgo como a casca de uma árvore exposta à tramontana.

— Viva a sagrada coroa imperial! — gritou Curzio.

— E que morra o sultão! — replicou a sentinela. — Mas, por favor, quando chegarem ao comando, digam-lhes para mudar logo o turno, pois começo a deitar raízes!

Agora os cavalos corriam para escapar da nuvem de moscas que circundava o campo, zumbindo pelas montanhas de excrementos.

— De muitos valentes — observou Curzio — o esterco de ontem ainda está no chão, e eles já chegaram ao céu. — E benzeu-se.

Na entrada do acampamento, costearam uma fila de baldaquins, sob os quais mulheres de cabelos encaracolados e corpulentas, com longos vestidos de brocado e os seios nus, acolheram-nos com gritos e risadas.

— São os pavilhões das cortesãs — disse Curzio. — Nenhum exército possui outras tão lindas.

Meu tio já cavalgava com o rosto virado para trás, observando-as.

— Cuidado, senhor — acrescentou o escudeiro —, andam tão sujas e empestadas que nem os turcos as aceitariam como presas de um saque. Além de carregadas de chatos, percevejos e carrapatos, agora até os escorpiões e os lagartos fazem ninhos sobre elas.

Passaram diante das baterias do campo. À noite, os artilheiros cozinhavam o rancho de água e nabos no bronze das espingardas e dos canhões, abrasado dos intensos disparos da jornada.

Chegavam carroças cheias de terra e os artilheiros a peneiravam.

— A pólvora está ficando escassa — explicou Curzio —, mas a terra onde as batalhas aconteceram está tão impregnada que, insistindo-se, dá para recuperar algumas cargas.

Depois vinham as instalações da cavalaria, onde, entre as moscas, os veterinários trabalhavam sem parar remendando a pele dos quadrúpedes com costuras, faixas e emplastos de alcatrão fervente, todos relinchando e escoiceando, inclusive os doutores.

As tendas da infantaria seguiam-se por um grande trecho. O sol se punha e

diante de cada tenda os soldados estavam sentados com os pés imersos em tinas de água morna. Sendo comuns os alarmes repentinos de dia e de noite, mesmo na hora do pedilúvio continuavam a segurar o capacete e a lança. Em tendas mais altas e montadas em forma de quiosque, os oficiais punham talco nas axilas e se refrescavam com leques de rendas.

— Não fazem isso por frescura — disse Curzio —, ao contrário: querem mostrar que se acham completamente à vontade em meio à dureza da vida militar.

O visconde de Terralba foi logo conduzido à presença do imperador. Em seu pavilhão cheio de tapeçarias e troféus, o soberano estudava nos mapas os planos de futuras batalhas. As mesas estavam cobertas de mapas abertos, e o imperador espetava neles alfinetes, retirando-os de uma almofada própria que um dos marechais lhe estendia. Os mapas já estavam tão carregados de alfinetes que não se entendia mais nada, e para ler alguma coisa precisavam tirar os alfinetes e voltar a recolocá-los. Nesse tira e põe, para ficar com as mãos livres, tanto o imperador quanto os marechais mantinham os alfinetes entre os lábios e só podiam falar por meio de ganidos.

Ao ver o jovem que se inclinava diante dele, o soberano emitiu um ganido interrogativo e tirou depressa os alfinetes da boca.

— Um cavaleiro recém-chegado da Itália, majestade — apresentaram-no —, o visconde de Terralba, de uma das mais nobres famílias da região de Gênova.

— Que seja logo nomeado tenente.

Meu tio bateu as esporas, ficando em sentido, enquanto o imperador fazia um amplo gesto real e todos os mapas se enrolavam sobre si mesmos e caíam.

Naquela noite, embora cansado, Medardo tardou a dormir. Andava para a frente e para trás perto da tenda, e ouvia os apelos das sentinelas, os cavalos relinchando e a fala entrecortada de soldados durante o sono. Observava no céu as estrelas da Boêmia, pensava na nova patente, na batalha do dia seguinte e na pátria distante, na música dos caniços dentro d'água. No coração não guardava nem nostalgia, nem dúvidas, nem apreensão. Para ele as coisas ainda eram inteiras e indiscutíveis, e assim era ele próprio. Se tivesse podido prever a terrível sorte que o aguardava, talvez também a tivesse considerado natural e acabada, mesmo em toda a sua dor. Estendia o olhar até o limite do horizonte noturno, onde sabia que se localizava o campo dos inimigos, e com os braços cruzados apertava as costas com as mãos, contente por ter certeza ao mesmo tempo de realidades longínquas e

diferentes, e da própria presença no meio delas. Sentia o sangue daquela guerra cruel, disseminado por mil córregos sobre a terra, chegar até ele; e se deixava tocar, sem experimentar raiva nem piedade.

