

## **As fábulas na trilha de Italo Calvino**

**Abstract:** This paper will present the main reflections originally developed in a master program research stimulated by the frequent relation between Italo Calvino's fictional texts and the fable. The meaningful but also classificatory and non-organic critical field then created contributed for the intention in the research to replace the fable issue into the initial period (1945-1956) of the writer's trajectory, in order to understand a continuity of semantic possibilities demarcated by political, aesthetical and linguistic dispositions from Calvino's critical practice. Thus three significations of fable will be discussed here, related to the validation of a literary style, to the needs of the protagonist in a world on war and to the concerns about a moral role of the writer in modernity.

**Keywords:** Italo Calvino, fable, essays, modern narrative, literary critics.

**Resumo:** Este artigo apresentará as reflexões centrais desenvolvidas originalmente em uma dissertação de mestrado instigada pela recorrente aproximação entre a obra ficcional de Italo Calvino e a fábula. O vasto domínio crítico então existente, rico em significações, mas também classificatório e não-orgânico, contribuiu para que o objetivo da pesquisa fosse recolocar o problema da fábula no período inicial (1945-1956) da trajetória do escritor, com o intuito de apreender uma continuidade de possibilidades semânticas delineadas pelas disposições políticas, estéticas e lingüísticas do exercício crítico de Calvino. Assim, três significações de fábula serão aqui discutidas, relacionadas à validação de um estilo literário, às necessidades do protagonista em um mundo em guerra e às preocupações com o papel moral do escritor na modernidade.

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

### **Introdução**

A profusão textual de Italo Calvino, escritor que se expressou durante quatro décadas, com mesma intensidade, como ficcionista, editor e resenhista, estimula a crítica a correlacionar avidamente temáticas,

procedimentos formais e pressupostos poéticos potencializados por sua escrita articulada, em constante diálogo com seus leitores, a fim de definir e nomear estratégias de estilo que sejam úteis à interpretação de tão vasta obra. Destaca-se, para a análise a ser desenvolvida neste artigo, um termo específico da bibliografia crítica sobre Calvino, a *fábula*, que circula vertiginosamente por muitos textos, marcando presença de forma determinante, mas classificatória, polissêmica, mas generalizante. Primeiramente, é necessário rastrear algumas das aproximações entre o escritor e a fábula sugeridas pelos críticos, para que seja possível, então, cumprir este objetivo: tentar entender tal proximidade a partir das hesitações e complexidades conceituais do percurso reflexivo inicial de Calvino, aqui delimitado entre 1945 e 1956 e entendido em suas amplas disposições políticas e estéticas em relação à narratividade moderna.

As primeiras alusões à fábula se constroem nas histórias literárias italianas, pela menção ao livro de estréia de Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*<sup>1</sup> (1947). Esse romance estabeleceria o contrastante binômio realidade-fábula posteriormente atribuído às outras publicações, conforme as afirmações de que Calvino “transformou a poética neo-realista, contaminando-a com um clima de fábula” (Squarotti, 1989: 563-4), tendo escrito “um romance de guerra *partigiana* revivida como uma fábula natural” (Cecchi; Sapegno, 1966: 556), em que “o ponto de vista do menino (...) transporta os duros eventos bélicos a um plano aventuroso e fabulesco” (Ferroni, 1991: 568-9).

A fábula, nesses exemplos, indicaria a transfiguração da representação tipicamente neo-realista, vigente na literatura italiana nos anos 40, através de uma ambientação particular, que remete ao protagonista-criança Pin. Essa transfiguração teria se constituído, segundo o tom geral das asserções, pela amenização da realidade da guerra. Por isso, quando comparado a Jorge L. Borges pelo crítico Giuseppe Nava (1994), Calvino pareceu ter praticado um estilo mais leve e preciso (ao contrário do argentino, denso e irrealista), sob a influência de certos “módulos fabulescos” ou características do conto popular, como a existência de um objeto mágico que será desejado pelo herói.

Atribuir à fábula a responsabilidade de explicitar a realidade, porém retirando-lhe o excesso de crueldades e injustiças que sempre oprime as histórias humanas, será um mecanismo recorrente em outras leituras críticas. Mesmo que não seja entendida estritamente como gênero, como um conjunto fixo de caracterizações, proposto por Nava, a fábula continuará funcionando como um modelo que rege as bases epistemológicas de Calvino para a escritura de suas histórias. Nessa chave interpretativa, Deidier (2004) argumentou que a fábula ajudaria

o escritor a deduzir da complexidade da realidade (ameaçadora para a “leveza” calviniana) um modelo crítico-cognitivo estratificado e passível de inúmeras combinações, uma fábula como potencialidade de histórias possíveis de serem narradas, derivadas da imensidão do real.

