

**ADRIANA LINS PRECIOSO**

**TRADIÇÃO E REINVENÇÃO: AS  
CONVERGÊNCIAS EM *I NOSTRI ANTENATI* DE  
ITALO CALVINO E *PRIMEIRAS ESTÓRIAS* DE  
JOÃO GUIMARÃES ROSA**

ADRIANA LINS PRECIOSO

**TRADIÇÃO E REINVENÇÃO: AS CONVERGÊNCIAS EM *I  
NOSTRI ANTENATI* DE ITALO CALVINO E *PRIMEIRAS  
ESTÓRIAS* DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Tese apresentada ao Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção de título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura – Literatura Comparada).

Orientador: Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO  
2009

ADRIANA LINS PRECIOSO

**TRADIÇÃO E REINVENÇÃO: AS CONVERGÊNCIAS EM *I  
NOSTRI ANTENATI* DE ITALO CALVINO E *PRIMEIRAS  
ESTÓRIAS* DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

COMISSÃO JULGADORA  
TESE PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR

PRESIDENTE E ORIENTADORA: Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos (UNESP  
– São José do Rio Preto)

Profa. Dra. Doris Natia Cavallari (USP)

Profa. Dra. Karin Volobuef (UNESP – Araraquara)

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta (UNESP – São José do Rio Preto)

Profa. Dra. Giséle Manganelli Fernandes (UNESP – São José do Rio Preto)

São José do Rio Preto, 24, de abril de 2009.



Michelangelo Buonarroti, "Sibila Eritrêia" (detalhe da abóbada da Capela Sistina – Roma – Itália – 1508-1512)

*Às duas sibilas que anunciaram o meu futuro nas letras antes mesmo que eu pudesse supor trilhar esse caminho, a Profa. Antonieta Roma Couto e a Profa. Christiane Valentini, a elas, dedico.*

## AGRADECIMENTOS

*A realização deste trabalho só foi possível por conta da colaboração e empenho de várias pessoas queridas, a quem devo agradecer de todo o meu coração:*

*Em primeiro lugar a Deus, pelo amor derramado em mim e por suas surpreendentes intervenções ao direcionar cada escolha em minha vida;*

*Aos meus pais (in memoriam), por me ensinarem o significado da palavra: compromisso;*

*À minha orientadora Celeste, por acreditar e confiar em mim, se fazendo presente apesar da distância e ensinando-me, mais uma vez, a “amar o amor ágape”, o amor doação, lição jamais esquecida;*

*Aos professores Sérgio Vicente Motta e Araguaia pela atenta leitura, sugestões e colaboração no exame de qualificação, exemplos de profissionalismo a serem copiados;*

*Ao meu grande amor, Martín Glass, presente de Deus em minha vida, por todo carinho, amor e atenção dedicados a mim, sem contar as comidinhas especiais e as inúmeras demonstrações de amor quando eu quase sucumbia;*

*À minha irmã Juliana, pelo estímulo, carinho e compreensão sempre demonstrados e tão significantes para mim;*

*Ao departamento de Letras da Unemat, campus Sinop, na pessoa de sua chefe Landa e todos os demais professores por propiciarem e aceitarem as mudanças necessárias de horários no momento da escritura;*

*À equipe do Cineclube Zumbis, por entenderem minha ausência, confiarem em mim e por demonstrarem enorme carinho e consideração;*

*À minha família de coração: Madalena, Wanderley, Flavinha, Júnior e Liana pelo exemplo de generosidade, doação e amor de todos esses anos;*

*Aos casais amigos, Nilze e Lauro, Cristian e Diogo, Henrique e Vaneli, Maristela e Chicó, Helenice e Jorge estimuladores constantes, presença alegre e confiante, revelando sempre o valor da verdadeira amizade;*

*Às minhas amigas Luzia e Juliana Freitag que amam o “amor ágape” e estiveram ao meu lado, me estimulando durante todo o processo da escritura da tese;*

*Ao amigo Santiago, pelo empréstimo de livros, debates intelectuais e entusiasmo constante;*

*Aos meus alunos, ex-alunos e orientandos que me estimulam e acreditam no meu potencial;*

*Aos funcionários, professores e colegas do PG-Letras que possibilitaram, estimularam a feitura desse trabalho.*

*A todos os meus amigos de Sinop que celebram comigo mais essa vitória.*

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

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é verificar o processo de renovação da literatura por meio do trabalho de Italo Calvino em *I nostri antenati* e João Guimarães Rosa em *Primeiras estórias*. A base da comparação será estruturada através de um diálogo intertextual entre as obras. O projeto de resignificação das obras enquanto conjunto somado à visitação ao passado da tradição literária norteia a análise das narrativas, configurando as consonâncias poéticas investigadas nessa pesquisa. A aparente ruptura com a estética da década de 50 promove o movimento convergente das duas obras e instiga a inovação dos valores atribuídos à estética dita pós-moderna.

**Palavras-chave:** *I nostri antenati*, *Primeiras estórias*, tradição, reinvenção, pós-modernismo.

**TITOLO:** *Tradizione e Reinvenzione: le convergenze in I nostri antenati di Italo Calvino e Primeiras estórias di João Guimarães Rosa.*

**RIASSUNTO:** Lo scopo di questo lavoro è analizzare il processo di reinvenzione della letteratura attraverso il confronto delle opere di Italo Calvino in *I nostri antenati* e quella di João Guimarães Rosa intitolata *Primeiras estórias*. Il fondamento della paragone sarà strutturata attraverso un dialogo intertestuale tra le opere. Il progetto di risignificazione delle opere visto come un insieme sommato alla visitazione del passato della tradizione letteraria guida l'analisi dei racconti e rappresenta le consonanze poetiche investigate in questa ricerca. L'apparente rottura con l'estetica degli anni '50 promuove il movimento convergente delle due opere e incita all'innovazione dei valori conferiti all'estetica chiamata postmoderna.

**Parole chiave:** *I nostri antenati, Primeiras estórias, tradizione, reinvenzione, postmodernismo.*

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>I – CONFLUÊNCIAS DOS ANOS 30: UM ENCONTRO ESTÉTICO</b> .....	14
1.1 – Percurso poético: Italo Calvino e <i>I nostri antenati</i> .....	25
1.2 – Trilhas e travessias: João Guimarães Rosa e as <i>Primeiras estórias</i> .....	31
1.3 – Alinhando idéias: os motivos da comparação.....	33
<b>II – O EIXO TRADIÇÃO-REINVENÇÃO: O PROCESSO DE RETORNO</b> .....	35
2.1 – Conto maravilhoso: da visita à consagração.....	41
2.2 – O percurso lendário da cavalaria até <i>I nostri antenati</i> .....	60
2.3 – A tradição das molduras do <i>Decameron</i> e sua atulização em <i>Primeiras estórias</i> .....	79
<b>III – O EIXO SINTAGMÁTICO</b> .....	113
3.1 – O visconde Medardo: o sujeito dividido.....	122
3.2 – O barão Cosme Chuvasco de Rondó: o sujeito e a obstinação.....	132
3.3 – O cavaleiro Agilulfo Emo Bertrandino dei Guildiverni e degli Altri di Corben- Traz e Sura, Cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez: o esvaziamento do sujeito.....	147
3.4 – Ingenuidade, comoção e metalinguagem: as linhas iniciadoras de <i>Primeiras estórias</i> .....	171
3.5 – Morte e Desatino: as reações individuais e do coletivo em: “A benfazeja”, “Darandina” e “Tarantão, meu patrão...” .....	187
3.6 – Convergências temáticas e estruturas em <i>I nostri antenati</i> e <i>Primeiras estórias</i> .....	210
<b>IV – O EIXO PARADIGMÁTICO</b> .....	217
4.1 – O paradigma da divisão.....	218
4.2 – O paradigma da obstinação.....	228
4.3 – O paradigma da negação.....	234
4.4 – Os quatro pilares de <i>Primeiras estórias</i> : desdobramento paradigmático.....	246
4.5 – Comparando os paradigmas.....	255
<b>V – PROJEÇÕES PÓS-MODERNAS: OS VALORES DA ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA</b> .....	260
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	268
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	271



## INTRODUÇÃO

A leitura do “Prefácio” da obra *I nostri antenati* (*Os nossos antepassados*) (1960) de Italo Calvino nos despertou a idéia de conjunto que poderia servir como base para um processo de ressignificação da obra, já que ela é composta por três narrativas distintas: *Il visconte dimezzato* (*O visconde partido ao meio*) (1951), *Il barone rampante* (*O barão nas árvores*) (1957) e *Il cavaliere inesistente* (*O cavaleiro inexistente*) (1959). Nele, o escritor italiano nos oferece uma espécie de testemunho da gênese de cada texto da trilogia e, por fim, o motivo de reuni-los. Chamaram-nos atenção, além dos comentários de Calvino sobre as diferenças no contexto histórico de cada período de escritura, três pontos em especial: 1) a constituição de um “ciclo completo” por meio das narrativas; 2) a trilogia vinculada à “experiência da realização como ser humano”; 3) a projeção de sentido delineando “uma árvore genealógica dos antepassados do homem contemporâneo” (1997, p. 20).

As declarações de Calvino não limitam a liberdade de interpretação da obra, ao contrário, auxiliam-nos na multiplicação de possibilidades de sentido. Nossa leitura manteve um estreito vínculo com o testemunho dado por ele, por entendermos que tais apontamentos clareiam a tarefa da análise e fomentam as virtualidades de significação. Essa escolha nos permitiu centralizar o período dos anos 50 como ponto de partida para a descrição dos valores estéticos produzidos nessa época, os quais se mostraram fortemente ligados à estética neorealista iniciada nos anos 30, momento em que observamos as confluências desses valores em um intercâmbio entre Itália e Brasil. Daí surgiu nosso interesse pela obra *Primeiras estórias* (1962) do brasileiro João Guimarães Rosa, escrita ao final dos 50, mesmo período em que Italo Calvino dá início a composição da trilogia.

Partindo dessa primeira delimitação, constituímos o primeiro capítulo da tese, o qual apresentará, de forma sucinta, as confluências entre Itália e Brasil junto aos valores estéticos da década de 30 e o percurso poético de Italo Calvino e João Guimarães Rosa até o lançamento de *I nostri antenati* e *Primeiras estórias*.

A obra do escritor mineiro inaugura o ciclo de “estórias” roseanas composto por mais duas obras *Tumatéia: Terceiras estórias* (1967) e *Estas estórias* (1969), que reúnem contos de temáticas variadas e extensão curta, multiplicando a construção enigmática baseada em tramas que suscitam iluminações e adivinhações. Observamos, contudo que, por um longo período, a crítica elegeu apenas quatro ou cinco contos da obra *Primeiras estórias*, que apresenta um total 21 contos; sendo analisados separadamente e que ganharam força e

independência longe da estrutura composicional da obra enquanto um todo. Fenômeno que também ocorreu com *I nostri antenati*, quando as três narrativas foram lançadas. Sendo assim, julgamos relevante o propósito de ressignificação do conjunto, entendendo que a disposição das narrativas, a estruturação do eixo sintagmático, as variações do campo paradigmático, tudo isso venha a fazer parte de um projeto integrador enquanto unidade significativa.

Há, ainda, uma aproximação estilística que sugere a consonância poética entre Italo Calvino e Guimarães Rosa, uma vez que, ambos mergulhados na atmosfera resistente da estética neorealista, optam por um movimento de negação contextual, voltando-se para as raízes da narrativa numa revisitação ao mito, à lenda e ao conto popular. Aportam na Idade Média, enquanto referência clara ou apenas aproximativa por meio de personagens, espaços, valores. Calvino passeia pelos castelos e pradarias junto aos cavaleiros, viscondes, barões, etc... Rosa descreve as travessias por montes, planícies e brejos realizadas por crianças, animais, velhos, loucos e jagunços.

Acreditamos que a tradição literária, então, possa vir a figurar como eixo sustentador do processo de visitação e reinvenção para Calvino e Rosa. Uma vez que obras como: *Édipo-rei* de Sófocles, *Decameron* (1353), de Giovanni Boccaccio, *L'Orlando Furioso* (1532), de Ludovico Ariosto, o ciclo carolíngio, os contos de fadas, *Dom Quixote* (1615), de Miguel de Cervantes, surgem entrelaçadas em meio às narrativas das obras selecionadas. Aspectos que nos permitem pensar no processo de retorno rumo às raízes da tradição, por meio da citação dos clássicos. Calvino, ao final da sua apresentação da obra *Por que ler os clássicos*, após conceituá-los em várias vertentes, aponta para uma perspectiva comparativista, sobre a qual nos amparamos diante do desejo de realizarmos uma análise entre a produção de Calvino e Rosa. O escritor italiano assim propõe:

... Agora deveria reescrever todo o artigo, deixando bem claro que os clássicos servem para entender quem somos e aonde chegamos e por isso os italianos são indispensáveis justamente para serem confrontados com os estrangeiros, e os estrangeiros são indispensáveis exatamente para serem confrontados com os italianos. (1993, p.16)

Nesse processo de “confronto” e “entendimento”, Italo Calvino abre possibilidades de compreensão que vão desde a formação da genealogia literária até a atualidade, entrelaçando italianos e estrangeiros para estabelecer valores estéticos que podem perdurar e influenciar o fazer literário. Na verdade, a concepção ontológica apresentada por Calvino, reafirma a presença dos arquétipos primitivos retomados e renovados ao longo do tempo, estratégia também utilizada por Rosa.

O procedimento de “confronto” seja de tema ou imagem convergente é a ocupação primeira da literatura comparada uma vez que ela “designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas.” (CARVALHAL, 1999, p. 5)

Com o intuito de entendermos a utilização dos clássicos, investigaremos em Calvino a sua predileção pela matriz dos contos de fadas, do mesmo modo em que essa matriz é revisitada por Rosa, diferenciando-se apenas pelo revestimento dado a ela com as cores do sertão brasileiro, espaço que o escritor mineiro conseguiu universalizar.

O encantamento de Italo Calvino pelos contos de fadas intensificou-se após o trabalho de transcrição e reescritura dos contos de fadas italianos, na obra *Fiabe Italiane*, em 1956. Foram dois anos de pesquisa e escritura, ao término, ele afirmou:

Agora que o livro acabou, posso dizer que esta não foi uma alucinação, uma espécie de doença profissional. Foi antes uma confirmação de alguma coisa que eu já sabia desde o início, aquela coisa à qual me referia antes, aquela única minha convicção que me impelia à viagem entre as fábulas; e é que eu acredito nisto: as fábulas são verdadeiras.<sup>1</sup> (CALVINO, 1996, p. 38)

A veracidade da narrativa também foi declarada por Rosa: “Todos os meus personagens existem. São criaturas de Minas: jagunços, vaqueiros, fazendeiros, pactários de Deus e do Diabo, meninos pobres, mulheres belas, moradores do Urucuia e rondozelas”. (ROSA, 2006, p. 79<sup>2</sup>). Ambos elegem a esfera do maravilhoso e do fantástico como fio condutor para a renovação literária diante do já gasto Neorealismo que revelava sua saturação tanto na Itália quanto no Brasil.

Calvino e Rosa atualizam os elementos tradicionais da narrativa e com eles revelam novos modos de se falar do homem e da sociedade contemporânea. Com o intuito de identificarmos como se dá esse processo de atualização, o segundo capítulo tratará do eixo tradição-reinvenção, dividido em tópicos específicos de intertextualidade, aqui teremos as análises mais completas e mais representativas diante da proposta deste trabalho. Para isso, escolhemos o arcabouço teórico da semiótica greimasiana, por entendermos que esse instrumental analítico atua junto à apreensão e geração dos efeitos de sentido, além de contribuir para

---

<sup>1</sup> “Ora che il libro è finito, posso dire che questa non è stata un’allucinazione, una sorta di malattia professionale. È stata piuttosto una conferma di qualcosa che già sapevo in partenza, quel qualcosa cui prima accennavo, quell’unica convinzione mia che mi spingeva al viaggio tra le fiabe; ed è che io credo questo: le fiabe sono vere.” (CALVINO, 1996, p. 38)

<sup>2</sup> “Guimarães Rosa segundo terceiros”. Realidade, julho de 1967. In: Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa – Instituto Moreira Salles, 2006.

Uma pesquisa de largo interesse – sobretudo para aclarar as maneiras como cada cultura aborda um dado assunto – é tomar uma configuração discursiva qualquer e observar as variantes narrativas, temáticas e figurativas com que diferentes narradores a atualizam. (FIORIN, 1996, p. 80)

Além do instrumental analítico da semiótica francesa, o segundo capítulo trará as fundamentações teóricas de Mircea Eliade, Northrop Frye, Scholes e Kellogg, Motta, entre outros.

Já na estruturação das obras, ao lado da “dimensão sintagmática que se encarrega do desenvolvimento da narrativa” (BERTRAND, 2001, p. 279), seguiremos com o projeto unificador de cada texto, dando ao conjunto uma significação que valorize a idéia de unidade por meio do processo de ressignificação, ou seja, de que forma o conjunto das obras geram um todo de sentido, de unidade significativa, objetivo do terceiro capítulo. Em *I nostri antenati*, as ações dos protagonistas ocuparão a análise do eixo sintagmático, pois acreditamos que há uma abstração gradual que anunciará os valores estéticos da literatura dita pós-moderna. *Primeiras estórias* utiliza-se do mesmo ajuste gradual, contudo, dentro dos contos que ocupam o primeiro e o segundo bloco em que ela se divide.

Para darmos conta dessa investigação sintagmática, optamos por fazê-la por meio de uma estrutura panorâmica que pudesse captar a essência dos movimentos convergentes de modo a tangenciar os muitos aspectos que promovem essas consonâncias.

A análise paradigmática da qual se ocupa o quarto capítulo nos oferecerá as variantes semânticas sobre as quais os elementos constitutivos do conjunto são mobilizados para gerar sentido, pois há “o domínio da dimensão paradigmática sobre a dimensão sintagmática, já que aquela ordena e administra os conteúdos desta.” (BERTRAND, 2001, p. 206). Mais uma vez, a projeção panorâmica sustentará o desenvolvimento desta etapa da pesquisa.

No último capítulo, buscamos identificar quais atualizações configuraram-se como valores estéticos disseminados junto às projeções da literatura contemporânea nomeada pós-moderna. Acreditamos que as resoluções inovadoras dessas obras tenham contribuído para a renovação da literatura. Denis Bertrand afirma: “Os anos 60 foram marcados, nas ciências humanas, por uma verdadeira revolução na reflexão sobre a narrativa.” (2001, p. 267). Daí, entendermos que atuantes no processo de renovação da literatura, as poéticas singulares apresentadas por Italo Calvino e Guimarães Rosa podem não só superar as determinações valorativas impostas pela literatura da época, como também fecundar e gerar tendências que serão largamente utilizadas pela literatura da atualidade.

Destacamos, assim, que a concepção deste trabalho tem como formatação três pontos específicos da nossa pesquisa: 1) contextualização e o retorno às raízes da narrativa; 2) a

ressignificação das obras como um projeto conciso de sentido e 3) a projeção e inovação das estratégias poéticas no delinear dos valores estéticos da atualidade. Para alcançarmos o desenvolvimento desses pontos optamos por uma estrutura panorâmica a partir do terceiro capítulo para que pudéssemos valorizar os inúmeros desdobramentos propostos nesta pesquisa.

Vale ressaltar que nosso método de comparação não obedecerá à proposta de análise *pari passu* por entendermos que a convergência poética, temática e estrutural das obras reflete os aspectos influentes na cristalização de conceitos, da localização geográfica ou desenvolvimento cultural de cada país. Sendo assim, nossa análise tomará como base o critério cronológico de produção das obras, tendo o escritor italiano lançado a obra primeiro que o brasileiro. Nossa preocupação estará voltada para a estratégia de convergência poética dos escritores que valorizaram os aspectos regionais e locais dos países envolvidos, ao mesmo tempo em que, alcançam a universalização das ações, sentimentos e pensamentos humanos.

Julgamos, assim, que esta estrutura facilitaria nossa pesquisa, além de mostrar-se rentável para os objetivos a que nos propomos. Escolhemos, também, a obra de Italo Calvino traduzida por Nilson Moulin, por se tratar de uma ótima tradução, capaz de recuperar a poeticidade para o leitor que não conhece a língua italiana. Contudo, mantivemos os títulos das obras no original, visando que a referência estrangeira não se perdesse ao longo das análises.

Por fim, levantaremos nossas considerações finais com o intuito de contribuir com os estudos comparativos além de delinear consonâncias que sustentaram nossa investigação desde a primeira parte de nossa pesquisa.

## I – CONFLUÊNCIAS DOS ANOS 30: UM ENCONTRO ESTÉTICO

No início do século XX, no período após a primeira Guerra Mundial, verificou-se, no mundo ocidental, de forma abrangente, um sentimento de desencanto junto ao ideal de progresso técnico e avanço social. O mundo todo assistia a uma organização armada que renunciava a segunda guerra aliada à ascensão dos totalitarismos, dos horrores e das atrocidades. Assim, nascia uma nova realidade que conclamava os intelectuais a participarem na luta pela paz e pela igualdade. Esse período da História da Humanidade, sem dúvida, gerou forte impacto nas artes e na literatura.

De acordo com Souza, “todo momento histórico da cultura de um país gera uma hierarquia de níveis em cujo interior os vários textos encontram o seu lugar.” (2001, p.218). Sendo assim, no final dos anos vinte, as produções artísticas foram caracterizadas segundo as palavras alemãs *Neue Sachlichkeit* (Nova objetividade), iniciando o uso do termo “Neorealismo”, o qual procurou definir o sistema de codificação artístico marcado por esse novo registro da realidade. Houve, nesse período, um deslocamento temático essencialmente marcado pela preocupação com os elementos econômico-sociais enquanto resultado e consequência dos conflitos mundiais.

Acontecimentos humanos, mas privados, enriquecem a experiência daqueles que participaram dos eventos bélicos como espectadores-vítimas. Inicia a estação do neorealismo, em contraposição ao hermetismo em auge entre as duas guerras, acusado de ter evitado os problemas da sociedade italiana, retirando-se em uma espécie de Refúgio literário. (BONURA<sup>3</sup>, 1972, p,25) – (Tradução nossa)<sup>4</sup>

O Neorealismo consolidou o fenômeno dito regionalista visto que, em nome de uma tomada de consciência da realidade, escritores e artistas buscaram revelar as contradições das organizações políticas, as condições de vida e trabalho longe dos grandes centros e a problemática do progresso industrial dentro de sociedades eminentemente agrárias.

O registro do cenário histórico-social da Itália auxilia-nos na composição de valores que refletem o estado dos intelectuais, da cultura e do povo nesse momento da História.

---

<sup>3</sup> Mesmo sem ser especialista em Italo Calvino, a crítica de Giuseppe Bonura nos é rentável por sua leitura panorâmica que engloba todo o fazer literário desse nosso escritor italiano.

<sup>4</sup> “Vicende umanissime, ma private, arricchiscono l’esperienza di coloro che hanno partecipato agli eventi bellici da spettatori-vittime. Inizia la stagione del neorealismo, in contrapposizione all’ermetismo in auge tra le due guerre, accusato di avere eluso i problemi della società italiana, appartandosi in una specie di Aventino letterario.” (BONURA, 1972, p,25)

São os anos do pós-guerra. A Itália é invadida por uma ânsia doentia, mas desordenada de reconstrução. Os ideais antifascistas, alimentados pelos exilados e, de modo mais ambíguo, por aqueles que se iludiram de fazer explodir o regime por dentro, agora se tornam os ideais de todos, ou quase. O país está em pedaços, como a sua cultura. O único ponto de referência seguro é a Resistência, a sua herança. Olha-se para a frente, mas também para trás. É preciso recuperar uma tradição sufocada por mais de vinte anos. Os intelectuais participam do clima geral de euforia libertária. Testemunham, em nome do povo, os seus sofrimentos, que se tornam imediatamente os sofrimentos da nação inteira. E também as suas esperanças. (BONURA, 1972, p.25) (Tradução nossa)<sup>5</sup>

O conceito Neorealismo, na Itália, nasceu estreitamente ligado ao âmbito cinematográfico nacional, num momento de difusão dessa arte. Contudo, as produções cinematográficas dessa época valeram-se de fontes literárias para a transmutação fílmica. Assim, o processo de origem e consolidação do Neorealismo configurou-se como fenômeno cultural que inaugurou um novo olhar diante da realidade, instaurando valores estéticos voltados inicialmente para as experiências de guerra e resistência, contra a miséria e a fome, como um novo espaço poético.

Mais do que uma escola ou uma técnica cinematográfica, inicialmente, o neorealismo foi um ato de otimismo coletivo e revolucionário; tanto isso é verdade que não atingia somente o cinema, mas toda a cultura italiana do pós-guerra. Foi, em resumo, mais um impulso humano e moral do que uma orientação estética; mas era, também, o modo mais direto que se oferecia aos intelectuais para participarem, após tantos anos de ausência, da vida pública e política da nação. A redescoberta da Itália como pátria comum, de uma Itália que nascia sob o signo da liberdade, foi o ponto de partida do neorealismo. (FERRARA, APUD: FABBRIS, 1996, p.120)

A proposta estética neorealista inaugura novos espaços de acordo com a afirmação do escritor Italo Calvino:

O “neorealismo” não foi uma escola (Tentemos dizer as coisas com exatidão). Foi um conjunto de vozes, em boa parte periféricas, uma descoberta múltipla - das diversas Itálias, também ou - especialmente - das Itálias até então mais inéditas para a literatura. Sem a variedade das Itálias desconhecidas uma das outras - ou que se supunham desconhecidas -, sem a variedade dos dialetos e das gírias a serem fermentados e amalgamados na língua literária, não teria havido neo-realismo.” (CALVINO, 2001, p.07<sup>6</sup>).

<sup>5</sup> “Sono gli anni del dopoguerra. L’Italia è pervasa da un’ansia smaniosa, ma confusionaria di ricostruzione. Gli ideali antifascisti, alimentati dagli esuli e, in modo più ambiguo, da coloro che si erano illusi di fare esplodere il regime dall’interno, ora diventano gli ideali di tutti, o quasi. Il paese è a pezzi, come la sua cultura. L’unico punto di riferimento sicuro è la Resistenza, la sua eredità. Si guarda avanti, ma anche indietro. C’è da recuperare una tradizione soffocata per più di vent’anni. Gli intellettuali partecipano al generale clima di euforia libertaria. Testimoniano, a nome del popolo, le loro sofferenze, che diventano immediatamente le sofferenze dell’intera nazione. E anche le loro speranze.” (BONURA, 1972, p.25)

<sup>6</sup> In: CALVINO, I. *A trilha dos ninhos de aranha*. (Tradução Roberta Barni). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

A produção literária italiana do final dos anos vinte inaugura essa nova estética e tem como um dos principais colaboradores Alberto Moravia com a obra *Gli indifferenti*, escrita em 1925, mas publicada somente em 29. A narrativa retrata a vida de uma típica família burguesa italiana que assiste à presença ofensiva do regime fascista. Vários são os conflitos apresentados na trama e eles surgem na roupagem de um recurso discursivo que prioriza a construção do interior das personagens, mergulhado no aspecto psicológico e no monólogo interior. Esse mecanismo constitui-se na grande contribuição de Moravia junto ao novo modelo estilístico trazido pelo Neorealismo.

*Os indiferentes*, obra de notável importância histórica porque assinala a reaparição na Itália de uma prosa narrativa robusta e naturalmente essencial, foram, conforme o caso, interpretados como uma experiência de forte realismo moderno ou como a expressão de uma crítica radical ao ambiente e aos personagens representados (e Moravia, por sua vez, foi definido um moralista, um realista ou um agudo crítico de costume). Seria mais simples dizer que a força inegável desse romance deriva da adesão profunda que o autor demonstra em relação a esse ambiente e a esses personagens, entre os quais sem dificuldade poderia confundir-se<sup>7</sup>. (ROSA, 1984, p. 595) (Tradução nossa) (grifos do autor)

A temática da alienação, da incomunicabilidade, a crítica à postura da sociedade burguesa frente ao fascismo, a desmistificação da instituição familiar, tema sagrado para a sociedade italiana são questões tratadas nesse romance consideradas inovadoras para a narrativa italiana do início do século XX.

*Fontamara* (1930), de Ignazio Silone, também é considerado um marco na transformação literária ocorrida nesse período. A consciência dessa transformação se dá na fala do próprio escritor que afirma:

... o livro “aparecerá ao leitor em estridente contraste com a imagem pitoresca da Itália meridional se encontra frequentemente na literatura” e acrescenta: “Em *Fontamara* não há bosque: a montanha é árida e sem vegetação, como a maior parte do Apenino. Os pássaros são poucos. Não há rouxinol; no dialeto não há nem a palavra para designar rouxinol.” - (1982) (Tradução nossa)<sup>8</sup>

<sup>7</sup> “*Gli indifferenti*, opera di notevole importanza storica perché segna la ricomparsa in Italia di una prosa narrativa robusta e naturalisticamente essenziale, sono stati di volta in volta interpretati come un’esperienza di grosso realismo moderno o come l’espressione di una critica radicale all’ambiente e ai personaggi (e Moravia, a sua volta, è stato definito un moralista, un realista o un acuto critico del costume). Sarebbe più semplice dire che la forza innegabile di questo romanzo deriva dall’adesione profonda che il suo autore dimostra nei confronti di quell’ambiente e di quei personaggi, fra i quali senza difficoltà potrebbe confondersi.” (ROSA, 1985, p. 595) (grifos do autor)

<sup>8</sup> Retirado do site: <http://livrary.thinkquest.org/28490/data/italiano/intro/crono.htm> (30/03/08) “...il libro “apparirà al lettore in stridente contrasto con l’immagine pittoresca che dell’Italia meridionale si trova frequentemente nella letteratura” e aggiungeva: “A Fontamara non c’è bosco: la montagna è arida e brulla, come la maggior parte dell’Appennino. Gli uccelli sono pochi. Non c’è usignolo; nel dialetto non c’è neppure la parola



Na Itália, o Neorealismo apresenta-se basicamente em duas fases iniciais: a primeira, caracterizada por uma criatividade espontânea surgida da observância da realidade no primeiro pós-guerra e uma segunda, mais condicionada pela presença dos partidos socialistas e comunistas firmada na década de 40, em reação à ascensão dos totalitarismos que se espalharam por toda a parte.

No primeiro pós-guerra, os escritores enfatizam as temáticas circundadas pela pequena-burguesia e a contraditória realidade de atraso histórico italiano, tecendo inevitáveis contrastes:

... uma sociedade burguesa, sem uma burguesia homogênea e desenvolvida; uma sociedade industrial, afundada na agricultura; uma sociedade tecnológica, governada com os valores do ruralismo e da tradição; uma sociedade em vias de desenvolvimento, regulada segundo os critérios dos controles hierárquicos e corporativos<sup>9</sup>. (...) (ROSA, 1985, p. 594) (Tradução nossa)

A protagonista desses enredos é a própria Itália, onde a representação literária procura apontar para a pequena burguesia de massa que havia destruído o Estado livre e facilitado à presença do fascismo.

O drama da impotência burguesa, que reproduz no mundo que é capaz, isto é, bastante triste e vulgarmente, o consumidíssimo tema romântico-positivo do contraste entre ideal e real, entre o que é possível e o que é só fantasioso, é um verdadeiro lugar comum na literatura italiana destes anos entre o final da primeira guerra mundial e os anos 30<sup>10</sup>. (ROSA, 1985, p. 594) (Tradução nossa) (grifos do autor)

Já na metade dos anos 30, verifica-se um novo fenômeno cultural, o aparecimento de um antifascismo jovem. Diferente do velho e em particular, observa-se a estreita ligação com os tradicionais grupos políticos de oposição ao fascismo. Esse movimento nasceu revolucionário, pois “o capitalista foi para ele, originalmente, um inimigo a ser derrotado, não

per designare l'usignolo".(liberamente tratto da A.Russi, Rivendicazione del Neorealismo italiano,Letteratura italiana,Marzorati,Milano-1982)

<sup>9</sup> “... una società borghese, senza una borghesia omogenea e sviluppata; una società industriale, affondata nell'agricoltura; una società tecnologica, governata con i valori del ruralismo e della tradizione; una società in via di sviluppo, regolata secondo il criterio dei controlli gerarchici e corporativi. (...)” (ROSA, 1985, p. 595)

<sup>10</sup> “Il dramma dell'impotenza borghese, che riproduce nel mondo in cui ne è capace, cioè assai squallidamente e vulgarmente, il consuntissimo tema romantico-positivistico del contrasto fra ideale e reale, fra ciò che è possibile e ciò che è velleitario, è un vero luogo comune della letteratura italiana di questi anni tra la fine dalla prima guerra mondiale e gli anni'30.” (ROSA, 1985, p. 594) (grifos do autor)

menos que o proletariado briguento, violento e miserável e a burguesia indolente, covarde e trapalhona<sup>11</sup>.” (ROSA, 1985, p. 601) (Tradução nossa)

Os anos de guerra foram anos duros, de luta e sofrimento, mesmo assim, Giuseppe Bottai reuniu a ala dos intelectuais e “reformistas” do fascismo como colaboradores da revista “Primato” (1940-43), servindo como “um ponto de atração para quase todas as forças intelectuais e literárias italianas do momento<sup>12</sup>.” (ROSA, 1985, p. 603) (Tradução nossa). Essa agregação cultural começa a solidificar a participação desses intelectuais junto ao movimento de resistência. Vale ressaltar que,

... a Resistência ao fascismo entre 1943 e 1945 é, antes de tudo, uma grande experiência democrática, isto é, de compenetração profunda entre dirigentes e organizados, entre chefes e militantes: e o fato que essa se desenvolvesse em condições difíceis e praticamente no curso de um combate armado tão violento quanto desumano<sup>13</sup>, (...) (ROSA, 1985, p. 608) (Tradução nossa) (grifos do autor)

Essa experiência traz à tona as diferenças ideológicas e políticas que do ponto de vista literário são representadas por uma forte tendência regionalista. Na Itália, a Toscana é revisitada por Bilenchi e Pratolini, o Piemonte por Pavese e a Sicília por Vittorini. *Conversazione in Sicilia* (1941) de Elio Vittorini pode ser vista como destaque nesse período por conta da maturidade literária, da forte carga lírica e da grande vontade de renovação lingüística.

Os sucessivos anos entre guerras vivenciam um clima literário dominado pela exigência de uma participação ativa e concreta dos literatos fazendo dessa arte uma missão e um posicionamento social. O empenho e a postura política passam a constituir um dos setores mais importantes da cultura italiana do *Novecento* permanecendo firme até a metade dos anos 50.

A aderência literária ao processo de transformação social e política tendo os resultados da guerra e da Resistência como pano de fundo gera uma tendência inovadora para a literatura da época:

... A obra de arte (assim dita) moderna terá, portanto, a tarefa de corresponder idealmente às grandes tendências de transformações da sociedade contemporânea;

<sup>11</sup> “il capitalista era stato per lui all’origine un nemico da battere non meno del proletariato rissoso, violento e straccione e della borghesia ignava, vigliacca e pasticciona.” (ROSA, 1985, p. 601)

<sup>12</sup> “un punto di attrazione per pressochè tutte le forze intellettuali e letterarie italiane del momento.” (ROSA, 1985, p. 603)

<sup>13</sup> “... la Resistenza al fascismo tra il ’43 e il ’45 è anzitutto una grande esperienza democratica, cioè di compenetrazione profonda tra dirigenti e organizzati, tra capi e militanti: e il fatto che essa si svolgesse in condizioni difficilissime e praticamente nel corso di uno scontro armato tanto violento quanto spietato, (...) (ROSA, 1985, p. 608) (grifos do autor)

o escritor e o poeta, por isso, saindo da contemplação exasperada e mórbida do próprio eu, se esforçarão para aderir aos sentimentos dos homens comuns (em particular daqueles pertencentes às classes populares) dos quais se farão intérpretes e exaltadores<sup>14</sup>. (ROSA, 1985, p. 618) (Tradução nossa) (Grifos do autor)

Dessa tendência observa-se o deslocamento dos grandes centros para espaços mais distantes ou menos prestigiados, mergulhando no uso freqüente dos dialetos em uma tentativa de renovação e adequação realista da literatura. Cesare Pavese, Carlo Levi, Elio Vittorini, Primo Levi entre outros, promovem esse deslocamento, onde a Itália paradisíaca da literatura de então, cede lugar para uma Itália rústica, pobre e sofrida com os efeitos da guerra. No Brasil, a literatura se apropria da mesma tendência e experimenta um processo semelhante de renovação.

No cinema, os diretores Roberto Rossellini, Bernardo Bertolucci, Vittorio De Sica, entre outros, foram os grandes representantes da estética neorealista que influencia o universo cinematográfico até os dias atuais.

A referência ao mundo do cinema não é, aliás, somente o testemunho de uma coincidência cronológica. O cinema neorealista tinha se formado, no início, também levando em consideração uma discussão sobre os valores principalmente narrativos do meio fílmico, à qual tinha fornecido não poucos argumentos a referência, em área italiana, à tradição verista e em particular a Giovanni Verga (dos *Malavoglia*, Visconti, tirou, justamente, o roteiro de *La terra trema*)<sup>15</sup>. (...) (ROSA, 1985, p. 619) (Tradução nossa) (Grifos do autor)

Já no Brasil, segundo Bosi, o mesmo período revela que, “entre 1930 e 1945/50, *grosso modo*, o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a ficção regionalista, o ensaísmo social e o *aprofundamento da lírica moderna* no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do *eu* à sociedade e à natureza...” (1994, p.386). Alfredo Bosi (1994) articula o contexto do sistema cultural brasileiro destacando na tendência regionalista do romance nacional. Segundo ele, “o Nordeste, de onde vieram os clássicos do Neorealismo, têm concorrido com uma copiosa literatura ficcional, que vai do simples registro de costumes locais à aberta opção de crítica e engajamento que as condições da área exigem.” (p.426).