ANEXO B: O Barão nas árvores

Capítulo 1

Foi em 15 de junho de 1767 que Cosme Chuvasco de Rondó, meu irmão, sentou-se conosco pela última vez. Lembro como se fosse hoje. Estávamos na sala de jantar da nossa vila de Penúmbria, as janelas enquadravam as densas ramagens do grande carvalho ílex do parque. Era meio-dia e, seguindo antiga tradição, a família ia para a mesa naquele horário, embora já predominasse entre os nobres a moda, importada da pouco madrugadora corte da França, de almoçar no meio da tarde. Recordo que soprava vento do mar e mexiam-se as folhas. Cosme disse: “Já falei que não quero e não quero!”, e afastou o prato de escargots. Nunca tínhamos visto desobediência tão grave.

Ocupava a cabeceira o barão Armínio Chuvasco de Rondó, nosso pai, com a peruca descendo até as orelhas, à Luís XIV, fora de moda como tantas coisas suas. Entre mim e meu irmão sentava-se o abade Fauchelafleur, dependente da família e preceptor dos jovens. Em frente estava a generala Corradina de Rondó, a mãe, e nossa irmã Batista, a freira da casa. Na outra extremidade da mesa, contrapondo-se ao pai da família, ficava, vestido à turca, o cavaleiro advogado Eneas Sílvio Carrega, administrador e engenheiro das propriedades familiares e nosso tio natural, enquanto irmão ilegítimo de papai.

Havia poucos meses, tendo Cosme completado doze anos e eu oito, tínhamos sido admitidos na mesma mesa dos genitores; ou seja, fui beneficiado antes do tempo pela promoção de meu irmão, pois não quiseram deixar-me comendo sozinho. Beneficiado é um modo de dizer: na verdade, tanto para Cosme quanto para mim terminara o tempo feliz e lamentávamos não fazer mais as refeições na saleta, os dois sozinhos com o abade Fauchelafleur. O abade era um velhote seco e encarquilhado, com fama de jansenista e, de fato, fugira do Delfinado, onde nascera, para escapar de um processo da Inquisição. Mas o caráter rigoroso que em geral nele louvavam, a severidade interior que impunha a si e aos outros cediam lugar continuamente a uma fundamental vocação para a indiferença e o deixar andar, como se as longas meditações com os olhos fixos no vazio só tivessem levado a um grande tédio e falta de vontade, vendo em toda dificuldade, por menor que fosse, o sinal de uma fatalidade à qual não pretendia opor-se. As refeições em companhia do abade começavam após longas orações, marcadas por

complicados movimentos de colheres, rituais, silenciosos, e coitado de quem levantasse os olhos do prato ou fizesse o menor barulho tomando o caldo quente; mas, no final da sopa, o abade já estava cansado, chateado, olhando o vazio, enquanto estalava a língua a cada gole de vinho, como se apenas as sensações mais superficiais e efêmeras pudessem atingi-lo; ao chegar o prato principal já podíamos comer com as mãos, e terminávamos a refeição fazendo guerra com restos de pera, enquanto o abade emitia de vez em quando um dos seus molengos: “...Ooo bien!... Ooo alors!”.

Mas agora, estando à mesa com a família, tomavam corpo os rancores familiares, capítulo triste da infância. Pai e mãe sempre pela frente, comer frango com talheres, e fica direito, e tira os cotovelos da mesa, o tempo todo!, e ainda por cima aquela antipática da Batista. Começou uma série de berros, de birras, de castigos, de teimosias, até o dia em que Cosme recusou os escargots e decidiu separar sua sorte da nossa.

Desse acúmulo de ressentimentos familiares só me dei conta depois: naquela época eu tinha oito anos, tudo me parecia um jogo, a guerra dos meninos contra os adultos era a de sempre, a de todos os moleques, não percebia que a teimosia de meu irmão era algo de mais profundo.