Assim como Deidier, Ferretti (1989) também considerou a fábula como modelo de compreensão da complexidade histórica, especificamente da superação do conflito entre a insensatez humana e a natureza inocente vista como alteridade, acrescentando que esse projeto de Calvino, construído ao longo de sua produção jornalística inicial, com interesses claramente antropológicos, nunca teve êxito. Além disso, o crítico percebeu que a linha poética fabulista já ganhava esparsos contornos ao final dos anos 40, em resenhas sobre Conrad, Stevenson e Morante, o que, no entanto, não o impediu de afirmar que a fábula iria se desenvolver primeiramente na ficção calviniana, encontrando voz nas resenhas apenas na década seguinte, por estar em dissonância com as circunstâncias sociopolíticas daquele período. Isso sugere que Ferretti, mesmo ampliando aquela definição de fábula como distorção do neo-realismo do primeiro livro de Calvino, acompanhando seus desdobramentos ao longo dos anos e elegendo-a como a diretriz mais duradoura da obra do escritor, reafirma mais uma vez a perene oposição entre fábula e realidade.

Finalmente, retoma-se aqui o discurso de Berardinelli na síntese do problema da fugacidade semântica da fábula, porque ele se propôs a desmistificar a imagem de Calvino fabulista unanimemente construída na Itália, contribuindo paradoxalmente, com seu olhar “impiedoso” em direção à fábula, para o fortalecimento dos objetivos deste artigo. Tentando desvendar as razões do sucesso imediato de Calvino em meio aos críticos e às centenas de leitores, Berardinelli reconheceu a fábula como um dos fatores determinantes de seu trabalho literário e traçou-lhe um duplo significado. O primeiro parecia ao crítico assegurado pela própria história das tradições filosófico-culturais primitivas, que transmitiam os ensinamentos de seus principais pensadores, como Sócrates e Buda, através das primeiras fábulas orais, de valor essencialmente moralista. O segundo significado é a atualização desse moralismo em uma obra literária moderna, cujo autor – fazia-se extremamente necessário a Berardinelli enfatizar – estava preocupado com a educação de seu público e mais ainda interessado na preservação de uma personalidade literária que fosse amplamente acolhida pelos leitores.

A fábula, dessa forma, participaria significativamente da descoberta e da preservação de um estilo de fuga, porque, segundo Berardinelli (1991: 102), “Calvino é sobretudo um menino que foge de um

perigo rindo de medo, porque confessar o medo seria impossível para seu estilo". Em outras palavras, a fábula acolheria o menino Calvino, pois seu papel é o da sabedoria primitiva, bem como o da leveza (evidenciada à contraluz da densidade borgesiana) ou, antes, da intenção de fuga que reconditadamente originava a tão proclamada leveza fabulista, e que Berardinelli queria, a todo custo, desvelar.

A pesquisa de mestrado na qual este artigo se baseia pretendia, portanto, desconfiar, ao lado de Berardinelli, dessa aceitação crítica tão polissêmica quanto conclusiva da fábula como a escolha feliz de um escritor bem-resolvido, assim como pensar, indo além de Berardinelli, outros motivos diferentes daqueles mais evidentemente existenciais (o medo), que também pudessem configurar a relação de familiaridade com a fábula tão bem-construída nos textos de Calvino, mas, de modo algum, perfeita e intocável.

O primeiro passo seria identificar a origem dessa relação, fosse ela ou não motivada pelo escritor: "Pavese foi o primeiro a falar de tom fabular com relação a mim, e eu, que até então não tinha me dado conta disso, daquele momento em diante o soube até em demasia, e procurei confirmar a definição" (Calvino, 2004: 17). Calvino assim lembrava, passadas quase duas décadas, a força inaugural da resenha sobre a *Trilha* assinada por Cesare Pavese<sup>2</sup>. Tal texto tentava criar uma metáfora significativa para explicar o ponto de vista do livro, quando apresentou pela primeira vez a *fábula*, sem cerimônias: "Diremos então que a astúcia de Calvino, esquilo da pena, foi esta, de se empoleirar sobre as plantas, mais por brincadeira do que por medo, e observar a vida *partigiana* como uma fábula de bosque, clamorosa, variada, 'diferente'" (Pavese, 1951: 273-4).

O tom dessa descrição até soa um pouco brincalhão, como o próprio olhar de cima das árvores que apreende um outro cotidiano de guerra. Porém, a analogia certamente não era gratuita, já que Pavese mencionou a fábula uma segunda vez no mesmo texto, acrescentando uma possibilidade de pensar como teria ocorrido a transfiguração da história dos *partigiani* em uma fábula "diferente": "Mas a voz que fala, do jovem Kim com a *sten* no braço, (...) é ainda a voz de fábula de quem fantasia 'como fazia quando criança'" (Ibid.: 275-6).