<sup>14</sup> “... L’opera d’arte (cosidetta) moderna avrà dunque il compito di corrispondere idealmente alle grandi tendenze di trasformazione della società contemporanea; lo scrittore e il poeta, perciò, uscendo dalla contemplazione esasperata e morbosa del proprio io, si sforzeranno di aderire ai sentimenti degli uomini comuni (in particolare di quelli appartenenti alle classi popolari), di cui si faranno interpreti ed esaltatori. (ROSA, 1985, p. 618) (Grifos do autor)

<sup>15</sup> “Il riferimento al mondo del cinema non è, del resto, soltanto la testimonianza di una coincidenza cronologica. Il cinema neorealista si era formato, all’inizio, anche tenendo conto di una discussione sui valori precipuamente narrativi del mezzo fílmico, alla quale aveva fornito non pochi argomenti il riferimento, in area italiana, alla tradizione verista e in particolare a Giovanni Verga (dai *Malavoglia* Visconti trasse, appunto, la sceneggiatura de *La terra trema*.) (...) (ROSA, 1985, p. 619) (Grifos do autor)

A literatura brasileira, com o advento do Modernismo proposto em 22, buscava novas configurações e ansiava por experiências artísticas inovadoras. Surge, nesse período, a valorização do sertanejo com destaque para a apropriação da linguagem oral e a instituição de um novo espaço dentro do vasto Brasil: o sertão.

Os acontecimentos histórico-sociais da década de 30 delinearão um conjunto de valores estéticos que determinaram a produção literária dessa época. Dentro da estrutura narrativa, esperava-se um narrador objetivo e direto capaz de denunciar a miséria e as injustiças; os espaços e as personagens deveriam representar as minorias, descentralizando-os dos eixos, mergulhando-os em ambientes peculiares, todos retratados no presente, aliados à urgência do tempo de se promover uma tomada de consciência revolucionária nas letras e na sociedade. A hegemonia desses valores consolidou-se e foi nomeada como “o romance de 30”, tornando-se dominante na prosa brasileira. Esse período propiciou a estréia de grandes escritores, tais como: Raquel de Queiroz, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, entre outros.

Dentro do ciclo regionalista, a obra que alcança grande destaque é *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos. Segundo Motta, a sua singularidade se deve

... a sua realização “realista” (ou neo-realista, na classificação mais comum) aponta para um tipo de representação “mimética” cujos refinamento e síntese, alcançados pela resolução dos processos construtivos, extrapolam a moldura do contexto estético e do recorte da realidade histórica em que se inscreve. (2006, p.356)

O drama dos retirantes em *Vidas Secas* não ocorre apenas no cenário do agreste, mas no palco da linguagem. O recurso do discurso indireto livre proporciona uma interiorização dramática diante da miséria assoladora instaurada na vida das personagens.

Nota-se uma mudança significativa diante desse novo romance que se delineia por volta dos anos 30 e 40, tanto no Brasil como na Itália. Essa mudança é apontada por Bosi: “Assim, ao realismo ‘científico’ e ‘impessoal’ do século XIX preferiram os nossos romancistas de 30 uma *visão crítica das relações sociais*.” (1994, p.389). Abre-se caminho para uma vertente mais humanizada, um realismo voltado para o psicológico. Aqui, observamos a extensão do comprometimento dos escritores com essa nova realidade, fruto das experiências nos períodos entre guerras.

Os pressupostos filosóficos e políticos desse período, tais como: o socialismo, o freudismo, o catolicismo existencial, começam a pontuar valores estéticos que mais tarde serão firmados na literatura de 60 em diante. Sobre esse período, Bosi esclarece:

De resto, não estávamos sós. Passado o vendaval de *ismos* que sopraram a revolução da arte moderna, tornou-se comum em toda parte uma ficção aberta à vida do *uomo qualunque*, cujo comportamento começou a parecer bem mais fascinante que o dos estetas *blasés* do Decadentismo. Difunde-se o gosto da análise psíquica, da notação moral, já agora radicada no mal-estar que pesava sobre o mundo de entre-guerras. Na década de 30, os romances de Dos Passos, de Hemingway, de Caldwell, de Faulkner, de Steinbeck, de Lawrence, de Malraux, de Moravia, de Vittorini, de Corrado Álvaro, de Céline, deram exemplos de um realismo psicológico bruto como técnica ajustada a um tempo em que o homem se dissolve na massa: são os romances contemporâneos do fascismo, do racismo, do stalinismo, do “*new deal*”. Entre nós, verifica-se o mesmo: é ler Graciliano, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Marques Rebelo. (BOSI, 1994, p.389-90)

A produção literária desse período propõe uma espécie de deslocamento, primeiramente, em reação ao romantismo, movimento que inicia esse processo. O nacionalismo romântico, cioso da terra e dos feitos brasileiros (CANDIDO, 2000, p.267), ilustrou os diferentes tipos humanos em suas regiões e províncias, tonalizando a cor local e a notação peculiares; o regionalismo, com essas características e envolto em enredos sentimentais, concentrou-se na prosa de Franklin Távora, Trajano Galvão, Bernardo Guimarães, Alfredo d’Escragolle Taunay e até mesmo Alencar.

Na esteira do romantismo, nasceu aquilo que se conhece como o primeiro regionalismo. É também denominado sertanismo, porque trouxe o sertão para uma longa vida dentro da ficção. É assim que entram para a literatura as paisagens de diferentes partes do país e os homens que nela vivem. (GALVÃO, 2006, p.176)

O romantismo brasileiro inaugura as primeiras observações sobre as diferentes cores que tornam vivas os muitos espaços do nosso País. Alfredo Bosi classifica Bernardo Guimarães, Visconde de Taunay e Franklin Távora como “sertanistas”, lembrando que para ele:

As várias formas de sertanismo (romântico, naturalista, acadêmico e, até, modernista) que têm sulcado as nossas letras desde os meados do século passado, nasceram do contato de uma cultura citadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, provinciano e arcaico. (BOSI, 1994, p. 141)

Esse “contato” entre as diferentes culturas citadina e letrada, nas primeiras escritas, não conseguiu resolver o problema estético do encontro do homem culto com o homem rústico do sertão. Em termos artísticos e lingüísticos, os regionalistas do Romantismo não resolvem as peculiaridades lingüísticas junto à caracterização das personagens. Podemos estender essa dificuldade à dimensão geográfica do Brasil. Essa observância é feita por Franklin Távora, registrada e comentada por Antonio Candido:

“Norte e Sul são irmãos, mas são dois. Cada um há de ter uma literatura sua, porque o gênio de um não se confunde com o de outro. Cada um tem as suas aspirações, seus interesses, e há de ter, se já não tem, sua política.<sup>16</sup>” Desvio evidente que, levando-o a dissociar o que era uno e fazer de características regionais princípio de independência, traía de certo modo a grande tarefa romântica de definir uma literatura nacional. (CANDIDO, 2000, p. 268)

A crítica de Távora afirma não uma definição unívoca para a literatura brasileira, mas, abre espaço para a valoração da pluralidade como afirmação para a nossa literatura, reforçando, assim, a idéia de regionalismo que fundamentará o movimento neorealista dos próximos anos.

De acordo com Bosi,

O regionalismo toma, enfim, ares de manifesto, programa e áspera reivindicação na pena do cearense **Franklin Távora**. Polemizando com o contemporâneo Alencar, em quem deplorava, após a leitura do *Gaúcho*, a carência de contato direto com as regiões descritas, Távora quis introduzir, já no apagar das luzes da ficção romântica, um critério mais rigoroso de verossimilhança. (BOSI, 1994, p. 146) (grifo do autor)

Diante da mesma constatação sobre o posicionamento de Franklin Távora, afirma Candido:

A virtude maior de Távora foi sentir a importância de um levantamento regional; sentir como a ficção é beneficiada pelo contacto de uma realidade concretamente demarcada no espaço e no tempo, que serviria de limite e em certos casos, no Romantismo, de corretivo à fantasia. Ora, para ele este contacto se funda na experiência direta da paisagem, que o romancista deve conhecer e descrever precisamente. (CANDIDO, 2000, p. 269)

Bosi e Candido apresentam considerações consonantes frente à importância de Franklin Távora junto ao processo descentralizador que dá início a um regionalismo mais pautado ao verossímil e mais comprometido com as condições diferenciadas deste vasto país. Sendo assim,

Os manifestos e os prólogos de Távora podem ser lidos como sinal avançado dos riscos que o provincianismo traz para a literatura; ou, num plano histórico, como sintoma dos fundos desequilíbrios que já no século XIX sofria o Brasil como nação desintegrada, incapaz de resolver os contrastes regionais e à deriva de uma política de preferências econômicas fatalmente injusta. O regionalismo então servia, como tem servido, de documento e protesto. (BOSI, 1994, P. 147)

---

<sup>16</sup> Franklin Távora, *O Cabeleira*, prefácio, p. XIV.

Considerado como o “primeiro romancista do Nordeste” por Antonio Candido, Távora inaugura uma linhagem ilustre que passará pelo Naturalismo e culminará no limiar do Modernismo com a consagrada geração de 30.

Por meio do Naturalismo observamos um deslocamento que visita os mesmos espaços regionalizados do Romantismo, entretanto, focado no determinismo, pessimismo, fatalismo e na ciência. A descrição dos fatos surge marcada pela generalização e configura-se numa espécie de segundo Regionalismo. Desse modo, as relações sociais e a regionalização dos espaços vão desde os pré-modernistas, sobretudo paulistas, até o extremo sul, na coloração gauchesca; já que o primeiro espaço a ser utilizado foi o Nordeste em suas peculiaridades espaciais e sociais.

Foi assim que o caipira, o bandido, o jagunço, o caboclo, o cangaceiro, o vaqueiro, o beato, o tropeiro, o capanga, o garimpeiro e o retirante entraram para a literatura. Dessa tarefa encarregavam-se com empenho e escrúpulo pelo menos duas ou três gerações de escritores, os primeiros e os do segundo regionalismo, executando tanto o mapeamento da paisagem e das condições sociais, quanto o inventário dos tipos humanos que se espelhavam pela ignota vastidão do país. (GALVÃO, 2006, p.178)

O terceiro Regionalismo vem na esteira da geração de 30, a qual, segundo Bosi, é considerada “a era do romance brasileiro” (1994, p. 388). A ficção regionalista ganha “formas mais complexas de ler e de narrar o cotidiano.” (BOSI, 1994, p. 389)

O escritor Érico Veríssimo faz seu balanço sobre a mudança gerada a partir dos anos 30 no cenário brasileiro.

Posso dizer que, depois de 30, os escritores em meu país começaram a se interessar pelos problemas sociais e filosóficos de seu tempo. Os horizontes da crítica se expandiram. A maioria de nossos romancistas agora escreve suas histórias em torno de problemas sociais. E aqueles que pensam não serem capitais os fatores econômicos aderem ao romance psicológico. (VERÍSSIMO, 1995, p. 120)

A grande vertente temática dos anos 30 está pautada em uma “*visão crítica das relações sociais*” (BOSI, 1994, p. 389) (grifo do autor). O romance psicológico dessa época também se inicia comprometido, já que, “Socialismo, freudismo, catolicismo existencial: eis as chaves que serviram para decifração do homem em sociedade e sustentariam ideologicamente o romance *empenhado* desses anos fecundos para a prosa narrativa.” (BOSI, 1994, p. 389) (grifo do autor).

A prosa romanesca de denúncia social e de luta contra os regimes de exceção prolongar-se-á entre os anos de 1940 e 1950, período em que uma voz ainda abafada da

subjetividade começar a crescer em países como a França, invadindo o interior das personagens e seguindo a onda metafísica. Ainda nesse período, Chiampi destaca o uso indiscriminado do termo “realismo mágico” junto à crise hispano-americana:

A constatação de um vigoroso e complexo fenômeno de renovação ficcional, brotado entre os anos 1940 e 1955, gerou o afã de catalogar suas tendências e encaixá-las sob uma denominação que significasse a crise do realismo que a nova orientação narrativa patenteava. Assim, realismo mágico veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a visão (“mágica”) da realidade. (CHIAMPI, 1980, p.19)

A consagração do uso do termo “realismo mágico”, segundo Chiampi, em nível internacional, ocorre nos anos sessenta. A inovação se dá por meio da “ruptura com o esquema tradicional do discurso realista.” (CHIAMPI, 1980, p.20). De acordo com a autora,

As formas renovadoras desses primeiros quinze anos contêm em germe as formas revolucionárias que nos anos sessenta e setenta atestam o lúdico, o paródico e o questionamento sistemático do gênero romanesco. Entre as soluções formais mais frequentes, podem-se citar: a desintegração da lógica linear de consecução e de consequência do relato, através de cortes na cronologia fabular, da multiplicação e simultaneidade dos espaços da ação; caracterização polissêmica dos personagens e atenuação da qualificação diferencial do herói; maior dinamismo nas relações entre o narrador e o narratário, o relato e o discurso, através da diversidade das focalizações, da auto-referencialidade e do questionamento da instância produtora da ficção. (CHIAMPI, 1980, p.21)

Brasil e Itália desdobram-se diante desse mesmo eixo estético fomentados pela renovação denominada “realismo mágico”. Contudo, Chiampi orienta que “a adoção do termo realismo mágico revelava a preocupação elementar de constatar uma ‘nova atitude’ do narrador diante do real.” (1980, p.21). Guimarães Rosa e Italo Calvino seguem trilhas literárias consonantes nesse processo de renovação e na forma de entrelaçarem o real e o mágico, pois, além de destacarem-se nessa tendência, inovam ao adicionar a ela aspectos subjetivos e metafísicos.

Diante da inovação de Rosa, Walnice Nogueira Galvão salienta:

Situando-se a cavaleiro das duas mais importantes tendências da época, vai partir delas para construir seu discurso tão peculiar. Do lado do regionalismo, lá estão a matéria do sertão, as personagens plebéias, a oralidade etc. Do lado da reação espiritualista, acham-se a preocupação com a subjetividade e com a transcendência, a perquirição da religiosidade, o sopro metafísico, a sondagem do sobrenatural. Por isso se pode dizer que sua obra a um só tempo incorpora e supera conquistas precedentes. (2006, p.184)



Geno Pampaloni destaca a peculiaridade na produção de Calvino na “junção ou troca contínua entre ‘razão dialética e ‘prerrogativas fantásticas” (BONURA, 1972, p.158)<sup>17</sup>. (Tradução nossa). Em relação às tendências da época, Pampaloni também revela o fundamento da poética calviniana:

De Italo Calvino, a primeira característica é a multiplicidade dos motivos temáticos e a variedade dos estilos, que no entanto se remetem todos a uma límpida instância fantástica alimentada e, diria, confirmada pela inteligência cultural. Uma segunda característica, ligada à primeira, é um tipo de compromisso o qual, aos poucos, se modificou e se definiu no tempo com insólita clareza intelectual. Explico-me. Calvino é, em igual medida e sem contradições, ao mesmo tempo narrador e “intelectual moderno”. Os seus ensaios (entre os quais, excelente, *O mar da objetividade...*), os interventos políticos em forma alegórica, são o que de melhor foi feito na Itália no sentido do confronto e diálogo entre os problemas e a moralidade da literatura com o movimento do pensamento contemporâneo. (BONURA<sup>18</sup>, 1972, p.158) (Tradução nossa)

Guimarães Rosa e Italo Calvino são escritores que na medida das preocupações de renovação da literatura, trilham caminhos consonantes, travessias entre a tradição e a invenção, dialogando com outros saberes e inaugurando fundamentos que esboçam valores estéticos os quais se estendem até a literatura da atualidade. A contribuição de cada um deles torna-se fecunda e gera tendências junto à contemporaneidade, firmando as bases do que hoje é chamado de “pós-modernismo”.

### 1.1 – percurso poético: Italo Calvino e *I nostri antenati*

Nascido em 1923, na cidade de Santiago de Las Vegas, perto de Havana, em Cuba, Italo Calvino volta com a família para a Itália em 1925, lugar onde cresce e faz cenário de sua

---

<sup>17</sup> “il connubio, o scambio continuo tra “ragione dialettica” e “prerogative fantastiche”. (BONURA, 1972, p. 158)

<sup>18</sup> “Di Italo Calvino, la prima caratteristica è la molteplicità dei motivi tematici e la varietà delle maniere, che pur fanno tutte capo a una límpida istanza fantastica alimentata e direi avallata dall’intelligenza della cultura. Una seconda caratteristica, legata alla prima, è il tipo di impegno quale si è via via modificato e precisato nel tempo con insolita chiarezza intellettuale. Mi spiego. Il Calvino è, in pari misura e senza contraddizioni, al tempo stesso narratore e ‘intellettuale moderno’. I suoi saggi (tra i quali eccellente *Il mare dell’oggettività...*), gli interventi politici in forma allegorica, sono quanto di meglio si sia fatto in Italia nel senso del confronto e colloquio tra il problema e la moralità della letteratura con il movimento del pensiero contemporaneo.” (BONURA, 1972, p. 158)

escritura. Vivenciou o período entre guerras e foi influenciado pela corrente literária neorealista.

A publicação do seu primeiro romance já aponta para os princípios estruturais que farão parte da sua poética e do seu projeto literário. Revelando uma consciência crítica e versátil, Calvino fala sobre a sua primeira publicação.

Não foi por acaso que comecei com histórias de *partigiani*: eram convenientes por se tratar de histórias aventurosas, repletas de movimento, de tiros, um tanto cruéis e um tanto debochadas como era o espírito da época, e com o “suspense”, que é um tipo de sal para a narrativa. Escrevi também um romance curto, em 1946, *Il sentiero dei nidi di ragno*, em que trabalhava duro e direto com a brutalidade neo-realista, mas os críticos começaram a dizer que eu era “dado às fábulas”. Entrei no jogo: entendi perfeitamente que se apreciava o autor de fábulas quando falava do proletariado e de fatos de crônica, ao passo que não havia nenhum mérito em falar de castelos e cisnes. (1997, p.8)

No esteio dos mesmos valores estéticos, Calvino lança, em 1949, o volume de contos intitulado *L'ultimo viene il corvo*. “O estilo é ainda aquele do Calvino do *Sentiero dei nidi di ragno* com uma acentuação, principalmente na primeira parte, dos motivos resistenciais, da crueldade necessária no clima da guerra civil.<sup>19</sup>” (BONURA, 1972, p.55). Sendo assim, podemos estabelecer um trajeto na produção intelectual de Calvino, tal como concebe Pampaloni (IOZZI, 1998, p.18), formando com essas duas obras, o primeiro momento do escritor, circundado por uma escrita objetiva que articula com ironia a capacidade de transformar em fabulosos os acontecimentos mais cruéis na história da luta da libertação do nazi-fascismo.

O fio fabulístico já está na produção de Calvino desde a sua estréia na literatura. Os ensaios críticos também fazem parte desse itinerário e possuem lugar fundamental na composição do seu trajeto intelectual. De acordo com Pampaloni (IOZZI, 1998, p.18), o segundo momento de produção calviniana traz os seus primeiros ensaios críticos: *Il mare dell'oggettività* (1960) e *La sfida al labirinto* (1962). Além disso, *La formica argentina* (1952), *La speculazione edilizia* e *La nuvola di smog* (1959) são os volumes de contos desse período.

Os anos 50 e todos os acontecimentos históricos desse período marcam a escritura da trilogia *I nostri antenati*. O primeiro foi publicado em 52, *Il visconte dimezzato*, sobre o qual Calvino nos esclarece:

---

<sup>19</sup> “Lo stile è ancora quello del Calvino del *Sentiero dei nidi di ragno* con una accentuazione, specie nella prima parte, dei motivi resistenziali, della crudeltà necessaria nel clima della guerra civile”. – Tradução nossa.

Assim, zangado comigo e com tudo, dediquei-me, espécie de passatempo particular, a escrever *O visconde partido ao meio*, em 1951. Não tinha nenhum propósito de defender uma poética contra outra nem intenções de alegoria moralista ou, menos ainda, política em sentido estrito. Decerto me ressentia, mesmo que não o percebesse claramente, da atmosfera daqueles anos. Estávamos no auge da guerra fria, havia uma tensão no ar, um dilaceramento surdo, que não se manifestavam em imagens visíveis mas dominavam os nossos ânimos. E aconteceu que, ao escrever uma história de todo fantástica, sem me dar conta acabei exprimindo não só o sofrimento daquele período particular como também o impulso para sair dele; ou seja, não aceitava passivamente a realidade negativa e ainda lograva inserir nela o movimento, a fanfarronice, a crueza, a economia de estilo, o otimismo imbatível que tinham sido marcas da literatura da Resistência. (1997, p.9)

Calvino sentiu toda a tensão desse período e o projetou no dilaceramento da imagem central da narrativa *Il visconte dimezzato*. Essa forma de representação por imagens é, segundo Alberto Asor Rosa, “o ‘sistema’ de Calvino, - uma verdadeira cosmogonia, que se estende do simples indivíduo à história humana e ao universo”<sup>20</sup>. (2001, p. x). Esse “sistema” calviniano apontado por Rosa pairará sobre as demais obras da trilogia, representando embates entre eu x mundo e eu x eu (mesmo).

Ao situar a “atmosfera daqueles anos” e apontar o “auge da guerra fria”, Calvino contextualiza o momento histórico no qual concebeu essa narrativa, pois com o final da Segunda Guerra Mundial, estabeleceu-se o conflito político-ideológico denominado “Guerra Fria”. Mesmo com a ausência de combate físico, o mundo todo temia a vinda de um novo conflito mundial, por se tratar de duas superpotências com grande arsenal de armas nucleares, os Estados Unidos da América (EUA) e a União Soviética (URSS). Norte-americanos e soviéticos travaram uma luta ideológica, política e econômica durante esse período, gerando uma política global bipolar, formada por ideais distintos, o capitalismo e o socialismo.

Dividido em dois blocos liderados pelas duas ideologias opostas, a política capitalista e a socialista, o mundo estava assim polarizado já que EUA e URSS tinham como principal meta a difusão de seus sistemas políticos e culturais para o resto do mundo.

*Il barone rampante* (1957) ocupa o centro da trilogia e Calvino nos revela sua gênese:

... *O barão nas árvores*, escrita alguns anos mais tarde, em 1956-7. Também aqui o período da composição ilumina o estado de ânimo. É uma época de reflexão sobre o papel que podemos ter no movimento histórico, enquanto novas esperanças e novas amarguras se alternam. Apesar de tudo, os tempos assinalam dias melhores; trata-se de encontrar a relação justa entre a consciência individual e o curso da história. (1997, p.13)

---

<sup>20</sup> “ Il ‘sistema’ di Calvino, - una vera e propria cosmogonia, che spazia dal singolo soggetto alla storia umana all’universo”. (ROSA, 2001, p.x)

Engajado nas transformações político-ideológicas de seu tempo, Calvino figurativiza problemáticas que se estendem para além do contexto histórico demarcado. *Il barone rampante* revela esse pano de fundo da coexistência pacífica, contudo, suas reflexões vão além e chegam até nós, na contemporaneidade, mantendo-se atual. Na segunda narrativa da trilogia, Calvino revela sua gênese afirmando ser uma “época de reflexão” já que, mais uma vez, o conflito se reproduz entre eu x mundo e eu x eu (mesmo).

O momento da composição dessa obra coincide com a coexistência pacífica entre as duas superpotências que ocorre por volta de 1953, quando Nikita Khrushchov subiu ao posto de Secretário-Geral do Partido Comunista da União Soviética. Ela pregou uma política de paz, amenizando os ânimos do mundo neste período, já que isso significaria um esforço para evitar o conflito militar, havendo apenas o confronto ideológico e tecnológico, reforçado pela corrida aos avanços espaciais.

A última composição é *Il cavaliere inesistente* (1959). Mergulhado ainda nas questões filosóficas e sociais dos dois primeiros romances, Calvino salienta: “O problema hoje não é mais o da perda de uma parte de si mesmo, mas o da perda total, o de não ser mais nada.” (1997, p.16). No emaranhado dessas reflexões, o escritor italiano delinea a imagem que resultará no texto que encerra a trilogia.

... pouco a pouco, vinha se identificando para mim com uma imagem que havia tempo ocupava minha mente: uma armadura que caminha e está vazia por dentro. Experimentei escrever a história (em 1959), e ela é d’*O cavaleiro inexistente*, que na trilogia pode ocupar tanto o último quanto o primeiro lugar, em homenagem à prioridade cronológica dos paladinos de Carlos Magno e ainda porque, em relação às outras duas narrativas, pode ser considerada mais uma introdução que um epílogo. Mas é também um livro escrito numa época de perspectivas históricas mais incertas que as do ano de 51 ou de 57; com um esforço maior de interrogação filosófica que, porém, ao mesmo tempo se resolve num maior abandono lírico. (1997, p.16)

A cronologia dos paladinos carrega as narrativas concentradas na Idade Média, formando o conhecido “ciclo carolíngio”, época em que as cruzadas movimentavam toda a Europa. O “ciclo carolíngio” é centrado nas aventuras militares de Carlos Magno e os Paladinos da França, são narrativas em verso e de origem popular. Essa homenagem privilegia um momento particular da História, mais uma vez, um momento de tensão, período em que a Europa lutava para estabelecer fronteiras geográficas e ideológicas com a propagação da cultura católica. Lendas cercam as figuras de Carlos Magno e seus soldados em narrativas da tradição oral que os caracterizam como verdadeiros heróis.

Podemos pensar em uma projeção figurativa e temática que aproxima a Europa desse período carolíngio com a Europa de 1959, pois em um diálogo entre guerras, a Europa de 1959 vê surgir a Guerra do Vietnã (1959 – 1975), conflito armado que conta com a intervenção direta dos EUA e URSS. Esse evento abala mais uma vez os ânimos e provoca o que Calvino denominou “maior interrogação filosófica” e “maior abandono lírico”, figurativizando esse momento delicado da História Universal.

Privilegiamos esses recortes históricos porque, de acordo com Alberto Asor Rosa,

No “sistema” calviniano, - e este também é um aspecto que me parece ter intuído desde o primeiro momento, - a extraordinária autonomia e independência da invenção excelentemente literária está sempre acompanhada de um fortíssimo sentido de responsabilidade ética e civil. Vale a pena recordá-lo nestes nossos tempos. (...) “Civil” foi sobretudo a sua concepção de literatura: entendida exatamente, - enquanto pesquisa, projeto, construção, - como operação de civilidade, destinada a soldar no plano moral as escolhas individuais com as grandes escolhas coletivas e históricas.<sup>21</sup> (2001, p.xii)

A justificativa pela junção dos três romances ocupa de forma exemplar o princípio combinatório que posteriormente será por ele desenvolvido.

Reúno neste volume três histórias que escrevi na década de 50 e que têm em comum o fato de ser inverossímeis e de se desenrolar em épocas distantes e em países imaginários. Em virtude de tais características comuns e apesar de outras não homogêneas, julga-se que constituam, como se costuma dizer, um “ciclo”, ou até um “ciclo completo” (ou seja, acabado, dado que não tenho intenção de escrever outras similares.) (1997, p.7)

Para Calvino, a idéia de “ciclo” soma-se à sua “predileção pelas formas geométricas, pelas simetrias, pelas séries, pela análise combinatória, pelas proporções numéricas (...) [pela] idéia de limite.” (CALVINO, 1990, p.82). Essa dinamicidade interna e dialógica que compõe a trilogia será por ele largamente utilizada e desenvolvida nos anos posteriores.

Calvino participa junto ao grupo OULIPO (Ouvroir de Litterature Potentielle) fundado por François Le Lionnais, em 1960, que tinha como objetivo a renovação da literatura por meio de jogos combinatórios que valorizavam a matemática e a ciência, conjugados à metalinguagem literária. O grupo semiótico tinha como integrantes Barthes, Greimas, Todorov e outros. A mudança para Paris, em 1964, permite que Italo Calvino envolva-se com

---

<sup>21</sup> Nel “sistema” calviniano, - e anche questo è un aspetto che mi pare di aver intuito fin dal primo momento, - alla straordinaria autonomia e indipendenza dell’invenzione squisitamente letteraria si è sempre accompagnato un fortissimo senso di responsabilità etica e civile. Vale la pena rammentarlo in questi nostri tempi. (...) “Civile” è stata soprattutto la sua concezione di letteratura: intesa esattamente, - in quanto ricerca, progetto, costruzione, - come operazione di civiltà, rivolta a saldare sul piano morale le scelte individuali con le grandi scelte collettive e storiche. (2001, p. xii)

mais freqüência e participe de forma mais efetiva diante dos estudos de inovação da linguagem literária e fundamente o terceiro momento de sua produção. São desse período as obras *Il castello dei destini incrociati* (1969), *Le città invisibili* (1972) e *Se una notte di inverno un viaggiatore* (1979).

A melancolia caracteriza o quarto momento da produção de Calvino, de acordo com Pampaloni (IOZZI, 1998). As obras desse período focalizam a solidão e a excentricidade. Nesta fase temos: *Palomar* (1983), *Collezione di sabbia* (1984). Postumamente foram publicados contos e ensaios críticos: *Sotto il sole giaguaro* (1986), *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio* (1988), *La estrada di San Giovanni* (1990) e *Perchè leggere i classici* (1991).

Italo Calvino é um dos autores italianos mais estudados da atualidade, seja pela produção literária ou pelo viés crítico de sua contribuição ensaísta. O desejo de renovação do fazer literário ajusta-se à redefinição do papel do escritor de sua época.

Desde a década de cinquenta Calvino sente a necessidade de fundamentar teoricamente a sua atividade artística, o que o induz a envolver-se numa ampla discussão sobre a função da literatura e, por conseqüência, do literato, na sociedade capitalista contemporânea. Trata-se de uma problemática fundamental em torno da qual surge, naqueles anos, o debate entre críticos e escritores italianos de diversas tendências que são levados a refletir sobre o papel exercido pelo intelectual após a opressão ideológica e política da censura fascista na Itália. (IOZZI, 1998, p.21)

“Dado às fábulas”, Calvino orienta-se pelo viés da tradição, junto à prosa romanesca, revisitando a origem desse gênero narrativo; sem perder o impulso realista e o momento histórico social em que está inserido, o autor italiano nos dá pistas mediante as linhas possíveis de interpretação da trilogia.

Assim como estão igualmente livres para interpretar como quiserem estas três histórias, e nem precisam sentir-se vinculados ao testemunho que agora lhes ofereci sobre sua gênese. Eu quis fazer delas uma trilogia da experiência da realização como ser humano: em *O cavaleiro inexistente*, a conquista do ser; em *O visconde partido ao meio*, a aspiração a uma completude para além das mutilações impostas pela sociedade; em *O barão nas árvores*, um caminho para uma completude não individualista a ser alcançada por meio da fidelidade a uma autodeterminação individual: três níveis de aproximação da liberdade. E, ao mesmo tempo, quis que fossem três histórias, como se diz, “abertas”, que antes de mais nada se mantenham de pé enquanto histórias, pela lógica da seqüência de suas imagens, mas cuja verdadeira existência comece no jogo imprevisível de perguntas e respostas que suscitam no leitor. Gostaria que pudessem ser vistas como uma árvore genealógica dos antepassados do homem contemporâneo, em que cada rosto oculta algum traço das pessoas que estão a nossa volta, de vocês, de mim mesmo. (1997, p.19-10)

É da projeção desta “árvore” que buscaremos dialogar com a obra *Primeiras Estórias* de Guimarães Rosa. Vários serão os fios, os nexos, os ramos, os galhos e as raízes que percorreremos para entrelaçarmos as consonâncias das obras escolhidas.

A identificação dos projetos estéticos semelhantes num período de renovação da literatura servirá de base para o desenvolvimento deste trabalho; além de contarmos com as contribuições individuais que perfazem o estilo de cada escritor.

## 1.2 – Trilhas e travessias: João Guimarães Rosa e as *Primeiras estórias*

Mineiro de Cordisburgo, João Guimarães Rosa revolucionou a prosa de ficção brasileira. A publicação de *Grande sertão: veredas* (1956) gerou surpresa e espanto aos críticos da época. *Corpo de Baile* foi publicada no mesmo ano, somando quase 2000 páginas de produção. Posteriormente, *Corpo de Baile* foi dividida em três volumes: *Manuelzão e Miguilin*; *No Urubuquaquá, no Pinhém* e *Noites do Sertão*.

*Sagarana* (1946), a primeira publicação do escritor mineiro, surge depois de quase uma década do concurso “Humberto de Campos”, da Editora José Olympio; no qual Rosa candidatou-se em 1938 com um volume intitulado *Contos*, tendo outro concorrente como vencedor. Já nessa coletânea, Rosa começa a delinear sua trajetória engenhosa dentro do eixo invenção-reinvenção, numa perspectiva metafísica que transfere para o sertão toda a potencialidade de metamorfose dentro do processo de escritura. O título da obra já exhibe essa façanha lingüística “ao somar o germânico ‘saga’ (conjunto ou série de estórias, aliás, orais, derivada do verbo ‘dizer’, portanto índice épico) ao sufixo tupi ‘-rana’ (à maneira de, o que parece)...” (GALVÃO, 2006, p.161) As bases que anunciam a inovação de Rosa, encontram-se em sua primeira publicação:

A matéria do sertão lá está, bem como a linguagem baseada na oralidade, com aproveitamento de regionalismos e de arcaísmos ali preservados, mas já também adaptando estrangeirismos e criando neologismos. Sua marca registrada estava estabelecida nesse livro. (GALVÃO, 2006, p.160)

Luiz Roncari apresenta o que chama de “o primeiro Guimarães”, ao reunir as obras *Sagarana*, *Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas* e dar a elas uma unidade do ponto de vista contextual de suas gêneses, pois essas obras foram escritas “durante o período do ‘desenvolvimento getulista’, quando o país passou por importantes transformações econômicas, mas também viveu grandes indefinições institucionais.” (RONCARI, 2004, p.13)

Em 1962, Guimarães Rosa publica *Primeiras Estórias*, em 1967, *Tutaméia: Terceiras estórias*. *Estas estórias* (1969); *Ave, palavra* (1970) e *Magma* (1997) são obras póstumas; sendo que os dois primeiros foram preparados para publicação pelo próprio autor e o terceiro, um livro de poesias, o qual seria publicado 30 anos após sua morte. (GALVÃO, 2006, p.175).

Interessa-nos a obra que ficou um tanto desprestigiada após o surgimento de *Grande sertão: veredas* e que inicia o ciclo de “estórias” roseanas – *Primeiras estórias*. Essa obra traz marcas que podem ser consideradas como uma segunda fase de produção do autor. Diferentemente dos primeiros livros de conto de Rosa, *Primeiras estórias* apresenta uma estrutura aparentemente “ingênua” que aos poucos se revela numa arquitetura bem calculada, formando uma geometria circular nos eixos sintagmáticos e paradigmáticos junto ao conjunto dos textos. O registro da História enquanto procedimento que tece o fio mítico e retorna às raízes ficcionais da narrativa, ao mesmo tempo em que tece o fio histórico retratando o processo de modernização do Brasil é outra singularidade dessa obra.

Rosenfield revela o encantamento desencadeado pela leitura de *Primeiras estórias*:

...toda obra é animada por uma permanente oscilação entre o pensamento reflexivo e a sensibilidade imediata, entrelaçando sentimentos históricos ao tecido das emoções brasileiras e sertanejas. Apesar do privilégio que Rosa declara atribuir aos movimentos espontâneos da alma, suas figuras da iluminação e da revelação sempre estão articuladas à reflexão e à consciência das formas históricas que as experiências místicas ou extáticas assumiram. (2006, p.140)

Já no título observamos o anúncio dessa oscilação. A palavra “estória” opõe-se ao termo “História”, o cunho de verdade circunscrito nesse termo, cede espaço à fantasia impregnada na palavra. Em *Tutaméia*, o prefácio esclarece essa oposição: “A estória não quer ser História. A estória, em rigor, deve ser contra a história. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota”. (ROSA, 2001, p.29). O neologismo distingue a História como registro de fatos e acontecimentos comprovados cientificamente da ficção no uso comparativo do termo “anedota”, identificada como texto curto com conteúdo voltado para a diversão, sem compromisso com a veracidade dos fatos narrados.

A singularização da palavra “estória” nas obras de Guimarães Rosa reforça o desdobramento dos eixos formadores da obra, como revela Motta:

No projeto poético de Guimarães Rosa, a palavra estória, se já circundava o universo da sua obra, com o título do livro de 1962, *Primeiras estórias*, ganha o centro a partir do qual passou a girar a rotação de seus textos curtos, cumprindo os desígnios de uma trajetória rumo à concisão e à riqueza adormecida nos mistérios das palavras, (...) (2006, p. 425)



Essa rotação evidencia a coerência e coesão interna, na qual temos a repetição seja de personagens, de espaço, de tempo, de temática, de enunciação, etc. A constituição de molduras promove o jogo combinatório que estabelece os padrões internos ao retomar as fórmulas tradicionais das narrativas do mesmo modo em que se abre para reflexos externos dos componentes da História.

A cadência do aspecto oral da enunciação divide-se entre os focos de individualidade e coletividade daqueles que povoam os vastos espaços do sertão. Crianças diferentes, loucos, desajustados, todos que vivem à margem da sociedade protagonizam os contos dessa obra, distribuídos de forma não aleatória, junto às molduras, as quais funcionam como substrato dos componentes históricos.

Em seus estudos sobre Guimarães Rosa, Roncari aponta para os desafios em se analisar suas obras:

Vi também que Guimarães compunha as suas histórias e organizava a sua visão de mundo tendo por base três tipos de fontes principais: uma empírica, dada pela vivência direta da região e do país; outra mítica e universal, adquirida na leitura da literatura clássica e moderna; e outra nacional, apoiada não só na nossa tradição literária, mas também nos velhos e novos estudos e interpretações do Brasil, efervescentes em seu tempo. (2004, p.17)

É diante de toda essa complexidade que pretendemos reafirmar o projeto literário de Guimarães Rosa e delinear sua contribuição para os valores estéticos da narrativa contemporânea. Para isso, entrelaçaremos nossa análise estabelecendo um diálogo com a consonância desses mesmos aspectos voltados para a poética de Italo Calvino.

A primeira paragem obrigatória será para alinhar esses pontos de consonância que permitirão o desenvolvimento desse trabalho em um entrelaçamento das semelhanças e, posteriormente, dos recursos de estilo e resoluções formais e temáticas individuais.

### **1.3- Alinhando idéias: os motivos da comparação**

Ao delinear em parte a trajetória literária de Italo Calvino e João Guimarães Rosa, desejamos alinhar alguns pontos norteadores dessa pesquisa e que nos auxiliarão na trilha comparativa entre as obras e os escritores citados.

*I nostri antenati* (*Os nossos antepassados*) e *Primeiras histórias* apresentam estruturas semelhantes junto à construção dos eixos sintagmáticos e paradigmáticos que as compõem. A exatidão e o jogo combinatório são marcas fundamentais na organização sintagmática e

perfazem as isotopias<sup>22</sup> que são disseminadas ao longo da linearidade dos textos gerando a produção de sentido dentro de cada obra. Já em nível paradigmático, observamos os desdobramentos temáticos e figurativos que envolvem as narrativas e dialogam com os elementos internos e externos da composição das mesmas.