O barão nosso pai era um homem chato, sem dúvida, embora não fosse mau: chato porque sua vida era dominada por pensamentos desencontrados, como tantas vezes acontece nos períodos de transição. A agitação da época transmite a muitos a necessidade de agitar-se também, mas tudo ao contrário, fora de foco: assim era o pai, com o tema do momento: tinha pretensões ao título de duque de Penúmbria e não pensava em outra coisa a não ser em genealogias e sucessões e rivalidades e alianças com os potentados vizinhos e distantes.

Por isso lá em casa vivíamos sempre como se fosse a véspera de um convite para a corte, não sei se a da imperatriz da Áustria ou a do rei Luís, ou talvez a dos montanhese de Turim. Servia-se um peru e papai a controlar-nos para ver se conseguíamos trinchá-lo e despalpá-lo conforme todas as regras reais, e o abade quase não o saboreava para não ser apanhado em flagrante, ele que devia apoiar o patriarca nos seus vitupérios. Do cavaleiro advogado Carrega havíamos descoberto o fundo falso: fazia desaparecer pernis inteiros sob a fralda da chimarra turca, para depois comê-los com as mãos como gostava, escondido na vinha; e seríamos capazes de jurar (embora nunca o tivéssemos apanhado em ação, tão rápidos eram

seus movimentos) que já vinha para a mesa com um bolso cheio de ossos limpos, para deixar no prato no lugar dos quartos de peru amoitados inteirinhos. Mamãe generala não contava, pois assumia bruscos gestos militares também ao servir-se à mesa — So! Noch ein wenig! Gut! —, e ninguém contestava; mas em relação a nós se preocupava, se não com a etiqueta, pelo menos com a disciplina, e dava mão forte ao barão com suas ordens de praça de armas — Sitz' ruhig! E limpa o focinho! A única que ficava à vontade era Batista, a freira da casa, que limpava galletos com uma dedicação minuciosa, fibra por fibra, com umas faquinhas pontiagudas que só ela possuía, espécie de bisturis de cirurgião. O barão, que deveria apresentá-la como um exemplo para nós, não se atrevia a encará-la, pois, com aqueles olhos arregalados sob as asas da touca engomada, os dentes cerrados naquela amarelada focinheira de rato, provocava medo até nele. Assim, dava para entender por que a mesa era o lugar em que vinham à luz todos os antagonismos, as incompatibilidades entre nós e também todas as loucuras e hipocrisias; e por que justamente à mesa se determinasse a rebelião de Cosme. Por isso entro em detalhes no relato, pois de mesas postas não ouviremos mais falar na vida de meu irmão, isso é certo.

Também era o único lugar em que nos encontrávamos com os adultos. Durante o resto do dia, mamãe ficava fechada nas suas dependências a fazer rendas, bordados e filé, pois a generala só era capaz de se ocupar dessas tarefas tradicionais de mulher e apenas nelas desafogava a sua paixão guerreira. Eram rendas e bordados que, em geral, representavam mapas geográficos; e, estendidos em almofadas ou painéis para tapeçaria, mamãe os enchia de alfinetes e bandeirinhas, assinalando os planos de batalha das Guerras de Sucessão que conhecia na ponta da língua. Ou então bordava canhões, com as várias trajetórias que partiam da boca de fogo, e as forquilhas de tiro e os ângulos de projeção, porque era muito competente em balística e além disso tinha à disposição toda a biblioteca de seu pai, o general, com tratados de arte militar, mesas de tiro e atlas. Nossa mãe era uma Von Kurtewitz, Konradine, filha do general Konrad von Kurtewitz, que vinte anos antes ocupara as terras da família sob o comando das tropas de Maria Teresa d'Áustria. Órfã de mãe, ela ia com o general para os campos de batalha; nada de romanesco, viajavam bem equipados, hospedavam-se nos melhores castelos, com um bando de criadas, e ela passava os dias fazendo rendas na almofada de bilros; o que se conta, que também ela participasse das batalhas, a

cavalo, não passava de lendas; sempre fora uma mulherzinha de pele rosada e nariz arrebitado como a recordamos, mas mantivera a mesma paixão militar do pai, quem sabe como protesto contra o marido.