Parece existir uma extensão de significado entre as duas solicitações de fábula. Se, primeiramente, tinha sido sugerido que havia em Calvino uma fábula de bosque, história comumente contada às crianças, em seguida, pode-se entender que a "voz de fábula" não é exclusiva do menino Pin, mas também repercute no adulto Kim, comissário *partigiano* responsável pelos destacamentos da guerra. Kim e Pin em-

preenderiam, cada qual a seu modo, a busca introspectiva por respostas às tantas perguntas que os assaltavam, estando ambos na guerra querendo entendê-la. Dessa maneira, Pavese parece traçar um sentido de fábula como percepção que questiona (de cima das plantas) e fantasia (fabulisticamente) explicações para o que parecia totalmente incompreensível.

Sem se preocupar com a articulação dessas referências à fábula com os demais argumentos de Pavese, Bertone as considerou como interpretação demasiadamente ocasional para que fosse tão requisitada pela crítica posterior, como realmente ocorreu. Essa constatação instigou o crítico a discutir a afinidade entre Pavese e Calvino à luz dessa resenha originária e sua importância para a repercussão da nomenclatura *fábula*, a qual alcançou o estatuto de “batismo” do jovem Calvino, fabulista desde então. Mas, ao mesmo tempo, Bertone (1994: 92) desfez a ilusão de considerar o próprio Calvino inocente na trama de validação de sua literatura, esclarecendo que “Calvino esteve tão precocemente inclinado a fornecer (...) elementos não marginais para enquadrar e definir a sua obra, quanto, ao menos, esteve pronto a se apropriar das definições de seus principais críticos”.

Essa consideração não apenas diz respeito à natureza dialética da formação e do reconhecimento de todo escritor, que sempre demanda o ajuste das influências e carências de editores, críticos, leitores e autores, mas trata de um caso emblemático de intensa preocupação em colecionar instrumentos interpretativos para a afirmação de sua imagem diante do público. Calvino, imediatamente após a resenha sobre a *Trilha* e outras que a sucederam, passou a se corresponder assiduamente com amigos e críticos, para questionar as definições que lhe eram destinadas e participar dessa sistematização do seu estilo. Afinal, conforme carta a De Robertis (06/02/1948), Calvino (2000: 214) confessou se sentir “um pouco embaraçado com tudo o que tem sido falado” a respeito de suas técnicas e influências, desde a resenha “declaradamente polêmica” de Pavese.

Para conhecer detidamente as reações e proposições de Calvino dentro desse espaço agora aberto em sua poética para a fábula, todos os ensaios de *Saggi 1945-1985* e as cartas de *Lettere 1940-1985* redigidos na primeira década de sua trajetória intelectual foram lidos e agrupados em três grandes grupos, que não poderiam simplesmente ser classificados como temáticos, nem são independentes entre si, mas que possuem sua semântica própria, possibilitando distinguir três significados de fábula, surgidos em meio a diversas leituras, tendências e perspectivas da literatura moderna.

## 1. Primeira Fábula. Modelo primitivo de narração dos destinos humanos

No ensaio “Elio Vittorini, *Il garofano rosso*”, Calvino apresenta as duas vertentes literárias que ainda encontravam adeptos entre os escritores e poetas daquela última geração, mesmo parecendo claramente desgastadas aos seus olhos e não mais satisfatórias diante das necessidades da literatura após o fascismo. Por um lado, Calvino (1995: 1260) julga “inadequado a novos interesses o evasivo individualismo dos contemporâneos”, em referência ao hermetismo, muito praticado pelos poetas italianos nos últimos anos, e que, naquele momento, também impregnava a prosa com seu subjetivismo e lirismo exacerbado, traduzido em tormentos interiores e na clausura do escritor frente ao mundo. Por outro, afirma ser “inútil a plenitude de realidade do século XIX diante de um mundo do qual se acreditava dever fugir” (Ibid.: 1260), sentindo a incompatibilidade epistemológica e lingüística entre os romances realistas do século anterior, dedicados à fluvialidade das minúcias e à completude física e psicológica de seus heróicos personagens, e o romance italiano a ser construído no século XX, destinado à formação de novos indivíduos.

Muitos outros ensaios e cartas voltarão a discutir essas tendências contra as quais Calvino pretendia elaborar seu projeto de jovem narrador comunista. À postura de evasão hermética daqueles que não assumiam o papel político do escritor-intelectual integrado à sociedade Calvino contrapõe a postura exemplar do poeta da resistência, “de solidariedade com a dor dos homens e de luta contra essa dor” (Ibid.: 1057), na resenha “*Foglio di via di Franco Fortini*”. Inclusive, para Calvino, esse retrato do escritor da resistência não estava circunscrito unicamente à poética neo-realista, pois toda literatura deveria atuar na história seguindo os valores de uma resistência universal.