Italo Calvino é considerado por Alberto Asor Rosa “um dos escritores mais importantes do Novecentos italiano” (ROSA, 2001, p.xii). Walnice Nogueira Galvão afirma que “Guimarães Rosa, o rapsodo do sertão, ocupa lugar privilegiado na literatura brasileira.” (GALVÃO, 2006, p.144).

Calvino e Rosa partilham do desejo de renovação da literatura e para concretizá-lo, giram em torno de dois movimentos: centrípeto, voltando-se para as origens abstracionais da narrativa e centrífugo, expandindo as variáveis na remodulação das formas de apresentação do texto narrativo. O movimento centrípeto os aproxima da tradição literária, de forma especial, a visitação aos mitos e aos contos de fadas. O centrífugo entrelaça os fios da História e de outros saberes, dialogando com outras áreas.

Esse processo de renovação os faz superar as tendências em relação ao romance de 30 e os valores estéticos atribuídos a esse período da história da literatura. Hábeis no entrelaçamento da ficção poética com a História são considerados “fabulistas” exemplares. Conjugam a experiência individual e subjetiva com a coletiva e objetiva, desdobrando-se em outro eixo aproximativo que os faz regionais e universais, ao mesmo tempo.

Outro aspecto bastante significativo é a projeção de valores estéticos que determinam algumas características da literatura considerada pós-moderna. O processo de descentralização, a valorização das minorias e a desapropriação das fronteiras estruturais e temáticas das narrativas são contribuições desses autores que serão largamente usadas e identificadas posteriormente.

Sendo assim, após determinarmos os aspectos norteadores de nossa comparação, desenvolveremos o primeiro eixo, o da tradição e reinvenção propostas por Calvino e Rosa.

---

<sup>22</sup> De acordo com o *Dicionário de Semiótica*, Isotopia é um termo de domínio da físico-química que foi transferido por Greimas para a análise semântica. “De caráter operatório, o conceito de isotopia designou, inicialmente, a iteratividade, no decorrer de uma cadeia sintagmática, de classemas que garantem ao discurso-enunciado a homogeneidade.” (GREIMAS E COURTÉS, 2008, p. 275-6)

## II - EIXO TRADIÇÃO – REINVENÇÃO:

### O PROCESSO DE RETORNO

Calvino e Rosa buscam a renovação da literatura por meio do mesmo viés; os exageros miméticos do Neorealismo os empurram a visitar as raízes da narrativa, ambos viajam em uma incursão à origem do fazer literário no intuito de inovar não só a questão estrutural, mas também a temática.

O eixo da tradição se dá por meio da visitação aos clássicos. Calvino revela a sua relação com os clássicos ressaltando que a leitura dessas obras deve revelar um certo ineditismo, uma novidade, algo inesperado, destacando: “Naturalmente isso ocorre quando um clássico ‘funciona’ como tal, isto é, estabelece uma relação pessoal com quem o lê. Se a centelha não se dá, nada feito: os clássicos não são lidos por dever ou respeito, mas só por amor.” (1993, p.12-3)

Em uma de suas definições, Italo Calvino sugere que:

*3. Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras das memórias, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual. (1993, p.10-1). (grifos do autor)*

Já Guimarães Rosa declara ter um ponto de vista diferente a esse respeito, é o que podemos ver em um de seus depoimentos, quando afirma:

Eu nunca me apaixonei por um autor. Poucos autores me influenciaram, muito poucos. O que mais me influencia é a vida, a rua, o sertão. E tudo pode contribuir para me influenciar: uma lata de lixo, uma lâmpada, uma farmácia, uma feijoada, uma trombada, tudo. (2006, p.78)

Apesar da declaração de Rosa, percebe-se que a leitura dos clássicos fez parte da formação desse escritor, prevalecendo, contudo, sua preferência por uma observação e descrição metafísica. Em relação a Riobaldo, Rosa declarou:

Riobaldo não é Fausto, e menos ainda um místico barroco. Riobaldo é o sertão feito homem e é meu irmão (...) É mundano demais para ser místico, é místico demais para ser Fausto; o que chamam barroco é apenas a vida que toma forma na linguagem. (2006, p.80)

A visitação dos clássicos feita por Rosa revela-se por meio de fios sutis e diluídos. Em correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, ele diz:

Voltando ao ‘Dão-Lalalão, isto é, aos curtos trechos em que assinalei as ‘alusões dantescas, apocalípticas e cântico-dos-canticáveis (...). Como você vê, foi intencional tentativa de evocação daqueles clássicos textos formidáveis, verdadeiros acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos. Uma espécie de que é a inserção (...) da glosa de versículo de São João (Evangelho) no *Crime e castigo* de Dostoievski. Com a diferença que, no nosso caso, ainda que tosca e ingenuamente, o efeito visado era o de inoculação, impregnação (ou simples ressonância) subconsciente, subliminal. Seriam espécie de sub-para-citações (!?): isto é, só células temáticas, gotas da essência, esparzidas aqui e ali, como tempero, as ‘fórmulas’ ultra-sucintas. (2006, p. 80)

Rosa destaca sua intenção ao evocar os textos clássicos que, segundo ele mesmo, são “formidáveis”. O escritor brasileiro os considera como “verdadeiros acumuladores ou baterias” dos “temas eternos”, revisitados pela ressonância “subconsciente” ou “células temáticas” possíveis de serem utilizadas como “tempero” dentro do seu modo de fazer literatura. As “gotas da essência” residem naquilo que é efetivamente humano e atemporal, e são distribuídas de forma esparsa, “aqui e ali”, em “fórmulas ultra-sucintas”, prevendo a geração de inúmeros sentidos diante de uma concisão. Isso nos faz pensar na utilização do mito e seus desdobramentos dentro da literatura.

A relação do mito com a literatura se dá na forma dos arquétipos, tal como concebidos pelo psicanalista Carl Gustav Jung, “imagens primordiais<sup>23</sup>”. Meletínski ressalta as variações desse conceito nos diferentes momentos das obras jungianas, contudo, apresenta uma definição básica, a qual considera: “certos esquemas estruturais de imagens (que existem no âmbito do inconsciente coletivo e que, possivelmente, são herdados biologicamente) enquanto expressão concentrada de energia psíquica, atualizada em objeto.” (2002, p.20)

Essas imagens do inconsciente coletivo são atualizadas e recobertas pelas cores locais das quais cada escritor ou poeta lança mão frente às variações das aquarelas nas quais representam um determinado tempo, de um determinado povo, em um lugar específico e mergulhado em um universo cultural que o identifica.

Meletínski aponta na literatura, os gêneros da tradição que promovem a relação das imagens literárias com as do inconsciente coletivo:

Acredita-se que a mútua correlação entre o mundo do interior do homem e seu ambiente são tanto objeto da imaginação poética e mitológica quanto a correlação anímica dos princípios do consciente e do inconsciente. Pensa-se igualmente que o mundo exterior não é apenas material para descrição de conflitos puramente interiores e que o caminho da vida humana se reflete nos mitos e nos contos maravilhosos, principalmente no plano da correlação entre personalidade e coletivo, mais do que na confrontação ou da harmonização do consciente e do inconsciente. (2002, p.23)

---

<sup>23</sup> In: JUNG, C.G. **O eu e o inconsciente**. (Tradução de Dora Ferreira da Silva). Petrópolis: Vozes, 1987.

A vida humana, seus mistérios e desafios vêm sendo narrados na voz do contador tribal desde tempos imemoráveis. No plano discursivo, palavras e imagens designavam valores e idéias, sobretudo na relação mágica que os objetos por elas representados adquiriam poderes ora benéficos ora maléficis.

Italo Calvino ressalta:

A narrativa oral primitiva, como a fábula popular que se retransmitiu quase até nossos dias, modela-se sobre estruturas fixas – poder-se-ia dizer sobre elementos pré-fabricados – que permitem, no entanto, um número enorme de combinações. A imaginação popular não é como um oceano sem limite; mas não é uma razão para imaginá-la semelhante a um reservatório de capacidade determinada. Em níveis de civilizações semelhantes, as operações narrativas, como as operações aritméticas não podem diferir muito de um povo para um outro; mas o que é construído a partir destes processos de base, pode apresentar combinações, permutações e transformações ilimitadas. (1977, p.76)

A base ontológica impressa nos contos populares possibilita o processo de reinvenção apontado por Calvino. As inúmeras possíveis combinações regionalizam e adequam personagens, espaços e tempo em múltiplas figurações, garantindo os aspectos universalizantes e regionais engendrados ao mesmo tempo.

De acordo com uma das *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), obra em que o escritor italiano sugere os valores imprescindíveis para a literatura do porvir, Italo Calvino destaca o valor da “multiplicidade” na geração de sentidos dentro do cenário narrativo. Ele afirma que: “o romance contemporâneo [é] como enciclopédia, como método de conhecimento e, principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo.” (1990, p.121). Essa “rede de conexões” lembra os conteúdos de representações primitivas que apesar da “multiplicidade” vinculam valores do inconsciente individual e coletivo que aproximam o homem independentemente do espaço e do tempo que o circundam.

A renovação literária visita o mito para dele se nutrir ao fazer o movimento do eterno retorno. O escritor italiano dá pistas sobre o trajeto desse refazer literário:

... A literatura segue itinerários que costeiam ou transpõem as barreiras das interdições, que levam a dizer o que não podia ser dito; inventar em literatura, é redescobrir palavras e histórias deixadas de lado pela memória coletiva e individual. Por isso o mito age sobre a fábula como uma força repetitiva; ele a obriga a retornar sobre seus passos mesmo quando ela se perde em caminhos que parecem conduzi-la para regiões inteiramente diferentes. (1977, p.77)

A concepção ontológica apresentada por Calvino reafirma a retomada dos arquétipos ao longo do tempo. Diante dessa recorrência, Meletínski cunhou o termo “arquétipo literário”,

o qual dá a “origem daqueles elementos temáticos permanentes, que acabam constituindo em unidades como que de uma ‘linguagem temática’ da literatura universal.” (2002, p.19).

As unidades que constituem a temática são as ações recorrentes e exemplares na medida em que elas são configuradas no fazer do homem arcaico,

...Diga-se de passagem que entre os “primitivos” não só os rituais têm um modelo mítico, como toda a ação humana adquire significado na medida em que *repete* exatamente uma ação realizada no princípio dos tempos por um deus, um herói ou um antepassado. (ELIADE, 1969, p.36-7) (grifo do autor)

Evidencia-se, desse modo, que a estratégia de renovação de Calvino e Rosa pautam-se pela repetição dos modelos inseridos nas raízes da narrativa, essa repetição se dá com o uso de figuras, espaços e personagens míticos e/ou lendários pertencentes à narrativa universal. O debruçar-se por meio desse viés garante não só a visitação desses gêneros, como também, assegura o processo de renovação literária. A instância arquetípica revelada por meio da estrutura lunar através dos seus ciclos, são componentes indispensáveis para a identificação de intervalos curtos e períodos longos de ação e transformação da humanidade e da literatura que a representa. Eliade sistematiza:

Podemos observar que o que domina todas estas concepções cósmico-mitológicas lunares é o regresso cíclico daquilo que anteriormente existiu, em suma, o “eterno retorno”. (...) vamos encontrar o motivo da *repetição* de um gesto arquetípico projetado em todos os planos: cósmico, biológico, histórico, humano, etc. Mas para além disso, detectamos também a estrutura cíclica do tempo, que se renova sempre que há um novo “nascimento” em qualquer desses planos. Este “eterno retorno” revela uma antologia que escapa ao tempo e ao devir. Tal como os Gregos (no mito do eterno retorno) procuravam satisfazer a sua ânsia metafísica do “ôntico” e do estático (pois, do ponto de vista do infinito, o devir das coisas que regressam continuamente ao mesmo estado é implicitamente anulado, e pode até afirmar-se que “o mundo permanece imutável”), também o “primitivo”, ao atribuir ao tempo uma direção cíclica, anula a sua irreversibilidade. O passado não é mais do que a prefiguração do futuro. Nenhum acontecimento é irreversível, nenhuma transformação é definitiva. De certo modo, podemos até afirmar que no mundo não se produz nada de novo, pois tudo consiste na repetição dos mesmos arquétipos primordiais; essa repetição, ao atualizar o momento mítico em que o gesto arquetípico foi revelado, mantém continuamente o mundo do mesmo instante auroral do princípio. O tempo apenas possibilita o aparecimento e a existência das coisas; não tem qualquer influência decisiva sobre essa existência – dado que ele próprio se regenera constantemente. (2000, p.103-4)

A atualização da literatura resgata esse “gesto arquetípico” e promove a “repetição” dessa ação recoberta por novas nuances, muitas vezes, diluída e fragmentada, tal como os valores estéticos instituídos no nosso século. O processo de reinvenção apóia-se nessa retomada arquetípica que engloba não só as figuras como também os temas em que eles estão

inseridos. Como expressão de um desses valores está o apagamento do mito e a dispersão da evidência mítica. Faz-se necessário, portanto, uma investigação que recomponha essas ações e identifique o processo de atualização nesse paradoxo que volta num “regresso cíclico”, ao mesmo tempo em que se lança para frente em uma renovação literária.

A diferença entre tradição e inovação, para Campbell, pode ser deduzida, portanto, da distinção respectiva entre aspectos inatos e aspectos adquiridos na cultura. O mito e os arquétipos herdados cobrem os primeiros e suas variações formais e étnicas constituíram o corpus do segundo. Assim, a manutenção dos arquétipos como fundamento analítico da construção da imagem poética confere a toda produção artística sua qualidade trans-histórica, permitindo entender a arte como manifestação que avança mantendo valores atemporais. (MARQUES, 2007, p.202)

Com isso, evidencia-se o processo desencadeador da modernidade, cuja tendência é manter um diálogo vivo com os textos, temas e/ou estruturas da tradição. A reinvenção da literatura mergulha nas raízes da narrativa e faz o trajeto de retorno moderno, tal como elucidada Sérgio Vicente Motta:

A sucessão dos “modos literários”, na teoria de Frye, assinala no percurso da narrativa, um movimento cíclico, cujo traçado entre o ponto de partida “mítico” e a ponta de chegada do “modo irônico ou satírico” desenha o arco da sua evolução. Desse ponto, a narrativa retrocede seguindo a sua trajetória de “reinvenção”, formalizando um outro semi-círculo, cuja junção com o anterior completa o formato circular, sobre o qual traço um movimento de rotação: primeiro ciclo, descreve o seu longo percurso de “invenção”; no segundo momento, tendo por espelho as conquistas da tradição, e por conduta a revisitação paródica para a sua reatualização, a narrativa renova-se e continua desempenhando o papel de uma forma influente de representação, mobilizando um trabalho de invenção. (MOTTA, 1998, v.II, p.521)

O desejo de inovação da literatura em Italo Calvino e Guimarães Rosa ancora na estória romanesca na forma dos contos maravilhosos, romances de cavalaria e nos poemas épicos da Idade Média. Esses gêneros literários da tradição são revisitados por esses escritores dando-lhes uma nova roupagem e atualizando-os tanto no aspecto formal quanto no temático.

A poética de Guimarães Rosa entrelaça fábula, mito e história. Em *Primeiras estórias* esse processo se dá no resgate de figuras do cotidiano, tais como: velhos, crianças, loucos, etc., sujeitos à margem das instâncias de menor prestígio da sociedade. Nessa obra, os espaços encantatórios visitam os espaços das fábulas, contudo, ganham novo contorno, uma cor mais regional, a qual lhes confere uma identificação mais próxima da nossa cultura.

A formatação das personagens e dos espaços projeta-se num tempo também mágico. Há, portanto, um tratamento lingüístico em que o tempo complementa essa idéia de retorno eterno e circular. Para isso, a utilização de verbos no tempo presente reforça a impressão de

tempo atual de durabilidade infinita e, por isso, circular e eterna, tal como ocorre nos contos de fadas.

O fio da fábula estabelece-se na padronização dos enredos também. Há uma euforia latente no desenrolar das narrativas e, mesmo que, de alguma forma ocorra uma aparente disforia, ela surge do ponto de vista da personagem, como se fosse uma provação ou um nó, contudo, esse momento disfórico é superado e transforma-se em algo que seja eufórico, transcendental, mítico.

Não é diferente na obra *I nostri antenati* de Italo Calvino: personagens, espaço, tempo e enredo desenvolvem-se por meio de uma aura mágica a qual também ganha contornos e cores regionais, esquema que se aproxima da obra de Guimarães Rosa. A trilogia de Calvino estrutura-se como fábula alegórica num processo semelhante ao instaurado pelo escritor brasileiro; castelos, prados, nobres, cavaleiros, camponesas, todos surgem na figurativização e retomada desse tempo. O período da Idade Média serve de modelo para os dois escritores, seja em uma clara referência ou em referências dissolvidas e misturadas com aspectos da atualidade promovendo um diálogo através dos tempos.

Nossa investigação procurará elucidar as consonâncias desse processo que podemos denominar de fabulação contemporânea ou refabulação, como procedimento consonante nessas obras citadas. A estrutura fabular e mágica da tradição literária é revisitada e ganha como pano de fundo, um novo contexto, o qual se alinha ao processo histórico da atualidade e gera a narrativa engenhosa que se torna “estória” (ficção) somada ao “chão social” (História). É por meio desse entrelaçamento que se torna possível reconhecermos aspectos regionais, os quais ganham dimensões universais, graças ao processo inventivo que imprime à matriz regional sentimentos universais como dor, alegria, medo, ódio, amor, paixão, etc.

O tratamento fabular instaura-se na estrutura das narrativas e é possível reconhecê-lo nos níveis de abstração propostos pela semiótica greimasiana. Lembrando que a teoria proposta por Algirdas Julien Greimas “concebe o sentido como um processo gerativo, em um percurso que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto.” (PIETROFORTE, 2004, p. 12). Assim, a formalização desse modelo teórico de percurso estabelece três níveis para o desenvolvimento da geração de sentido. O nível narrativo articula a ação entre a competência e a performance do sujeito através da manipulação ou da sanção que pode gerar um resultado de disjunção ou conjunção. Já o nível discursivo, analisa a enunciação enquanto instância pressuposta tendo como produto, o enunciado. As categorias de pessoa, espaço e tempo recebem investimentos semânticos que podem constituir um discurso temático e/ou



figurativo. O nível fundamental instaura seu estrato mais geral e abstrato por meio da orientação da narrativa firmada em uma categoria de oposição semântica mínima, do tipo: vida x morte. A integração desses três níveis produz a geração de sentido tal como proposta pela semiótica francesa.

Ainda nesse eixo de reinvenção, estabeleceremos a intertextualidade das obras citadas às obras da tradição, elucidando os fios dos clássicos por meio do processo de reescritura instituída pela literatura da atualidade. Tomamos esse “passado” não só como referência a um contexto histórico delimitado, mas, sobretudo, dentro do grande paradigma do gênero literário e suas formas da tradição.

## **2.1- Conto maravilhoso: da visita à consagração**

Nesse movimento de retorno há um ponto em comum para a visitação desses escritores, trata-se dos contos de fadas ou contos de ideal cavaleiresco, gênero que se encontra na formação da literatura de forma embrionária e que se desenvolve ao longo do tempo. Nele prevalece a maturação de uma configuração idealista que atinge seu exemplar mais notório no período da Idade Média.

Toda esta literatura é inspirada pelo ideal cortês cavaleiresco no qual se reconheceu a aristocracia feudal européia, tornando assim fácil a penetração das grandes imagens elaboradas pelos escritores franceses na Europa daquele tempo<sup>24</sup>. (PAZZAGLIA, 1985, p.42) (Tradução nossa)

A origem desse gênero encontra-se na vertente da oralidade popular margeada sempre por um intuito moralizante, na qual a ação das personagens invoca um modelo a ser seguido. Padrão formulado na Idade Média, esse ideal instaura valores a serem copiados, numa focalização mais intensa aos moldes do caráter do ser e do fazer humanos como essência e excelência. O contexto histórico dessa tipologia literária serve aos desígnios instituídos pela Igreja Católica da época, os quais estabeleceram a coragem, a força, a lealdade, a determinação e o cristianismo à conduta masculina e de pureza, castidade, resignação e bondade, à conduta feminina. “A civilização medieval é essencialmente religiosa e transcendente, cristã e antimundana (...)”<sup>25</sup> (ROSA, 1985, p.3). Tais valores foram

---

<sup>24</sup> “Tutta questa letteratura è ispirata dall’ideale cortese cavalleresco in cui si riconobbe l’aristocrazia feudale europea, rendendo così agevole la penetrazione delle grandi immagini elaborate dagli scrittori francesi nell’Europa del tempo.” (PAZZAGLIA, 1985, p.42)

<sup>25</sup> “La civiltà medievale è essenzialmente religiosa e trascendente, cristiana e antimondana (...)” (ROSA, 1985, p. 3)

consolidados pela aristocracia dos nobres, pela aristocracia cavaleiresca, “fundada, primeiramente, sobre bases militares, que se fortaleceu progressivamente no plano econômico, político, ideológico, para encontrar depois, na primeira Cruzada em Terra Santa, um novo ímpeto da aventura, do heroísmo guerreiro e de fé<sup>26</sup>” (PAZZAGLIA, 1985, p.42) (Tradução nossa); tendo como finalidade a garantia da ordem e da submissão da sociedade a esses valores idealizados.

A intelectualidade medieval era dominada pelo clero, o qual atribuía à figura do intelectual um conceito sacro, de iluminação divina. A distinção entre os intelectuais cléricos e laicos nasce com a expansão do uso do latim vulgar em escritas que surgem para o entretenimento de uma nova classe econômica e produtiva composta de mercantes, banqueiros, juristas, etc.

A articulação dos valores religiosos com os valores civis da Idade Média instaura o padrão comportamental no qual se fundamentará toda a literatura desenvolvida nesse período. Assim, a palavra cortês, nessa época, abrigava “múltiplos significados, inspirados na cultura clerical, que acrescenta o motivo guerreiro ao religioso e um ideal de civilidade retirado dos clássicos.<sup>27</sup>” (PAZZAGLIA, 1985, p. 42) (Tradução nossa). Generosidade, temperança, proeza e alegria são as virtudes que sintetizavam a cortesia e expressavam a excelência do fazer e do ser.

A literatura cortês tem, portanto, uma forte tendência idealizante e ideológica: idealizante porque não representa os contrastes da realidade, mas um sonho de perfeição, ideológica porque atribui à classe dominante uma forma de excelência humana exemplar que justifica o poder e os privilégios. O contrário da cortesia é, de fato, *villania*: a incapacidade do alto sentir e do alto executar, a rudeza do espírito e de costumes de quem não nasceu nobre<sup>28</sup>. (PAZZAGLIA, 1985, p.43) (Tradução nossa)

Os contos de fadas também atuam nessa figurativização do ser e do fazer, mesmo que direcionada ao público infante-juvenil, seus enredos idealizantes fazem parte do arquétipo literário, servindo de modelo-padrão para sanções nas quais os valores positivos prevalecem. A inserção do maravilhoso, do mágico e de elementos ou criaturas do imaginário popular

<sup>26</sup> “fondata, prima, su basi militari, che si rafforzò progressivamente sul piano economico, politico, ideologico, per trovare poi, nella prima Crociata in Terrasanta, un nuovo slancio d’avventura, di eroismo guerriero e di fede.” (PAZZAGLIA, 1985, p.42)

<sup>27</sup> “molteplici significati, ispirati dalla cultura clericale, che aggiunge al motivo guerriero quello religioso e un ideale di civiltà desunto dei classici.” (PAZZAGLIA, 1985, p.42)

<sup>28</sup> “La letteratura cortese ha pertanto una forte tendenza idealizzante e ideologica: idealizzante perchè non rappresenta i contrasti della realtà, ma un sogno di perfezione, ideologica perchè attribuisce alla classe dominante una forma di eccellenza umana esemplare che ne giustifica il potere e i privilegi. Il contrario di cortesia è, infatti, *villania*: l’incapacità dell’alto sentire e dell’alto operare, la rozzezza di spirito e di costumi di chi non è nato nobile.” (PAZZAGLIA, 1985, p.43)

agem e interferem nesses enredos por meio do uso de poderes mágicos e sobrenaturais, muitas vezes, servindo de sanção positiva ou negativa de acordo com o resultado do fazer da personagem.

O que comumente se denomina de contos de fadas ou conto da carochinha são histórias que constituem um legado da tradição oral popular: narrativas transmitidas de geração a geração durante um longo tempo antes de serem, afinal, coletadas e recolhidas em livros. Com isso, os autores desses contos de fadas populares (ou *Volksmärchen*), bem como a época de sua criação, tornaram-se incógnitas irrecuperáveis. E a prologanda difusão oral no seio do povo mais simples fez destas obras um fruto e um bem da coletividade. (VOLOBUEF, 1993, p. 100)

A formação do romance na literatura ocidental, segundo os estudos de Sérgio Vicente Motta (2006), tem sua raiz projetada em três fontes matriciais: o mito, a lenda e o conto popular, os quais em um trajeto evolutivo consolidam uma síntese épica que sustenta o tronco da narrativa, formando o primeiro modelo poético da tradição. A passagem da oralidade à escrita e do verso à prosa garante a evolução do gênero e possibilita a bifurcação entre os ramos histórico e ficcional. Estes recuperam a história da literatura e definem o processo de formação e renovação até que, num segundo momento, esses ramos se reencontram e inauguram o gênero “romance” tal como é concebido pela crítica da atualidade. Essa junção projeta os fios simbólicos que formalizam o processo de reinvenção da narrativa que,

... especifica as linhas de dois paradigmas de representação – o ideal e o real –, a partir dos quais o tear da narrativa arma um simulacro para construir uma alegoria utópica da vida ou representar a condição trágica da existência, de acordo com o engenho que o homem inventou e aperfeiçoou para fabricar a arte de tecer sonhos e pesadelos. (MOTTA, 2006, p. 27)

O período da Idade Média estabelece uma ponte junto às diretrizes históricas e ficcionais retomando o desenho da árvore da narrativa. O Pós-Renascimento marca o surgimento da forma do romance por meio do nó do reencontro entre os ramos histórico e ficcional. Desse modo, no lugar da palavra “romance”, o estudioso opta por “narrativa de ficção grega”, para desfazer a ambigüidade e o anacronismo dessa palavra em relação à forma narrativa que reuniu os fluxos do *factual* e do *fictício*, caracterizado assim, no Pós-Renascimento, o romance. Essa expressão mais genérica, “narrativa de ficção grega”, se justifica “por ser essa forma a primeira em que se ajustou o fluxo ficcional, direcionando a evolução da arte narrativa, além do aspecto retórico, os contornos matriciais do paradigma do ideal.” (MOTTA, 2006, p.100). A narrativa usada como modelo para caracterizar a elaboração

de “um esboço paradigmático de uma forma de representação do ideal” (MOTTA, 2006, p. 116), é o texto *Dáfinis e Cloé* de Longo, ficção grega que deu consistência à estruturação da estória romanesca.

A ficção grega é o embrião de um padrão de narrativa idelizada, cujo formato está na estória romanesca e que tem “duas grandes ramificações medievais: a forma secular das histórias de cavalaria e paladinismo e a forma religiosa das lendas dos santos.” (MOTTA, 2006, p. 109). Sendo assim, a ficção grega formatará a base paradigmática da narrativa ficcional cujo padrão romântico será consolidado no Ocidente, isso porque, “o mundo romântico é o mundo ideal, onde prevalece a justiça poética e todas as artes e adornos da linguagem são usados para embelezar a narrativa.” (SCHOLES & KELLOGG, 1977, p. 9)

A fidelidade ao ideal impulsiona a narrativa ficcional a desfechos que são subdivididos entre “romântico” e “didático”. Esses dois componentes entrelaçam a revisitação aos contos medievais que tendem a apresentar um fundo moralizante em suas narrativas de diversão.

A brevidade textual é outra característica importante, pois ela determinará a utilização de textos mais curtos, ou seja, o conto.

A subdivisão didática da ficção pode ser chamada *fábula*, uma forma regida pelo impulso intelectual e moral, assim como o “romance” é regido pelo estético. Sendo o intelecto humano que é, a tendência da *fábula* é para a brevidade na narrativa, inclinando-se a apoiar-se fortemente no “romance” para articulação narrativa quando o artista narrativo tem em mente algo semelhante a uma fuga apoiada. As fábulas de Esopo são típicas dessa forma, mas em sua combinação habitual com o “romance”, a *Ciropédia* de Xenofonte e as alegorias narrativas da Idade Média e da Renascença são melhores exemplos. (SCHOLES & KELLOGG, 1977, p. 9)

A fábula migra para as narrativas medievais, conservando os mesmos impulsos intelectual e moral. Nesse período, temos o gênero “conto de fadas”, propagador dos valores da sociedade da época. A articulação narrativa resgatada do romance se desdobra em inúmeras aventuras e desencontros que findam de forma eufórica e ideal.

A tradição delinea o padrão do paradigma ideal em uma junção de planos e expectativas. Há na tradição, uma projeção idealizada na qual o enredo, personagens e leitores confluem todos para um mesmo eixo de sanção harmonizada, sem desequilíbrio em nenhum desses níveis. Contudo, nos projetos estéticos desenvolvidos tanto por Calvino quanto por Rosa, mesmo firmados num paradigma idealizado pela tradição, verifica-se que ambos optam por uma ruptura nessa junção, elemento que causa uma espécie de frustração diante da resolução da narrativa. A total harmonia que antes era fator *sine qua non* para esse tipo de texto, com a revisitação desses escritores instaura-se numa nova lógica idealizante,

privilegiando, de maneira geral, a perspectiva centrada na personagem, mesmo que “desagrade” o enredo tradicional ou o leitor.

Os contos de fadas apontam para a ancestralidade da tradição, de onde emergem originalmente da estória romanesca. Northrop Frye, em *Anatomia da Crítica* (1977), anunciou o caráter de reatualização dessa forma literária:

... Há contudo, também um elemento genuinamente “proletário” na estória romanesca, que nunca se satisfaz com suas várias encarnações; e de fato as próprias encarnações indicam que, não importa a extensão da mudança que possa ocorrer na sociedade, a estória romanesca surgirá de novo, tão faminta como sempre, procurando novas esperanças e desejos de que alimentar-se. O caráter perenemente infantil da estória romanesca assinala-se por sua nostalgia de extraordinária persistência, por sua busca de algum tipo de idade de ouro imaginativa no tempo e no espaço. (1977, p.185)

Essa insatisfação faminta permite ao processo de recriação da narrativa uma revisitação de suas raízes, ao mesmo tempo em que avança para a vanguarda da criação literária. Rosa tece sua narrativa por meio desses dois fios, tradição e vanguarda. Nesse entrelaçar, “Guimarães Rosa parte do motivo regional. Mergulha em suas gentes e paisagens para extrair, por dentro dessa comunhão uma visão onírica como modo de reconstrução do universo sertanejo.” (MOTTA, 2006, p.427).

Alimentados por essa visão onírica, podemos pensar na temática amorosa como uma de suas vertentes, pois, “traduzida em termos de sonhos, a estória romanesca de procura é a busca, por parte da libido ou do eu que deseja, de uma realização que a livre das angústias da realidade, mas ainda contenha essa realidade.” (FRYE, 1977, p. 1991).

A libido e o amor também estão presentes em outras obras de Guimarães Rosa. Em *Grande Sertão: veredas* (1956), o amor projeta-se em três formas diferentes que se interpenetram: o efeito purificador em Otacília, o encantamento diabólico em Diadorim e a pureza sentimental em Nhorinhá<sup>29</sup>. Em *Corpo de Baile* (1956), “sobressai o caráter não pecaminoso das relações sexuais”. (NUNES, 1970, p.148). O amor vem como trânsito, mais uma forma de *travessia*. “Luas-de-mel”, em *Primeiras estórias*, “o fogo do sexo que inflama o jovem casal fugido, transmite-se ao velho fazendeiro que lhes dá acolhida, nele reacendendo o antigo amor arrefecido pela sua companheira de muitos anos, Sá Maria Andreza. (NUNES, 1970, p.150). Ainda em *Primeiras estórias*, o conto “Substância” revela a temática do amor ganhando contornos e atualizações que possuem base na memória cultural dos contos de fadas com a máxima do “... e foram felizes para sempre”, numa resolução ideal atemporal; em

<sup>29</sup> Cf. “O amor na obra de Guimarães Rosa”. IN: NUNES, B. **O dorso do Tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

consonância com o conto “Seqüência”, estória de um vaqueiro que sai para resgatar uma vaca fugida e no caminho para recuperar o animal, encontra “qual era o verdadeiro objeto de sua busca: o amor da moça que se debruçava no alpendre da casa.” (NUNES, 1970, p.156).

A linguagem mítico-poética de Rosa faz do amor a completude do ser, em uma revisitação à idéia fundamental do platonismo, tal como sintetiza Pacheco:

Conforme o discurso de Aristófanes no *Banquete* [de Platão], na origem de nossa própria história de falta inscreve-se a alegoria dos andróginos: sem ânsia do outro, que já continham em si, ousaram desafiar o Olimpo e Zeus, que então dividiu-os em homem e mulher, seres de que descendemos, dotados de umbigo – marca da operação de Apolo para não os fazer morrer, mas pagando para isso o preço de sua completude original. Sujeitos à falta e procura amorosa, enfraquecidos, não mais ousariam comparar-se aos deuses. O amor é, desde então, na concepção platônica, um *intermediário* que transmite aos homens as ordens dos deuses; aos deuses, as preces dos homens. (PACHECO, 2002, p.156)

Sendo assim, o mito relatado figurativiza a falta humana, o desequilíbrio que acompanha todo ser humano mortal. Contudo, o amor, no momento do encontro traz novamente a harmonia perdida pelos nossos ancestrais. O encontro amoroso recupera a unidade, estabelece a harmonia e a paz. As narrativas que possuem a temática amorosa em Rosa são delineadas conforme esse caráter de união e de recuperação do elo perdido. “Em muitas dessas narrativas, pinceladas do modo romanesco transformam o registro realista, como se amor alçasse os amantes. Afinada com essa lógica mágica, vê-se certa simpatia da natureza guiando os passos dos protagonistas.” (PACHECO, 2002, p.156)

O processo de “invenção ficcional” perfaz um tratamento também voltado para a tradição. Rosa se embrenha no sertão mineiro e faz dele metáfora da literatura. Homens e mulheres que ocupam esse espaço são representados por meio de uma enunciação rica em valorização ao ritmo da oralidade. A força da linguagem está entrelaçada na dissolução das fronteiras entre a prosa e a lírica, além dos neologismos que dão os tons do trovadorismo sertanejo. Isso prova que,

... como todo artista consciente, Guimarães Rosa só inventou depois de ter feito o inventário dos processos da língua. Imerso na musicalidade da fala sertaneja, ele procurou, em primeiro tempo (tempo de *Sagarana*) fixá-la na melopéia de um fraseio no qual soam cadências populares e medievais. (BOSI, 1994, p. 430)

Além da musicalidade inspirada no período medieval, suas narrativas buscam a forma e o gênero mais popular do mesmo período: “as suas estórias são fábulas, *mythoi* que velam e revelam uma visão global da existência.” (BOSI, 1994, p.431). Rosa tinha consciência dessa escolha, dessa união fábula-sertão e assim declarou:

Nós, homens do sertão, somos fabulistas por natureza. (...) No sertão, o que pode uma pessoa fazer de seu tempo a não ser contar estórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia. (...) Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda<sup>30</sup>. (2006, p.79)

A lenda preenche com a ficção os acontecimentos e ações atribuídos à personagens e figuras reconhecidas historicamente, ampliando o uso da imaginação junto aos contadores de “causos” ao longo do tempo, resgatando a figura do narrador oral e amalgamando História e ficção.

A resolução dos conflitos em Rosa geralmente frustram a expectativa do leitor e das personagens envolvidas na trama, contudo, margeiam os aspectos idealistas dos protagonistas em um processo que responde aos desejos e sonhos ocultos dessas personagens. Em *Primeiras estórias*, as narrativas-molduras entrelaçam a suspensão do tempo e do espaço com o chão e o momento de transformação da história de um Menino e do Brasil. Não é diferente com os dois blocos de narrativas divididos pelo conto “O Espelho”; a única ressalva se aplica ao espaço que nas molduras evidencia o urbano e nas demais o rural, especificamente, o sertão, todavia, um sertão bem diferente da aridez do sertão neorealista representando o nordeste, é o sertão mineiro, rico em rios, montanhas, planícies, lugar propício para a encarnação do processo de fabulação com ares de Brasil medieval.

A recriação da Idade Média fabular na paisagem mineira aproxima Rosa e Calvino frente ao mesmo eixo e,

O ponto de vista mítico confere às conflagrações locais entre bandos de jagunços a serviço de coronéis visos de novela de cavalaria, como se fossem histórias de Carlos Magno e os doze pares de França, ou então do rei Artur e a *Demanda do Santo Graal*. (GALVÃO, 2006, p.144)

Os valores culturais e estéticos consolidados pela era medieval configuram-se como arquétipos literários e promovem um diálogo consonante entre a poética de escritura de Italo Calvino e Guimarães Rosa. Expectadores dos conflitos que modificaram o homem e a História, ambos retornam aos contos populares e aos mitos para revelarem a essência humana que promove o encontro de qualquer sujeito preso ao chão da história de uma coletividade. “Em decorrência disso, os modelos e os episódios da narrativa maravilhosa são vistos como símbolos ou mesmo como alegorias das diferentes etapas relacionadas ao consciente e ao inconsciente.” (MELETÍNSKI, 2002, p.29-30).

---

<sup>30</sup> Idem ao 2.

Enquanto modelo, o conto maravilhoso apresenta relevância sobretudo junto aos estudos da narratividade. O conto, segundo André Jolles, “é uma ‘forma simples’, isto é, uma forma que permanece através dos tempos, recontada por vários, sem perder sua ‘forma’ opondo-se, pois, à ‘forma artística’, elaborada por um autor, única, portanto, e impossível de ser recontada sem que perca sua peculiaridade.” (GOTLIB, 1999, p. 17-8)

Transmitido oralmente ou escrito através dos séculos, o conto conserva “palavra por palavra” seu sentido primordial, registrando a “ética do acontecimento” no lugar da “ética da ação”, isso porque ele obedece a uma “moral ingênua” que se “opõe ao trágico real”. (GOTLIB, 1999, p. 18). A “forma simples” atribuída ao conto se justifica por ele ser fluido por conta da mobilidade, generalidade e pluralidade que o caracterizam.