Papai era um dos poucos nobres da região que se alinhara contra os imperiais naquela guerra: acolhera de braços abertos o general Von Kurtewitz em seu feudo, colocara à disposição dele seus homens e, para melhor demonstrar dedicação à causa imperial, casara com Konradine, tudo sempre na esperança do ducado, no que se deu mal, como de hábito, pois os imperiais foram logo embora e os genoveses o sobrecarregaram de impostos. Apesar de tudo, ganhara uma boa esposa, a generala, como passou a ser chamada depois que o pai morreu na expedição da Provença e Maria Teresa mandou-lhe um colar de ouro num coxim de damasco; uma esposa com a qual quase sempre se deu bem, embora ela, educada nos acampamentos, só pensasse em exércitos e batalhas e o reprovasse por não passar de um intrometido sem sorte. Mas no fundo ambos haviam parado no tempo das Guerras de Sucessão, ela com a artilharia na cabeça e ele com as árvores genealógicas; ela que sonhava para os filhotes um posto num exército, qualquer um, ele que, ao contrário, nos via casados com alguma grã-duquesa eleitora do Império... Apesar disso foram pais ótimos, mas tão distraídos que nós dois podíamos crescer quase por conta própria. Foi bom ou ruim? E quem será capaz de dizê-lo? A vida de Cosme foi tão fora do comum, a minha tão regulada e modesta, mesmo assim passamos a infância juntos, ambos indiferentes às trapalhadas dos adultos, buscando vias diferentes daquelas percorridas pelas pessoas.

Trepávamos nas árvores (esses primeiros jogos inocentes recobrem-se agora na minha lembrança como de uma luz de iniciação, de presságio; mas então quem pensaria nisso?), subíamos as torrentes saltando de uma pedra para outra, explorávamos cavernas à beira-mar, escorregávamos pelas balaustradas de mármore das escadarias da vila. Foi numa dessas brincadeiras que teve origem para Cosme uma das maiores razões de brigas com os genitores, porque foi punido, injustamente, acha ele, e desde então incubou um rancor contra a família (ou a sociedade? ou o mundo em geral?) que se expressou depois na sua decisão de 15 de junho.

Para dizer a verdade, tínhamos sido proibidos de escorregar pela balaustrada de mármore das escadas, não por medo de que quebrássemos uma perna ou um braço, pois nossos pais nunca se preocuparam com isto e foi justamente por isso —

penso eu — que nunca arrebentamos nada; mas porque crescendo e aumentando de peso podíamos derrubar as estátuas dos ancestrais que papai mandara colocar nas últimas pilastras das balaustradas em cada lance de escada. De fato, uma vez Cosme já havia jogado no chão um trisavô bispo, com mitra e tudo; foi punido e desde então aprendeu a frear um instante antes de atingir o fim da rampa e a saltar exatamente um segundo antes de bater contra a estátua. Também aprendi, pois o acompanhava em tudo, só que eu, sempre mais modesto e prudente, já saltava lá pelo meio da rampa, ou então escorregava aos bocados, com freadas contínuas. Um dia, ele descia pela balaustrada como uma flecha, e quem é que subia pelas escadas? O abade Fauchelafleur, que andava às tontas com o breviário aberto no peito mas com o olhar fixo no vazio feito uma galinha. Se pelo menos estivesse meio adormecido como de hábito! Não, estava num daqueles momentos raros, de extrema atenção e apreensão com todas as coisas. Vê Cosme, pensa: balaustrada, estátua, agora nos chocamos, vão dar bronca em mim também (porque a cada molecagem nossa gritavam com ele também, que não sabia tomar conta de nós), e se lança sobre a balaustrada para conter meu irmão. Cosme choca-se com o abade, arrasta-o para baixo (era um velhinho que parecia só ter ossos), não pode frear, bate com impulso redobrado na estátua do nosso antepassado Caçaguerra Chuvasco, cruzado na Terra Santa, e tombam todos no pé da escadaria: o cruzado em pedaços (era de gesso), o abade e ele. Foram repreensões a não acabar mais, chicotadas, curativos, castigos a pão e sopa fria. E Cosme, que se julgava inocente pois a culpa não fora sua mas do abade, saiu-se com aquela tirada feroz: “Estou me lixando para todos os seus antepassados, senhor meu pai!”, o que já anunciava sua vocação de rebelde.