Já com relação à estética oitocentista, Calvino debate a prolixidade desses romances e do escrever romance de maneira geral, mostrando-se em constante embate com grandes nomes da narrativa do século XIX, notadamente Balzac, Dickens e Manzoni, e com os contemporâneos que procuravam preservar esses parâmetros. Em carta a Silvio Micheli (08/11/1946), o escritor confessa “morrer de inveja” por seu interlocutor produzir romances com centenas de páginas, enquanto ele, apesar de Pavese insistir que escrevesse um romance, esperava publicar breves contos, já que “necessidade de escrever um romance eu não sinto, eu escreveria contos por toda a vida” (Calvino, 2000: 167). Porém, Calvino admite suas penosas tentativas de escrever romance e

sua insegurança: “Eu tenho idéias para dez romances na minha cabeça. Mas, a cada idéia, eu logo vejo os tropeços do romance que escreverei, porque eu (...) tenho toda uma *teoria sobre o romance perfeito*, e isso me ferra” (Ibid.: 168).

Foi essa teoria do romance perfeito que amedrontou o romancista da *Trilha* com as probabilidades de o segundo livro repetir a estética (incluindo os erros) desse primeiro, vinculando-o definitivamente ao narrar fabulista, mas a teoria também o inibia a escrever algo diverso. O romance *Il Bianco Veliero*, aposta para a sucessão de Pin, resultou “desesperadamente imperfeito, forçado, obstinado, e não *devo* terminá-lo” (Ibid.: 222), não tendo sido jamais publicado, enquanto que outra “fabulazinha”, *Il visconte dimezzato* (1952), que nem pretendia ser um verdadeiro romance, era bem acolhida pelo público, solidificando sua fortuna popular e aumentando o rol de seus personagens caricaturais.

Personagens esses que possuíam seu exato contraponto dentro da teoria do romance de Calvino, os personagens quase reais do século XIX. As motivações de tal oposição podem ser entendidas através de “*Ingegneri e demolitori*”, ensaio que traz propriamente um balanço histórico da alternância entre construção e desconstrução de personagens heróicos. Desde aqueles homéricos, arquitetados como protótipos de homens exemplares, ou das canções de gesta, imbuídas da rigorosa ética feudal, posteriormente demolida por Ariosto e Cervantes, até o último golpe desferido por Flaubert contra a geração burguesa dos heróis balzaquianos, Calvino (1995: 1482) se lembrou de muitas figuras que tiveram seu início e fim, para então proclamar a urgência de “uma gama de personagens que inaugurem um mundo de novas fantasias (...) que realmente sirvam de paradigma para os novos homens”. Esse texto revela que a preocupação primeira de Calvino, ao invés da criação de caracteres que movimentassem a trama com sua autonomia psicológica, era assumir para a literatura o papel de formação dos leitores, por meio do auto-reconhecimento nos contatos dos personagens com o mundo.

Porém, o texto que realmente evidenciará uma perspectiva de fábula nesse contexto de tendências estéticas superadas e projetos narrativos vindouros é “*Il midollo del leone*”. Calvino parte da premissa de que a literatura de cada época propõe ou pressupõe um tipo de protagonista para fazer reconhecer a própria existência. Pensando, então, no possível protagonista para aquele período, o escritor novamente, como previsto pelo seu repertório, discute o romance do século XIX e o hermetismo como vertentes que tinham tocado os extremos da elaboração de personagens, com suas “caracterizações completas de homens

e mulheres” (Ibid.: 10) e com um “homem que parecia construído deliberadamente para passar através de tempos nefastos e de realidades não compartilhadas com um mínimo de contaminação” (Ibid.: 11). Conhecidos os modelos nos quais Calvino não mais apostava, o escritor sugere um outro mais apropriado ao narrar ações que inspirassem o protagonista moderno, modelo que, na verdade, não era novo:

O modelo das fábulas mais remotas: o menino abandonado no bosque ou o cavaleiro que deve superar encontros com feras e feitiços ainda é o esquema insubstituível de todas as histórias humanas, ainda é o desenho dos grandes romances exemplares, nos quais uma personalidade moral se realiza, movendo-se em uma natureza ou em uma sociedade desumanas. (Calvino, 1995: 23)