Em 1697, Charles Perrault registra alguns contos maravilhosos em sua obra *Contos da Mãe Gansa*, “o primeiro a tomar a voz da tradição oral e imprimi-la no mundo oficial da literatura.” (DISCINI, 2004, p. 09). Apesar da crítica ter consagrado Perrault como o “primeiro a tomar a voz da tradição”, como destaca Discini, o escritor italiano Giovan Francesco Straparola<sup>31</sup> (1480/1500 – 1557) registra em *Le Piacevoli Notti* (1550), contos com elementos maravilhosos ligados a uma moldura (cornice) que os une alternando os tons populares e tradicionais nos textos, em uma consciente redescoberta do mundo fabulístico. Outro escritor italiano importante e esquecido ou renegado pela crítica é Giambattista Basile<sup>32</sup> (1575 – 1632); em *O Conto dos contos*, obra póstuma (1634- 36), Basile recolhe cinquenta contos de fadas narradas em cinco dias por dez velhas, obra também conhecida como *Pentamerone* e cuja “a felicidade criativa de Basile cuja obra foi fonte de inspiração para fabulistas estrangeiros como os irmãos Grimm, Ch. Perrault e L. Tieck, consiste na inteligente dosagem de elementos da cultura literária e de fantasia popular<sup>33</sup>.” (FARINA, 1997, p.86)

Jacob e Wilhelm Grimm também selecionam centenas de narrativas maravilhosas e começam a publicá-las com o título de *Contos de fadas para crianças e adultos* (1812-22). A atração pelo maravilhoso popular surge no início do século XIX com o intuito de descobrir os “mistérios por trás da aparência do real, além de servir para pesquisas lingüísticas intensificadas nesse período.” (COELHO, 1987, p. 73-4).

Nelly Novaes Coelho (1987) apresenta uma distinção entre os contos de fadas e os contos maravilhosos, sendo que os primeiros (com ou sem fadas) são de origem celta, integrados ao ciclo novelesco arturiano, tendo como eixo gerador uma *problemática*

<sup>31</sup> Cf: FARINA, G. *Enciclopedia Garzanti della Letteratura*. Milano, Garzanti Editore, 1997.

<sup>32</sup> Idem ao 31.

<sup>33</sup> “La felicità creativa di B. La cui opera fu fonte d’ispirazione per favolisti stranieri come i fratelli Grimm, Ch. Perrault e L. Tieck, consiste nel sapiente dosaggio di elementi della cultura letteraria e di fantasia popolare. (FARINA, 1997, p. 86)



*existencial* ligada à união homem-mulher. Já os contos maravilhosos originaram-se das narrativas orientais e se desenvolvem no cotidiano mágico, onde animais falantes, gênios, duendes, etc, participam do eixo gerador de uma problemática social cujo desejo de autorealização do herói está no âmbito socioeconômico, enfatizando a parte material, sensorial e ética do ser humano.

A fundação do estudo da narratividade tem seu vínculo primeiro junto ao conto maravilhoso. Vladimir Propp, em 1928, publica *A Morfologia do Conto Maravilhoso Russo*, obra que “constitui o fundamento inevitável de toda reflexão sobre a narratividade.” (BERTRAND, 2001, p. 271). Traduzida em 1958 para o inglês e em 1965 para o francês, torna-se uma das obras mais importantes para o Formalismo Russo.

... Propp estabelece, como condição prévia, o conhecimento efetivo do objeto “conto” em si mesmo, a análise de sua morfologia, isto é, de suas regularidades e variações formais: trata-se de estabelecer a constância dos elementos (personagens e ações) e das relações (encadeamento das ações) que constitui a forma do conto popular ou, segundo seus próprios termos, de fazer a “descrição dos contos segundo suas partes constitutivas e as relações dessas partes entre si e com o conjunto” (p. 29). (BERTRAND, 2001, p. 272)

A conclusão dos estudos de Propp evidencia quatro teses básicas que caracterizam o conto e que foram depreendidas após a análise de uma centena deles:

- 1) “As unidades constitutivas do conto são funções.” (BERTRAND, 2001, p. 272);
- 2) “O número das funções é limitado.” (BERTRAND, 2001, p. 273);
- 3) “A ordem de sucessão das funções é constante.” (BERTRAND, 2001, p. 273);
- 4) “Todas as funções conhecidas do conto definem um só tipo e se organizam segundo uma única narrativa.” (BERTRAND, 2001, p. 274).

A esfera da ação define e distribui a função das personagens que, por conseqüência, tornam os protagonistas do conto em um número reduzido de papéis. Greimas estabelece o inventário dos actantes e dos papéis actanciais a partir dessa redução.

A dupla crítica ao modelo proppiano: o caráter mecânico do encadeamento das funções e o apagamento das personagens propiciam a Claude Brémond desenvolver sua Lógica narrativa através de um mapa dos itinerários narrativos possíveis, variando entre melhoramento e degradação.

Uma lógica narrativa formal deveria se submeter a numerosos finais, multiplicando as alternativas que determinam o princípio e o fim do desenvolvimento, pois um sentido é apenas uma escolha cultural. “Brémond descreve, assim, que ‘a implicação de luta por vitória

é uma exigência lógica: a implicação da vitória por luta é um esteriótipo cultural”. (BERTRAND, 2001, p. 276)

No lugar das funções de Propp, Brémond propõe a “seqüência elementar”, unidade básica dos possíveis narrativos. Assim, a sucessão sempre idêntica das funções abre espaço para uma série de elementos que marcam o desenvolvimento de um processo. A virtualidade surge como uma alternativa inscrita nesse processo. Segue o gráfico reproduzido por Denis Bertrand (2001, p. 274) para a seqüência de Brémond:

	<b>situação</b> (que abre um possível narrativo)	<b>atualização</b>	<b>resultado</b>
Sq	eventualidade	{ passagem ao ato não-passagem ao ato }	{ finalização não finalização }

A esquematização dessa tríade elementar pode ter passagem para uma seqüência complexa já que Brémond considera que uma personagem empenhada em seus interesses assegura a continuidade da seqüência. Esse conceito inverte o primado de Propp que enfraquecia a personagem em proveito da função, sendo ela apenas suporte.

A estrutura narrativa, de acordo com a proposta de Brémond, se constrói por meio de uma organização de papéis. Vale lembrar que,

O conceito central de papel é definido como a atribuição a uma personagem-sujeito de um processo-predicado eventual, em ato ou não, acabado ou inacabado: por intermédio do predicado, portanto, o papel se incorpora à seqüência elementar e, ligadas por seus respectivos papéis, as personagens se mostram por isso mesmo interdependentes. (BERTRAND, 2001, p. 277)

Dentro desse conceito de papel, há dois tipos fundamentais que se contrapõe: os pacientes e os agentes. Os primeiros tornam-se objeto das ações e são por elas influenciados levando em consideração a ordem cognitiva ou afetiva dessa influência. Os últimos, por outro lado, podem ser voluntários ou involuntários nas ações e influências que atingem o paciente.

As ações engendram os papéis do modificador e do conservador, do melhorador e do degradador, do protetor e do frustrador. A ação é decomposta em três tempos que correspondem geralmente, pelos seus modos de existência (eventual, em ato, consumado segundo o sucesso ou o fracasso). (BERTRAND, 2001, p. 278)

A amplitude gerada pelas possíveis posições das personagens e a ampla classificação dos papéis, a virtualidade da ação e o desdobramento da finalização, abrem à análise para campos mais vastos de aplicação. Essa formalização vai além do domínio exclusivo do conto maravilhoso russo explorado por Propp.

Os modelos desenvolvidos por Propp e Brémond auxiliam na formatação da base da semiótica narrativa desenvolvida por Algirdas Julien Greimas. Esse lexicólogo lituano fundou

um novo projeto de ciência, tendo como principal indagação o sentido construído no âmbito do texto. Em 1962, publica, *Semântica Estrutural* e, logo em seguida, substitui o termo “semântica” por “semiótica”.

Inspirando-se numa proposição do lingüista Lucien Tesnière que, com finalidade didática, associara a estrutura de um enunciado simples à estrutura de um espetáculo, Greimas muniu-se ainda do sólido modelo de análise do conto maravilhoso russo, formulado por Vladimir Propp, e, depois de sucessivas adaptações, lançou sua própria teoria narrativa, cujos elementos conceituais demonstraram ser possível uma abordagem sintáxica do texto integral. (TATIT, 2003, p. 187-8)

A sintaxe narrativa surge como um dispositivo engenhoso para explicar a organização seqüencial do texto, contudo, longe de considerá-la suficiente como modelo semiótico, Greimas adotou a perspectiva gerativa para que seu enfoque fosse mais abrangente. Desse modo, as unidades manifestadas na superfície do texto seriam o resultado proveniente da articulação entre categorias mais simples e abstratas localizadas em patamares mais profundos da dimensão do texto. (TATIT, 2003, p. 188)

A primeira etapa do desenvolvimento da semiótica centrou-se no fazer do sujeito, “os semioticistas dedicaram-se ao estudo exaustivo das operações pragmáticas, que compreendem as atuações do sujeito com seus pares, transmitindo (...) e, principalmente, realizando persuasões.” (TATIT, 2003, p. 189). Já a segunda etapa, iniciada nos anos 80, a investigação narrativa do sujeito buscou compreender de forma mais exata os elementos que articulam desejos, obrigações e frustrações.

Nessa ocasião, os esquemas narrativos foram empregados para analisar também os conteúdos *passionais* que, aparecem nos textos, como “ciúme”, “desespero”, “vingança”, “indiferença”, “vergonha”, etc. Muito rapidamente verificou-se então que esses estudos da “paixão”, centrados no *ser* do sujeito, complementavam com o máximo proveito os estudos da “ação”, baseados no seu *fazer*, que deram origem ao modelo narrativo. (TATIT, 2003, p. 190) (grifos do autor)

A utilização do conto maravilhoso não está apenas na raiz da narrativa como matriz embrionária que fala a respeito da problemática individual e coletiva, é ele também que serve de objeto primeiro para a crítica do Formalismo russo, a qual serve de base para sucessivas adaptações, aprofundamentos, rejeições, etc. Para nós, explica-se a relevância desse trajeto analítico-crítico por reconhecermos a importância do sólido modelo de Propp para os estudos da semiótica greimasiana, arcabouço teórico com o qual nos valem para as análises das obras escolhidas.

Retomando Propp, cada conto é composto por elementos variáveis e constantes, ou seja, cuja função é permanente. Contudo, devemos levar em consideração que “os percursos invariantes são portanto, a todo momento, suscetíveis de reatualizações ou de uso para a constituição de percursos inéditos.” (LEONEL E NASCIMENTO, 1990, p.119). Desse modo, o ineditismo abre-se para novos espaços, novas personagens em novos tempos. Num processo de revisitação, Rosa apropria-se dessas invariantes e cria um diálogo intertextual com os contos de fadas e os seus contos.

O conto “Substância” desenrola sua trama dentro dos traços sêmicos e do papel temático estabelecidos pelas funções das personagens que povoam os contos maravilhosos. Sionésio figurativiza o próprio príncipe do sertão, dono e cuidador de suas terras, e inspira a imagem de “bom moço” e “trabalhador”.

Sionésio, de tarde, de volta, cavalgava através das plantações. Se a meio-galope, se a passo, mas sôfrego descabido, olhando quase todos os lados. Ainda num domingo não parava, pois. Apenas, por prazo, em incertas casas, onde lhe dessem, ao corpo, consolo: atendimento de repouso. Lá mesmo, por último, demorava um menos. Prazer era ver, aberto, sob o fim do sol, o mandiocal de verdes mãos. Amava o que era seu – o que seus fortes olhos aprisionavam. Agora, porém, uma fadiga. O ensimesmo. Sua sela se coçava de uso, aqui a borraína aparecendo; tantas coisas a renovar, e ele sem sequer o tempo. (p. 206)

Tal como nos contos maravilhosos, o sujeito sente a falta de algo, “a fadiga”, “o ensimesmo” e a falta de tempo. A dedicação à fazenda e ao trabalho de Sionésio era tanta que lhe “faltavam folga e espírito para primeiro reparar em transformações” (p.205). Cumprindo o papel temático de príncipe e adequando as modificações devidas ao contexto histórico e cultural de renovação, Sionésio é o príncipe moderno inserido em um Brasil em processo de industrialização e que prima pela qualidade, tal como o seu papel exige. Como observamos nos fragmentos que se seguem logo abaixo:

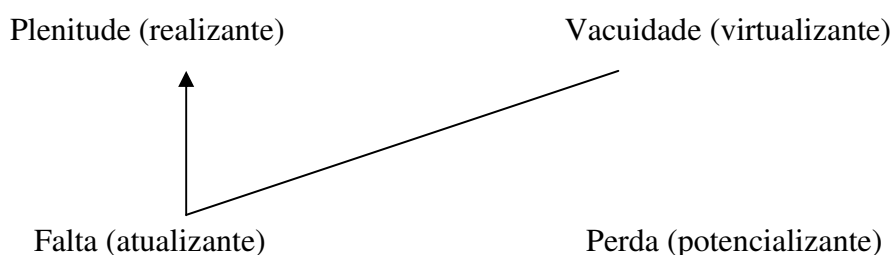
Não podia queixar-se. Se o avio da farinha se pelejava ainda rústico, em breve o poderia melhorar, meante muito, pôr máquinas, dobrar quantidades. (p.207)

... o polvilho, ali na Samburá, era muito caprichado, justo, um dom de branco, por isso para a Fábrica valia mais caro, que os outros, por aí, feiosos, meio tostados... (p.208)

Frye salienta que “traduzida em termos rituais, a estória romanesca da procura é a vitória da fertilidade sobre a terra estéril.” (1977, p.191-2). Atribuindo função à temática amorosa, Nunes destaca, “na sua função cósmica, a *copulatio* constitui um símbolo de

renovação, o prenúncio da aurora, da primavera. É o surto da vida, a eterna boda das coisas e dos seres, apagando a velhice e vencendo a morte.” (1970, p.150). Esses fios narrativos apontam para valores eufóricos dentro de uma categoria de integração sobre as articulações semânticas que entrelaçam a movimentação ascendente do mito e do conto maravilhoso.

Podemos articular o percurso narrativo por meio dos modos de existência proposto por Greimas e Fontanille em *Semióticas das Paixões* (1993) e por eles alterado em *Tensão e Significação* (2001) e teremos a delineação dos conteúdos ordenados pela narrativa:



O percurso sai da vacuidade e atualiza-se na falta, tal como já vimos acima: falta de tempo, cansaço, “ensimesmo”. “De acordo com a semiótica tensiva, o estado de vacuidade define a menor densidade existencial que um sujeito pode experimentar.” (TATIT, 2001, p.139). Sionésio vive essa vacuidade, mesmo sem se dar conta dela. A presença de Maria Exita faz um percurso temático regionalista antes de ocupar o papel temático da Gata Borralheira do mesmo modo como ocorre nos contos de fadas na famosa versão de Charles Perrault.

Maria Exita é marcada por um destino trágico,

... a mãe, leviana, desaparecida de casa; um irmão, perverso, na cadeia, por atos de morte; o outro, igual feroz, foragido, ao acaso de nenhuma parte; o pai, razoável bom-homem, delatado com a lepra, e prosseguido, decerto para sempre, para um lazareto. (p.206)

Contudo, a ação do actante coadjuvante figurativizado pela fada-madrinha, no conto atualizado pela personagem Nhatiaga figura como protetora: “Trouxera-a, por piedade, pela ponta da mão, receosa de que o patrão nem os outros a aceitassem, a velha Nhatiaga, peneireira.” (p.206). A ação dessa fada destaca-se pela nobreza do sentimento, a compaixão.

Ao ser aceita, Maria Exita começa a trabalhar. “Deram-lhe, porém, ingrato serviço, de todos o pior: o de quebrar, à mão, o polvilho nas lajes.” (p.206). A ingratidão do serviço

coloca-a no espaço do borrarho, lugar que a levará a ocupar o papel temático de princesa com um destino excepcional.

A pureza extrema da polpa batida está, desde a origem, associada à crueldade com que ofusca a jovem Maria Exita. É um branco que castiga, que atormenta: daí ser qualificado pelos pares: “alvíssimo” e “horrível”, “implacável” e “alvura”, “sinistro” e “polvilho”. Ao mesmo tempo, a castidade sem jaça da moça é rigorosamente mantida pelo temor à lepra que ela poderia trazer na pele, como o pai. O branco, de novo, agora unindo inextricavelmente o resguardo e o perigo. Males que vêm pra bem. (BOSI, 2003, p. 48)

A dissolução do destino trágico de Maria Exita começa com a sua transformação mágica. O conto inicia-se com a descrição do preparo do polvilho e o surgimento daquela que será objeto de desejo do sujeito Sionésio.

Sim, na roça o polvilho se faz a coisa alva: mais que o algodão, a garça, a roupa na corda. Do ralo às gamelas, da masseira às bacias, uma polpa se repassa, para assentar no fundo da água e leite, azulosa – o amido – puro, limpo, feito surpresa. Chamava-se Maria Exita. Datava de maio, ou de quando? Pensava ele em maio, talvez, porque o mês mor – de orvalho, da Virgem, de claridades no campo. Pares se casavam, arrumavam-se festas; numa ali, a notara: ela, flor. Não lembrava a menina, feiosinha, magra, historiada de desgraças, trazida, havia muito, para servir na Fazenda. Sem se dar idéia, a surpresa se via formada. (p.205)

A luminosidade branca do polvilho cria a aura mágica que transforma a “feiosinha” em “flor”. A especulação sobre o mês em que Maria Exita nasceu, maio, associado a uma memória cultural firmada no amor, tradicional mês das noivas quando “pares se casavam”, reafirma a isotopia<sup>34</sup> da plenitude amorosa. Uma espécie de decantação parece limpar a feiúra da jovem por meio do amido que surge “puro, limpo, feito surpresa”. Sionésio não se dá conta dessa transformação, somente repara nela numa festa, momento em que a “surpresa se via formada”.

A essa “surpresa” duas vezes citada, do amido e da moça bonita, condensa-se a magia, o inexplicável. Sionésio a admira: “Sua beleza, donde vinha? Sua própria, tão firme pessoa? A imensidão de olhar – doçuras. Se um sorriso; artes como de um descer de anjos.” (p.208)

Diante da contemplação imagética e do seu estado de falta, Sionésio se vê manipulado a agir em busca de sua plenitude. Ele imagina “*Se outros a quisessem, se ela já gostasse de alguém?*” – as asas dessa cisma o saltaram.” (p.208). Mas não é só a possível presença de um “alguém” que o faz hesitar antes de agir, pesa em seus pensamentos o destino trágico da

<sup>34</sup> “A isotopia é um processo de construção de sentido na dimensão sintagmática do texto oriundo de uma espécie de controle que os sememas das palavras empregadas exercem uns sobre os outros.” (TATIT, 2003, p.194-5)

história da existência de Maria Exita. Em voz coletiva, o passado dela configura-se como anti-sujeito que, de certa forma, alivia, num primeiro momento, o ciúme de Sionésio.

Temiam a herança da lepra, do pai, ou da falta de juízo da mãe, de levados fogos. Temiam a algum vir, vigiando por sua virtude. Acautelavam. Assim, ela estava salva. (p.209)

O vazio e o ciúme manipulam o desejo de Sionésio que passa a freqüentar as festas e observar Maria Exita. Aqui começa a ação do sujeito rumo ao seu objeto de desejo, pois “para realizar sua narrativa, o sujeito precisa *querer* (ou achar que *deve*), *saber fazer* desempenhar esse papel ativo. (TATIT, 2002, p.191). “Sem embargo de que, ele, a **queria** - para si, sempre por sempre. E, ela, havia de gostar dele, também, tão certamente.”(p. 209) (grifos nossos).

O estado passional do sujeito encontra amparo na descrição do ciúme, segundo a *Semiótica das paixões* (1993):

... o ciúme aparece de súbito no fundo de uma relação intersubjetiva complexa e variável, presente por definição ao longo de todo o percurso passional: o temor de perder o objeto só se compreende aqui em presença de um rival ao menos potencial ou imaginário, e o temor do rival nasce da presença do objeto de valor que funciona como pivô. (GREIMAS E FONTANILLE, 1993, p. 171)

Sionésio ensaia antes de agir: “*De suas maneiras, menina, me senti agradado...*’ repetia num futuro talvez dizer. A Maria Exita.” (p.208). Pois, ela já lhe fazia falta, aqui a retomada neoplatônica da temática amorosa impulsiona o sujeito a agir em busca da completude, tendo a consciência da falta.

Escutou que dela falassem: -“Se não é que, no que não espera, a mãe ainda amanhece por ela... Ou a senhora madrinha...” Salteou-se. Sem ela, de que valia a atirada trabalhadeira, o sobreesforço, crescer os produtos, aumentar as terras? (p.210)

O sujeito manifesta o desejo de *fazer* acontecer estimulado por um *querer fazer*, porém, duvidoso de um *poder fazer*:

**Devia**, então, pegar a prova ou o desengano, **fazer a ação de ter**, na sisuda coragem, botar beiras em seu sonho. Se conversasse primeiro com a Nhatiaga? – achava, estapeou aquele pensamento contra a testa. Não receava a recusação. Consigo forcejava. **Queria e não podia**, dar volta a uma coisa. Os dias iam. Passavam as coisas, pretextadas. Que temia, pois, que **não sabia** que temesse? Por vez, pensou: era, ele mesmo, são? Tinha por onde a merecer? (p.210) (grifos nossos)



Enriquecida pelo plano discursivo, a ação de Sionésio se realiza: “A hora era de nada e tanto; e ela sempre a espera. Afoito, ele lhe perguntou: -‘Você tem vontade de confirmar o rumo de sua vida?’ – falando-lhe de muito coração – ‘Só se for já...’ e, com a resposta, ela riu clara e quentemente (...).” (p.211)

Mais uma vez, Sionésio hesita diante da resposta tão simples e direta. Em sua mente, de imediato, paira a dúvida. “Seria ela igual à mãe? (...) Se a beleza dela a frutice, da pele, tão fresca, viçosa – só fosse por um tempo, mas depois condenada a engrossar e se escamar, aos tortos e roxos, da estragada doença?”(p.211) O horror desses pensamentos sacudia sua alma, contudo, Sionésio já estava seduzido pela beleza de Maria Exita e numa alquimia cósmica, entrega-se a esse momento mágico.

Mesmo, sem querer, entregou os olhos ao polvilho, que ofuscava, na laje, na vez do sol. Ainda que por instante, achava ali um poder, contemplado, de grandeza, dilatado repouso, que desmanchava em branco os rebuliços do pensamento da gente, atormentantes. (p.211)

Essa mistura de polvilho com o sol e a figura de Maria Exita configura-se no estado de paixão e transformação da alma de Sionésio, tal como salienta Nunes,

Paralelamente ao processo químico ou, seria melhor dizer pré-químico instaura-se um processo simbólico, de ascese dos sentidos, do desejo, sobretudo carnal, de purificação do corpo e da alma, indo até o despojamento místico, à auto-renúncia e à expectativa de salvação. (1970, p.151)

As hesitações de Sionésio, suas dúvidas e obscuridades acerca de Maria Exita são diluídas nesse espaço mágico no qual é transformada a laje. O sol a tudo ilumina, clareia, deixa alvo até os pensamentos de Sionésio, ele dá o primeiro passo:

Sionésio olhou mais, sem fechar o rosto, aplicou o coração, abriu bem os olhos. Sorriu para trás. Maria Exita. Socorria-a a linda claridade. Ela – ela! Ele veio para junto. Estendeu também as mãos para o polvilho – solar e estranho: o ato de quebrá-lo era gostoso, parecia um brinquedo de menino. (p.211)

Leve, Sionésio faz a proposta que definirá o seu destino e fecha o ciclo ideal que remonta a máxima dos contos de fadas. “ – ‘*Você, Maria, quererá, a gente, nós dois, nunca precisar de se separar? Você, comigo, vem e vai?*’ Disse, e viu. O polvilho, coisa sem fim. Ela tinha respondido: - ‘*Vou demais*’”. (p.211-2).

Atualizados em um contexto de um sertão pré-industrial, Sionésio, Maria Exita e Nhatiaga cumprem os papéis temáticos instituídos pela função e ação no desenrolar da intriga amorosa que remonta aos contos de fadas na atualidade.

Diante de um ponto de vista sociológico, notamos também uma transformação idealizada.

No movimento do conto, ele que, de início, era Seo Nésio, moço indolente com a propriedade, torna-se Sionésio capitalista (incorporando aos bens materiais, como indica a inclusão do epíteto de dono, “Seo”, ao “verdadeiro” nome), que se re-humaniza, por assim dizer, no final, feito menino, repousado no amor por intermédio da luz do polvilho. A transformação da mandioca em polvilho é assim, uma espécie de mote simbólico das transformações que há na história das personagens. (PACHECO, 2002, p.151-2)

O plano discursivo revisita os aspectos de suspensão do tempo, num processo de eternização tal como nos contos de fadas e os mitos. Temos a debreagem enunciativa, na qual “o enunciador provoca um efeito de distanciamento do seu lugar enunciativo.” (TATIT, 2003, p. 203). Mas não só ela, a enunciação enunciativa também vem entrelaçada pelos pensamentos de Sionésio, num discurso indireto livre, que “provoca um efeito de aproximação de sua própria instância, na medida em que se manifesta em primeira pessoa (“eu”) e simula estar atuando num tempo e espaço presentes (“agora” e “aqui”). (TATIT, 2003, p. 203). Há uma suspensão mítica e luminosa que forma a enunciação:

O dia inteiro, o ar parava levantando, aos tremeluzes, a gente se perdendo por um negrume do horizonte, para temperar a intensidade brilhante, branca, e tudo cerradamente igual. Teve dó dela – pobrinha flor. (p.207)

Não só as fronteiras do espaço e tempo são suspensas, a enunciação mescla os elementos da narrativa com manifestações líricas da poesia. O último parágrafo do conto fecha o ideal romântico e o destino das personagens de forma singular:

Sionésio e Maria Exita – a meios-olhos, perante o refulgir, o todo branco. Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. Só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçõemente: pensamento, pensamor. Alvor. Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros. (p.212)

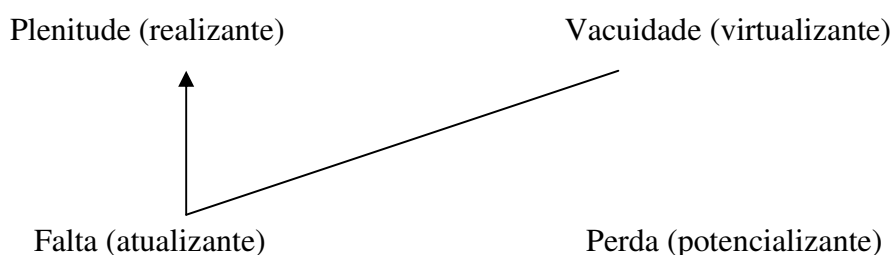
A essência mítica faz o percurso ascendente da tradição nos motivos arquetípicos dos contos de fadas. A alquimia estende-se ao plano de expressão por meio dos neologismos que apontam para um processo de integração idealizada nas palavras: “em-si-juntos”, “coraçõemente”, “pensamor”.

Como expressão de pessoas inseridas em determinado contexto social, a dimensão divina e imediata do mito, dado de cultura, pode falar o conflito, humano, com uma realidade imperativa em que a experiência imaginária certamente atua e deve ser pensada também como componente do real. O mito, assim, entendido, ajuda a compreender a sociedade que o engendrou e seu tempo histórico. (PACHECO, 2002, p.161)

Além da dimensão mítica impressa no conto, Bosi ressalta o aspecto lendário que pode ser deflagrado nessa narrativa:

Quem não é tentado a lembrar a transformação da menina branca em raiz de mandioca, *casa de Mani*? A lenda selvagem parece rebrotar neste novo episódio, sertanejo: a mandioca vira branco polvilho por obra da donzela apartada, cujo sacrifício serve de rito propiciatório à redenção final. (2003, p. 49) (grifo do autor)

No nível profundo, as categorias fundamentais mais abstratas resumem os percursos narrativos e discursivos. A síntese sumária apreende os termos de passagem e transformação, dentro da oportunidade de integração. Retomando o quadrado semiótico temos:



O movimento de negação disfórica da vacuidade passa para o estágio da falta que provoca a ausência e impulsiona o sujeito para um percurso de busca, instaurando competências que o auxiliam na retenção do objeto de desejo que, ao suprir a falta, completa a carência por meio da soma e da integração. A isotopia temática do amor é ascendente e de integração de corações e almas.

Rosa atualiza os contos de fadas arquitetando por meio das categorias fundamentais que estruturam esses textos. Pincelando as cores do sertão e de sua gente, o escritor mineiro regionaliza os aspectos mais profundos dessas categorias conflitivas de busca e encontro, figurativizadas nesse elemento mágico chamado amor.

## 2.2. – O percurso lendário da cavalaria até *I nostri antenati*

Desde *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) que os críticos já observam o tom fabulístico imerso na brutalidade neorealista que povoava as narrativas de Italo Calvino. Alberto Asor Rosa elucida:

*A trilha dos ninhos de aranha* (1947), de Calvino, é a fantasiosa reconstrução de uma fase da Resistência, vista com os olhos irônicos e desesperados de um protagonista menino, desorientado e a procura de afetos. As qualidades fantásticas e lúcidas juntas, próprias da prosa deste escritor, começam já a revelar-se através dessa obra<sup>35</sup>. (ROSA, 1985, p. 629) (Tradução nossa)

Escritas separadamente e depois reunidas, em 1960, na obra intitulada *I Nostri Antenati (Os nossos antepassados): Il visconte dimezzato (O visconde partido ao meio)* (1952), *Il barone rampante (O barão nas árvores)* (1957) e *Il cavaliere inesistente (O cavaleiro inexistente)* (1959), formam a trilogia de romances breves, marcada por três aventuras fantasiosas mergulhadas em um universo cavaleiresco.

Calvino, ao escrever narrativas fantásticas, metaforiza ações e sentimentos depois de certo desencanto com os acontecimentos históricos e valores estéticos que dominaram a época do Neorealismo. Ele retorna ao passado e em uma observação astuta do indivíduo e da sociedade, delinea e sugere que os três protagonistas da trilogia formam “os antepassados” do homem moderno.

Esse movimento de retorno constitui-se como projeto da poética do escritor italiano. Sobre esse retorno, Alberto Asor Rosa pontua:

...Ele é, (...) – um escritor dúplice, “oscilante continuamente” (a expressão é dele) entre a razão e a fantasia, o intelecto e o mito, a história humana e a natureza, o indivíduo e o cosmos, a biologia determinista e a escolha obstinadamente consciente; e conseqüentemente, no plano das tonalidades existenciais e estilísticas, entre a ironia e o pessimismo, o cômico e o trágico, o positivo e o negativo, o nebuloso e o solar. Se se considerar o que eu disse anteriormente, resultará evidente que às várias condições dilemáticas, das quais a sua obra foi diferenciada, deveria acrescentar-se também aquela entre tradição e inovação, que nele assumem todas as duas, contemporaneamente, uma forma extrema: muita tradição, e junto

---

<sup>35</sup> “Il sentiero dei nidi di ragno (1947), di Calvino è la fantasiosa ricostruzione di una fase della Resistenza, vista con gli occhi ironici e disperati di un protagonista bambino, sbandato e alla ricerca di affetti. Le qualità fantastiche e lucide insieme, proprie della prosa di questo scrittore, cominciano già a riverlarsi attraverso questa sua opera. (ROSA, 1985, p.629)

muita invenção; ou se se preferir um diferente, ou melhor, oposto, andamento genético, muita inovação e muita tradição<sup>36</sup>. (ROSA, 2001, p.XI) (Tradução nossa)

Tradição e inovação, é por meio desse eixo que buscaremos puxar os fios que tecem a trama calviniana d'*Os nossos antepassados*. Há, contudo, um encontro temático e estrutural composto pelos contos maravilhosos e os romances de cavalaria. Ao revisitar a tradição, Calvino puxa esses dois fios específicos para compor a trilogia. Sendo assim, o tom fabulístico aporta nesses dois gêneros tradicionais.

Não é diferente o procedimento de Guimarães Rosa, ambos visitam o espaço e o tempo mágicos de suas tradições estéticas. Calvino nos castelos e florestas do mundo dos cavaleiros e nobres, juntamente com as campinas e as veredas povoadas pelos “cavaleiros” do sertão roseano.

Para Calvino, “as fábulas são verdadeiras” (1996, p. 38). A escolha da volta para o gênero se dá por ele considerar que as fábulas...

... Estão, presas todas juntas, na sua sempre repetitiva e sempre variada sucessão de acontecimentos humanos, uma explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e retida no lento ruminar das consciências camponesas até nós; são o catálogo dos destinos que podem dar-se a um homem e a uma mulher, sobretudo para a parte da vida que justamente é o fazer-se de um destino<sup>37</sup>. (...) (CALVINO, 1996, p. 38-9)

Acreditamos que para revisitarmos as origens da narrativa e a importância dos clássicos para a trilogia do *I nostri antenati*, faz-se necessário voltarmos às origens da literatura européia no período da Idade Média. Essa época apresenta características importantes dentro do processo que determinou uma forte ruptura entre a tradição e a inovação e que coincide, de certa forma, com as estratégias e os valores da atualidade.

Vale ressaltar que essa ruptura não é total, pode ser entendida mais como uma absorção ou integração, onde os valores dominantes da cultura antiga são filtrados sobre o

---

<sup>36</sup> “...Egli è, (...) – uno scrittore duplice, “oscillante continuamente” (l’espressione è sua) fra la ragione e la fantasia, l’intelletto e il mito, la storia umana e la natura, l’individuo e il cosmo, la biologia deterministica e la scelta ostinatamente consapevole; e conseguentemente, sul piano delle tonalità esistenziali e stilistiche, fra l’ironia e il pessimismo, il comico e il tragico, il positivo e il negativo, l’ombroso e il solare. Se si tien conto di quanto ho detto in precedenza, risulterà evidente che alle varie condizioni dilemmatiche, da cui la sua opera fu contraddistinta, dovrebbe aggiungersi anche quella fra tradizione e innovazione, che in lui assumono tutt’e due, contemporaneamente, una forma estrema: molta tradizione, e insieme molta innovazione; o, se si preferisce un diverso, anzi opposto, andamento genetico, molta innovazione e molta tradizione.” (ROSA, 2001, p.XI).

<sup>37</sup> “Sono, prese tutte insieme, nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi; sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi d’un destino”. (...) (CALVINO, 1996, p.38-9)

crivo da espiritualidade cristã, dominante desse período e que constrói um modo próprio para organizar os vários sistemas de interpretação do mundo.

A maturação medieval acontece quando se produz uma nova cultura caracterizada essencialmente pelo uso do latim vulgar (aquele falado “dal volgo” pelo povo). A estrutura política do Império Romano, ao impor o latim como língua universal por excelência aos povos bárbaros, mobilizou ainda mais a variação da língua e propiciou a consolidação da unidade da cultura européia. A atuação da Igreja também se assegurou do uso e da cristalização do latim para sobreviver.

Verificou-se, por consequência, uma dialética entre língua culta (prevalentemente escrita) e língua falada, cuja progressiva acentuação deu origem às diversas línguas vulgares. Sobre essa dialética teve certa influência o uso lingüístico popular. Todavia, deve-se excluir por completo que as novas linguagens sejam o produto de uma elaboração popular de massa, uma espontânea criação a partir de baixo (hipótese que, sobretudo em período romântico, se tentou validar). Na verdade, a elaboração, para verificar-se, deveu desenvolver-se a um bom nível de cultura, sobretudo quando, da experiência oral, se passou àquela escrita também no tocante às novas realidades lingüísticas vulgares...<sup>38</sup> (ROSA, 1985, p. 6) (grifos do autor) (Tradução nossa)

O vulgar não se caracterizava como “língua natural do povo” e, sim, como “língua inteligível pelo povo”. Desse modo, o vulgar que passa do falado ao escrito e pouco a pouco para a língua literária é mediada por uma pessoa culta. O latim medieval literário, língua da cultura nasceu do uso regular do clássico, ao mesmo tempo em que, tinha a sensibilidade necessária para se comunicar com a massa. Os intelectuais eclesiásticos dominavam a cultura desse período, em particular, os Franciscanos e os Dominicanos.

O crescimento de uma nova classe econômica e produtiva desloca o centro da intelectualidade antes preso às abadias e mosteiros para as ruas, para os intelectuais profissionais. Essa passagem torna a literatura laica e chegando até as classes inferiores por meio da divulgação dos ideais cavaleirescos impressos pelos romances bretões. Nesse período feudal, essa classe inferior era genericamente chamada de burguesia e, apesar dos confrontos com os senhores feudais e do lento processo de autonomia firmado pela operação advinda da atividade econômica por ela exercitada, a burguesia era fascinada pela gentileza e refinamento dos ideais da nobreza.