No fundo, igual a nossa irmã. Também ela, embora o isolamento em que vivia tivesse sido imposto por papai, depois da história do marquezinho da Maçã, fora sempre uma alma rebelde e solitária. O que acontecera com o marquezinho daquela vez, nunca se soube direito. Filho de uma família que tinha hostilidade por nós, como havia conseguido entrar na casa? E por quê? Para seduzir, ou melhor, para violentar nossa irmã, foi dito na briga interminável que se seguiu entre as famílias. De fato, não dava para imaginar aquele idiota sardento como um sedutor e menos ainda com Batista, na certa mais forte do que ele e famosa pelas quedas de braço até com os rapazes da estrebaria. E mais: por que foi ele quem gritou? E, ainda, em que condições foi encontrado, pelos empregados que acorreram junto com papai, as

calças em tiras, como se tivessem sido rasgadas pelas garras de um tigre? Os Da Maçã jamais quiseram admitir que o filho deles tivesse atentado contra o pudor de Batista e consentir no matrimônio. Assim, nossa irmã acabou enterrada em casa, com trajes de monja, mesmo sem ter feito votos nem de terciária, dada a sua duvidosa vocação. Seu ânimo triste extravasava sobretudo na cozinha. Era excelente cozinhando, pois não lhe faltava nem a diligência nem a fantasia, dotes elementares para qualquer cozinheira, mas era impossível imaginar que surpresas surgiriam à mesa quando ela punha as mãos na massa: certas torradas com patê, que ela havia preparado uma vez, finíssimas para dizer a verdade, eram de fígado de rato e ela não dissera nada até que as tivéssemos comido e elogiado; isso para não falar das patas de gafanhoto, as traseiras, duras e serrilhadas, postas em forma de mosaico numa torta; e os rabinhos de porco assados como se fossem roscas; e daquela vez que cozinhou um porco-espinho inteiro, com todos os espinhos, quem sabe por que razão, talvez só para nos impressionar quando foi levantado o abafador, pois nem ela, que sempre comia todo tipo de porcarias que houvesse preparado, quis prová-lo, embora fosse um filhote, rosado, certamente macio. De fato, grande parte da sua horrorosa cozinha era estudada só para impressionar, mais do que pelo prazer de fazer-nos saborear junto com ela alimentos com sabores extravagantes. Eram, tais pratos de Batista, obras de fina ourivesaria animal ou vegetal: cabeças de couve-flor com orelhas de lebre dispostas sobre uma gola de pelo de lebre; ou uma cabeça de porco de cuja boca saía, como se este pusesse a língua para fora, uma lagosta vermelha, a qual segurava com as tenazes a língua do porco como se a tivesse arrancado. Depois os escargots: conseguira decapitar não sei quantos moluscos, e as cabeças, aquelas cabeças de cavalinhos, moles moles, conseguira fixá-las, creio que com um espetinho, cada uma num bolinho, e pareciam, como foram arrumados, um bando de minúsculos cisnes. E, mais ainda que a visão daquelas iguarias, impressionava-nos o zelo extremado que certamente Batista tivera ao prepará-las, imaginem suas mãos sutis enquanto desmembravam aqueles corpinhos de animais.

O modo pelo qual os escargots excitavam a macabra fantasia de nossa irmã levou-nos, meu irmão e eu, a uma rebelião, que era ao mesmo tempo de solidariedade, para com os pobres animais despedaçados, de desgosto pelo sabor dos escargots cozidos e de impaciência contra tudo e todos, tanto que não há razão para estranhar se foi a partir dali que Cosme amadureceu o seu gesto e o que se seguiu.

Havíamos arquitetado um plano. Como o cavaleiro advogado levasse para casa um cesto cheio de escargots comestíveis, eles eram colocados na despensa, em um barril, a fim de permanecerem em jejum, comendo só farelo, e se purgarem. Ao deslocar-se a tampa de madeira do barril, aparecia uma espécie de inferno, em que os escargots se moviam pelas aduelas acima com uma lentidão que já era um presságio de agonia, entre refugos de farelo, marcas de opaca baba coagulada e coloridos excrementos de moluscos, memória do bom tempo com ar livre e ervas. Alguns estavam fora da concha, com a cabeça espichada e os chifrinhos separados; outros totalmente encolhidos, deixando aparecer só desconfiadas antenas; outros em roda como comadres; outros adormecidos e fechados; outros mortos com a concha virada. Para salvá-los do encontro com aquela sinistra cozinheira e para proteger-nos das suas guarnições, fizemos um furo no fundo do barril e dali traçamos, com fios de erva triturada e mel, um caminho escondido ao máximo, atrás de tonéis e utensílios da despensa, para induzir os escargots à fuga, até uma janelinha que dava para um canteiro inculto e espinhoso.