A fábula, considerada desde o primeiro livro de Calvino, por vários textos, responsável pela formação de uma determinada crítica sobre o escritor e por sua consequente clausura em um estilo que o preocupava, a ponto de não se considerar capaz de escrever nenhum romance, aparece aqui como modelo de narração de provas e obstáculos que movimentam os personagens, fazendo-os fraquejar, sentir medo, enfrentar perigos, assim como os torna maldosos e traiçoeiros. Mas o verdadeiro protagonista da fábula, diferentemente dos simples personagens, é o menino ou o cavaleiro que sempre vence o desumano, é o tipo de homem que possibilita à literatura uma “medula de leão” constituída por lições de coragem e preservação da integridade moral. E esse protagonista não é senão a figura do intelectual italiano, ao qual Calvino dirige suas preocupações, porque percebia que “o modelo das fábulas mais remotas” ainda possuía força para, investindo na realização do homem, fazer com que a literatura pudesse recuperar suas origens e refletir sobre seus rumos.

## **2. Segunda Fábula. Aventura não-paradisíaca**

Apesar de Calvino ter sentido que talvez não pudesse efetivamente se expressar escrevendo romances, envolto nas dúvidas que expunha aos seus interlocutores, ele era constante estudioso de romances, sempre avaliando a produção literária mais atual com sólidas bases histórico-culturais. Por isso, fundamentava as diretrizes da narrativa italiana dos anos 50 na relação com as tradições precedentes e as convicções compartilhadas com sua geração (Pavese, Vittorini, Ginzburg), para reforçar seu próprio espaço narrativo.

Um ensaio significativo desse olhar de Calvino sobre o romance italiano e os elementos que lhe pareciam imprescindíveis à renovação

dessa tradição é “Mancata fortuna del romanzo italiano”. Esse texto discute os obstáculos que tinham impedido o fortalecimento do romance na Itália tal como se desenvolvera em outros países, e que ainda ofereciam resistência aos escritores, hesitantes entre naturalismos e lirismos ou, durante o pós-guerra, entre regionalismos descritivo-dialetais e a alienada prosa de arte. Assim, Calvino sucessivamente observa as escolhas mal-fadadas do romance, que o conduzem a um projeto em que a fábula ganhará um segundo significado. Se em Manzoni, usualmente nomeado “pai do romance italiano”, estava “ausente o prazer pela aventura” (Ibid.: 1507), elemento fundamental para Calvino, a alternativa era buscá-lo fora das gerações de romancistas, e eis que “Em Leopardi, estavam vivos realmente os grandes componentes do romance moderno, aqueles que faltavam a Manzoni” (Ibid.: 1508).

É justamente a aventura, ausente do romance manzoniano e presente na poesia leopardiana do século XIX, que Calvino elege como a característica romanesca “que mais me atrai nas literaturas estrangeiras”, definindo-a como “prova racional do homem sobre as coisas que lhe são contrárias” (Ibid.: 1511). Conhecida essa definição, é preciso investigar a aventura – que se torna sinônimo de fábula, conforme o próprio Calvino e diversos críticos – em suas aparições nas reflexões do escritor, as quais irão particularmente se concentrar nos textos sobre três de seus autores preferidos. A série desses ensaios não irá compor um significado comum e imediato de aventura, porque se percebe que, em Calvino, ela não visa unicamente a diversão e o alcance popular pelas conturbadas peripécias de heróis de um subgênero do romance. A aventura será pensada em termos de duras adversidades da existência do homem, de luta pela integridade moral e a terrível sensação de sua perda.

Na resenha “I capitani di Conrad”, Calvino explica que as primeiras traduções italianas desse autor, por terem sido encadernadas em edições populares, foram catalogadas como típicos romances de aventura, ao passo que as edições mais refinadas que surgiam naquele momento poderiam evidenciar quão particular era a presença da aventura em sua narrativa: uma “aventura [que] serve para dizer coisas novas dos homens, e as tramas e os lugares extraordinários servem para assinalar com mais evidência a sua relação com o mundo” (Ibid.: 815). Esse argumento torna evidente o desejo de Calvino de que a aventura não fosse pensada como distante dos problemas do mundo real, enfrentados também pelos intelectuais ao questionar a condição do homem moderno. Ao contrário, a aventura só tinha sido valorizada por ele e muitos outros de sua geração, jovens tradutores da literatura de língua

inglesa, na medida em que “Conrad via o universo como algo de obscuro e inimigo, mas lhe contrapunha as forças do homem, a sua ordem moral, a sua coragem” (Ibid.: 818).