---

<sup>38</sup> “Si verificò di conseguenza una dialettica tra lingua còlta (prevalentemente scritta) e lingua parlata, dalla cui progressiva accentuazione ebbero origine i diversi linguaggi volgari. Su questa dialettica ebbe una certa influenza l’uso linguistico popolare. Tuttavia, va del tutto escluso che i nuovi linguaggi siano il prodotto di un’elaborazione popolare di massa, una spontanea creazione dal basso (ipotesi che soprattutto in periodo romantico si tentò di accreditare). In verità l’elaborazione, per verificarsi, dovette svolgersi ad un buon livello di cultura, soprattutto quando dall’ esperienza orale si passò a quella scritta anche per ciò che riguardava le nuove realtà linguistiche volgari...” (ROSA, 1985, p. 6) (grifos do autor)

Nas origens da literatura européia encontram-se texto do latim vulgar, principalmente do francês antigo em “língua *d’oil*” (França Setentrional) e na “língua *d’oc*” (França Meridional). (ROSA, 1985, p.10). Para nós, a origem de um tipo especial de texto interessa:

Em língua *d’oil* floresceu, nos séculos XI e XII, uma abundante produção de *chansons de geste*, composições poéticas, mais ou menos longas, que celebram as histórias do imperador Carlos Magno (que viveu entre o século VII e o IX d.C.) e dos seus legendários cavaleiros e condes (“os paladinos”) e em particular as suas lutas contra o invasor muçulmano (o conjunto dessa produção é definido também como o ciclo carolíngio)<sup>39</sup>. (ROSA, 1985, p. 10) (grifos do autor) (Tradução nossa)

O ciclo carolíngio revitaliza a forma clássica da épica de Homero e Virgílio, além de uma forte influência na criação de um clima cultural e literário novo com ênfase na afirmação de novos valores e ideais laicos. A raiz do ciclo está

... na mais célebre entre as *chansons de geste*, a *Chanson de Roland*, que canta a heróica morte do sobrinho e paladino predileto de Carlos Magno, Roland, (Orlando, em italiano) aventura no desfiladeiro de Roncesvalles, nos Pireneus, entre França e Espanha, durante um severo combate contra a potência superior dos Árabes: a descrição apaixonada da coragem e da força sobre-humana dos cavaleiros cristãos, a censura pela traição tramada pelo vil Ganelon, a consciência de lutar pela sobrevivência de uma identidade que é, ao mesmo tempo, nacional e religiosa, compõem um quadro altíssimo de tensões poéticas e ideais, que encontrarão correspondência somente parcial no mais calmo e menos guerreiro ambiente italiano<sup>40</sup>. (ROSA, 1985, p. 12) (Tradução nossa)

A figura lendária de Carlos Magno e seus paladinos ocuparão a maior parte dos motivos introduzidos pelo gênero poético-narrativo em oitavas denominado *cantari* (cantares). Além do imperador, outra figura será destaque nesse período:

Sempre em língua *d’oil*, a partir do século XII, teve início também a florescência dos romances bretões, composições em prosa, que desenvolviam a matéria legendária das proezas do Rei Artur e dos seus cavaleiros, da Távola

---

<sup>39</sup> “In língua *d’oil* fiori, nei secoli XI e XII, un’abbondante produzione di *chansons de geste*, componimenti poetici, più o meno lunghi, che celebrano le storie dell’imperatore Carlo Magno (vissuto fra l’VIII e il IX secolo d. C.) e dei suoi leggendari cavalieri e conti (“i paladini”) e in particolare le loro lotte contro l’invasore musulmano (l’insieme di questa produzione viene definito anche ciclo carolingio.) (ROSA, 1985, p. 10) (grifos do autor)

<sup>40</sup> “... alla più celebre fra le *chansons de geste*, la *Chanson de Roland*, che canta l’eroica morte del nipote e paladino prediletto de Carlo Magno, Roland (Orlando, in italiano), avventura nella gola di Roncisvalle, sui Pirenei, tra Francia e Spagna, durante un aspro combattimento contro la potenza sovrachante degli Arabi: la descrizione appassionata del coraggio e della forza sovrumana dei cavalieri cristiani, la deprecazione per il tradimento ordito dal vile Gano di Maganza, la coscienza di lottare per la sopravvivenza di un’identità che è insieme nazionale e religiosa, compongono un quadro altissimo di tensioni poetiche e ideali, che troveranno riscontro solo parziale nel più quieto e meno guerriero ambiente italiano.” (ROSA, 1985, p. 12)

redonda (o conjunto dessa produção é definido também o ciclo bretão ou ciclo arturiano)<sup>41</sup>. (ROSA, 1985, p. 12) (grifos do autor) (Tradução nossa)

Seja em versos com o ciclo carolíngio ou em prosa com o ciclo arturiano, as figuras lendárias de Carlos Magno e do Rei Artur e seus fiéis escudeiros exerceram enorme influência no território europeu, sobretudo na França e na Itália. A consagração dessas figuras favoreceu no processo de aceitação de valores laicos, “... isto é, a consideração em primeiro plano dos aspectos sentimentais e afetivos da vida humana<sup>42</sup>...” (ROSA, 1985, p. 13) (Tradução nossa); mesmo que, ainda ligados aos valores nacionalistas e religiosos. Isso porque os temas desenvolvidos por essas narrativas exaltavam o valor do cavaleiro pela sua fé e pela defesa dos “fracos e oprimidos”.

... o que não se pode esquecer é que Carlos Magno e seu paladino Orlando eram, antes de mais nada, figuras representativas da Cristandade em luta contra o Islã, pois o Santo Império Romano teve origem justamente com Carlos Magno, a quem o papa coroou imperador em Roma, no Natal de 800. Não é de estranhar, portanto, que os protagonistas do ciclo carolíngio – o imperador, Orlando, Rinaldo e tantos outros – fossem muito populares numa Itália onde continuava em pleno vigor a idéia de Cristandade. (GHIRARDI, 2002, p. 11-2)

A temática principal dessas narrativas gira em torno do princípio da aventura que se desdobra em viagens e peripécias cujos acontecimentos inusitados exigem do herói: força, determinação, fé, integridade e capacidade de sacrifício. Essa dedicação toda mostra que “o cavaleiro combate essencialmente para conquistar glória para si e mérito aos olhos da mulher amada<sup>43</sup>.” (ROSA, 1985, p. 13) (Tradução nossa). O desenvolvimento dessas temáticas serviu ao amplo cenário da estrutura feudal, pois a composição do ideal cavaleiresco exaltou de forma eficiente os valores de honra exigidos nesse momento da História.

A tradição do ciclo carolíngio é legitimada na Itália no final do século XIV. O despertar do Renascimento e do Humanismo favoreceu essa legitimação e colocou o ciclo no espaço dos clássicos. Há, nesse período, uma abertura para o fio do fantástico e do maravilhoso impregnados nos acontecimentos mais complexos, quando encantamentos e fatos sobrenaturais servem de auxiliares para o desfecho eufórico e ideal dessas narrativas.

---

<sup>41</sup> “Sempre in lingua d’oil, a partire dal secolo XII, ebbe inizio anche la fioritura dei romanzi bretoni, componimenti in prosa, che svolgevano la materia leggendaria della gesta di Re Artù e dei suoi cavalieri, i cavalieri della Tavola rotonda (l’insieme di questa produzione viene definito anche ciclo bretone o ciclo arturiano).” (ROSA, 1985, p. 12) (grifos do autor)

<sup>42</sup> “...cioè la considerazione in primo piano degli aspetti sentimentali e affettivi della vita umana...” (ROSA, 1985, p.13)

<sup>43</sup> “il cavaliere combatte essenzialmente per acquistare gloria per sé e merito agli occhi della donna amata.” (ROSA, 1985, p. 13)



Na Itália, o tom fantástico se destaca, sobretudo durante o século XIV, com os *cantari*, há, contudo, a necessidade de um esclarecimento:

... mas o tom é geralmente mais destacado, quase fabulístico; enquanto é extremamente significativo que a tradição do ciclo carolíngio seja aqui para nós retomada seriamente só no final do século XV e no início do XVI, com Boiardo e Ariosto em um clima cultural e espiritual completamente diferente, totalmente civilizado gentil e refinado, onde a cavalaria conserva um valor que é sobretudo ideal e fantástico<sup>44</sup>. (ROSA, 1985, p. 12) (Tradução nossa)

Dentro dessa tradição, a figura lendária de Orlando ganha destaque desde a *Chanson de Roland*, escrita provavelmente no século X ou na primeira metade do século XI, por Turoldo, um literato da época. Todavia, antes de Boiardo e Ariosto, Luigi Pulci (1432 – 1484) mergulha nesse universo cavaleiresco e resgata a figura de Orlando.

De toda a produção de Luigi Pulci, sua obra-prima está em *O Morgante*, um poema em oitavas, vinte e três cantos cuja matéria cavaleiresca está impressa. A primeira edição saiu em 1478.

A trama essencial do poema poderia ser narrada sem nomear o personagem que a ele deu o nome, e que tem uma parte bastante vasta. A narrativa é por vários modos a história de enganos, ilusões e traições, que o gênio enormemente feraz de Ganelon vem tramando contra os paladinos, com a inconsciente cumplicidade do velho Carlos Magno que nele confia, e muito tarde conhece o traidor. É, depois, a história das proezas que os paladinos, e, sobretudo, Rinaldo e Orlando, cumprem ao se afastarem na vida errante pelo desgosto da corte na qual Ganelon rege a vontade de Carlos, depois, ao voltar para socorrer Carlos, até que a morte dará o prêmio eterno a Orlando e a eterna pena a Ganelon<sup>45</sup>. (FLORA, 1969, p. 518) (Tradução nossa)

A obra conserva a estrutura dos *cantari* e cada canto se abre com uma invocação sacra. *O Morgante* é uma reescritura da tradição, “É antes uma profanação paródica da matéria cavalheiresca. Os heróis deixaram de lado as suas auras lendárias para descobrirem-se patifes

<sup>44</sup> “... ma il tono è generalmente più distaccato, quase favolistico; mentre è estremamente significativo che la tradizione del ciclo carolingio venga qui da noi ripresa seriamente solo sul finire del sec. XV e all’inizio del XVI, con Boiardo e Ariosto in un clima culturale e spirituale completamente diverso, del tutto ingentilito e raffinato, dove la cavalleria conserva un valore che è soprattutto ideale e fantastico.” (ROSA, 1985, p. 12)

<sup>45</sup> “La trama essenziale del poema potrebbe esser narrata senza pur nominare il personaggio che gli ha dato il nome, e che vi ha una parte assai vasta. Il racconto è variamente la storia degli inganni, raggiri e tradimenti, che il genio feracissimo di Gano vien tramando contro i paladini, con la inconsapevole complicità del vecchio Carlo Magno che in lui si fida, e troppo tardi conosce il traditore. È poi la storia delle prodezze che i paladini, e sopra tutto Rinaldo e Orlando, compiono nell’allontanarsi a vita errante pel disgusto della corte in cui Gano regge la volontà di Carlo, poi nel tornare al soccorso di Carlo, finché la morte darà il premio eterno a Orlando e l’eterna pena a Gano di Maganza.” (FLORA, 1969, p. 518).

e desonestos: dominados pela paixão corpórea.<sup>46</sup>” (SQUAROTTI, 1996, p. 210). (Tradução nossa). O humor irreverente perpassa os acontecimentos, principalmente, os religiosos. A linguagem é ancorada na tradição oral com destaque para a variação popular e dialetal que se aproximava das camadas mais volumosas da sociedade da época.

A figura de Orlando tem destaque nessa obra:

Orlando é o herói da pura energia, da coragem: cavalaria encarnada cujo ideal é idêntico ao que exaltará Dom Quixote. Combate pela fé contra os pagãos, mas depois o combater por si mesmo, com todas as leis cavaleirescas que ao duelo se ligam, vale como arte pela arte. A morte de Orlando, quem dela siga todo o desenvolvimento, é um canto que parece desenvolver-se ora grave ora enfeitado e elusivo<sup>47</sup>, ... (FLORA, 1969, p. 529) (Tradução nossa)

Luigi Pulci faz uso da matéria cavaleiresca com fins paródicos e o legendário Orlando é revisitado pelo viés humorístico e oscilante, em uma vertente mais realista e crítica. Já Matteo Maria Boiardo (1441 – 1494) reconstrói os aspectos idealizantes da corte e do ideal cavaleiresco. A fábula generosa dos romances e dos cantares transpõe o singelo ânimo feudatário.

Ócio amoroso, virtude leal, dignidade da honra, cortesia o “viver forte dos amantes”, sentido terrestre do mundo natural, esses foram os motivos que inspiraram a poesia de Boiardo: por isso não é maravilha que os espíritos da sua arte mais propriamente lírica, que é aquela do Canzoniere, não sejam diferentes dos espíritos da sua arte narrativa, que é a do Orlando Apaixonado, onde a épica é apenas aqui e lá uma inspiração, e somente uma ou duas vezes um motivo completo: a heróica dignidade, a honra, a lealdade das armas o poeta imaginou e transfigurou em cores do idílio<sup>48</sup>. (FLORA, 1969, p. 536) (Tradução nossa)

Boiardo iniciou a composição de *Orlando Apaixonado* em 1476 e prolongou até a sua morte. A primeira edição integral da obra foi em 1506. “No poema se entrelaçam (entre magos, encantadoras, gigantes e dragões) luxuosos cenários fabulares e cenas de audácia

---

<sup>46</sup> “È piuttosto una profanazione parodica della materia cavalleresca. Gli eroi hanno smesso le loro aureole leggendarie, per scoprirsi bricconi e furfanti: in preda a passione corporea.” (SQUAROTTI, 1996, p. 210)

<sup>47</sup> “Orlando è l’eroe della pura energia, del coraggio: cavalleria incarnata il cui ideale è il medesimo che esalterà Don Chisciotte. Combatte per la fede contro i pagani, ma poi il combattere per se stesso, con tutte le leggi cavalleresche che al duello si legano, vale come arte per l’arte. La morte di Orlando, chi ne segua tutto lo svolgimento, è un canto che sembra svolgersi ora grave ora adorno ed elusivo, ...” (FLORA, 1969, p. 529)

<sup>48</sup> “Ozio amoroso, virtù leale, dignità d’onore, cortesia, il “viver forte degli amanti”, senso terrestre del mondo naturale; questi furono i moti che ispirarono la poesia de Boiardo: perciò non è meraviglia che gli spiriti della sua arte più propriamente lirica, che è quella del Canzoniere, non siano diversi dagli spiriti della sua arte narrativa, che è quella dell’Orlando innamorato, ove l’epica è appena qua e là un’aspirazione, e soltanto una o due volte un motivo compiuto: l’eroica dignità, l’onore e la lealtà delle armi il poeta immaginò e trasfigurò in colori di idillio.” (FLORA, 1969, p. 536)

guerreira: elementos maravilhosos e provas de força física, de honra e lealdade<sup>49</sup>.” (SQUAROTTI, 1996, p. 217) (Tradução nossa). O poema narra as desmesuradas façanhas que Orlando fez por amor. “Amor é para ele também o inventor da poesia: ‘Amor primeiro encontrou as rimas e versos, os sons, os cantos e cada melodia’. Princípio de altíssimo significado humano e de verdadeira poética<sup>50</sup>.” (FLORA, 1969, p. 545) (Tradução nossa)

“Ao contrário de Pulci, Boiardo queria criar obra séria, que reunisse aos temas guerreiros dos paladinos carolíngios, a temática arturiana de aventuras amorosas.” (GHIRARDI, 2002, p. 12). Para isso, o herói apaixonado se lança nas proezas cavaleirescas e amorosas vencendo a tudo. O tema fundamental do poema gira em torno da aparição de Angélica, filha do rei do Catai (China) em ocasião da festa de Pentecoste em Paris, onde estavam presentes Carlos Magno e seus paladinos. A beleza da jovem encanta rapidamente todos os paladinos e tal como a Helena de Tróia, os acontecimentos se desenrolam a partir desse motivo.

Assim, depois de Pulci e Boiardo no *Quattrocento*, é a vez de Ludovico Ariosto no *Cinquecento* valer-se da figura de Orlando. Nos primeiros decênios do *Cinquecento*, temos o auge do Renascimento e nos últimos anos, o Maneirismo que representa a crise e a sensibilidade barroca. As conquistas do Renascimento trazem o homem para o centro do universo dando a ele a capacidade de “controlar as forças da natureza e de construir por si o próprio destino<sup>51</sup>.” (SQUAROTTI, 1996, p. 225). (Tradução nossa). A racionalidade e a excelência tornaram-se a base dos valores renascentistas, deste modo, a obra *Orlando Furioso* de Ariosto parece ir à contramão desse período.

...Na obra de Ariosto, contudo, a loucura ocupa lugar privilegiado, e a presença do modelo de Virgílio, embora freqüente, fica limitada a figuras ou episódios, cedendo, na estrutura geral, à retomada de temas e personagens dos cantares medievais. Estamos, portanto, diante de um grande poema renascentista que parece, pelo assunto, medieval, e, pela crítica da racionalidade, romântico. Não é de estranhar que semelhante poema tenha, desde o início, causado perplexidade. (GHIRARDI, 2002, p. 10)

Ludovico Ariosto (1474 – 1533) levou mais de dez anos para elaborar *Orlando Furioso* e depois de algumas revisões, publicou, em 1532, a versão definitiva de 46 cantos. A

<sup>49</sup> “Nel poema si intrecciano (tra maghi, incantatrici, giganti e draghi) sfarzosi scenari fiabeschi e scene di ardimento guerriero: elementi meravigliosi e prove di forza fisica, di onore e lealtà.” (SQUAROTTI, 1996, p. 217)

<sup>50</sup> “Amore è per lui anche l’inventore della poesia: ‘Amor primo trovò le rime e versi, i suoni, i canti et ogni melodia’. Principio d’altissimo significato humano e di verace poetica.” (FLORA, 1969, p. 545)

<sup>51</sup> “controllare le forze della natura e di costruire da sé il proprio destino.” (SQUAROTTI, 1996, p. 225)

idéia original desse poema estava vinculada à continuidade de *Orlando Innamorato* de Boiardo, contudo, a seqüência surgiu de forma imprevista:

... Orlando havia de enlouquecer e seus companheiros passariam a viver aventuras também loucas, que os levariam até mesmo ao mundo da lua, em busca de juízo. Tudo isto dentro de um universo poético inteiramente novo. Nascia não só um poema autônomo, mas uma obra-prima. (GHIRARDI, 2002, p. 12)

A genialidade de Ariosto é reconhecida por muitos estudiosos.

A sua obra-prima, o *Orlando Furioso*, recolhe e resume o inteiro patrimônio da tradição cavaleiresca, assim como tinha se desenvolvido nos séculos precedentes: das lendas medievais (a matéria da França e da Bretanha) à retomada que haviam feito, em tempos recentes, mesmo com diferente intencionalidade expressiva, Pulci e Boiardo. Mas a aceitação deste patrimônio não comporta, da parte de Ariosto, uma sujeição em relação à matéria escolhida; ao contrário, dela exalta os dotes eminentemente inventivos e criativos. As características “populares” interligadas com o assunto consentem, no entanto, ao autor, a mais ampla liberdade de movimentos, no que diz respeito às combinações e às variações da narrativa<sup>52</sup>. (SQUAROTTI, 1996, p. 238-9) (Tradução nossa)

Dividida em 46 cantos em oitavas, *Orlando Furioso* tem pouco menos de 40.000 versos. O início apresenta estreita ligação com a obra de Boiardo, a fuga de Angélica. “É o tema da pura cavalaria, fundada na lealdade suprema, no valor da palavra dada, no combate como arte sacra<sup>53</sup>.” (FLORA, 1969, p. 22) (Tradução nossa). O poema trata da luta dos cristãos e sarracenos, a vingança do rei Agramante contra o imperador Carlos Magno e a loucura de Orlando. “Heróis cristãos e heróis sarracenos estão igualmente sob o signo da cavalaria e do amor, elementos que neles são mais fortes do que a sua religião. Mas o ideal cavaleiresco atua profundamente só nos heróis cristãos<sup>54</sup>.” (FLORA, 1969, p. 47) (Tradução nossa).

Ariosto concede à cavalaria um sentido que salta do restrito aspecto medieval e ganha o universal e, conseqüentemente, contemporâneo. “O sorriso ariostesco nos lembra, portanto,

---

<sup>52</sup> “Il suo capolavoro, *l’Orlando Furioso*, raccoglie e riassume l’intero patrimonio della tradizione cavalleresca, così come si era sviluppata nei secoli precedenti: dalle leggende medievali (la materia di Francia e di Brettagna) alla ripresa che ne avevano fatto, in tempi recenti, e sia pure con diversa intenzionalità espressiva, il Pulci e il Boiardo. Ma l’accettazione di questo patrimonio non comporta, da parte dell’Ariosto, una sudditanza nei confronti della materia prescelta; al contrario, ne esalte le doti eminentemente inventive e creative. Le caratteristiche “popolari” connesse con l’argomento consentono intanto, all’autore, la più ampia libertà di movimenti, per quanto riguarda le combinazioni e le variazioni del racconto.” (SQUAROTTI, 1996, p. 238-9)

<sup>53</sup> “È il tema della pura cavalleria, fondata sulla lealtà suprema, sul valore della parola data, sul combattimento come arte sacra.” (FLORA, 1969, p. 22)

<sup>54</sup> “Eroi cristiani ed eroi saraceni sono egualmente sotto il segno della cavalleria e dell’amore, elementi che in essi son più forti della loro religione. Ma l’ideale cavalleresco si attua pienamente solo negli eroi cristiani.” (FLORA, 1969, p. 47)

que Orlando, Angélica, Rogério, Alcina e tantos outros são mais do que parecem, são também os homens e mulheres do Renascimento ou do terceiro milênio.” (GHIRARDI, 2002, p. 21). Expressar a humanidade em sua busca de sentido para a existência é o foco que faz de *Orlando Furioso* um clássico. “Figuras que saem do mundo da cavalaria, para se tornar síntese da vida humana.” (GHIRARDI, 2002, p. 21)

O equilíbrio e a razão são o apogeu do Renascimento, contudo, Ariosto elegeu a loucura como centro do seu poema. A loucura de Orlando e do rei Agramante são reflexo do comportamento do protagonista e também dos tempos e valores que o circundam. Essa loucura vem esboçada não como negação da razão, mas como parte integrante de um jogo de forças que resulta no equilíbrio, tal como Ghirardi (2002, p. 15) propõe. Esse confronto entre loucura e razão abre espaço para a tão famosa ironia em Ariosto, ponto principal de intersecção entre a obra *I nostri antenati* de Italo Calvino. Ariosto parece enxergar “para além da couraça dos cavaleiros, o universo dos seres humanos de todos os tempos.” (GHIRARDI, 2002, p.21)

Esta palavra “ironia” tantas vezes usada a propósito de Ariosto, é preciso que aqui assuma o significado exato que o nosso discurso preparou até aqui. É ironia do sentimento e não da idéia. Não é fraudulenta, é pura. É a mesma ironia que, menos fantástica e formalmente vigiada, porém mais vasta e fluvial, aparecerá no *Dom Quixote*. Ironia lírica<sup>55</sup>. (FLORA, 1969, p. 50) (Tradução nossa)

É importante ressaltar que Cervantes é um dos leitores ilustres e admirador de Ariosto. Lembrando que Galileu, Voltaire e Montaigne também foram. No Brasil, apesar de pouco conhecido nas letras brasileiras, podemos citar Machado de Assis, Manuel Bandeira e Murilo Mendes como autores que conheceram a obra ariostesca e a ela se referiram em algumas de suas produções.

A ligação com a poesia da atualidade se dá “pela concretude das imagens e pelo rigoroso sentido do verso como construção, e alguns trechos do *Orlando Furioso*, fazem pensar em poetas contemporâneos.” (GHIRARDI, 2002, p. 26). Com a finalidade de torná-lo mais próximo do público atual, Italo Calvino recontou o poema dirigindo-o principalmente aos jovens leitores. Imaginamos que desse processo de adaptação realizado por Calvino venha a aproximação com a obra de Ariosto, sobretudo pela temática por ela desenvolvida. A última narrativa da trilogia faz algumas citações das personagens pertencentes ao ciclo carolíngio,

---

<sup>55</sup> “Questa parola ‘ironia’ tante volte usata a proposito dell’Ariosto, bisogna pure che qui assuma il significato esatto che il nostro discorso ha fin qui preparato. È ironia del sentimento e non dell’idea. Non è dolosa: è pudica. È l’ironia stessa che, meno fantastica e formalmente sorvegliata, ma più vasta e fluviale, apparirà nel *Don Chisciotte*. Ironia lirica.” (FLORA, 1969, p. 50)

começando pelo próprio Carlos Magno. Já no primeiro parágrafo do texto notamos a ambientação e a citação: “Sob as muralhas vermelhas de Paris perfilava-se o exército da França. Carlos Magno ia passar em revista os paladinos.” (CALVINO, 1997. p.367)

Em *Il cavaliere inesistente*, as ações do imperador são retomadas tais como no período das grandes guerras pois ao passar a tropa em revista, Carlos Magno se defronta com um cavaleiro de armadura toda branca, impecável e que se apresenta:

- 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. (p.369)

Carlos Magno incomoda-se com o fato do cavaleiro não erguer a viseira e mostrar o rosto e argumenta sobre o porquê deste paladino não mostrar o rosto ao rei. Agilulfo responde:

- 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. (p.370)

Apesar da estranheza, Carlos Magno aceita o fato maravilhoso sem questionar. Ao indagar a Agilulfo como ele pode servir se não existe, o cavaleiro diz: “ – Com força de vontade – respondeu Agilulfo – e fé em nossa santa causa!” (p.379). Admirado da resposta, o rei afirma; “ – Certo, muito certo, bem explicado, é assim que se cumpre o próprio dever. Bom, para alguém que não existe está em excelente forma! (p.370)

A ironia de Calvino fomenta sua narrativa fantástica tal como em Ariosto, a loucura de Orlando provoca a reflexão sobre o equilíbrio advindo da tensão entre a razão e a loucura pelo mesmo viés do fantástico.

Todorov classifica a narrativa fantástica em quatro subgêneros: estranho puro, fantástico-estranho, fantástico-maravilhoso e o maravilhoso puro. Acreditamos que *Il cavaliere inesistente* possa pertencer a categoria fantástico-maravilhoso através da figura e apresentação de Agilulfo, pois em consonância com Todorov:

... Estamos no fantástico-maravilhoso, por outras palavras, na classe de narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminaram no sobrenatural. São essas narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de não ter sido explicado, racionalizado, nos sugere a existência do sobrenatural. O limite entre os dois será portanto incerto; entretanto, a presença ou a ausência de certos pormenores nos permitirá decidir. (TODOROV, 1970, p. 159)

A aceitação de Carlos Magno diante do fato inexplicável corrobora para essa classificação.

Além da atmosfera cavaleiresca, Calvino faz uma nova citação direta, unindo a personagem fictícia Orlando a tropa de Carlos Magno.

Camponeses, pastores, aldeões acorriam às margens da estrada. “Aquele é o rei, aquele é Carlos!”, e inclinavam-se até o chão, reconhecendo-os, mais do que pela coroa pouco familiar, pela barba. Depois, logo se levantavam para identificar os guerreiros: “Aquele é Orlando! Nada disso, é Ulivieri!”. Não acertavam um, mas dava no mesmo, pois, quem quer que fosse, estavam todos ali, e podiam sempre jurar ter visto quem bem entendessem. (p.384)

Orlando é o protagonista de vários poemas e narrativas cavaleirescas nos quais vivencia temáticas que vão das guerras entre cristãos e mulçumanos, à ética da cavalaria e o amor de uma donzela. Em *Il cavaliere inesistente*, a enunciação é feita por uma mulher, Bradamante, que é disputada por Rambaldo apesar de ser apaixonada por Agilulfo, assim, a temática amorosa também apresenta peripécias e desfechos inusitados.

Além das personagens citadas, a atmosfera da escritura e seus reais protagonistas também são semelhantes. Alberto Asor Rosa destaca a verdadeira protagonista em *L’Orlando Furioso*:

... A grande protagonista de todo o poema (...) é a natureza humana, a grande redescoberta do Renascimento italiano, que poderíamos definir o que resta do homem se dele é tirado o que é um produto histórico da evolução do costume e da civilização: os sentimentos elementares despojados de toda complexidade; os modos eternos que o homem tem de reagir aos estímulos externos, antes que a educação e o ambiente o empurrem a comportar-se de um modo em vez de um outro, de acordo com os códigos morais variáveis através dos tempos<sup>56</sup>. (ROSA, 1985, p.180) (Tradução nossa)

Além dessa grande revelação já impregnada na obra de Ariosto, não parece casual a Calvino fazer desse período moral e estético a fonte da sua movimentação de retorno aos clássicos. Na verdade, ele afirma: “*O cavaleiro inexistente*, (...) na trilogia pode ocupar tanto o último como o primeiro lugar, em homenagem à prioridade cronológica dos paladinos de Carlos Magno (...)” (CALVINO, 1997, p. 16). Essa homenagem se transporta para uma intertextualidade que está de acordo com a gênese da obra e a visão humana e poética inaugurada por Ariosto.

---

<sup>56</sup> ...La grande protagonista di tutto il poema (...) è la natura umana, la grande riscoperta del Rinascimento italiano, che potremmo definire ciò che resta dell’uomo se gli si toglie quanto in lui un prodotto storico dell’evoluzione del costume e della civiltà: i sentimenti elementari spogliati d’ogni complessità; i modi eterni che l’uomo ha di reagire agli stimoli esterni, prima che l’educazione e o ambiente lo spingano a comportarsi in un modo piuttosto che in un altro a seconda dei codici morali mutevoli attraverso i tempi. (ROSA, 1985, p.180)

A visão humana e poética de Ariosto se concentra toda neste mundo e nesta vida, e está caracterizada por uma confiança no homem, na sua capacidade de compreender e dominar, ao menos espiritualmente, a complexa realidade dos acontecimentos, fundando-se na razão, na consciência das próprias possibilidades e dos próprios limites<sup>57</sup>. (PAZZAGLIA, 1986, P. 41) (Tradução nossa)

Em nome da aventura que direciona a ação das personagens na obra de Calvino, Torrismundo que se diz filho de um dos cavaleiros do Santo Graal, lança-se na busca de Sofrônia, para descobrir se realmente ela é ou não virgem. Dúvida que atormentava a nobreza da época e revelava a sua fidelidade aos princípios morais e religiosos.

A aventura, sobretudo, com seu ritmo ágil e sempre imprevisível, parece impor a própria lei ao poema, de maneira que ele se apresente como uma trama espessíssima de personagens e acontecimentos, composta de inumeráveis fios que Ariosto, continuamente, liga, desata, recompõe<sup>58</sup>. (PAZZAGLIA, 1986, p. 58) (Tradução nossa)

A maneira de lidar com a forma e o conteúdo da narrativa é consonante em Ariosto e Calvino, na medida em que ambos tecem fios da tradição como componentes imprescindíveis em suas obras.

O acontecimento narrado se baseia num evento histórico da idade carolíngia (reelaborado, aliás, muito livremente): a derrota sofrida pela retaguarda de Carlos Magno, guiada pelo conde Rolando, em Roncesvalles, infligida pelos Bascos, depois de uma expedição de 778 contra Saragossa<sup>59</sup>. (PAZZAGLIA, 1985, p. 45) (Tradução nossa)

A canção é o auge de uma longa tradição oral, carregada da alma do povo e dos valores idealistas da época. Ariosto também buscou na tradição a inspiração dos clássicos para falar da sua época. Alguns valores estéticos e morais atravessaram os séculos: a monarquia carolíngia, a guerra santa contra os muçulmanos, a defesa da fé cristã, a unificação dos países.

... Turolfo funda um ideal cavaleiresco-feudal que se tornou um modelo para a Europa, como demonstram as imitações e as reelaborações da *Canção* em outras línguas européias e o fato que os seus heróis, a começar por Rolando (que terá para nós o nome de Orlando) permaneceram protagonistas de muitos poemas

<sup>57</sup> La visione umana e poetica dell'Ariosto si concentra tutta in questo mondo e in questa vita ed è caratterizzata da una fiducia nell'uomo, nella sua capacità di comprendere e dominare, almeno spiritualmente, la complessa realtà degli eventi, fondandosi sulla ragione, sulla coscienza delle proprie possibilità e dei propri limiti. (PAZZAGLIA, 1986, p. 41)

<sup>58</sup> L'avventura, soprattutto, col suo ritmo agile e sempre imprevedibile, sembra imporre la propria legge al poema, sì che esso si presenta come una trama fittissima dei personaggi e vicende, composta di innumerevoli fili che l'Ariosto continuamente annoda, discioglie, ricompone. (PAZZAGLIA, 1986, p.58)

<sup>59</sup> "La vicenda narrata trae lo spunto da un evento storico dell'età carolingia (rielaborato peraltro assai liberalmente): la rotta subita dalla retroguardia de Carlo Magno, guidata dal conte Rolando, a Roncisvalle, ad opera dei montanari Baschi, dopo una spedizione del 778 contro Saragozza." (PAZZAGLIA, 1985, p. 45)



posteriores, até o *Orlando Furioso* de Ariosto e outros<sup>60</sup>. (PAZZAGLIA, 1985, p.46) (Tradução nossa)

Essa canção popular é a fonte matriz dos clássicos que se consagram séculos depois. Sendo assim, Ariosto e Calvino reafirmam todo o ideal cortês e redesenham, cada um a seu tempo, a condição do homem frente à sua própria história e a da sua coletividade.

Ao indicar as fábulas dos tempos remotos como textos que aprisionam uma “explicação geral da vida”, o escritor italiano justifica o caráter do seu proceder dentro do movimento de retorno. Promove, assim, o encontro da literatura com o mito por meio dos arquétipos que delineiam a epifania escondida em certas obscuridades pressentidas nas imagens e no discurso fabulístico. A consciência e o inconsciente, o individual e o coletivo projetam-se nas imagens e no discurso mítico tecendo a linha de força da atualização literária, ganhando ares de modernidade, ao “dar a palavra a tudo o que ficou não-dito no inconsciente social ou individual.” (CALVINO, 1977, p.77)

O não-dito ganha contornos imagéticos; fruto de um “dilaceramento surdo” que tomava conta dos indivíduos e da sociedade no auge da Guerra Fria. Calvino persegue uma imagem que o impulsiona a escrever, um homem partido ao meio. *Il visconte dimezzato* (*O visconde partido ao meio*) (1952), é a primeira obra que compõe a trilogia e se organiza segundo um esquema “perfeitamente geométrico”, a divisão ao meio. Será essa a obra escolhida para relacionarmos o percurso de retorno feito por Calvino num mergulho à estória romanesca dentro do espaço dos romances de cavalaria do ideário medieval; a complementação em relação às outras obras será realizada em capítulos à frente, sem perdermos de vista, contudo, as outras duas.

O visconde Medardo di Terralba alista-se na guerra contra os turcos e é atingido por uma bola de canhão, voa pelos ares e é recolhido apenas pela metade. Uma metade toda má retorna ao castelo da família e causa assombro a todos: familiares, criadagem, amigos e vizinhança.

A honra de participar desse tipo de guerra concede à nobreza seu *status* mais elevado. Os valores da cavalaria estão impregnados nas ações do visconde Medardo. Em consonância com os romances medievais:

O cavaleiro aparece voltado para um ideal de perfeição humana e terrena, a viver e conquistar a cada dia na *aventura*, a ação nobre e heróica, da qual o seu *valor* emerge com um dom comprovado e em seguida reconhecido digno de *honra*

---

<sup>60</sup> ... Tuoldo fonda un ideale cavalleresco-feudale che diventò un modello per l'Europa, come dimostrano le imitazioni e i rifacimenti della *Canzone* in altre lingue europee e il fatto che i suoi eroi, a cominciare da Rolando (che avrà da noi il nome Orlando) rimasero i protagonisti di molti poemi posteriori, fino all'*Orlando furioso* dell'Ariosto e oltre. (PAZZAGLIA, 1985, p.46)

e de louvor. Por isso, na literatura do século XII sempre maior desenvolvimento tem o romance fantástico e aventuroso. O cavaleiro se move entre duelos e batalhas, magias e encantamentos, por amor de uma mulher, da aventura e da glória<sup>61</sup>. (PAZZAGLIA, 1985, p.43) (Tradução nossa)

O ideal cortês da literatura da época é reconhecido no fazer de Medardo e seus companheiros na guerra, e é assim descrito pelo sobrinho do visconde:

Meu tio Medardo lançou-se na peleja. Os rumos da batalha eram incertos. Naquela confusão, parecia que os cristãos é que venceriam. Com certeza, tinham rompido as fileiras turcas e cercado determinadas posições. Meu tio, com outros valentes, lançara-se até o alcance das baterias inimigas, e os turcos deslocavam-nas para manter os cristãos debaixo de fogo. Dois artilheiros turcos faziam circular um canhão com rodas. Lentos como eram, barbudos, encapotados até os pés, pareciam dois astrônomos. Meu tio disse:  
- Agora chego lá e tomo conta deles. (p.31)

Ousadia e determinação definem a ação de Medardo e dos outros soldados. Já o conteúdo mágico dessa narrativa segue-se da ação acima descrita, pois apesar de entusiasmado, o visconde é inexperiente e ao lançar-se na frente do canhão é atingido “em pleno peito. Medardo di Terralba saltou pelos ares.” (p.31). A trégua se dava no período da noite, quando “duas carroças iam recolhendo os corpos dos cristãos pelo campo de batalha.” (p.31). Fazia-se uma pré-seleção entre os mortos e os feridos. “Assim, os restos de Medardo foram considerados um ferido e postos na carroça apropriada.” (p.32). No hospital era feita a segunda seleção:

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, pulverizado pelo canhão recebido em cheio. Da cabeça sobravam um olho, uma orelha, uma bochecha, meio nariz, meia boca, meio queixo e meia testa: da outra metade só restava um mingau. Em suma, salvara-se apenas metade, a parte direita, que aliás se conservara perfeitamente, sem nem sequer um arranhão, excluindo aquela enorme rasgadura que a separara da parte esquerda estraçalhada. (p.32-3)

A alegoria da mutilação surge como resultado de uma terrível ação externa. As imagens impressas no corpo de Medardo apontam para uma reflexão política e desencantada de Calvino junto ao momento histórico da década de 50 na Itália. Ao referir-se sobre a parte direita do visconde “que aliás se conservara perfeitamente, sem nem sequer um arranhão”, o escritor faz alusão a força figurativa de remissão cognitiva e histórica ao mundo fora do texto,

---

<sup>61</sup> “Il cavaliere appare proteso verso un ideale di perfezione umana e terrena, da vivere e da conquistare giorno per giorno nell’avventura, l’impresa nobile ed eroica, dalla quale il suo *pregio* emerge come una dote provata e quindi riconosciuta degna il *onore* e di lode. Per questo nella letteratura del secolo XII sempre maggiore sviluppo ha il romanzo fantastico e avventuroso. Il cavaliere si muove fra duelli e battaglie, magie e incantesimi, per amore di una donna, dell’avventura e della gloria.” (PAZZAGLIA, 1985, p.43)

onde a direita é uma posição política e conservadora que se mantém no poder apesar da “guerra” sem sofrer nenhum abalo ou “arranhão”. Já a “parte esquerda estilhaçada” imprime à situação de outra posição política, aquela da qual Calvino faz parte através da filiação e das atividades no Partido Comunista Italiano.