No dia seguinte, quando descemos à despensa para verificar os efeitos do plano e, à luz de velas, inspecionamos as paredes e os corredores — “Aqui uma!... E outra lá!”, “...E veja esta onde chegou!” —, já uma fila de escargots arrastava-se, a pequenos intervalos, do barril até a janelinha, pelo chão e pelas paredes, seguindo a nossa trilha. “Rápido, lesminhas! Andem logo, fujam!”, não pudemos deixar de dizer-lhes, vendo os bichinhos andar vagarosamente, não sem desviar-se em voltas ociosas pelas rústicas paredes da despensa, atraídos por ocasionais depósitos e montes de mofo e borra; mas o lugar era escuro, entulhado, acidentado: esperávamos que ninguém pudesse descobri-los e que todos tivessem tempo de escapar. Contudo, aquela alma penada que era Batista percorria a casa inteira de noite, caçando ratos, segurando um candelabro e com a espingarda debaixo do braço. Passou pela despensa, naquela noite, e a luz do candelabro desenhou um escargot errante no teto, com a estria de gosma prateada. Ressoou uma fuzilaria. Todos saltamos na cama, mas logo afundamos a cabeça nos travesseiros, arredios que éramos às caçadas noturnas da freira da casa. Porém, Batista, após destruir a lesma e derrubar um pedaço de reboco com aquele tiro irracional, começou a gritar com seu fio de voz estridente: “Socorro! Estão fugindo todos! Socorro!”. Acorreram os empregados seminus, papai armado com uma baioneta, o abade sem peruca e o cavaleiro advogado, que, antes de entender alguma coisa, com medo de confusões

fugiu para os campos e foi dormir num palheiro.

À luz de tochas, todos começaram a caçar escargots despensa afora, embora ninguém os apreciasse; mas como tinham acordado não queriam, por causa do habitual amor-próprio, admitir terem sido incomodados à toa. Descobriram o buraco no barril e entenderam logo que tínhamos sido nós. Papai foi nos buscar na cama, chicote de cocheiro em punho. Acabamos cobertos de marcas roxas nas costas, nas nádegas e nas pernas, trancados no quartinho miserável que funcionava como prisão.

Mantiveram-nos ali três dias, a pão, água, salada, couro de boi e sopa fria (de que, felizmente, gostávamos). Depois, primeira refeição em família, como se nada tivesse acontecido, todos bem-comportados, naquele meio-dia de 15 de junho: e o que havia preparado Batista, responsável pela cozinha? Sopa de escargots e iguarias da mesma porcaria. Cosme não quis tocar sequer em uma concha. “Comam ou voltam imediatamente para o quartinho!” Cedi e comecei a engolir os moluscos. (Foi uma deslealdade de minha parte e contribuiu para que meu irmão se sentisse mais sozinho, de modo que, ao abandonar-nos, lançava um protesto contra mim, que o desiludira; mas eu tinha apenas oito anos e de que vale comparar a minha força de vontade, ou melhor, a que poderia ter como criança, com a obstinação sobre-humana que marcou a vida de meu irmão?)

— E então? — disse o pai a Cosme.

— Não e não! — insistiu Cosme e afastou o prato.

— Fora da mesa!

Mas Cosme já dera as costas a todos e estava saindo da sala.

— Aonde é que você vai?

Podíamos vê-lo através da porta de vidro, enquanto no vestíbulo pegava o tricórnio e o espadim.

— É problema meu! — Correu para o jardim.

Logo, pelas janelas, vimos que ele trepava no carvalho ílex. Estava vestido e penteado com muito esmero, como papai exigia que fosse para a mesa, apesar de ter só doze anos: cabelos empoados com uma fita atando a trança, tricórnio, gravata de renda, calções cor de malva, espadim e longas polainas de couro branco até o meio da coxa, única concessão a um modo de vestir-se mais de acordo com nossa vida de interior. (Eu, tendo só oito anos, estava isento da fita nos cabelos, a não ser nas ocasiões de gala, e do espadim, que gostaria de poder usar.) Assim ele subia

pela árvore nodosa, movendo braços e pernas pelos ramos com a segurança e rapidez que advinham da longa prática a que ambos nos havíamos dedicado.

Já disse que passávamos horas e horas em cima das árvores, e não por motivos utilitários como fazem tantos meninos que sobem nas árvores apenas para apanhar frutas ou ninhos de pássaros, mas pelo prazer de superar difíceis saliências do tronco e forquilhas, e chegar o mais alto possível, e encontrar bons lugares para ficar olhando o mundo lá embaixo e brincando com quem passasse por ali. Portanto, achei natural que a primeira reação de Cosme àquela injusta ferocidade contra ele fosse subir no carvalho ílex, árvore que nos era familiar e que, lançando os ramos à altura das janelas da sala, impunha seu comportamento desdenhoso e ofendido à vista de toda a família.