Em outro ensaio sobre Conrad (“*La linea d’ombra* di Joseph Conrad”), Calvino já tinha especificado que sua obra construía “um jogo sutil de memória, no qual as coisas, os homens e as aventuras reaparecem desfocados e alusivos como em uma fábula” (Ibid.: 808). Porém, essas aventuras fabulescas, vividas à luz decadentista por nobres capitães ingleses que se misturavam com os peculiares tripulantes do navio e os habitantes locais de seu destino marítimo, ficando à deriva do cansaço e da degradação moral, são ainda distinguidas das aventuras de Stevenson, que, por sua próspera ambientação em lugares exóticos, são “fábulas coloridas” (Ibid.: 809). Com tal diferenciação, Calvino demonstra preferir a “fábula alusiva” de Conrad à “fábula colorida” de Stevenson, já que o contraste da aventura com a crueza do realismo era imprescindível.

Já “*I piccoli uomini di Anton Cechov*” (1954) traça o retrato de Tchekhov como contista pré-anunciador das questões cruciais à sociedade moderna, informando que “quanto mais ele castiga esses seus pequenos homens e neles descobre egoísmos, falsidades e avarezas (...), mais ele nos revela algo que resiste à degradação, (...) uma qualidade impalpável que devemos voltar a chamar dignidade humana” (Ibid.: 798). Calvino quer ressaltar a coragem de Tchekhov em desfolhar o indivíduo com procedimentos profundamente reveladores de sua humanidade, mesmo não sendo a descoberta de sua moral tão agradável, porque esses procedimentos, por sua vez, não preservam qualquer vestígio de ilusão nem acreditam inocentemente no homem. Tchekhov, nesse sentido, é o escritor oitocentista que Calvino esperava resgatar para a narrativa italiana, como intelectual que já havia entendido Hitler nos seus homens incompreensíveis, os quais, ainda assim, contraditoriamente, eram capazes de realizar boas ações.

Tchekhov ainda ressoa no ensaio “*Hemingway e noi*”, dedicado a um outro escritor-modelo para a literatura italiana, vindo de uma cultura diferente da russa, mas que é discutido como sucessor da poética tchekhoviana. Hemingway, tendo vivenciado os abalos da Primeira guerra mundial, teria provocado, segundo Calvino, a passagem da existência humana minimamente digna assegurada por Tchekhov à integração humana no mundo pela ação radicalmente solitária: “Por aqueles momentos (...) em que o homem se encontra em paz com a natureza, embora lutando com ela, em harmonia com a humanidade, embora no centro de uma batalha, podemos deixar de lado todo o He-

mingway mais vistoso e celebrado” (Ibid.: 1319). O Hemingway que interessa a Calvino não é o protagonista desbravador e expansionista que aporta na Europa desconhecida, mas sim o escritor da fábula realista que se realiza pela extrema evidência da desafiadora complexidade histórica que se impõe às esperanças da literatura, sem, no entanto, desmorná-las. Surgem, dessa forma, dois Hemingways distintos, o famoso escritor de aventuras e o narrador valorizado por Calvino de desventuras, ou aventuras que só significam quando não escondem os terríveis desafios de que estão imbuídas.

Isso justifica a nomeação dos dois tipos de escritores realizada por Calvino na carta de 1950 a Mario Motta, e a preferência do autor pelo segundo grupo, do qual fazem parte Conrad, Tchekhov e Hemingway: “‘paradisíacos’ são todos aqueles de que sistematicamente desconfio, ‘não-paradisíacos’ aqueles com os quais acredito ter compreendido algum ensinamento substancial” (Calvino, 2000: 281). Se, primeiramente, a fábula foi definida como modelo de narração de um destino permeado de obstáculos impostos ao protagonista perdido na floresta, agora, tendo como parâmetro a literatura do não-paraíso, entende-se que o fim dessa narração deve ser obrigatoriamente o começo confiante de novas perspectivas sociais e literárias, mas um fim conquistado por meios árduos, que se tornam marcantes sob o prisma dos três grandes narradores da desventura.

### 3. Terceira Fábula. Verdade moral da escritura moderna

Este último significado de fábula se delineia pela recorrente argumentação de Calvino, ao resenhar alguns autores, sobre a importância de uma função moral do narrar, mas a fábula aqui discutida é verdadeiramente fundamentada na introdução que o escritor publica em sua própria coletânea *Fiabe italiane*<sup>3</sup> (1956). Essa questão tem início com o debate sobre a riqueza do patrimônio popular de histórias que são contadas e recontadas coletivamente desde as comunidades primitivas, e o papel do escritor como intérprete dessa lógica rica, porém desarticulada, da oralidade, presente nos ensaios “*L’Isola del tesoro ha il suo segreto*” e “*Sherwood Anderson scrittore artigiano*”.