Podemos associar e amparar essa alegoria com a fala de Calvino no jornal “La Repubblica” de 13 de dezembro de 1980:

“Nós, comunistas italianos, éramos esquizofrênicos. Sim, penso mesmo que este é o termo exacto. Com uma parte de nós éramos e queríamos ser os testemunhos da verdade, os vingadores dos males sofridos pelos fracos e oprimidos, os defensores da justiça contra a opressão. Com uma outra parte de nós justificávamos os males, as opressões, a tirania do partido, Stalin, em nome da Causa. Esquizofrênicos. Divididos. Recordo muito bem que, quando me acontecia de viajar para qualquer país socialista, me sentia profundamente mal, estranho, hostil. Mas quando o comboio me trazia de volta a Itália, quando passava a fronteira, interrogava-me: mas aqui, nesta Itália que outra coisa poderia ser senão comunista? Eis porque o degelo, o fim do estalinismo, nos tirou um peso terrível do peito: porque a nossa figura moral, a nossa personalidade dividida, podia finalmente recompor-se, finalmente, revolução e verdade voltavam a coincidir. Estes eram, naquela época, o sonho e a esperança de muitos de nós.” [Rep. 80]. (CALVINO, 1996, p. 30-1)

Essa divisão apresenta-se metaforizada na figura do visconde, assim, a reação dos médicos frente ao estado dele é surpreendente:

Os médicos: todos contentes. “Uh, que maravilha de caso!” Se não morresse logo, até podiam tentar salvá-lo. E todos o rodeavam, enquanto os pobres soldados com uma flecha no braço morriam de septicemia. Costuraram, adaptaram, amassaram: sabe-se lá o que fizeram. O resultado foi que no dia seguinte meu tio abriu o único olho, a meia-boca, dilatou a narina e respirou. A dura fibra dos Terralba resistira. Agora estava vivo e partido ao meio. (p.33)

Além da inesperada e fantástica sobrevivência do visconde, a revelação maior está na parte direita que sobrevive e volta para as terras da família, contudo, a metade que volta é a parte má de Medardo. Dali para frente, todas as suas ações são impregnadas de crueldade e sempre que pode, Medardo parte ao meio as coisas que o rodeiam em uma projeção que parece refletir um espelho de si mesmo. É significativo que ao voltar da guerra, volte para casa apenas a parte má, aquela que se resguarda do lado direito, espaço que na cultura popular medieval era considerada o “certo”, o “bom”, o “puro”. O retorno da guerra transforma o homem, o divide, esmaga a sua benevolência, portanto, da guerra somente a parte má teria mesmo chances de voltar; assim o escritor italiano figurativiza em imagens, sua moralidade e crítica sutil. Podemos afirmar juntamente com Alberto Asor Rosa que “Calvino conseguiu

precisar em um límpido, convincente mundo fantástico, as razões da sua inteligência e da sua moralidade<sup>62</sup>.” (ROSA, 2001, p.11) (Tradução nossa).

Após o retorno do visconde, ou melhor, o lado maligno do protagonista, ele foi capaz de cometer as maiores atrocidades: provocou a morte do pai, tentou matar o sobrinho e, por prazer, condenou à morte dezenas de pessoas. Medardo ainda busca justificar sua conduta ao sobrinho:

- Que se pudesse partir ao meio toda coisa inteira, disse meu tio, de braços no rochedo, acariciando aquelas metades convulsivas de polvos -, que todos pudessem sair de sua obtusa e ignorante inteireza. Estava inteiro e para mim as coisas eram naturais e confusas, estúpidas como o ar: acreditava ver tudo e só havia a casca. Se você virar a metade de você mesmo, e lhe desejo isso, jovem, há de entender coisas além da inteligência comum dos cérebros inteiros. Terá perdido a metade de você e do mundo, mas a metade que resta será mil vezes mais profunda e preciosa. E você há de querer que tudo seja partido ao meio e talhado segundo a sua imagem, pois a beleza, sapiência e justiça existem só no que é composto de pedaços. (p.64)

Apesar das ações terríveis do visconde e da imagem repulsiva dos polvos, o discurso sai da insanidade e parece que ganha o espaço da lógica e da reflexão quando penetra na representação abstrata. Calvino tempera a fantasia com toques do mais profundo realismo. A relativização provoca uma espécie de epifania<sup>63</sup> na fala de Medardo, quando ele opta por exemplificar valores condensados e propagados como inteiros (beleza, sapiência e justiça) revelando sua composição e existência final, apenas fragmentada em pedaços.

A seqüência narrativa também surpreende, pois de forma paralela, pouco tempo depois das atrocidades realizadas pelo visconde, ele surge como protagonista de benfeitorias impensáveis. Na verdade, retorna à vila a outra metade de Medardo, o seu oposto: altruísta, bom, gentil e generoso. Pamela, uma camponesa pela qual as duas partes se apaixonarão, reconhece a metade boa depois de ter ficado presa em uma gruta em um temporal. O Medardo bom lhe conta o que realmente aconteceu, fato narrado pelo sobrinho:

---

<sup>62</sup> “Calvino è riuscito a precisare in un limpido, convincente mondo fantastico, le ragioni della sua intelligenza e della sua moralità.” (ROSA, 2001, p.11)

<sup>63</sup> “(Do grego *epiphainein*, ‘manifestar’; raiz em *phainein*, “mostrar, fazer aparecer”) Termo que antes do Cristianismo designava as aparições dos deuses; veio a designar, posteriormente, a festa que ocorre a 6 de Janeiro, data em que Cristo se manifestou aos Gentios (na pessoa dos Magos) e a sua divindade foi revelada ao mundo. James Joyce apropriou-se do conceito de epifania e secularizou-o, dando-lhe uma conotação essencialmente literária que entretanto se institucionalizou no vocabulário crítico. (...) Joyce apresenta o conceito nos seguintes termos: “Por epifania ele referia-se a uma *súbita manifestação espiritual*, presente quer na banalidade da fala ou do gesto quer num estado memorável da própria mente.” DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/epifania.htm> - acesso em 18/03/2009.

... Não era verdade que a bala de canhão tinha esmigalhado parte de seu corpo: ele fora dividido em duas metades; uma foi encontrada pelos catadores de feridos do exército; a outra ficou enterrada sob uma pirâmide de restos cristãos e turcos e não foi vista. (...) Em sua piedade bizarra, os eremitas, tendo encontrado o corpo dividido de Medardo, levaram-no para sua espelunca e ali, com bálsamos e unguentos por eles preparados, tinham-no medicado e salvo. (p.84)

O universo fantástico dessa obra encontra suas raízes na estória romanesca, pois,

... A estória romanesca divide-se em duas formas principais: uma forma secular, que trata da cavalaria e do paladinismo, e uma forma religiosa, devotada às lendas de santos. Ambas apóiam-se pesadamente em miraculosas violações da lei natural, para beneficiar-se como estória. (FRYE, 1977, p.40)

A violação da lei natural abre a possibilidade para a ação da magia, do inexplicável, do fantástico. A surpreendente volta da outra metade de Medardo apresenta a fratura geometricamente perfeita que se estende da forma ao conteúdo, segundo a linha clássica da divisão entre o bem e o mal. A aparente ingenuidade maniqueísta revela uma profundidade complexa, o problema do homem contemporâneo. Calvino ressalta: “Partido ao meio, mutilado, incompleto, inimigo de si mesmo é o homem contemporâneo. Marx chamou-o de “alienado”, Freud preferiu “reprimido”; um estado de harmonia antiga perdeu-se, aspira-se a uma nova completude.” (1997, p.10)

A busca ancestral do homem é por uma completude harmônica. Quando Calvino aponta para essa perda remota, vai longe, pois até “as mitologias dão realce a esse duplo aspecto benéfico/maléfico do ser vivo.” (BRAVO, 1997, p.262).

Parece simples essa divisão, todavia, o escritor italiano, ao entrelaçar a mais pura fantasia com fios de um realismo crítico, evoca a problematização do ser em uma combinação entre lucidez e alienação. Podemos resgatar esse procedimento na fala do Medardo bom à Pamela:

- Ó Pamela, isso é bom de ser partido ao meio: entender de cada pessoa e coisa no mundo a tristeza que cada um e cada uma sente pela própria incompletude. Eu era inteiro e não entendia, e me movia surdo e incomunicável entre as dores e feridas disseminadas por todos os lados, lá onde, inteiro, alguém ousa acreditar menos. Não só eu, Pamela, sou um ser dividido e desarraigado, mas você também, e todos. Mas, agora, tenho uma fraternidade que antes, inteiro, não conhecia: aquela com todas as mutilações e as faltas do mundo. Se vier comigo, Pamela, vai aprender a sofrer com os males de cada um e a tratar dos seus tratando dos deles. (p.85)

Medardo “mesmo tão condicionado, conseguiu manifestar uma ambigüidade fundamental.” (CALVINO, 1997, p.12). A síntese da “falsa” inteireza do ser gera prepotência e indiferença, tal como apontados pelo visconde. Medardo define sua “incompletude” como algo da essência do ser humano.

“A subdivisão matemática do *Visconde*, o Medardo Mau, não é somente símbolo que está para uma realidade histórica dividida: é a narrativa de uma consciência do existir pela metade<sup>64</sup>.” (SALVEMINI, 2001, p.22) (Tradução nossa). Enquanto condição de ser, as duas metades expressam duas formas de projetar-se no mundo, o Medardo Mau deseja “despedaçar tudo a sua imagem, o Medardo Bom encontra nos outros a sua integridade<sup>65</sup>.” (SALVEMINI, 2001, p. 23) (Tradução nossa)

Essa característica da personagem o atualiza frente ao modelo da tradição fabulística onde as personagens apresentam uma retidão no pensar e no agir, fruto do ideal cortês.

A fábula como forma que aspira à completude na propulsão interpessoal não vanguardista e além das fronteiras: a alegoria calviniana é um *non-sense* que, interpretando a metáfora nos moldes de um mundo onírico biográfico e exprimindo o acontecimento surreal com ocorrência de um evento natural – a absurda subdivisão biológica do *Visconde* em duas metades – recorre ao homem social sartriano, o homem agente na história<sup>66</sup>. (SALVEMINI, 2001, p.25) (Tradução nossa)

Reafirmando essa recorrência ao existencialismo de Sartre, Calvino opta por uma narrativa em que o narrador diga “eu”, uma personagem testemunha que tenha vivido bem de perto todos os fatos narrados. Italo Calvino justifica essa escolha:

Terão observado que nas três histórias senti necessidade de um personagem que dissesse “eu” talvez para corrigir a frieza objetiva própria da narrativa fabulosa com esse elemento aproximador e lírico, o qual a narrativa moderna não pode dispensar. (CALVINO, 1997, p.18)

A enunciação enunciativa que se projeta na pessoa “eu”, no espaço “aqui” e no tempo “agora”, cria a ilusão de simultaneidade e proximidade rompendo assim com a enunciação tradicional que se projeta na pessoa “ele”, no espaço “lá” e no tempo “então” cuja escolha gera uma perspectiva diacrônica e distante. A enunciação enuncia das fábulas vem impregnada de uma moralidade anônima que serve a uma ideologia dominante que sai do coletivo e chega ao indivíduo como valor único de postura e conduta. O contexto indica uma linha muito próxima do moralismo idealista da burguesia. O sobrinho que toma a palavra, viu e viveu ao lado de Medardo, narra os acontecimentos, anuncia os pensamentos do tio e

<sup>64</sup> “La suddivisione matematica del *Visconte*, il Medardo Gramo, non è solo simbolo che sta per una realtà storica dimidiata: è il racconto di una consapevolezza dell’esserci per metà.” (SALVEMINI, 2001, p. 22)

<sup>65</sup> “tutto spezzare a sua immagine, il Medardo Buono trova negli altri la sua integrità.” (SALVEMINI, 2001, p. 23)

<sup>66</sup> “La fiaba come forma che aspira alla completezza nella propulsione interpersonale non avanguardista e oltrefrontiera: l’allegoria calviniana è un non-sense che, interpretando la metafora sulla falsariga di un onirico biografico ed esprimendo l’avvenimento surreale con la planata di un evento naturale – l’assurda suddivisione biologica del *Visconte* in due metà – ripercorre l’uomo sociale sartriano, l’uomo agente nella storia.” (SALVEMINI, 2001, p.25)

garante sua autoridade enquanto narrador por ter testemunhado os eventos que marcam a trajetória do visconde.

A figura nobre de Medardo, seu desprendimento para a guerra e sua posição de comando junto à comunidade reafirmam a temática medieval dos valores ligados ao universo da cavalaria.

A gênese da obra, o auge da Guerra Fria, amenizou o embate direto entre as ideologias e os governantes vigentes, contudo, provocou uma tensão imensa que dominou toda a sociedade da época. Calvino metaforiza esse sentimento na divisão de Medardo, visconde, pertencente à nobreza, mas que ao participar da guerra da atualidade, a luta entre cristãos e turcos, sofre com as ações externas voltando da guerra, primeiro, o lado mau concentrado no lado direito e depois o bom no lado esquerdo. A ironia de Calvino, figurativizada nessa divisão radical, acentua as contradições ao mesmo tempo em que faz surgir uma lúcida coerência conseguida apenas aos pedaços, como um procedimento analítico que divide as partes para depois organizá-las num todo com sentido.

O fio mítico em Calvino mergulha no universo do fantástico e se ancora num realismo crítico profundo. Essa mistura institui-se como suporte poético e marca registrada do escritor italiano que, assim como Guimarães Rosa, entrelaça a cultura popular, a história, o mito e todos os fios remotos que ainda falam do homem e para o homem da atualidade.

### **2.3 – A tradição das molduras do *Decameron* e sua atualização em *Primeiras estórias***

Aparentemente o conjunto de 21 contos de *Primeiras estórias* está disposto de forma aleatória dada a gama diversa de temas por ele apresentado. A unidade formadora de certa homogeneidade estaria apenas relacionada aos cenários sertanejos, no qual “as cenas enquadram-se na moldura de altos morros e vastos horizontes, amplos rios margeados de brejos, campos extensos de muito pastoreio e escassa lavoura, fazendas enormes...” (RÓNAI, 2001, p.19-20). A marca da diversidade, então, estaria restrita ao universo temático.

Note-se ainda que cada espécime pertence, por assim dizer, a outra variante ou subgênero – o conto fantástico, o psicológico, o autobiográfico, o episódio cômico ou trágico, o retrato, a reminiscência, a anedota, a sátira, o poema em prosa. Distinga-se a multiplicidade de tons: jocoso, patético, sarcástico, lírico, arcaizante, erudito, popular, pedante – multiplicidade decorrente não só do tema, senão também da personalidade do narrador, manifesto ou oculto. Observa-se a variedade da construção e do ritmo. (RÓNAI, 2001, p.18)

A junção da unidade com a diversidade reflete a escritura dialética em Rosa, esse processo de construção revela a arquitetura do texto. Rosenfield acrescenta:

A heterogeneidade superficial das *Primeiras Estórias* não significa, portanto, uma falta de conexão lógica, temática e formal entre as diferentes históricas. Como no romance *Grande Sertão: Veredas*, também aqui o aparentemente aleatório, os delizes entre dezenas de pequenas contingências da vida cotidiana são minuciosamente planejados e ordenados. *Primeiras Estórias* são construídas em torno de uma divisão mediana – o conto “O espelho”, que tem nítido sabor machadiano. Sua exposição aparentemente “leviana” leva para o registro hilariante um grave problema moral – o da identidade e da integridade ética do ser humano. (ROSENFELD, 2006, p.153)

De maneira simétrica, ocupando o décimo primeiro lugar e dividindo o conjunto de narrativas em dois blocos de dez, encontra-se o conto intitulado “O espelho”; o qual sintetiza a dialética roseana dialogando tanto de forma interna com as outras narrativas da obra quanto de forma externa com narrativas de outros escritores, em outros períodos e outras nacionalidades. Pensando em uma circularidade dentro das molduras, Rosenfield revela a “idealização do (re) encontro com meninos cujos olhos são espelhos e cujos gestos guias para o homem adulto parece ter fechado um ciclo.” (2002, p.25). A arquitetura narrativa sela a convergência dos contos que se “olham” por entre o “espelho”, numa similaridade que obtém a coerência e coesão interna na poética de Rosa.

Não só os contos inicial e final dialogam, “todas as demais estórias transcorrem no espaço rural – sítio, fazenda, chácara – ou em pequenas cidades dentro do espaço rural.” (GALVÃO, 2006, p.167). A predominância de crianças, loucos e desajustados também se inclui nessa construção de consonâncias especulares.

O espaço urbano encontrado nos contos-moldura compõe uma cidade em construção que “deve ser Brasília – mas não se pode destacar a possibilidade de convergirem para ela reminiscências de Belo Horizonte, também primeiro planejada no papel e depois executada, outra cidade ‘artificial’ que Guimarães Rosa viu crescer.” (GALVÃO, 2006, p.167).

No conto “O espelho”, o espaço geográfico é indefinido e o enunciador fala de um lugar incógnito a respeito da constituição e da busca da identidade. Nessa procura, a investigação percorre caminhos dos ditos populares às mais abstratas experimentações científicas, além de manter, tal como ocorre em *Grande sertão: veredas*, um falso diálogo, no qual só o sujeito manipulador tem voz. Deste modo, ao retomar essa estratégia discursiva, Guimarães Rosa reafirma seu projeto estético literário, tal como afirma, Rosenfield:

Sabe-se que Rosa concebeu as *Primeiras Estórias* como seu *Credo* artístico – como verdadeira confissão estética que dá algumas pistas sobre os princípios que sustentam as escolhas seletivas com que ele filtra certas experiências de seus



grandes modelos – os diálogos e os textos sagrados (dos Veda ao Novo Testamento), Goethe, Flaubert e Dostoievski, Machado, Kafka e Musil. (2002, p.31)

“O Espelho” funciona como um catalisador, irradiando consonâncias complementares dentro e fora do conjunto da obra. Sendo assim, não só as molduras dialogam, os outros contos também apresentam certa sincronia capaz de gerar uma nova circularidade. A nosso ver, a recorrência ao uso de molduras constitui-se, aqui, como processo de visitação aos clássicos.

Em movimentação centrípeta, o olhar do Menino encara “O espelho”. Décimo primeiro conto que divide o conjunto da obra. A escolha dessa posição não é ingênua, a sustentação dos contos-moldura converge de forma interna para o “espelho”, onde os olhos do “Menino” do primeiro e do último conto são simétricos; além de refletir olhares intertextuais para o lado de fora, em diálogos com outras literaturas e outros autores.

As *Primeiras estórias* são construídas simetricamente em torno de uma divisão mediana – o conto “O Espelho”, que tem nítido sabor machadiano. Sua exposição aparentemente “leviana”, sarcástica e frívola, ironiza as pretensões da autoconsciência moderna e põe em questão o ideal de um conhecimento racional e positivo. (ROSENFELD, 2002, p. 31-2)

A referência ao conto machadiano pertencente à obra *Papéis Avulsos*, lançado em 1882, com o título “O espelho – esboço de uma nova teoria da alma humana” é uma clara relação intertextual sobre os dilemas da representação por meio de níveis discursivos.

Rosenfield ressalta:

... é particularmente intrigante que ele [Rosa] tenha escolhido o título e o tema do conto machadiano para compor o espelho central no qual se refletem os contos simetricamente dispostos em *Primeiras estórias*, revelando assim a arquitetura e o arcabouço de uma concepção da narrativa... (2002, p.36)

Funcionando como um catalisador, o conto “O espelho” dialoga com textos de Oscar Wilde, Flaubert, Goethe e Dostoievski. Evidencia-se, portanto, o tema da duplicidade tal como sugere Pacheco:

... Dentre textos clássicos desse tema, vale lembrar As aventuras de uma noite de ano, de E.T. A. Hoffmann, A história maravilhosa, de Peter Schlemihl, de Adalbert von Chamisso, “William Wilson”, de Poe, “O retrato” de Gogol, O Sósia de Dostoievski, “A Horla”, de Maupassant, Doctor Jekyll and Mr. Hyde, de Stevenson, “The jolly córner”, de Henry James, “The secret sharer”, de Conrad, Um, nenhum, cem mil, de Pirandello, ... (2002, p.201)

Há, ainda, uma evidência que se projeta na poética da escritura roseana, como se “O espelho” fosse, em termos discursivos, uma miniatura de *Grande sertão: veredas*, um

simulacro que reproduz um falso diálogo, um monólogo. O conto inicia-se com uma espécie de convite: “Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições.” (p.119). A manipulação discursiva perfaz o percurso da tentação, a qual mobiliza o *querer* do destinatário impondo-lhe uma condição: “*Se quer seguir-me, narro-lhe*” (p.119 – grifos nossos); e oferecendo valor desejado que é o narrar. A narração ou narrativa ganha maior expressividade, pois se trata de uma “experiência” (tal como em *Grande sertão: veredas*), fato que reveste o destinador de competência, reafirmando a autoridade em sua ação de narrador.

Em debreagem enunciativa<sup>67</sup>, esse “convite” instaura o efeito de sentido da subjetividade criando, ao mesmo tempo, certa aproximação, pois esse tipo de debreagem ainda desdobra-se numa espécie de debreagem interna que “serve, em geral, para criar um efeito de sentido de realidade, pois parece que a própria personagem é quem toma a palavra e, assim o que ouvimos é exatamente o que ela disse.” (FIORIN, 2001, p.46).

O uso do pronome pessoal “eu” pressupõe uma realidade discursiva na medida em que, instaura-se um processo de diálogo, pois

Quando alguém diz eu (locutor), está se dirigindo a um tu (receptor) que, ao responder, se torna um eu que o transforma em tu. Na linguagem, portanto, há sempre uma bipolaridade (eu – tu) que é peculiar por dois motivos: primeiro, porque eu (interioridade) e tu (exterioridade) não se recobrem, se transcendem reciprocamente; segundo, porque há uma reversibilidade entre eu-tu. (DI MATTEO<sup>68</sup>, 2008, p.4)

Somado à bipolaridade, o efeito de simultaneidade gerado pelos verbos no infinitivo e no presente (quer, seguir, narro), somam-se ao falso diálogo, a uma falsa reversibilidade entre enunciador e enunciatário. Ainda no primeiro parágrafo, o enunciador instaura o enunciatário: “*O senhor*, por exemplo, que sabe e estuda, suponho que tenha idéia do que seja na verdade – um espelho?” (p.119 – grifo nosso). Em forma de interrogação, o narrador elege o seu narratário, “o senhor”, ator que desenvolverá o papel de actante manipulado. Agora, num processo de sedução, o enunciador agrega valores positivos ao enunciatário para que esse se

<sup>67</sup> “Há, pois, dois tipos bem distintos de debreagem: a enunciativa e a enunciva. A primeira é aquela em que se instalam no enunciado os actantes da enunciação (eu/tu), o espaço da enunciação (aqui) e o tempo da enunciação (agora), (...) A debreagem enunciva é aquela em que se instauram no enunciado os actantes do enunciado (ele), o espaço do enunciado (algures) e o tempo do enunciação (então). (FIORIN, 2001, p.43-4)

<sup>68</sup> Artigo disponível no endereço:

[http://74.125.104/search?q=cache:Dy0L3JpTCPYJ:propesq.ufpe.br/hp/filosofia/arquivos/A%2520POLISSEMIAS%2520Da%2520SUBJETIVIDADE.pdf+eu/mim+freud&hl=pt-Br&ct=clnk&cd=8&gl=br&lr=lang\\_pt](http://74.125.104/search?q=cache:Dy0L3JpTCPYJ:propesq.ufpe.br/hp/filosofia/arquivos/A%2520POLISSEMIAS%2520Da%2520SUBJETIVIDADE.pdf+eu/mim+freud&hl=pt-Br&ct=clnk&cd=8&gl=br&lr=lang_pt) - Acesso em 24/09/2008.

envolva nesse diálogo, já que ele é uma pessoa “que sabe e estuda”, ou seja, alguém com autoridade e sabedoria para ouvir-lhe.

O narrador fala ao outro como se falasse a si mesmo. Além de ser o interlocutor imagem especular (tudo que dele sabemos são características coincidentes com as do narrador: ambos são cultos, nasceram no interior, têm amor à ciência), o próprio pensamento desse outro estaria, por suposição daquele que fala, contido em seu discurso. Trata-se às, claras, de um falso diálogo; como se *ainda* fosse preciso olhar-se num espelho. (PACHECO, 2002, p.207)

O enunciador anuncia que esse tema tomou-lhe tempo, pois ele foi “penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram” (p.119). E direciona o caminho de sua experiência: “Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.” (p.119). A transcendência e o mistério também são elementos de manipulação, configuram no limiar do inusitado. A interrogação, com o verbo, “duvida?” – cria um novo procedimento, um novo jogo, onde a manipulação tenta e seduz o próprio leitor. Assim, com os verbos no presente e um pronome de tratamento praticamente neutro, o leitor é enredado nas teias discursivas entrelaçadas pelo narrador. Por meio desse recurso, o ouvinte/interlocutor passa a ser duplo, o ator explícito “senhor” e o leitor implícito. Além disso, o verbo duvidar implica em uma pequena provocação que instiga para a continuidade da leitura e a atenção da narração.

Fisgados, actante e leitor, o enunciador prossegue narrando sua experiência. Diferentemente da maioria dos contos do conjunto, “O espelho” tece com engenho, erudição e sabedoria popular. Seu percurso argumentativo vai da mitologia greco-romana à credence popular, passando por leis da ótica. Vale ressaltar que se trata da descrição de uma experiência e, como tal, predomina o movimento interior, intelectual, pessoal. Rosenfield reforça:

A diferença entre esta experiência da essência e a experimentação científica positivista aflora quando o narrador toca na dupla natureza do espelho. Este não é um mero instrumento da física ou da ótica, mas um plano que põe em perspectiva séries de experiências, tendo seu fulcro numa outra dimensão. (ROSENFELD, 2002, p.39)

Em uma primeira vertente positivista, ou seja, visando o aspecto de valor científico do objeto, o enunciador direciona “Fixemo-nos no concreto.” (p.119). A função do espelho é descrita de forma simples: “O espelho, são muitos, captando-lhes as feições; todos lhe refletem o rosto, e o senhor crê-se com o aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel.” (p.119-20). O enunciador reafirma o saber do senso comum e joga ao

enunciatório a apropriação desse saber por meio do verbo “crer”, salientando a ingenuidade frente à fidelidade e o aspecto “próprio” e “imudado” da representação. Segue a provocação como forma instigadora: “E onde situar o nível e ponto dessa honestidade ou fidedignidade?” (p.120). Do espelho à fotografia, ainda com o recurso do “falso diálogo”, o enunciador joga ao enunciatório a resposta: “Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível? O senhor dirá: as fotografias o comprovam.” (p.120). Contudo, a argumentação principia em vertentes míticas, novas, reveladoras. O enunciador explica:

... Respondo: que, além de prevalecerem para as lentes das máquinas objeções análogas, seus resultados apóiam antes que desmentem a minha tese, tanto revelam superporem-se aos dados iconográficos os índices do misterioso. Ainda que tirados de imediato um após outro, os retratos sempre serão entre si *muito* diferentes. Se nunca atentou nisso, é porque vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes. (p.120 – grifo do autor)

A busca pela reflexão externa, aquilo que somos “no visível” gera o inusitado, a mobilidade, a diferença. Perceber-se “outro” é para aqueles que estão atentos às coisas importantes, tais como o enunciador, que defende sua “tese” em um processo revelador da dinâmica da representação do indivíduo.

O despropósito de querer que essência se reflita no espelho, que não sobre fissura alguma entre aparência e ser, a ponto de a imagem daquele que se olha ser a imagem literal da alma, também tem filiação histórico-literária no Romantismo. Digamos que o conto torna bastante literal a idéia romântica do extravasamento da interioridade a que corresponderia uma forma (artística lá, sendo o espelho uma antiga metáfora da representação.) (PACHECO, 2002, p. 203.)

No Romantismo, representar a totalidade da vida era representar o absoluto do eu, essa projeção criava uma relação unívoca, na qual a expressão exterior do herói refletia o seu ser: pensamentos, desejos, sentimentos, alma. Dentro do universo do senso comum há um ditado que pode ser relacionado com a questão da representação, o dito popular: “Os olhos são a janela da alma” também reforça esse pensamento. Todavia, o enunciador nos chama a atenção: “Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim.” (p.120)

Assim, num plano mais realista, o enunciador atenta para pontos revelados pela estética do real quando afirma: “E as máscaras, moldadas nos rostos? Valem, grosso modo, para o falquejo das formas, não para o explodir da expressão, o dinamismo fisionômico.” (p.120). A busca pela verdadeira projeção do ser não é mais ingênua, assume-se o uso de “máscaras” como forma de esconder o “explodir da expressão”, ou seja, a mobilidade da representação do ser.

Essas observações abrem caminhos para reflexões mais pontuais, refutando-se a simplicidade do “olhar-se ao espelho” e reconhecer-se. A argumentação pende para explicações mais específicas.

O experimento, por sinal ainda não realizado *com rigor*, careceria de valor científico, em vista das irreduzíveis deformações, de ordem psicológica. Além de que a simultaneidade torna-se impossível, no fluir de valores instantâneos. Ah, o tempo é o mágico de todas as traições... (p.120 – grifo do autor)

O imediatismo do tempo surge como inimigo da experimentação. O tempo é o senhor da mudança, da transformação, da dinamicidade. O senso comum o tem como o grande resolvidor e revelador das causas por meio do dito popular “Dê tempo ao tempo...”, em uma tentativa de suprimir o ávido desejo pelo imediato. O protagonista salienta: “... não será porque, através dos espelhos, parece que o tempo muda de direção e de velocidade?” (p.122). Na ciência, não é diferente, resultados necessitam de tempo para serem comprovados ou reprovados. Eis um valor que transita entre o erudito e o popular, entrelaçado no texto.

... o conto roseano enfoca o pendor íntimo, a experiência interior da busca da identidade. Mas também aqui é pelo engodo dos fetiches sociais que começa o auto-espelhamento. O engano simplório manifesta-se com sua paradoxal pretensão de objetividade que o herói reivindica para sua procura do núcleo mais subjetivo e íntimo de sua existência. É neste engodo que o conto engata uma crítica dos fetiches do conhecimento positivo. (ROSENFELD, 2002, p.37)

Nesse percurso por entre os espelhos e o “auto-espelhamento”, a referência mítica ilustra o conhecimento erudito ao mesmo tempo em que reafirma credences, mesmo quando esse espelho esteja ainda nos primórdios de sua manifestação,

... deve-se a que primeiro a humanidade mirou-se nas superfícies de água quieta, lagoas, lameiros, fontes, delas aprendendo a fazer tais utensílios de metal ou cristal. Tirésias, contudo, já havia predito ao belo Narciso que ele viveria apenas enquanto a si mesmo não se visse... Sim, são para se ter medo, os espelhos. (p.121)

Do líquido ao sólido, a aprendizagem transformou o utensílio. A advertência do mito vem na figura de Tirésias, “o mais célebre adivinho dos tempos heróicos<sup>69</sup>”, o qual antecipa o fim de Narciso, devido ao encantamento que o leva à morte, daí o medo, o inexplicável e a relação com o senso comum, pois o narrador confessa: “Temi-os, desde menino, por instintiva suspeita. Também os animais negam-se a encará-lo, salvo as críveis exceções.” (p.121). O mito, a cultura popular e a ingenuidade infantil aproximam-se das considerações primitivas e românticas acerca do espelho, são possibilidades que abrem o caminho da experiência para uma significação genuína, tal como define o protagonista:

<sup>69</sup> VICTORIA, L. A. P. **Dicionário básico de Mitologia – Grécia, Roma, Egito**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

... O espelho inspirava receio supersticioso aos primitivos, aqueles povos com a idéia de que o reflexo de uma pessoa fosse a alma. Via de regra, sabe-o o senhor, é a superstição fecundo ponto de partida para a pesquisa. A alma do espelho – anote-a – esplêndida metáfora. Outros aliás, identificavam a alma com a sombra do corpo; e não lhe terá escapado a polarização: luz – treva. (122)

A cultura popular e o senso comum servem de ponte entre a tradição oral que aporta na narrativa como elemento fantástico. Resgatam-se dessa tradição, ações relacionadas ao espelho, tais como: “Não se costumava tapar os espelhos, ou voltá-los contra a parede, quando morria alguém de casa?” (p.122). A associação do espelho a ações de magia e vidência também é apresentada como recorrente.

A credence na cultura popular aproxima as pessoas. São atos inexplicáveis que procuram fundamentar um sentido. Nesse processo de manipulação, o enunciador justifica:

... Sou do interior, o senhor também; na nossa terra, diz-se que nunca se deve olhar em espelho às horas mortas da noite, estando-se sozinho. Porque, neles, às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra e medonha visão. Sou, porém, positivo, um racional, piso o chão a pés e patas. Satisfazer-me com fantásticas não-explicações? – jamais. Que amedrontadora visão seria então aquela? Quem o monstro? (p.121)

Nessa ironia frente às ações supersticiosas, o protagonista relata o início e o porquê do seu empenho sobre “o espelho”, desafia a imagem proposta pela superstição indagando quem, afinal, é a “amedrontadora visão”, quem é o “monstro”. Além de antecipar o percurso de sua própria experiência, da sua busca.

Foi num lavatório de edifício público, por acaso. Eu era moço, comigo contente, vaidoso. Descuidado, avistei... Explico-lhe: dois espelhos – um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício faziam o jogo. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu, mesmo! O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação?

Desde aí, comecei a procurar-me – ao eu por detrás de mim – à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio. (...) (p.122)

O reconhecimento da perda se dá num espaço urbano “lavatório de edifício público”, onde as identidades são apagadas, lugar que estabelece o jogo entre o público e o privado, pois temos um espaço de intimidade que é aberto a todos. O tempo passado no pretérito imperfeito “eu *era* moço”, indica o período da experiência, relato de um fato narrado. Os dois espelhos fazem o jogo da “revelação”, refletem o irreconhecível, o “hediondo” e a descoberta

de que era ele mesmo a tal figura. É a partir dessa perda que o protagonista inicia sua aventura em busca do “eu por detrás de mim”.

Diferentemente do conceito de aventura advindo da Idade Média focada em ações exteriorizadas que carregam “a aura do encontro com o inesperado, do choque da vontade subjetiva com a imensidão desconhecida de um mundo alheio às intenções do indivíduo.” (ROSENFELD, 2002, p.37), das lutas contra um outro que deve ser eliminado, agora, contudo, a aventura é interior, a luta é contra si mesmo que se faz outro. Instaure-se o duplo, outra recorrência da tradição.

A maior parte dos estudos realizados no século XX sobre o duplo privilegia o ângulo psicológico, (...). Um conflito psíquico cria o duplo, projeção da desordem íntima; o preço a pagar pela libertação é o medo do encontro. (BRAVO, 1997, p.262-3)

A dispersão do eu, o sujeito dilacerado surge no século XX como “a experiência do duplo como desapropriação de si mesmo<sup>70</sup>”. Dentro de si, percebe-se o outro irreconhecível e de acordo com a abordagem freudiana, o inconsciente o recobre e se manifesta; perde-se, portanto, a identidade.

A divisão entre o “eu” e o “mim” aflora tanto no universo lingüístico como no psicanalítico, em ambos, porém, há uma coincidência conceitual. No âmbito gramatical, o pronome “mim” é objeto, ou seja, é passivo e não efetua nenhuma ação. Já no aspecto psicológico, “o mim é a encarnação e expressão de minhas particularidades, possibilidades, opções, decisões” (DI MATTEO, 2008, p. 4). Enquanto na gramática, o “eu” executa ações, é agente e ativo, no campo da psicologia, alcançar a dimensão do “eu” exige um processo: “Nunca é demais relembrar que o eu é uma das últimas categorias a ser adquirida pela criança que se designa, inicialmente, a partir de como é nomeada pelos outros.” (DI MATTEO, 2008, p.4). Segundo a teoria do aparelho psíquico, Freud designa o “ego como instância central da personalidade<sup>71</sup>”, ele é o mediador entre o Id, instância que “constitui o pólo pulsional da personalidade<sup>72</sup>” e o Superego cujo “papel é assimilável ao de um juiz ou de um censor relativamente ao ego. Freud vê na consciência moral, na auto-observação, na formação de ideais, funções do superego<sup>73</sup>.”

---

<sup>70</sup> Idem ao 65

<sup>71</sup> LAPLANCHE, J. e PONTALIS.J.B. **Vocabulário da Psicanálise**. (Tradução de Pedro Tamem). São Paulo: Martins Fontes, 1992.

<sup>72</sup> Idem ao 66.

<sup>73</sup> Ibidem ao 68.

A perspectiva freudiana indica que a personalidade, ou seja, o ego que se diz “eu”, é o mediador entre as pulsações internas dos desejos e as externas das limitações impostas pela sociedade. Ao relacionarmos esses conceitos à expressão que indica o desencadeamento da busca do enunciador da narrativa roseana, a imagem refletida no espelho revela essa duplicação, o “hediondo” como aspecto primitivo do “mim” que eu não reconheço, dessa forma, há o mediador, o reconhecível, o “eu por detrás de mim” que precisa vir à tona.

Em uma leitura individual, podemos associar esse percurso como rito pessoal na busca da identidade, caminho que cada um de nós faz para se reconhecer dentro do espaço em que estamos inseridos. Ao passo que se pensarmos em uma coletividade, essa busca é a mesma, contudo, ganha-se dimensões maiores, amplia-se para o social e chega-se à projeção nacional. Ao relacionarmos esse percurso com a história do Brasil e ao período de construção de Brasília, a construção de uma identidade projeta-se em idêntico patamar, idêntica busca, do “eu por detrás de mim”.

Aspectos inusitados e positivistas dão contorno à narrativa, em uma tentativa de distanciamento:

...Isso, que se saiba, antes ninguém tentara. (...) O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um *modelo* subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão. Eu, porém, era um perquiridor imparcial, neutro absolutamente. O caçador de meu próprio aspecto formal, movido por curiosidade, quando não impessoal, desinteressada; para não dizer o urgir científico. Levei meses. (p.122-3)

A perseguição pelo “aspecto formal” transita primeiramente no espaço da razão, em ações positivistas que ganham ares de “científico” e pontual, tal como prevê a corrente filosófica do Positivismo, segundo Comte. Todavia, o enunciador envereda-se por caminhos menos ortodoxos, “operava com toda a sorte de astúcias.” (p.123). Instaura-se o mistério; “Sobreabriam-se-me enigmas.” (p.123). Chama-se a atenção para o olhar: “Olhos contra os olhos. Soube-o: os olhos da gente não têm fim. Só eles paravam imutáveis no centro do segredo.” (p.123). O imperceptível, contudo, teorizado, surge no processo de teorização e busca da identidade.

... O senhor, como os demais, não vê que seu rosto é apenas um movimento deceptivo, constante. Não vê, porque mal advertido, avezado; diria eu: ainda adormecido, sem desenvolver sequer as mais necessárias percepções. Não vê também como não se vêem, no comum, os movimentos translativo e rotatório deste planeta Terra, sobre que os seus e os meus pés assentam. (p.123)

“O rosto externo” e “a minha vera forma” tornam-se o objetivo maior, o objeto de desejo do enunciador. Deixa-se de lado os aspectos positivistas fundamentados na corrente



filosófica e mergulha-se na percepção rudimentar. “Tomei o elemento animal, para começo.” (p.124). O trajeto evidencia-se em um processo de identificação animal.