— Vorsicht! Vorsicht! Vai cair, o pobrezinho! — exclamou ansiosa mamãe, que gostaria de ver-nos em ataques com canhões mas ficava apreensiva com qualquer brincadeira nossa.

Cosme trepou até a forquilha de um grande ramo onde podia ficar à vontade e sentou-se ali, pernas pendentes, braços cruzados com as mãos sob as axilas, cabeça enterrada no pescoço, tricórnio calcado na testa.

Papai debruçou-se na sacada.

— Quando você estiver cansado de ficar aí, vai mudar de ideia — gritou.

— Nunca hei de mudar de ideia — respondeu meu irmão, do ramo.

— Você vai ver o que é bom, assim que descer!

— Não vou descer nunca. — E manteve a palavra.

ANEXO C: O Cavaleiro inexistente

Capítulo 1

SOB AS MURALHAS VERMELHAS DE PARIS perfilava-se o exército da França. Carlos Magno ia passar em revista os paladinos. Encontravam-se ali havia mais de três horas; fazia calor, era uma tarde de começo de verão, meio encoberta, nebulosa; quem usava armadura fervia como se estivesse em panelas em fogo baixo. E provável que, naquela fila imóvel de cavaleiros, alguém já houvesse perdido os sentidos ou cochilasse, mas a armadura os mantinha empertigados na sela de modo uniforme. De repente, três agudos de corneta: as plumas dos penachos agitaram-se pelo ar parado como depois de uma rajada de vento, e logo silenciou aquela espécie de rumor do mar que se ouvira até então, e era, deu para sentir, um ressoar das gargantas metálicas dos elmos. Finalmente, vislumbraram-no avançando lá do fundo, Carlos Magno, num cavalo que parecia maior que o natural, com a barba no peito, as mãos no arção da sela. Reina e guerreia, guerreia e reina, faz e desfaz, parecia um tanto envelhecido, desde a última vez que aqueles guerreiros o tinham visto.

Parava o cavalo diante de cada oficial e virava-se para examiná-lo de alto a baixo.

— E quem é você, paladino da França?

— Salomon da Bretanha, sire! — respondia o militar a plenos pulmões, erguendo a viseira e mostrando o rosto afogueado; e acrescentava alguma informação prática, do tipo: — Cinco mil cavaleiros, três mil e quinhentos soldados de infantaria, mil e oitocentos ajudantes, cinco anos de campanhas.

— Mão firme com os bretões, paladino! — dizia Carlos, e, toc-toc, toc-toc, aproximava-se de outro chefe-de-esquadrão.

— E-quem-é-você, paladino da França? — recomeçava.

— Ulivieri de Viena, sire! — escandiam os lábios assim que a grade do elmo se erguia. E direto: — Três mil cavaleiros escolhidos, tropa de sete mil homens, vinte máquinas de assédio. Vencedor do pagão Fierabracca, graças a Deus e para maior glória de Carlos, rei dos francos!

— Muito bem, bravo vienense — dizia Carlos Magno; e aos oficiais do séquito: — Muito magrinhos aqueles cavalos, aumentem-lhes a ração.

— E seguia adiante: — E-quem-é-você, paladino da França? — repetia, sempre com a mesma cadência: “Tata-tatatai-tata-tata-tatata...”.

— Bernardo de Montpellier, sire! Vencedor de Brunamonte e Galiferno.

— Linda cidade, Montpellier! Cidade das belas mulheres! — E dirigindo-se ao séquito: — Vamos tratar de promovê-lo. — Todas coisas que, ditas pelo rei, dão prazer, mas eram sempre as mesmas frases, há tantos anos.

— E-quem-é-você, com esse brasão que me é familiar? — Conhecia a todos pela arma que traziam no escudo, sem que dissessem nada, mas o costume impunha que fossem eles a revelar o nome e o rosto. Se fosse de outro modo, alguém, tendo coisa melhor para fazer do que participar da revista, poderia mandar para lá sua armadura com outro dentro.

— Alardo de Dordona, do duque Amone...

— Força, Alardo, lembranças ao papai — e assim por diante. “Tatatatai-tata-tata-tatata...”