No primeiro texto, Calvino (1995: 971) admira a decisão tomada por Stevenson de ir viver junto aos habitantes da ilha de Samoa, tornando-se um “*Tusitala*, o homem que escuta as histórias dos outros homens, e as repensa, e as reconta evidenciando o quanto de beleza e de ensinamento universal há em cada uma delas”. Essa consideração reflete as preocupações políticas de Calvino ao pensar a literatura como

escritura moderna da prática milenar de contar histórias, que deveria ajudar a compreender a sociedade, aproximando o intelectual do povo, como outrora o sábio *tusitala*.

O segundo texto, mais do início da trajetória de Calvino, permite contextualizar a discussão sobre a dimensão da oralidade ou das primeiras invenções literárias anônimas e a dimensão da escritura ou da busca pela linguagem límpida e precisa que atinja a compreensão histórica no período da proliferação das histórias vindas da Resistência. O exemplo da formação de Sherwood Anderson pela influência de seu pai, exímio contador de histórias iletrado, e pelo gosto por materiais não-literários, revistas semanais e contos de *cowboy* estimula Calvino a pensar a possibilidade de os jovens narradores do pós-guerra prescindirem da imperiosa tradição escrita, a fim de a renovarem com propostas que surgiriam do campo não-literário ou literário-popular. Enfim, Calvino acreditava, ao lado de Anderson, que, adequando-se os meios expressivos às necessidades da mentalidade social surgida com a industrialização, e tentando tornar também cultural o progresso econômico, a literatura deveria permanecer técnica artesanal de composição de materiais brutos criados pelo imaginário dos povos<sup>4</sup>.

Já o relato das experiências de Calvino na introdução às *Fábulas*, após sua imersão na não-escritura dialetal que ressoava nas compilações de histórias populares consultadas para a antologia, permite completar essa significação de fábula que vinha sendo delineada. Escrita por um Calvino que seria intensamente divulgado e traduzido como autor de fábulas, essa introdução pode fazer os leitores pensarem que era o primeiro vínculo do escritor à criação fabulista, a começar pelo distanciamento inicial de seu depoimento diante daquele universo literário, e por considerar uma “eventualidade” sua nomeação como responsável editorial pela antologia. Sendo que, diferentemente, foi possível estabelecer diversas relações suas com a fábula precedentes à introdução, não apenas breves alusões ao termo, uma vez que a condução de muitas premissas literárias por seu exercício crítico permitiu entender essa fábula sob outras iluminações, que não exclusivamente aquela do embate direto com uma infinidade concreta de histórias.

De qualquer forma, mesmo estando o escritor, de início, sem “o entusiasmo (...) por tudo o que seja espontâneo e primitivo” (Calvino, 2002: 16), ele se defronta com a literariedade informe e anônima da fábula e, ao longo da introdução, reapresenta seus argumentos sobre a origem folclórica das fábulas e a necessária inserção desse domínio na história pela escritura moderna, temendo, no entanto, as objeções que surgiriam com a elaboração de um livro parcialmente “científico”

e parcialmente “inventivo”, cujo material também híbrido tinha desafiado a postura racionalizante de Calvino. Segundo a esquemática cronologia do escritor, as fábulas atemporais e ageográficas, atraentes à teorização e ao gozo estético, tinham unido os interesses tanto de estudiosos do folclore, da antropologia, da etnologia (notadamente folcloristas do século XIX, ávidos pela descoberta das versões originais dentre os milhares de variantes ouvidas da boca do povo), quanto dos escritores, principalmente na França e na Alemanha do século XVIII (que sistematizavam em língua escrita o material literário circulante nas camadas mais populares).

Até que o próprio Calvino se vê como protagonista da mesma tarefa de tradução e recriação daquelas primeiras explicações míticas do mundo e da existência do homem, sendo necessário mesclar ao trabalho especializado de eleição das variantes mais representativas em sua complexidade e beleza as suas habilidades de narrador historicamente situado. Comentando as prováveis dificuldades que enfrentaria, se precisasse ouvir pessoalmente os antigos narradores arraigados por toda a Itália, porque “eu já iniciaria com a prevenção de que as pessoas têm mais o que fazer do que me contar fábulas”, o escritor declara que “àqueles que não sabem escrever se pede que narrem a própria vida” (Ibid.: 16), em contraste explícito com os padrões lógicos da escrita culta.

Isso explica por que Calvino acaba por revelar que, tão logo se sentia hipnotizado pela fábula, que revelava “sua infinita variedade e infinita repetição”, lentamente elaborada por “um extraordinário narrador” ou uma cultura de “sábia técnica narrativa”, ele impunha à sua “parte lúcida” a tarefa de preservá-la em sua formalização expressiva, em seu caráter não mais etnológico, mas estritamente literário, de “qualidades genéricas de graça, espírito, síntese do desenho” (Ibid.: 13). Isso também explica como Calvino conseguiu, a despeito da perda do ritmo ou da genuína escolha lexical das histórias originais, proceder na reescritura “com a implacável segurança de que cada operação de ‘renúncia’ estilística, de redução ao essencial, é um ato de moralidade literária” (Ibid.: 20).