Parecer-se cada um de nós com determinado bicho, relembrar seu *facies*, é fato. (...) Meu sócia inferior na escala era, porém – a onça. Confirmei-me disso. E, então, eu teria que, após dissociá-los meticulosamente, aprender a não ver, no espelho, os traços que em mim recordavam o grande felino. Atirei-me a tanto. (p.124)

A associação identitária com um animal, aproxima-se da leitura freudiana que vê no *id* os aspectos mais rudimentares e primitivos do ser humano. Os traços de reconhecimento animal o afastam do reconhecimento pessoal, por isso é preciso “aprender a não ver”. O “mim” vem recoberto pelo traço do felino (onça), através da animalização do sujeito, em uma escala “inferior” que o reconhece como “sócia” de um tempo passado não determinado, momento de um “relembrar”.

Apesar do desvio, o enunciador declara não poder detalhar os métodos, mas que eles “revezavam a mais buscante análise e o estrênuo vigor de abstração.” (p.124). Assim, inicia-se uma vagarosa tentativa de aproximação com o espelho.

Saiba que eu perseguia uma realidade experimental, não uma hipótese imaginária. E digo-lhe que nessa operação fazia reais progressos. Pouco a pouco, no campo-de-vista do espelho, minha figura reproduzia-se-me lacunar, com atenuadas, quase apagadas de todo, aquelas partes excrescentes. (p.125)

A apresentação do rosto começa a ganhar contornos e reconhecimento, “assim, o elemento hereditário – as parencas com os pais e avós – que são também, nos nossos rostos, um lastro evolutivo residual.” (p.125). O ideário científico e popular reconhece a hereditariedade e o modo como ela se manifesta no rosto humano, perfazendo uma linha evolutiva dentro de uma coletividade, contudo, no aspecto individual, o rosto projeta a alma, segundo o enunciador e essa identificação direta recupera os valores românticos, pois ele afirma:

...E, ainda, o que, em nossas caras, materializa idéias e sugestões de outrem; e os efêmeros interesses, sem seqüência nem antecedência, sem conexões nem fundura. Careceríamos de dias, para explicar-lhe. Prefiro que tome minhas afirmações por seu valor nominal (p.125)

O jogo discursivo oscila entre os valores positivistas da experiência que dão credibilidade ao manipulador-enunciador ao mesmo tempo em que os critica e sugere a limitação metodológica desse tipo de procedimento. Assim, abre-se caminho para o mistério, para o inusitado, para o “*modus de focar*”, numa visão limitada, que não alcança o simples e o milagroso, um modo de abstração consciente.

A trajetória para a busca do eu figurativiza uma *Odisséia* pessoal, entre ganhos e perdas, a aventura toma caminhos tortuosos. Ao trabalhar com maestria “no excluir, abstrair e abstrar”(p.125), o esquema do protagonista começa a custar-lhe e a luz do conhecimento científico e da exatidão muda: “E escurecia-se. Por aí, não obstante os cuidados com a saúde, comecei a sofrer dores de cabeça. Será que me acovardei, sem menos? (p.125). Em tom de confissão e tristeza, o enunciador anuncia a pausa,

... Perdoe-me, o senhor, o constrangimento, ao ter de mudar de tom para confidência tão humana, em nota de fraqueza inesperada e indigna. Lembre-se, porém, de Terêncio. Sim, os antigos; acudiu-me que representavam justamente com um espelho, rodeado de uma serpente, a Prudência, como divindade alegórica. De golpe, abandonei a investigação. Deixei, mesmo, por meses, de me olhar em qualquer espelho. (p.125)

O medo toma conta do enunciador que depois de tentativas fracassadas, abandona a investigação. A ação de afastamento vem justificada por meio do escritor latino Terêncio representando a sabedoria antiga dos romanos e a ambigüidade do espelho junto à figura da serpente, representada pela Prudência, como se fosse um aviso. A ação do tempo anula os poucos contornos recém descobertos e a perda se dá por completo.

Mas, com o comum correr cotidiano, a gente se aquieta, esquece-se de muito. O tempo, em longo trecho, é sempre tranqüilo. E pode ser, não menos, que encoberta a curiosidade me picasse. Um dia... Desculpe-me não viso a efeitos de ficcionista, inflectindo de propósito, em agudo, as situações. Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era – o transparente contemplador?... (p.126)

O esvaziamento da forma incide na perda total do “eu”. A Prudência em forma alegórica de serpente antecipa o cuidado necessário sobre o refletir-se junto ao espelho. Já o tempo é o agente do afastamento e do esquecimento. Só a curiosidade o impulsiona, tal como no texto machadiano que a exalta, quando Jacobina manipula os outros cavalheiros antes de começar a expor sua experiência sobre a existência de duas almas.

Os quatro companheiros, ansiosos de ouvir o caso prometido, esqueceram a controvérsia. Santa curiosidade! Tu não és só a ama da civilização, és também o pomo da concórdia, fruta divina, de outro sabor que não aquele pomo da mitologia. A sala, até há pouco ruidosa de física e metafísica, é agora um mar morto; todos os olhos estão no Jacobina, que concerta a ponta do charuto, recolhendo as memórias. Eis aqui como ele começou a narração:... (ASSIS, 1989, p. 155)

Desta forma o narrador introduz o momento da tomada da palavra por Jacobina e a forma pela qual consegue manipular seus companheiros junto a sua narração, a curiosidade. Machado anuncia a existência de duas almas após a experiência da perda de uma delas e as

consequências. O texto roseano revela a perda total de sua forma e afirma: “Voltei a querer encarar-me. Nada. E, o que tomadamente me estarreceu: eu não via os meus olhos. No brilhante e polido nada, não se me espelhavam nem eles!” (p.126). Mais uma vez, os olhos ganham importância nesse percurso de busca pela identidade. Recai sobre eles a relação entre corpo e alma, tal como estabelecida pela cultura popular que justifica: “Os olhos são espelhos da alma”; em uma correlação reveladora. Daí, o temor do protagonista,

... não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... des-almado? Então, o que se fingia de um suposto *eu*, não era mais que, sobre a persistência do animal, um pouco de herança, de soltos instintos, energia passional estranha, um entrecruzar-se de influências, e tudo o mais que na impermanência se indefine? Diziam-me isso os raios luminosos e a face vazia do espelho – com rigorosa infidelidade. E, seria assim, com todos? (p.126)

As interrogações procuram estabelecer laços de identificação com o manipulado/enunciatório. A herança animal e instintiva liga-se ao *id*, instância psíquica na qual reside o reservatório do impulso, do instinto, da inconstância, conteúdo que não absorve o “eu”, mediador racional e consciente. O reflexo do sujeito, sua identificação e singularidade ganham no espaço do espelho, a individualidade e o reconhecimento (corpo – reflexo – reconhecimento – “eu-mesmo” – alma), tal como se concebe no ideário romântico e popular.

Em um desvio paradoxal, o enunciador questiona esse valor e transfere o julgamento ao enunciatório: “... Estará pensando que, do que eu disse, nada se acerta, nada prova nada. Mesmo que tudo fosse verdade, não seria mais que reles obsessão auto-sugestiva, e o despropósito de pretender que psiquismo ou alma se retratassem em espelho...” (p.127). Em cumplicidade silenciosa, o protagonista ainda afirma: “Dou-lhe razão. Há, porém, que sou um mau contador, precipitando-me às ilações antes dos fatos.” (p.127). A crítica ao posicionamento abstrato cai mais uma vez na mítica quando esse ressalta: “Releve-me. E deixe que no final de meu capítulo traga luzes ao até agora aventado, canestra e antecipadamente.” (p.127). As luzes são metáforas do conhecimento, da clareza e exatidão, pois na Mitologia greco-romana, Apolo, deus da luz, da ordem e da harmonia se manifesta por meio da apresentação de todo e qualquer feixe iluminado, trazendo a luz da sabedoria. Esse feixe opõe-se à escuridão da ignorância, relação pertinente diante da experiência do protagonista do conto.

A conquista do “eu” reconhecível no espelho não se dá de forma imediata e completa, é um trajeto vagaroso, tal como anuncia o narrador:

Pois foi que, mais tarde, anos, ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei – não rosto a rosto. O espelho mostrou-me. Ouça. Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o tênue começo de um

quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa? Se quiser, infira o senhor mesmo. (p.127)

O tempo rege o momento exato da revelação e ainda se faz necessário um “defrontar-se”, um conflito com o espelho que, finalmente o mostra, não de forma completa. Mais uma vez, a luz surge como elemento metafórico do encontro e do processo de harmonização tão desejado pelo protagonista entre o “eu” e o “mim” refletido no espelho. A clareza do rosto só é possível depois do sofrimento, como um rito de passagem que instaura a ordem progressiva dos acontecimentos.

A declaração do encontro evidencia mais uma vez a conquista do próprio rosto por meio de um processo que carece de maturação. A provocação no final da frase (“Será que o senhor nunca compreenderá?”) aponta para a conclusão da experiência que vem mais tarde, diante de um espelho.

... eu já amava – já aprendendo, isto seja, a conformidade e a alegria. E... Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. Será que o senhor nunca compreenderá? (p.127)

O objeto-valor é reconquistado pouco a pouco no delinear do rosto do protagonista, a perda se restaura na nova apresentação quando ele anuncia a reinteração do “mim” com o “meu rosto, um rosto”, em identificação harmônica entre o “eu” e o “mim”. A sanção positiva se dá no amor por si, na reconciliação projetada desse conjunto no espelho. O processo metafórico revisita o mito de Narciso, invertendo a oposição vida x morte, aqui a “flor pelágica” marca o “nascimento” e não a morte, tal como ocorre originariamente no mito. O reencontro consigo mesmo resulta em um caminho de volta à infância, o “rostinho de menino”, uma interiorização que se abre para dois possíveis caminhos: um percurso individualizado do protagonista ou em termos estruturais, a identificação com o rosto do Menino dos contos-moldura, “As Margens da Alegria” e “Os cimos”, cuja experiência de vida e morte são configuradas não na perda de si mesmo, mas no ritual de passagem que pressupõe a perda de algo que lhes provoca alegria, conforto e encantamento, no primeiro conto o peru e, no último, a mãe. Araújo sintetiza essa possível leitura:

Início, meio e fim de um conjunto de estórias, temos os três contos, três meninos, três modos de viver e narrar a experiência do reencontro com uma certa verdade, verdade que implica o real e a ficção, a vida enfim amorosamente acolhida como estranha, trágica alegria. (2008, p.330)

As considerações sobre a vida ganham níveis de profundidade em relação à experiência e os planos, o enunciador questiona: “onde se completam de fazer as almas?” (p.128). Tal questionamento não fica sem resposta, mesmo assim, circula e cai em uma indagação ainda mais obscura:

Se sim, a “vida” consiste em experiência extrema e séria; sua técnica – ou pelo menos parte – exigindo o consciente alijamento, o despojamento, de tudo o que obstrui o crescer da alma, o que a atulha e soterra? Depois, o “*salto mortale*”... – digo-o, do jeito, não porque os acrobatas italianos o aviventaram, mas por precisarem de toque e timbre novos as comuns expressões, amortecidas... E o julgamento-problema, podendo sobrevir com a simples pergunta: - “*Você chegou a existir?*”(p.128)

A “simples pergunta” ironiza e joga a responsabilidade da resposta ao enunciário. A dúvida modela a narração e, apesar do relato de experiência, o narrador-protagonista não fecha a questão, deixa-a em aberto, mesmo porque ela “condensa a crise existencial do século XX” (NASCIMENTO e LEONEL, 2008, p.290), o conflito do sujeito a respeito de si mesmo. Se pensarmos no contexto brasileiro, dentro de uma esfera coletiva, essa crise apregoa a questão da identidade nacional que se reconcilia apenas depois do processo de fragmentação, da volta mítica da história do país, em primórdios animais de sua existência, revelando “que a História está inscrita na forma do mito.” (PACHECO, 2002, p.214)

O século XX inscreve a crise da identidade no contexto urbano, a cidade é o espaço da multidão, do não-eu, da massa. A opressão urbana é intensa principalmente para um sujeito que vem do interior, como o protagonista, pois espaço rural ainda preserva os traços identitários de cada sujeito.

O último parágrafo do conto inicia-se e encerra-se na formatação do falso diálogo, nessa retomada da fala do outro que se silencia, um “Sim?” antes e depois da exposição sobre a vida e a experiência narrada:

Sim? Mas, então, está irremediavelmente destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens? Disse. Se me permite, espero, agora, sua opinião, mesma, do senhor, sobre tanto assunto. Solicito os reparos que se digne dar-me, a mim, servo do senhor, recente amigo, mas companheiro no amor da ciência, de seus transviados acertos e de seus esbarros titubeados. Sim? (p.128)

A vida ao acaso desmonta toda a concepção positivista que vem ao longo do texto sendo traçada, na verdade, a razão da vida se revela longe da medição e do determinismo lógico apregoados por essa visão, pois essa tentativa de esclarecimento soa patética, equivocada e falha. Os hábitos, a experiência imediata e a linha positivista da ciência aparentemente não funcionam, são desacreditados no tecer de um discurso da desconstrução

dessas patentes enraizadas tanto na cultura erudita quanto na popular. A lógica é outra, a razão da vida caracteriza-se pelo mistério, pelo transcendental, pelos ritos de passagens e migração individual.

O duelo retórico entre a razão e o mito demonstra “que a razão esclarecida não dá conta do mito (...) fato que outros contos do livro, criticamente, já mostraram de diferentes maneiras.” (PACHECO, 2002, p.210). Mesmo assim, não há uma incisiva conclusão, entre os argumentos e contra-argumentos da perspicaz narração surge o jogo da decisão para o leitor/ouvinte.

... Nessa, como sempre nas estórias de Rosa, não existe o ponto final; no reencontro do homem com o menino há ainda mais espanto, tanto mais desconhecimento quanto mais comoção, amor e alegria. O final feliz não dispensa riscos, a lógica em jogo é a do paradoxo que nos constitui, nossos textos e nossas vidas. A literatura não é mero jogo de palavras, a vida não é apenas um “agradável acaso”; ambas, intrincados enigmas que esperam ser decifrados. (...) (ARAÚJO, 2008, p.321)

A busca do eu no reencontro com o rosto que lhe representa prevê nessa experiência uma regressão que chega ao mito atemporal, infância de todos nós. Devemos ressaltar que, dentro do universo psíquico, a criança demora para adquirir a categoria gramatical “eu” que surge aos poucos, em um lento processo de conscientização e reconhecimento, tal como propõe a experiência narrativa tecida no conto.

Retomando a perspectiva da esfera coletiva e nacional, podemos associar os impasses da crise identitária em um âmbito maior, dentro da História do país, tal como define Pacheco:

...Os dilemas de um país capitalista maciçamente pré-burguês – donde a dimensão mágico-religiosa para a resolução dos conflitos sociais, até novo momento, insolúveis, e, ao mesmo tempo, o acirramento da dimensão da crise da identidade (porque não se trata sequer de identidade propriamente constituída) – estão inscritos na forma literária que, esta sim, equaciona-os, sem resolvê-los. (2002, p.215)

Sendo assim, além da leitura individual e coletiva que vem sendo explorada, podemos pensar em uma metalingüística. A começar pelo nível discursivo ao incluir um falso diálogo como cena enunciativa em um processo de persuasão junto ao enunciatário, tendo como estratégia a manipulação por provocação. Vejamos trechos que justificam essa observação:

Se quiser seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência...  
(p.119)  
O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho que tenha idéia do que seja na verdade – um espelho? (p.119)  
Duvida? (p.119)  
Tente, aliás, fazê-lo, e terá notáveis surpresas. (p.120)  
Se quiser, não me desculpe; mas o senhor me compreende. (p.123)  
Que achas? (p.124)

Se quiser, infira o senhor mesmo. (p.127)  
 Será que o senhor nunca compreenderá? (p.127)

A reação do destinatário diante dessa estratégia é refutar a depreciação que lhe é imposta e a única forma é aceitar a narração da experiência, é um *dever fazer*. O tempo presente da enunciação, a pessoa “eu” e o espaço do “aqui” sem identificação geram o efeito de proximidade, jogo que inclui não só o enunciatário “senhor” como nós leitores implícitos, que mergulhamos na mesma estratégia discursiva e nos enveredamos como participantes do conto, também de forma passiva. Instaura-se um simulacro que discute além das temáticas já apresentadas, a própria arte de narrar, uma metáfora da arte literária.

Os valores inscritos nessa nova leitura oferecem uma reflexão acerca do fazer literário e uma identidade na caracterização da arte narrativa, perfazendo uma viagem dentro da própria literatura, em uma viagem pela história literária erudita e pelos meandros da cultura popular.

Se se pensar a arte como um “espelho” para a realidade, com certeza essa realidade não se reduzirá aos pontos que a óptica física ensina na escola: as imagens produzidas pelo espelho/arte são paradoxalmente iconoclastas; uma iconoclastia emergente nas diversas expressões das vanguardas do início do século XX. As mudanças estéticas daí advindas, envolvendo o uso extremado das possibilidades de linguagem, terão em Guimarães Rosa, em meados do século XX, um representante que não se refutará à tarefa de experimentar efeitos que a plasticidade das palavras propicia. (OLIVEIRA, 1979, p.131)

O uso de termos e questões específicas da literatura surge engendrado no discurso do narrador roseano. As observações desse enunciador procuram teorizar ou problematizar os aspectos que confluem para a direção da literatura e da arte. Ele afirma primeiramente: “Fixemo-nos no concreto” (p.119). Chama-se a atenção para o referente, para o real, para o olhar positivista da teorização. Há, contudo, uma ressalva: “Não se esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando.” (p.120) Sendo assim, a “tese” da experiência é narrada revelando “os índices do misterioso”, resgatando os fios das narrativas fantásticas e mágicas, cujas explicações racionais não dão conta da geração do sentido.

Após a exortação, outra é direcionada ao enunciatário/leitor: “Se nunca atentou nisso, é porque vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes.” (p.120). Os olhos e o tempo somam-se como grandes feitores de traição, são eles, os grandes modificadores do “concreto”, do real. A advertência do protagonista assim se inscreve:

... Além de que a simultaneidade torna-se impossível, no fluir de valores instantâneos. Ah, o tempo é o mágico de todas as traições... (...) Os olhos portanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim. Ah, meu amigo, a espécie humana peleja para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz trincha para rir-se da gente... (p.121)

A negação da simultaneidade do tempo refere-se diretamente à questão da enunciação, à ilusão criada pela ficção. Aponta-se para a estratégia de uso dos verbos no tempo presente, como ressalta Fiorin,

O tempo presente indica a contemporaneidade entre o evento narrado e o momento da narração. Mas, como nota Benveniste, esse presente, enquanto função do discurso, não pode ser localizado em nenhuma divisão particular do tempo crônico, já que eles as admite todas e, ao mesmo tempo, não exige nenhuma. Com efeito, o agora é reinventado a cada vez que o enunciador enuncia, é a cada ato de fala de um tempo novo, ainda não vivido. (Benveniste, 1974, p.74). (FIORIN, 2001, p.142)

Já em relação aos olhos, eles suscitam a incapacidade da retenção absoluta, eles nos enganam e a busca de uma “lógica” diante do “latejante mundo” promove a ruptura na qual a arte nos representa e faz “trincha para rir-se da gente”. Apenas o conhecimento das leis naturais e racionais não são capazes de darem conta dos acontecimentos frente aos nossos olhos e ao tempo.

O limite da nossa percepção contribui para destacar a realidade imperceptível que segue, muitas vezes, impregnada dentro do fantástico. O enunciador de Rosa assim nos esclarece:

O senhor, como os demais, não vê que seu rosto é apenas um movimento deceptivo, constante. Não vê, porque mal advertido, avezado; diria eu: ainda adormecido, sem desenvolver sequer as mais necessárias novas percepções. Não vê, como também não se vêem, no comum, os movimentos translativo e rotatório deste planeta Terra, sobre que os seus e os meus pés assentam. (p.123)

O escritor argentino Julio Cortázar também explora a questão da percepção dentro do fantástico pois para ele, “não há um fantástico fechado, porque o que nele conseguimos conhecer é sempre uma parte e por isso julgamentos fantástico.” (1993, p.178)

Além da presença do fantástico, gênero narrativo, o uso de termos específicos da literatura reforça a possibilidade de uma leitura metalingüística; os quais destacam-se nos trechos:

Saiba que eu perseguia uma realidade experimental, não uma hipótese imaginária. (p.125)

... Desculpe-me, não visio a efeitos de ficcionista, inflectindo de propósitos, em agudo, as situações. (p.126)

Há, porém, que sou um mau contador, precipitando-me às ilações, antes dos fatos, e, pois, pondo os bois atrás dos carros os chifres depois dos bois. (p.127) (grifos nossos)

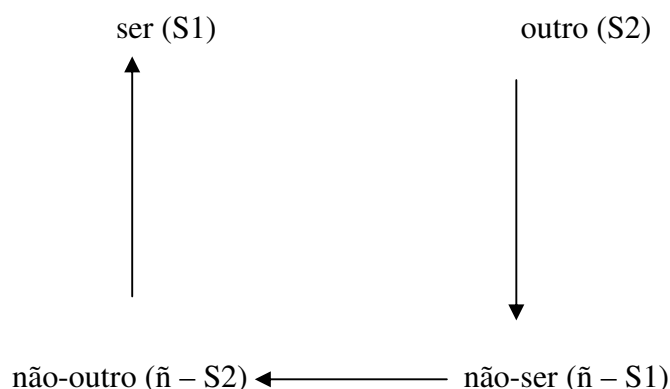


Os termos grifados reportam-se ao universo da literatura, ao modo de construção poética, do fazer literário. Para Cortázar, existem alguns procedimentos que valiam um “bom conto” a partir do tema, assim ele o define:

Parece-me que o tema do qual sairá um bom conto é sempre excepcional, mas não quero dizer com isto que um tema deva ser extraordinário, fora do comum, misterioso ou insólito. Muito pelo contrário, pode tratar-se de uma história perfeitamente trivial e cotidiana. O excepcional reside numa qualidade parecida à do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até idéias que lhe flutuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade; um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo das palavras, nos revela sua existência. (CORTÁZAR, 1993, p. 154)

O conto “O espelho” condensa essa revelação existencial, individual, coletiva e metalingüística amparado na trivialidade do espaço do diálogo. O tom revelador tira a poeira dos fatos cotidianos para mostrar-lhe o brilho da epifania<sup>74</sup>. A literatura representa o homem pelo poder epifânico das palavras, são elas que o representam, o constroem e o expressam. A palavra é o próprio homem, é o espelho da alma da humanidade que se desdobra nos vários idiomas e se reencontra na formatação de imagens que falam de todos nós.

Mergulhando na categoria fundamental desse conto, podemos delinear os opostos semânticos que constituem essa epifania e que são recorrentes nos demais contos, como um mote entre a essência e a aparência dos fatos, das situações e das pessoas. Podemos perfazer o trajeto que instaura essa revelação:



As definições semânticas que demarcam os termos “ser” e “outro” ocupam as posições contrárias e os termos “não-outro” e “não-ser” as posições contraditórias. Na narrativa de Guimarães Rosa, o “eu” perde-se e ocupa o seu contrário figurativizado pelo “outro”, em

<sup>74</sup> Idem a 59.

seguido o “eu passa” a ocupar o espaço dos termos contraditórios “não-outro/ não-ser” projetados nas várias instâncias do seu trajeto de busca até chegar a se reencontrar no próprio “ser”, em euforia amorosa que marca o reencontro do “eu” no espelho de forma satisfatória.

A sanção positiva do reencontro eufórico do ser em sua essência se faz recorrente enquanto mote que harmoniza todas as estórias do conjunto da obra. As várias estórias apresentam uma trama multiforme em fios narrativos que saem da cidade e do sertão e ganham o mundo. Traçam o sertanejo, o menino, o louco e falam da humanidade.

A organização da obra em aparente fragmentação revela, na verdade, uma organicidade dinâmica e essencial para a geração do sentido dela como um todo. O diálogo entre os textos apresenta a construção de uma moldura a qual revisita um texto clássico e faz dele seu modelo. A formação de molduras dentro da obra funciona tal como concebidas por Boccaccio em *Decameron* (provavelmente escrita em 1353).

É uma obra composta precisamente por cem novelas narradas no curso de dez jornadas (no grego de Boccaccio *Decameron* significa: dez jornadas) e articuladas e motivadas em uma Introdução inteiramente ocupada pela descrição da peste de 1348, que em Firenze ceifou milhares de vítimas. (MARRONE, 2002, p.9) (Tradução nossa)<sup>75</sup>

No clássico italiano, o jogo matemático baseado na numeração 10, estendeu-se ao número de personagens: 7 moças e 3 rapazes. Esse procedimento cumpre com o simbolismo medieval da perfeição e desdobra-se nos planos divino e humano pois, segundo Pazzaglia (1985), o número 3 para os narradores está relacionado com a perfeição da Trindade dentro da tradição mitológica judaico-cristã; já o número 7 para as narradoras, tem as virtudes teológicas e cardinais.

Cada jornada é programada e governada por uma rainha ou por um rei. A primeira rainha é Pampinea, a segunda Filomena, seguem Neifile, Filostrato, Fiammetta, Elissa, Dioneo, Lauretta, Emilia, Panfilo.

Dominante na fórmula da estrutura da obra o número “dez”. Dez os jovens que compõem a comitiva; dez as jornadas e para cada jornada dez os narradores; dez no final as novelas que cada um narrou de cada vez, dez os temas nas jornadas a tema livre, dez as variações nas jornadas a tema fixo. Um fio sutil delimita o espaço de cada jornada e liga uma jornada a outra, um tema a outro. Um é o motivo oculto que se desvincula da matéria da Introdução e corre ao longo de toda a obra: o sentimento da vida que nasce do terror da morte e em tal terror cresce, se torna

---

<sup>75</sup> ... È un'opera composta appunto da cento novelle raccontate nel corso di dieci giornate (nel greco del Boccaccio *Decameron* significa: dieci giornate) e articolate e motivate in una Introduzione interamente occupata dalla descrizione della peste del 1348, che a Firenze mieté migliaia di vittime. (MARRONE, 2002, p.9).

premente, arrasta com uma determinação cada vez maior. (MARRONE, 2002, p.9) (Tradução nossa)<sup>76</sup>

O número 10 também se faz presente na estrutura de *Primeiras estórias*. O conto “O espelho” divide a obra em dois blocos de 10 contos, sendo que o primeiro é pontuado por uma temática mais infantil e o segundo pelo tema da loucura.

A moldura (*cornice*) numérica é a formadora da moldura temática, gera a circularidade e o fechamento dos enredos. *Primeiras estórias* é formada por vinte e um contos, sendo que o primeiro e o último apresentam enredos semelhantes, são narrativas complementares, formam uma moldura e criam um processo de circularidade dentro da obra, a “moldura tem a função temporal de instaurar um movimento de retorno, por meio de sua estrutura cíclica e ritualística.” (MOTTA, 2006, p.147). Em “As margens da alegria”, um Menino viaja de avião com os tios para uma cidade que está sendo construída, nesse espaço ele vivencia uma experiência de morte. Em “Os cimos”, um Menino viaja com o tio “para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade” (p.224), a experiência vivida agora é de quase-morte. Os contos estão ligados pelo mesmo protagonista que vivencia experiências muito semelhantes, as quais circulam dentro do mesmo motivo.

“O *Decameron* tem um tecido conectivo entre as novelas que é chamado *moldura*: uma espécie de novela, ampla e liricamente movimentada, que em si recolhe todas as outras”. (PAZZAGLIA, 1985, p.590)<sup>77</sup> (Tradução nossa). Para essa precisão, o *Decameron* apresenta a seguinte estrutura:

Na primeira jornada, o tema é livre; na segunda, o tema é o “final feliz” conseguido depois de muitos contrastes; na terceira, o tema se refere a quem conquista e recupera um bem há tempo desejado; na quarta, narram-se os acontecimentos de amores que não tiveram uma conclusão feliz; ao contrário, na quinta, na sexta entram em cena aqueles que vencem graças aos “motes de espírito”; na sétima e na oitava, narram-se as zombarias que os homens fazem dentre eles; na décima, são dominantes o heroísmo e a grandeza de ânimo. (MARRONE, 2002, p.9) (Tradução nossa)<sup>78</sup>

<sup>76</sup> Ciascuna giornata è programmata e retta da una regina o da un re. La prima regina è Pampinea, la seconda Filomena; seguono Neifile, Filostrato, Fiammetta, Elissa, Dioneo, Lauretta, Emilia, Panfilo.

Dominante nella formula della struttura dell'opera il numero “dieci”. Dieci i giovani dei quali si compone la comitiva; dieci le giornate e per ogni giornata dieci i narratori; dieci alla fine le novelle che ciascuno ha narrato a turno; dieci i temi nelle giornate a tema libero; dieci le varianti nelle giornate a tema fisso. Un filo sottile delimita lo spazio di ciascuna giornata e collega una giornata con l'altra, un tema con l'altro. Uno il sotteso che si divincola dalla materia della Introduzione e corre lungo tutta l'opera: il sentimento della vita che nasce dal terrore della morte e in quel terrore cresce, si fa incalzante, trascina con una determinazione sempre maggiore. (MARRONE, 2002, p.9).

<sup>77</sup> Il *Decameron* ha un tessuto connettivo fra le novelle che è detto *cornice*: una sorta di novella, ariosa e liricamente mossa, che in sé racchiude tutte le altre. (PAZZAGLIA, 1985, p.590)

<sup>78</sup> Nella prima giornata il tema è libero; nella seconda il tema è “lieto fine” raggiunto dopo molti contrasti; nella terza il tema si riferisce a chi acquista e recupera un bene a lungo desiderato; nella quarta si raccontano le vicende degli amori che non ebbero una conclusione felice; al contrario nella quinta; nella sesta sono di scena

Apesar de parecer limitadora, a sucessão rigorosa das molduras e da estrutura matematizada no *Decameron*, Pazzaglia destaca:

A invenção da *moldura* não é uma homenagem exterior à exigência, própria da literatura da época, de recolher também as obras de fantasia em um rígido esquema intelectual. Nela Boccaccio expressou, recolhendo-a como em um vasto tapete, aquele ideal que se refrata nas tramas das suas narrativas, e também a sua atitude serenamente contemplativa em relação ao espetáculo multiforme da vida. (PAZZAGLIA, 1985, p.590-1)<sup>79</sup> (Tradução nossa)

Esse espetáculo garante a multiplicidade temática, a qual dialoga com o ideal de vida cortês e idílico das molduras. Suas narrativas passeiam pelos complexos problemas morais e religiosos da época. Boccaccio observa o homem e a sociedade em que vive e confere uma dimensão concreta, uma representação realista da vida. Além disso, observa-se que,

Assim visto, o *Decameron*, tanto para começar, deixa a imediata sensação de uma macroestrutura comprimida rigorosamente em uma fórmula inspirada na ordem e na disciplina. Nada acontece ao acaso. No curso de cada jornada, constrói-se aos poucos um gigantesco poliedro de mil faces, que se identifica com a mesma sociedade: um grande universo que se compõe e se articula em outros pequenos universos, todos autônomos e dispostos em movimento dentro de mecanismos próprios, todos motivados pelo mesmo intento, todos convergentes para o mesmo fim: fazer-se matéria de narrativa, narrar-se... e interrogar-se, responder à pergunta: o que, quem é o homem? (MARRONE, 2002, p.9-10) (Tradução nossa)<sup>80</sup>

O *Decameron* parte de um acontecimento de referência real, as conseqüências da peste em 1348; contudo, mergulha no universo ficcional, projetando em suas narrativas o fazer individual e coletivo em peripécias reveladoras do engenho da mente e da alma humana.

A sociedade que se narra no *Decameron* é, pelo menos em relação aos valores fundamentais, uma sociedade na qual grande parte das consciências estão em plena deterioração. A corrupção arrastou os valores básicos. Monges e sacerdotes pegam o dinheiro e as mulheres dos outros: religião e fé e desencanto. A corrupção da Igreja é a primeira causa da degradação e é em relação aos monges e

coloro che vincono grazie ai “motti di spirito”; nella settima e nella ottava si raccontano le beffe che gli uomini si fanno fra loro; nella decima sono dominanti l’eroismo e la grandezza d’animo. (MARRONE, 2002, p.9).

<sup>79</sup> L’invenzione della *cornice* non è un esteriore omaggio all’esigenza, propria della letteratura dell’epoca, di racchiudere anche le opere di fantasia in un rigido schema intellettuale. In essa Boccaccio ha espresso, raccogliendolo come in un vasto arazzo, quell’ideale che si rifrange nelle trame dei suoi racconti, e anche il suo atteggiamento serenamente contemplativo nei confronti dello spettacolo multiforme della vita. (PAZZAGLIA, 1985, p.590-1).

<sup>80</sup> Così visto, il *Decameron*, tanto per cominciare, lascia intanto la immediata sensazione di una macrostruttura stretta rigorosamente in una formula ispirata all’ordine e alla disciplina. Nulla vi accade a caso. Nel corso di ciascuna giornata si costruisce via via un gigantesco poliedro dalle mille facce, che si identifica con la stessa società: un grande universo che si compone e si articola in altri piccoli universi, ciascuno autonomo e messo in moto dentro da meccanismi propri, tutti motivati dallo stesso intento, tutti convergenti verso lo stesso fine: farsi materia di racconto, raccontarsi... e interrogarsi, rispondere alla domanda: che cosa, chi è l’uomo? (MARRONE, 2002, p.9-10).

aos sacerdotes (com exceção dos agostinianos) que Boccaccio assume uma clara posição crítica. (MARRONE, 2002, p.10)<sup>81</sup> (Tradução nossa)

Coerente com o pensamento medieval, Boccaccio preserva a mítica religiosa pautada na perfeição, todavia ironiza a ação dos religiosos da época e os valores morais. Sendo assim, supera as tendências castradoras do período, principalmente, em relação ao conteúdo, tornando-se um clássico da literatura ocidental.

Importante salientar também que a estrutura da obra gera a independência dos contos. De forma inovadora, o texto medieval já garante a autonomia de cada narrativa, além do sentido proposto pelo conjunto. *Decameron* inaugura uma “gramática universal”, como afirma Todorov:

A gramática universal é, pois, a fonte de todos os universais e dá-nos a própria definição do homem. Não somente todas as línguas, mas também todos os sistemas significantes obedecem à mesma gramática. Ela é universal não somente porque está em todas as línguas do universo, mas porque coincide com a estrutura do próprio universo. (TODOROV, 1982, p.15)

Enquanto “estrutura” do universo podemos relacionar aos aspectos de circularidade embutidos na formatação das obras por meio dos contos-moldura, os quais estabelecem uma mobilidade complementar e coesa. Em *Primeiras histórias* essa “gramática universal” estende-se aos contos-molduras e dão o tom e a coloração que pinta toda a unidade do conjunto da obra em nuances que vão do mais absoluto realismo crítico a mais delirante ficção alegórica.

A temática da viagem traz em si uma série de significados, o deslocamento conota a idéia de mudança e transformação. Podemos pensar numa espécie de *Odisséia* infantil, na qual o protagonista vivencia uma experiência, adquire um aprendizado e passa por um rito de iniciação para que, na sua volta, o olhar sobre o mundo tenha sido transformado pela experiência vivida. Há nesse processo uma fabulação do cotidiano. A presença da cidade e de “índices de modernização” dão contornos atuais à aventura mítica do menino. O espaço desses contos-moldura é diferente dos demais que se passam em zona rurais e locais típicos do sertão. Há ainda uma referência à Brasília, no tempo de sua construção.

Eis o início de “As margens da alegria”:

Esta é a estória. Ia um menino, com os Tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade. Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se

---

<sup>81</sup> La società che si racconta nel *Decameron* è, quanto meno in relazione ai valori incardinanti, una società nella quale gran parte delle coscienze sono in pieno degrado. La corruzione ha travolto i valori di fondo. Monaci e sacerdoti prendono il denaro e le donne altrui: religione e fede e disincanto. La corruzione della Chiesa è la causa prima del degrado ed è verso i monaci e i sacerdoti (a eccezione degli agostiniani) che il Boccaccio assume una chiara posizione critica. (MARRONE, 2002, p.10)

em caso de sonho. Saíam ainda com o escuro, o ar fino de cheiros desconhecidos.  
(p.49)

A enunciação enunciva recria a perspectiva fabular do “era uma vez...” anunciando a temática da narrativa – “era uma viagem inventada no feliz”. A autoridade do narrador, numa perspectiva objetiva, afirma-se na primeira frase – “Esta é a estória”. Essa escolha discursiva quebra a frieza e o distanciamento do narrador; sua aproximação é tão intensa que até os “cheiros desconhecidos” pela personagem cabem na enunciação. “Nas *Primeiras Estórias*, um olhar de menino fornece novamente a moldura para as divagações narrativas no universo das maravilhosas nuances e oscilações entre o bem e o mal.” (ROSENFELD, 2006, p. 151). O foco narrativo oscila entre a enunciação adulta e o olhar ingênuo da criança, efeito gerado pelo discurso indireto livre e que será retomado ao longo do texto.

... As fórmulas tradicionais do conto maravilhoso (“Era uma vez...”) sofrem variações que diminuem – em vez de aumentar – a adesão, no espaço atemporal da ficção, à veracidade da palavra narrada. Com essas narrativas que incorporam uma série de elementos líricos populares e eruditos, alterna outras, nitidamente mais prosaicas, que nos oferecem o firme lastro narrativo dos causos e captam nossa atenção através das fórmulas típicas desse gênero popular brasileiro. (ROSENFELD, 2006, p.158)

O aspecto de duração e eternização do tempo se dá na oração introdutória. “Esta é a estória”. Tal como nos contos de fadas, o tempo presente gera a atemporalidade, promovendo a identificação do leitor, além disso, essa identificação ganha força junto à questão da narrativa de experiência e de aprendizado.