— Gualfré de Mongioja! Oito mil cavaleiros exceto os mortos! Ondulavam os penachos. “Uggeri Dinamarquês! Namon da Baviera! Palmerino da Inglaterra!”

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

— E você? — O rei chegara à frente de um cavaleiro com a armadura toda branca; só uma tirinha negra fazia a volta pelas bordas; no mais era alva, bem conservada, sem um risco, bem-acabada em todas as juntas, encimada no elmo por um penacho de sabe-se lá que raça de galo oriental, cambiante em cada nuance do arco-íris. No escudo, exibia-se um brasão entre duas fímbrias de um amplo manto drapejado, e dentro do manto abriam-se outros dois panejamentos tendo no meio um brasão menor, que continha mais um brasão amantado ainda menor. Com desenho sempre mais delicado representava-se uma seqüência de mantos que se entreabriam um dentro do outro, e no meio devia estar sabe-se lá o quê, mas não se conseguia discernir, tão miúdo se tornava o desenho. — E você aí, que se mantém tão limpo... — disse Carlos Magno, que, quanto mais durava a guerra, menos respeito pela limpeza encontrava nos paladinos.

— Eu sou — a voz emergia metálica do interior do elmo fechado, como se fosse não uma garganta mas a própria chapa da armadura a vibrar, e com um leve eco — Agilulfo Emo Bertrandino dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez!

— Aaah... — fez Carlos Magno, e do lábio inferior, alongado para a frente, escapou-lhe também um pequeno silvo, como quem diz: “Se tivesse de lembrar o nome de todos estaria frito!”. Mas logo franziu as sobrancelhas. — E por que não levanta a celada e mostra o rosto?

O cavaleiro não fez nenhum gesto; sua direita enluvada com uma manopla férrea e bem encaixada cerrou-se mais ainda ao arção da sela, enquanto o outro braço, que regia o escudo, pareceu ser sacudido por um arrepio.

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

A voz saiu límpida da barbela.

— Porque não existo, sire.

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

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

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

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

— Certo, muito certo, bem explicado, é assim que se cumpre o próprio dever. Bom, para alguém que não existe está em excelente forma! Agilulfo era o último da fila. O imperador terminara a revista; girou o cavalo e afastou-se rumo ao acampamento real. Já velho, tendia a eliminar da mente as questões complicadas.

A corneta deu o toque de “avançar”. Houve o habitual debandar de cavalos, e a grande floresta de lanças dobrou-se, moveu-se em ondas como um campo de trigo tocado pelo vento. Os cavaleiros desciam da sela, moviam as pernas para espantar o torpor, os escudeiros conduziam as montarias pelas rédeas. Depois, da mixórdia e da poeira destacaram-se os paladinos, agrupados em pequenos abrigos cobertos por penachos coloridos, dando vazão à imobilidade forçada naquelas horas em brincadeiras e em bravatas, em intrigas sobre mulheres e honra.

Agilulfo deu alguns passos para misturar-se a um daqueles abrigos, depois sem motivo foi para outro, mas não se ambientou e ninguém ligou para ele. Permaneceu um pouco indeciso às costas de um e de outro, sem participar dos diálogos, depois colocou-se à parte. Anoitecia; no penacho, as plumas irisadas agora pareciam ter uma única cor indistinta; mas a armadura branca despontava isolada em meio ao prado. Agilulfo, como se de repente se sentisse nu, fez o gesto de cruzar os braços e encolher os ombros.

Em seguida, sacudiu-se e, com passadas largas, dirigiu-se para as estalagens. Lá chegando, soube que os cuidados com os animais não se realizavam segundo as regras, gritou com os cavaleiros, distribuiu punições aos que mereciam, inspecionou todos os turnos de corvéia, redistribuiu as tarefas explicando minuciosamente a cada um como deveriam ser executadas e pediu que repetissem o que dissera para confirmar se haviam entendido bem. E, como a cada momento vinham à tona as negligências no serviço dos colegas paladinos, chamava-os um por um, retirando-os das doces conversas ociosas da noite, e contestava com discrição e firme exatidão as faltas deles, e obrigava um a fazer piquete, outro a entrar na escolta, um terceiro na patrulha e assim por diante. Tinha sempre razão, e os paladinos não conseguiam escapar, mas não ocultavam seu descontentamento. Agilulfo Emo Bertrando dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez era certamente um modelo de soldado; porém, antipático a todos.