Concluindo com uma ampla proposta moral do narrar, a fábula, “nascida em tempos remotos e alimentada pela lenta ruminação das consciências camponesas até nossos dias” e compreendida no “perfar-se de um destino”, é capaz de recuperar “a lógica perdida” (Ibid.: 14-15) das vidas dos homens, imersas em esquemas habitualmente dualistas, pré-determinados e refratários às metamorfoses desse tipo de narrativa. É justamente esse caráter de legitimação do reencontro com a “lógica perdida” do mundo – tal como este se encontrava no estágio

da modernidade, plenamente desmantelado em seus princípios éticos – que confirma intimamente a Calvino que “as fábulas são verdadeiras” (Ibid.: 14).

### Conclusão

Italo Calvino, após muitos anos de reflexões, ao mesmo tempo otimistas e hesitantes, engajadas e angustiadas, sobre o novo papel que a literatura italiana precisava assumir contra as vazias perspectivas de evasão e de ilusão de uma escritura a salvo, totalizante na compreensão dos fatos e ímpetus reais, atribui à fábula uma verdade. A verdade do “pôr junto” crenças, valores, sentimentos, ações, pensamentos os mais discordantes e inesperados, provando ser “tudo” possível, fazendo acreditar que, exclusivamente na fábula, torna-se possível o difícil desejo de compreender algo desse “tudo”. Torna-se também possível fantasiar a idéia extremamente audaciosa de, atingindo a fisionomia moral do narrar fábulas, poder cumprir o papel de integração do intelectual italiano moderno à história e à natureza, e de conciliação por ele ensaiada entre tensões e fraturas imprescindíveis do mundo escrito e do não-escrito, até “a substância unitária do todo: homens animais plantas coisas, a infinita possibilidade de metamorfose do que existe” (Ibid.: 15).

### Notas

1. Traduzido por *A trilha dos ninhos de aranha*, Companhia das Letras, 2004. Para facilitar, seguirá a abreviação *Trilha*.
2. Resenha publicada originalmente em 27/10/1947 no jornal comunista *L'Unità* e depois reeditada em Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, 1951, p. 273-6.
3. Traduzida por *Fábulas italianas*, Companhia das Letras, [1992] 2002. Para facilitar, seguirá a abreviação *Fábulas*.
4. Na verdade, o estatuto da arte narrativa sofria alterações definitivas desde o século XIX, devido às configurações econômicas e sociais re-trabalhadas pelas literaturas ocidentais. O ensaio muito freqüentado de Walter Benjamin “O narrador” (1936) contribui para essa discussão do escritor moderno como *tusitala* ou artesão, apesar de seu diagnóstico desfavorável. Segundo o filósofo alemão, a verdadeira narrativa, inventada há milhares de anos nos sábios diálogos primitivos que acompanhavam o ritual coletivo da troca de experiências, tinha se enfraquecido com o surgimento do romance, escrito e lido de forma tão solitária e individualizada quanto a vida de seus personagens, incapazes de ensinar coisa alguma, e aquele narrar como ensinar ou compartilhar desaparecia assustadoramente na modernidade.

## Referências

- Calvino, I. *Fábulas italianas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano: Mondadori, 1995, 2v.
- \_\_\_\_\_. *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano: Mondadori, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A trilha dos ninhos de aranha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- Benjamin, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221
- Berardinelli, A. "Calvino moralista ou como permanecer sãos depois do fim do mundo". Trad. Maria Betânia Amoroso. *Revista Novos Estudos*, CEBRAP/ São Paulo, n. 54, p. 97-113, 1999.
- Bertone, G. *Italo Calvino. Il castello della scrittura*. Torino: Einaudi, 1994.
- Cecchi, E; Sapegno, N. *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*. Milano: Garzanti, 1966.
- Deidier, R. *Le forme del tempo. Miti, fiabe, immagini di Italo Calvino*, Palermo: Sellerio, 2004.
- Ferretti, G. *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*. Roma: Editori Riuniti, 1989.
- Ferroni, G. *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*. Milano: Einaudi, 1991.
- Nava, G. "Calvino interprete di Borges". *Paragone*, XLV, n. 45-6, p. 24-32, 1994.
- Pavese, C. *La letteratura americana e altri saggi*. Torino: Einaudi, 1951.
- Squarotti, G. (org) *Literatura italiana. Linhas, problemas, autores*. São Paulo, Nova Stella - Instituto Cultural Italo-Brasileiro - EDUSP, 1989.