A temática da infância vem sob a tônica inicial do momento paradisíaco e como aprendizagem – tanto uma representação da existência como essencial (que deve ser lembrada ou acompanhada pelo narrador), como, depois, aprendizado do desencantamento do mundo. É preciso pensá-la nesse sentido, enquanto construção de uma poética em que desencanto e essencialização se trançam. A ingenuidade da infância tem aqui centralmente o sentido de um momento genuíno, percurso de descobertas em meio ao chão histórico de que foi expulsa a poesia. (PACHECO, 2002, p.9)

Essa idéia de desencanto está relacionada à experiência da morte. A dimensão simbólica desse conto refaz o rito de iniciação cujo foco está no despregamento do núcleo familiar e a abertura para o mundo, é um rito de passagem, da ingenuidade infantil e sua eternização do tempo, para o corte violento da morte, tempo finito, necessidade de maturação. Há um tratamento mítico desse rito de passagem, iniciado pela viagem, quando tempo e espaço sugerem uma eternidade harmônica que parece não ser nunca violada.

E as coisas vinham docemente de repente, seguindo harmonia prévia, benfazeja, em movimentos concordantes: as satisfações antes da consciência das necessidades. (...) O Menino deixava-as, fartamente, sobre os joelhos, e espiava: as nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, aquela claridade à larga, o chão plano em visão cartográfica, repartido de roças e campos, o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e a verde; e, além, baixa, a montanha. (...) O Menino, agora, vivia; sua alegria despedindo todos os raios. (p.50)

Ao chegar o Menino encantou-se com o lugar, era uma morada pequena, ele foi se ajeitando enquanto os outros se ocupavam dos espaços da casa. A configuração do espaço oscila entre a representação realística e mágica do pensamento infantil: “Altas, cipós e orquideazinhas amarelas delas se suspendiam. Dali, podiam sair índios, a onça, o leão, lobos, caçadores?” (p.51). O Menino maravilhado “avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata.” (p.51). A construção desse “maravilhamento” se dá por meio da descrição do narrador, num discurso indireto livre que entrelaça os olhares sobre o animal:

Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta. Colérico, encachiado, andando, gruziou outro gluglo. O Menino riu, com todo o coração. Mas só bis-viu. Já o chamavam para o passeio. (p.51)

O encantamento pelo peru e sua aparição tão majestosa no terreiro, causaram no Menino a ansiedade em tê-lo por perto e por mais tempo.

Pensava no peru, quando voltavam. Só um pouco, para não gastar fora de hora o quente daquela lembrança, do mais importante, que estava guardado para ele, no terreirinho das árvores bravas. Só pudera tê-lo um instante, ligeiro, grande demoroso. Haveria um, assim, em cada casa, e de pessoa? (p.52)

Mesmo tendo fome, o Menino ansiava por rever o animal. Instaura-se, neste momento, o clímax do desejo e a quebra da harmonia:

Não viu: imediatamente. A mata é que era tão feia de altura. E – onde? Só umas penas, restos, no chão. – “*Ué, se matou. Amanhã não é dia-de-anos do doutor?*” Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. Como podiam? Por que tão de repente? Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru – aquele. O peru – seu desaparecer no espaço. Só no grão nulo de um minuto, o Menino recebia em si um miligrama de morte. Já o buscavam: - “Vamos aonde a grande cidade vai ser, o lago...” (p.52-3)

O processo de maturação do Menino figurativiza-se pela morte do peru. A perda da “eternidade e [d]a certeza” e a desilusão diante do feito da morte provocam a passagem do Menino para um mundo de desencanto, espaço em que a beleza e a harmonia podem ser

roubadas. O rito de passagem projeta-se simbolicamente nessa morte e marca a transição da infância para a adolescência ou mundo adulto. Além disso, dentro da nossa tradição, o peru é o morto que celebra a vida, uma nova etapa da vida. Processos ritualísticos que marcam um momento de renovação, mudança e atualização, tal como define Mircea Eliade: “Ora, no fim de um ciclo e no início do ciclo seguinte, realiza-se uma série de rituais que visam a renovação do mundo. (...) essa *renovatio* é uma recriação efetuada segundo o modelo da cosmogonia.” (2004, p.44)

A tradição e os arquétipos literários fomentam o rito de passagem da criança ao universo adulto por meio da instauração da morte enquanto ritual. Meletínski ressalta:

Apenas no mito heróico mais tardio e, sobretudo, no conto maravilhoso, começa-se a falar na “criação” ou “cosmicização” *sui generis* da personalidade, cuja biografia corresponde à série de ritos de passagem, o primeiro dos quais é o da iniciação que transforma a criança – graças a uma morte ritual temporária e a diversas proações – em membro plenamente válido da tribo. Aqui fala-se basicamente não apenas no despertar da consciência individual, mas também da socialização, da iniciação para o ingresso no meio social “maduro” e para sua integração nele. (MELETÍNSKI, 2002, p. 41)

Nesse processo nota-se também a alusão à mudança de espaço que preenche o olhar do protagonista.

(...) Mal podia com o que agora lhe mostravam, na circuntristeza: o um horizonte, homens no trabalho de terraplanagem, os caminhões de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira. Sua fadiga, de impedida emoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia. Abaixava a cabecinha. (p.53)

A oposição fundamental “natureza x cultura” perpassa o rito de passagem e intensifica o descontentamento gerado pelo novo espaço, uma “circuntristeza”, a qual suscita a experiência da morte. O “mundo maquinal” mata o mundo encantado, por isso, fazem-se necessários a maturação e o crescimento. A necessidade desse processo vem revelada logo no primeiro parágrafo do texto, antes mesmo que a viagem se inicie:

...e logo novo senso de esperança: ao não-sabido, ao mais. Assim um crescer e desconter-se – certo como o ato de respirar – o fugir para o espaço em branco. O Menino. (p.49)

O inevitável surge destacado entre os hífen “certo como o ato de respirar” e no “um crescer e desconter-se”. Antecipando o desenrolar do enredo, o qual desdobra-se, na verdade, em dois: um primeiro que traz a experiência individual de desencanto com o homem e com o



mundo e um segundo, circundado no espaço da História, de experiência coletiva, no processo de construção de Brasília, momento histórico de modernização do país. Sendo assim, além da moldura mítica do rito de passagem, há também uma moldura histórica, com elementos reconhecíveis como componentes do real, de um dado momento do nosso país. A experiência de morte e o desencanto podem ser somados ao novo enredo coletivo que se revela. Há um rito de passagem coletivo, na aura de que o país, com a construção de Brasília, avançaria no tempo e “amadureceria” tal qual outros países do mundo, numa projeção que elevaria o Brasil. Contudo, para que isso acontecesse, fez-se necessário um rito de passagem coletivo, uma experiência de morte da natureza e a soberania plena da cultura. A morte de uma árvore e a permanência da pedra surgem como metáfora da modernização do país, na construção de Brasília. É assim que esse feito surge entrelaçado no texto:

Ali fabricava-se o grande chão do aeroporto – transitavam no extenso as compressoras, caçambas, cilindros, o carneiro socando com os dentes de pilões, as betumadoras. E como haviam cortado lá o mato? – a Tia perguntou. Mostraram-lhe a derrubadora, que havia também: com à frente uma lâmina espessa, feito limpatrielhos, à espécie de machado. Queria ver? Indicou-se uma árvore: simples, sem nem notável aspecto, à orla da área matagal. O homenzinho tratorista tinha um toco de cigarro na boca. A coisa pôs-se em movimento. Reta, até que devagar. A árvore, de poucos galhos no mato, fresca, de casca clara... e foi só o chofre: ruh... sobre o instante ela pra lá se caiu, toda, toda. Trapeara tão bela. Sem nem se poder apanhar com os olhos o acertamento – o inaudito choque – o pulso da pancada. O Menino fez ascas. Olho o céu – atônito de azul. Ele tremia. A árvore, que morrera tanto. A limpa esguiez do tronco e o marulho imediato e final de seus ramos – da parte de nada. Guardou dentro da pedra. (p.53-4)

O olhar do Menino direcionado ao céu e o tremor revelam-se inevitáveis diante da morte da natureza e da árvore. Todos esses instrumentos citados no texto reafirmam o estágio de modernização do país e intensificam a oposição natureza x cultura, evidenciando a naturalidade diante da inserção de um novo tempo, um amadurecimento, mesmo que, para isso, seja necessária a morte e aqui, ela também sugere um rito de passagem, desta vez, coletivo.

A última narrativa é complementar à primeira. Contudo, a experiência de morte do primeiro texto vem em uma “quase-morte” no segundo. O primeiro parágrafo já anuncia a relação de complementariedade:

Outra era a vez. De sorte que de novo o Menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade. Vinha, porém, só com o Tio, e era uma íngreme partida. (p.224)

A retomada da eternização do tempo, numa circularidade de encontro com “outra era a vez” e “de novo”, além da repetição da personagem e do motivo da viagem com o Tio ligam esse texto com o primeiro, gerando a idéia de complementariedade e seqüência.

O motivo da nova viagem, já não era apenas um passeio e essa mudança vem anunciada pelo subtítulo “o inverso afastamento”. Da harmonia instaurada na primeira viagem tem-se, agora, outra postura do Menino:

Entrara aturdido no avião, a esmo tropeçante, enrolava-o de por dentro um estufo como cansaço; fingia apenas que sorria, quando lhe falavam. Sabia que a Mãe estava doente. Por isso o mandavam para fora, decerto por demorados dias, decerto porque era preciso. (p.224)

O Menino já não tem a mesma postura de alegria do primeiro texto. O afastamento forçado pela doença da Mãe lhe traz maus pressentimentos: “O Menino cobrava maior medo” (p.224-5). Aqui, a experiência da morte ganha outras dimensões, já não é mais um “peru” que foi avistado repentinamente no terreiro e, sim, uma pessoa, ou melhor, a pessoa de sua vida, sua Mãe.

Se encarasse pensamento na lembrança da Mãe, iria chorar. A Mãe e o sofrimento não cabiam de uma vez no espaço de instante, formavam avesso – do horrível do impossível. Nem ele isso entendia, tudo se transtornando então em sua cabecinha. Era assim: alguma coisa, maior que todas, podia, ia acontecer? (p. 225)

É assim que se instaura o “inverso afastamento” – “Mãe e sofrimento” – ocupam o espaço e o tempo “instante”. Dor que principia ao horrível, ao possível, ao efetivo da experiência de morrer.

O entusiasmo não lhe ocupa mais o coração, sua viagem vai em direção ao oposto do seu desejo. “Nem valia espiar, correndo em direções contrárias, as nuvens superpostas, de longe ir.” (p.225). O espaço do céu já não lhe causa satisfação, o desejo do afastamento da realidade, aponta para o desejo de dormir:

O quanto queria dormir. A gente devia poder parar de estar tão acordado, quando precisasse, e adormecer seguro, salvo. Mas não dava conta. Tinha de tornar a abrir demais os olhos, às nuvens que ensaiam esculturas efêmeras. (p.225)

A enunciação em terceira pessoa entrelaçada pelo discurso indireto livre surge em uma maior elaboração que no primeiro texto, revelando maior maturidade por parte do Menino, num estágio mais profundo de sua experiência individual. O desejo da segurança o afasta da realidade e o faz querer dormir. “Abrir os olhos” faz parte de uma situação proverbial em que se enxerga a realidade, para o Menino, esta atitude era tomada como um dever “tinha de tornar”.

A viagem não será solitária dessa vez, pois o Menino trazia no bolso, “o macaquinho de calças pardas (...) também miúdo companheiro” (p.225). Deixando para trás apenas “o chapeuzinho com a pluma”.

Diante da pergunta - “Então, quando chegavam?” – Tem-se a revelação da retomada do espaço, para uma nova experiência: “Tudo era, todo-o-tempo, mais ou menos igual, as coisas ou outras. A gente, não. A vida não parava nunca, para a gente poder viver direito, concertado?” (p.225). Essa projeção de repetição, evidencia-se até na figura do macaquinho:

Até o macaquinho sem chapéu iria conhecer do mesmo jeito o tamanho daquelas árvores, da mata, pegadas ao terreiro da casa. O pobre macaquinho, tão pequeno, sozinho, tão sem mãe; pegava nele, no bolso, parecia que o macaquinho agradecia, e, lá dentro, no escuro, chorava. (p.225-6)

Os sentimentos do Menino são projetados no macaquinho e a falta do chapéu o aproxima diante da justificação da falta da mãe. O “escuro” ressurgue substantivado como espaço do reconhecível, o espaço que recupera a morte e o medo, numa experiência já vivenciada. Não é diferente ao lembrar-se da Mãe, pois o Menino “revive” o desejo semelhante de quando avistou o peru:

Mas, a Mãe, sendo só a alegria de momentos. Soubesse que um dia a Mãe tinha de adoecer, então teria ficado sempre junto dela, espiando para ela, com força, sabendo muito que estava e que espiava com tanta força, ah. Nem teria brincado, nunca, nem outra coisa nenhuma, senão ficar perto, de não se separar nem para um fôlego, sem carecer de que acontecesse o nada. Do jeito feito agora, no coração do pensamento. Como sentia: com ela, mais do que se estivessem juntos, mesmo, de verdade. (p.226)

O desejo de reter, de ter o objeto de desejo por mais tempo, sem que o indesejável ou possível ocorresse, o faz reviver a experiência de morte e da perda consumada no primeiro texto.

Já no segundo subtítulo “Aparecimento do pássaro”, reafirma-se a ligação com o espaço visitado. “Na casa, que não mudara...” (p.226). A tensão sobre a ocorrência de algo ruim ainda atinge o Menino: “Enquanto a gente brincava, descuidoso, as coisas ruins já estavam armando a assanhação de acontecer: elas esperavam a gente atrás das portas.” (p.226)

Essa tensão reaparece e intensifica o olhar infantil diante daquilo que é possível de acontecer e que causa medo.

...O calado, o escuro, a casa, a noite – tudo caminhava devagar, para o outro dia. Ainda que a gente quisesse, nada podia parar, nem voltar para trás, para o que a gente já sabia, e de que gostava. Ele estava sozinho no quarto. (p.227)

O universo infantil ganha consciência da impossibilidade de deter o tempo por conta do seu desejo ou medo. Estar só é a condição para marcar o rito de passagem e adquirir a maturidade. Há vários momentos em que nota-se essa maturidade de pensamento do Menino:

... o Menino recebia uma claridade de juízo – feito um assopro – doce, solta. (p.227)

Mas, naquele raiar, ele sabia e achava: que a gente nunca podia apreciar, direito, mesmo, as coisas bonitas ou boas, que aconteciam. Às vezes, porque sobrevinham depressa e inesperadamente, a gente nem estando arrumado. (p.227)

Essa segunda viagem instaura a queda do Menino ao universo adulto. Como se o processo de conscientização o empurrasse junto à experiência de morte e do sentido real das coisas da vida, longe do universo “perfeito” da infância.

Assim, o Menino, entre dia, no acabrunho, pelejava com o que não queria querer em si. Não suportava atentar, a cru, nas coisas, como são, e como sempre vão ficando: mais pesadas, mais-coisas – quando olhadas sem preocupações. Temia pedir notícias; temia a Mãe na má miragem da doença? Ainda que relutasse, não podia pensar para trás. Se queria atinar com a Mãe doente, mal, não conseguia ligar o pensamento, tudo na cabeça da gente dava num borrão. A Mãe da gente era a Mãe da gente, só; mais nada. (p.230)

O encontro com um novo pássaro ocorre pela manhã, numa claridade que dourava as árvores. No mesmo espaço do terreiro, “ – Pst!” – apontou-se. A uma das árvores, chegara um tucano, em brando batido horizontal.” (p. 228) Mais uma vez o encanto toma conta do Menino diante da novidade e, dessa vez, até o Tio deixa-se seduzir com a instauração da cena:

Toda a luz era dele, que borrifava-a de seus coloridos, em momentos pulando no meio do ar, estapafrouxo, suspenso esplendidamente. (...). E, de olhos arregaçados, o Menino, sem nem poder segurar para si o embevecido instante, só nos silêncios de um-dois-três. No ninguém falar. Até o Tio. O Tio também, estava de fazer gosto por aquilo: limpava os óculos. (p. 228)

O instante mágico de beleza faz o Menino sonhar, pois “apanhava com o olhar cada sílaba do horizonte.” (p. 229). A passagem para a vida adulta rompe com o sonho infantil de retenção do tempo e dos acontecimentos. Aqui, o Menino mostra maior maturidade em relação ao primeiro texto e sua experiência enquanto sentimento refaz o tempo cíclico anterior, já que “não pudera combinar com o vertiginoso instante a presença de lembrança da Mãe – sã, ah, sem nenhuma doença, conforme só em alegria ela ali teria de estar.” (p. 229)

A terceira parte do texto intitulada - “O trabalho do pássaro” - recupera o simbólico, a ligação com o poético da vida, o olhar ainda um tanto infantil que busca a compensação do inusitado para equilibrar o descompasso dos inevitáveis acontecimentos da vida. É, portanto, assim que o narrador o identifica: “Mas, esperava; pelo belo. Havia o tucano...” (p.230).

Soma-se ao “belo”, a expressão “o raiar do dia” – aspectos que formalizam a cristalização de uma nova esperança, pois, “Depois do encanto, a gente entrava no vulgar do inteiro do dia. O dos outros, não da gente. As sacudidelas do *jeep* formavam o acontecer mais seguido.” (p.230)

As coisas do dia, retendo o olhar no Menino em direção ao real, apontando também para a presentificação de um contorno histórico, já que após lembrar da recomendação da Mãe em relação ao zelo com as roupas, no passeio do *jeep*, o Menino vê “os mil e mil homens [que] muitamente trabalhavam fazendo a grande cidade.” (p.230). Portanto, o real da vida aponta para o real histórico, alimentado pela experiência de vida de uma criança.

A oposição natureza x cultura amplia a disforia da experiência do Menino. A novidade do espaço da cidade não o seduz.

O Menino, em cada instante, era como se fosse só uma certa parte dele mesmo, empurrado para diante, sem querer. O *jeep* corria por estradas de não parar, sempre novas. Mas o Menino, em seu mais forte coração, declarava, só: que a Mãe tinha de ficar boa, tinha de ficar salva! (p.231)

A luta do Menino trava-se no enredo do tempo. O “instante”, tempo impreciso, delineia a situação de esperança por ele vivida. Contudo, o desejo contraria o real e a incapacidade de retenção do tempo só encontra harmonia na figura do tucano, a qual surge no tempo mítico da manhã e do instante, colocando o “relógio” do Tio em contrapartida.

Esperava o tucano, que chegava, a-justo, a-tempo, a-ponto, às seis-e-vinte da manhã; ficava, de arvoregem, na copa da tucaneira, futricando as frutas, só os dez minutos, comidos e estrepulados. Daí, partia, sempre naquele outro-rumo, no antes do pingado meio-instante em que o sol arrebolava redondo do chão; porque o sol era às seis-e-meia. O Tio media tudo no relógio. (p.231)

Novamente, a imprecisão do tempo, num “entremeio” é chegado um telegrama, que pela “cara apreensiva” do Tio, representava “o envelhecimento da esperança”. Mas, o Menino “teimoso de só amor” agia silencioso repetindo “que a Mãe estava sã e boa, a Mãe estava salva.” (p.231). Para animá-lo, surge a idéia de capturar o tucano. O consolo causou-lhe aflição – “Não e não!” - a magia e o encantamento da aparição do tucano envolviam o Menino e ele parecia compreender o propósito e a importância dessa figura, naquele exato momento de sua vida. “O hiato – o que ele já era capaz de entender com o coração.” (p.232). O período matutino carrega-se de mito e significação, a manhã é tempo de revelação e esperança e o Menino ressignifica sua esperança. “O Tio, entanto, diante dele, parou sem a qualquer palavra. O Menino não quis entender nenhum perigo. Dentro do que era, disse, redisse: que a

Mãe nem nunca tinha estado doente, nascera sempre sã e salva ! O vôo do pássaro habitava-o mais.” (p.232).

O processo de conscientização e maturidade intensifica a relação que o Menino faz no real buscando uma idealização frente ao desejo de ver a Mãe curada. O vôo do tucano ganha dimensões poéticas e ilustra o desejo do Menino.

A tornada do pássaro era emoção enviada, impressão sensível, um transbordamento do coração. O Menino o guardava, no fugidir, de memória, em feliz vôo, no ar sonoro, até à tarde. O de que pode se servir para consolar-se com, e desdolorir-se, por escapar do aperto do rigor - daqueles dias quadriculados. (p.232)

O desejo do Menino começa a ganhar contornos no real. Um telegrama chega no quarto dia e pela reação do Tio, que “sorriu, fortíssimo”, ele chega a conclusão junto ao narrador: “A Mãe estava bem, sarada! No seguinte – depois do derradeiro sol do tucano – voltariam para casa.” (p.232). É a volta do Menino ao lar.

Esse acontecimento desencadeia a finalização da narrativa na quarta parte intitulada “O desmedido momento”. A satisfação e a euforia projetam-se, mais uma vez, na dimensão do tempo.

E, com pouco, o Menino espiava, da janelinha, as nuvens de branco esgarçamento, o veloz nada. Entretempo, se atrasava numa saudade, fiel às coisas de lá. Do tucano e do amanhecer, mas também de tudo, naqueles dias tão piores: a casa, a gente, a mata, o *jeep*, a poeira, as ofegantes noites – o que se afinava, agora, no quase-azul de seu imaginar. A vida, mesmo, nunca parava. O Tio, com outra gravata, que não era a tão bonita, com pressa de chegar olhava no relógio. Entrepensava o Menino, já quase na fronteira soporosa. Súbita seriedade fazia-lhe a carinha mais comprida. (p.233)

A alegria da viagem de volta o fez esquecer o grande companheiro, o bonequinho macaquinho. O Menino não conteve as lágrimas, “Como fora aquilo possível?” (p.233). No entanto, o ajudante de piloto, trouxe-lhe um consolo . “ – Espia, o que foi que eu achei, para Você.” (p.233). Era o chapeuzinho vermelho, o qual surge no início da narrativa e que tinha sido por ele jogado fora. Sendo assim, o Menino pára de chorar e relaciona todo o acontecido e suas experiências, remodelando-as:

Não, o companheirinho Macaquinho não estava perdido, no sem-fundo escuro no mundo, nem nunca. Decerto, ele só passeava lá, porventura e porvindouro, na outra-parte, aonde as pessoas e as coisas sempre iam e voltavam. O Menino sorriu do que sorriu, conforme de repente se sentia: para fora do caos pré-inicial, feito o desenglobar-se de uma nebulosa. (p.233)

Era o inesquecível de repente, de que podia traspassar-se, e a calma, inclusa. Durou um nem-nada, como a palha se desfaz, e, no comum, na gente não cabe: paisagem, e tudo, fora das molduras. (p.233)

A constatação de um “caos pré-inicial” instaura o escuro, o medo, o real dos acontecimentos. A incontínência do tempo desdobrado em parcelas como “de repente” e “instante” somados a verbos de movimentação - “iam”, “voltavam”, “passeava”, “desfaz”, “traspassar” – indicam a transformação vivida enquanto experiência pelo Menino. Tudo isso forma uma espécie de “moldura”, rito passageiro para uma nova consciência de vida, transposição do ideal para o real. A esperança vence a morte.

Em composição poética e junção de fatos, tudo volta à mente do Menino:

...- no alpendre do terreirinho das altas árvores... e no *jeep* aos bons solavancos... e em toda-a-parte... no mesmo instante só... o primeiro ponto do dia ... donde assistiam, em tempo-sobre-tempo, ao sol do renascer e ao vôo, ainda muito mais vivo, entoante e existente – parado que não se acabava – do tucano, que vem comer frutinhas na dourada copa, nos altos vales da aurora, ali junto de casa. Só aquilo. Só tudo. (p.233-4)

A narrativa de viagem carrega a idéia do aprendizado pela experiência individual. O não-tempo e o não-lugar geram o ideal de infinito e, ao mesmo tempo, produz contornos regionais que geram a identificação histórica.

Quando, finalmente, chegam, O Menino responde: “-Ah, não, Ainda, não...” – E, ao concluir sua experiência, o narrador encerra: “Sorria fechado: sorrisos e enigmas, seus. E vinha a vida.” (p.234). O momento mágico da travessia lhe guiaria a partir de então, pois, apenas passando por essa experiência, o Menino estaria pronto para, finalmente, encarar a vida, agora, um pouco mais maduro.

“Os cimos” sela a circularidade modular do conjunto das *Primeiras estórias*. A aventura complementar do Menino pontua a fabulação mergulhada no chão da História, ou seja, o rito de passagem marcado pela superação da perda (no 1º conto) e de forma mais abstrata de “quase-perda” (no último) projetam valores de sentido gerados por uma leitura individual, pessoal e outra coletiva, nacional.

“Seguindo o olhar do Menino, há inicialmente um fascínio pela promessa de grandeza e modernização que envolve o projeto da cidade; (...)” (PACHECO, 2002, p.21). Nesse olhar podemos identificar uma projeção infantil de encantamento inocente, ao mesmo tempo em que, notamos uma interpretação do novo Brasil frente à essa “promessa” encarnada na construção de Brasília.

A circularidade em *Primeiras estórias* engendra a coerência interna geradora do princípio ativo que mobiliza todos os contos para um encontro especular onde a orquestração conjunta oscila e instaura diferentes matizes entre o anedótico enredo harmônico e o trágico enredo disfórico.

A tradição é revisitada em, Rosa já no reflexo da singularização da palavra “estória”, já instaurada no título, ao retomar os contos maravilhosos e fantásticos com o seu uso. As raízes da narrativa são revisitadas e podemos relacionar o propósito dessa visita em uma das conceituações de clássico para Calvino, pois o escritor afirma: “*Um clássico é um livro que vem antes de outros clássicos; mas quem leu antes os outros e depois lê aquele, reconhece logo o seu lugar na genealogia.*” (CALVINO, 1993, p. 14) (grifos do autor). Assim podemos justificar o eixo da tradição e reinvenção, uma vez que reconhecemos os “clássicos” revisitados por Rosa e por Calvino e apreendemos todo o processo de reinvenção no exercício de somar e atualizar a História do Brasil e da Itália à esfera da ficção.

Com Calvino não é diferente, o título também remete à filiação junto aos clássicos indicando o pronome “*nostrī*” (nosso) de inclusão frente ao substantivo “*antenati*” (antepassados) marcando não só a referência aos protagonistas como também a revisitação às origens da literatura.

Mitos, contos maravilhosos, poemas e narrativas da cavalaria, lendas são estes os fios estruturadores do eixo que se movimenta no resgate da tradição nas obras de Calvino e Rosa. Esses mesmos fios sofrem interferências e transformações as quais ampliam as possibilidades de renovação e reinvenção do fazer literário, além de revelar a convergência que aproxima as escolhas poéticas dos dois autores.

Por meio desse reconhecimento, passaremos a investigar os eixos que estruturam as obras: sintagmático e paradigmático, buscando reencontrar em suas projeções arquitetônicas as consonâncias poéticas tematizadas, figurativizadas e/ou disseminadas na organização das narrativas.



### III - EIXO SINTAGMÁTICO

As obras que compõem a trilogia do *I nostri antenati* foram reunidas um ano depois que a última obra ficou pronta, em 1960. Na junção dessas narrativas, Calvino vislumbrou uma isotopia que as unia à “experiência da realização como ser humano” (CALVINO, 1997, p.19); há para isso um desdobramento temático que prevê “três níveis de aproximação da liberdade.” (CALVINO, 1997, p.19). Apesar das três se manterem “de pé enquanto histórias, pela lógica da seqüência de suas imagens” (CALVINO, 1997, p.20), a proposta de Calvino em reuni-las foi estabelecer um “jogo” com o leitor, de modo que cada um pudesse reconhecer nos protagonistas, os seus antepassados, formando assim “uma árvore genealógica” em um espelhamento que revelasse os traços ancestrais do homem contemporâneo.

Escritas durante a década de 50, possuem como consonância o fato de serem narrativas inverossímeis e de ocuparem espaços e tempos de ordens semelhantes voltadas para os romances de cavalaria: seus espaços, personagens e valores. Com referência à tradição literária, Calvino acreditava que a trilogia poderia ser vista como um “ciclo completo”, já que não pretendia escrever outras narrativas similares. Sendo assim, nossa proposta de leitura é a de resgatar a unidade da trilogia, dando a ela uma perspectiva linear ao unir as três narrativas e reafirmar a idéia de “ciclo”, já mencionada pelo autor.

Remontando o contexto histórico, as décadas de 50 e 60 foram períodos de significativos debates em torno da função da literatura. O declínio do Neorealismo italiano e o desenvolvimento das ciências humanas denunciavam a crise do romance que “favoreceu o desenvolvimento de uma literatura explicitamente auto-referencial, dotada de forte consciência teórica e histórica.” (KLEIN, 2004, p.58). Nesse momento de crise e redefinição do papel da literatura, “a prosa de Calvino aparece fortemente marcada pela consciência e pela auto-referencialidade literária.” (KLEIN, 2004, p.58)

A partir da metade dos anos 50, a Itália do pós-guerra vê a formação de uma verdadeira sociedade de massa, cujas transformações invadem as bases sociais, econômicas e culturais. Deste modo, os níveis de consciência individual e coletiva sofrem modificações no ambiente literário. Instaura-se, assim, a crise da literatura italiana.

. O desejo de renovação literária faz com que Calvino se lance em inusitadas produções para a época, todas marcadas por uma consciência que evidencia o tripé da sua poética presente desde o início de sua carreira: o sujeito individual, a coletividade histórica e a

metalinguagem. A literatura e a história surgem, portanto, entrelaçadas em suas narrativas. Vale salientar que, de forma específica, para a literatura italiana, o período do Neorealismo também serviu como redutor do impulso renovador e revelou-se como inflexível diante de possíveis variações temáticas, isso porque,

... reinante no país do início dos anos trinta até meados da década de cinquenta, o endurecimento das posições da crítica militante, o direcionamento de grande parte da produção literária para o regionalismo, o esquematismo e o populismo da literatura dialetal são apenas uns dos tantos aspectos do panorama cultural e literário daquele tempo. (KLEIN, 2004, p.81)

Esse perfil de pós-guerra refletia uma literatura fortemente marcada pela representação mimética da realidade. Contudo, Calvino, por meio de suas escolhas formais, faz um caminho inverso a aquele proposto pelos valores estéticos da época: “histórias fantásticas” resgatadas das raízes da narrativa, profundamente alegóricas. Seu ideário de inovação visita os eixos de reinvenção como vimos no capítulo anterior. Os mecanismos de resposta à crise e ao período histórico servem para esse escritor italiano “proclamar uma nova idéia de literatura”. (KLEIN, 2004, p.58)

A fábula servirá, a partir de então, como “esquema insubstituível de todas as estórias humanas’, com seu fundo simbólico e sua específica estrutura pautada na linearidade e rapidez da narração”. (KLEIN, 2004, p. 82).

A trilogia surge engajada nesse processo de fabulação o qual será a opção de Calvino como sistema de representação do mundo e do homem atual. Montoro explicita essa escolha:

... Calvino declara que seu modo de ver e explicar o mundo contemporâneo através dessas histórias de fantasia é um sistema de aproximação aos problemas reais desde a imaginação, fundando-se na necessidade de explorar novas linguagens<sup>82</sup>, (...) (MONTORO, 2003, p.69) (Tradução nossa)

Resgatando a estória romanesca e reelaborando conforme o desejo de atualização, ao mesmo tempo, sem perder o fio histórico social, as narrativas calvinianas sugerem uma linearidade, a qual sustenta o eixo sintagmático da trilogia por meio das isotopias figurativas e temáticas. Além da composição cíclica, *I nostri antenati*, traça por meio dos seus protagonistas a proposta que une o homem medieval ao contemporâneo ao focar em sua essência as questões existenciais que permeiam as ações e os valores dentro de sociedades tão distantes no eixo temporal e, tão próximas, na dimensão paradigmática.

---

<sup>82</sup> “... Calvino declara que su modo de ver y explicar el mundo contemporáneo a través de estas historias de fantasía es un sistema de aproximación a los problemas reales desde la imaginación, fundándose en la necesidad de explorar nuevos lenguajes, (...) (MONTORO, 2003, p.69)

Seguindo o traço progressivo da linearidade proposta pela idéia de conjunto, podemos pensar em três exemplos de possíveis conquistas da liberdade vivenciadas por homens pertencentes a sociedades extremamente sólidas em relação aos valores por elas sustentados.

O enfoque do desenvolvimento das narrativas será dado aos protagonistas das três narrativas: O visconde Medardo di Terralba, o barão Cosimo Piovasco di Rondò e o cavaleiro Agilulfo Emo Bertrando dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez, isso porque se evidencia no percurso narrativo o qual organiza-se de acordo com o ponto de vista do sujeito, o espetáculo das ações e a busca de valores que recobrem a narrativa e, ao mesmo tempo, lançam-se em categorias mais profundas e abstratas nos níveis discursivos.

O eixo sintagmático da trilogia desenvolve-se por meio de três núcleos temáticos: a divisão, a obstinação e a inexistência. Enquanto “antepassados” do homem contemporâneo, os protagonistas vivenciam situações, agem ou são atingidos por fatores que os aproximam do palco da existência diante das tensões e escolhas da atualidade.

A composição de uma unidade significativa sugere um desenvolvimento linear e progressivo diante da alegoria dessas personagens em consonância com o homem, a sociedade e os valores. Eles representam o desdobramento de uma mesma categoria semântica fundamental consolidada pela oposição eu x outro, temática recorrente nas narrativas do século XX e desenvolvidas diante de valores como: a busca de uma identidade consolidada, o desejo de ações transformadoras do homem e da sociedade e a idealização vazia da perfeição. O termo opositor designado como “outro” surge recoberto por inúmeras figuras e temas, podendo ser representado pelo mundo, pela sociedade e seus valores arbitrários, por um anti-sujeito ou pelo desdobramento das relações neles inseridos. Esse desdobramento dá suporte à tematização visto que, “A tematização consiste em dotar uma seqüência figurativa de significações mais abstratas que têm por função alicerçar os seus elementos e uni-los, indicar sua orientação e finalidade, ou inseri-los num campo de valores cognitivos ou passionais.” (BERTRAND, 2001, p. 215)

Giuseppe Bonura recupera a análise de Giorgio Bàrberi Squarotti sobre o significado da trilogia e reafirma que:

...dos *Nossos antepassados*, que não são uma evasão contente e quase inconsciente no passado, mas antes a recuperação de uma tradição de Calvino, no mesmo instante no qual a traduz na página, dramatiza, isto é, torna atual, desce em uma

realidade na qual o homem não sabe mais quem é<sup>83</sup>. (BONURA, 1972, p. 170)  
(Tradução nossa)

A linearidade de obra obedece a uma gradação temática que vai da concretude à abstração. Figuras e temas são dispostos em torno desses níveis em forma progressiva, ao percorrer por meio dos protagonistas e das relações e ações por eles estabelecidas, formando uma composição figurativa e temática que “como um cursor ao longo de uma régua, a figurativização desliza gradualmente da representação icônica (...) à representação abstrata (...), passando por tratamentos estilizados, alegorias e símbolos.” (BERTRAND, 2001, p. 211)

Tudo isso se projeta no corpo dos protagonistas, sendo que o primeiro é mutilado, o segundo é flutuante e o terceiro é esvaziado. A vanguarda do espaço das ações passa a ser o corpo, o cenário perfeito para evidenciar as ações internas e externas, sendo ele o foco mais atingido frente às mudanças e oscilações do sujeito e da sociedade que ele ocupa. Essas projeções que atingem os protagonistas reaparecem nas ações das demais personagens em outras dimensões temáticas:

(...) A diferença semântica precisa entre os pólos icônico e abstrato é interpretada pela semântica estrutural em termos de densidade sêmica. Queremos dizer com isso a densidade não somente nos traços que entram na construção do formante figurativo, mas também a das redes associativas que ela possibilita com outros formantes. (BERTRAND, 2001, p. 212)

Essas redes associativas tecem a representação de uma estética da negatividade, ou seja, os protagonistas sofrem ações de cunho negativo que os afetam física e cognitivamente. Desta forma, moldam suas razões e paixões dentro do aspecto da negação, da privação ou da limitação. A esse respeito, Bertrand diz: “... Percebe-se que essa isotopia temática da negatividade, para além da morfossintaxe da negação, reúne praticamente todos os elementos do texto, podendo em consequência ser considerada como regente da significação global.” (2001, p. 204). Percebemos, então, que a repartição involuntária, o abandono da segurança do chão e o vazio da existência são os fios dessa estética traçada pela trilogia.

A consonância espaço-temporal aproxima o período carolíngio da Idade Média até o século das Luzes. Castelos, abadias, nobres, cavaleiros, donzelas parecem conviver todos em consonância com os valores que pouco mudam através dos anos. A experiência vivida no confronto eu x outro parece apagar as diferenças temporais e anunciar a essência do viver em sociedade.

---

<sup>83</sup> “... dei *Nostri antenati*, che non sono un’evazione gioiosa e quasi incosciente nel passato, ma piuttosto il recupero di una tradizione che Calvino, nell’istante stesso in cui la traduce sulla pagina, drammatizza, cioè rende attuale, cala in una realtà in cui l’uomo non sa più chi è.” (BONURA, 1972, p. 170)

Os focos narrativos parecem compartilhar dessa experiência, observadores e, ao mesmo tempo, agentes nas narrativas: o sobrinho do visconde; Biágio, irmão do barão e Bradamante, a amazona apaixonada pelo cavaleiro, todos apagam a distância fria dos contos maravilhosos e vivenciam ao lado dos protagonistas as mais diversas aventuras.

Assim, todas essas estratégias usadas por Calvino servem para o processo de renovação da literatura, bem como a revisitação das raízes das narrativas em termos de estrutura e temática. Em um movimento incompatível com a urgência da década de 50, o escritor italiano parece negar a estética dominante mesmo diante dos apelos neorealistas do período.

Essa postura um tanto “revolucionária” frente à vigência dos valores estéticos do Neorealismo não é exclusividade da literatura italiana na figura de Italo Calvino, podemos reconhecê-la também, no mesmo período no Brasil através do escritor mineiro João Guimarães Rosa.

Os exemplos de um regionalismo tenso e crítico no Brasil têm o Neorealismo italiano como modelo. Assim as narrativas no Brasil:

... *Usina e Fogo Morto* de José Lins do Rego, *São Bernardo* e *Vidas Secas* de Graciliano Ramos. Como obras-primas, esses romances estão de algum modo isolados na corrente da “literatura social” dos anos de 30 e de 40. O que predominou foi a crônica, a reportagem que mistura relato pitoresco e vaga reivindicação política. Tiveram numerosa prole romances que encarnavam um regionalismo menor, amante do típico, do exótico, e vazado numa linguagem que já não era acadêmica, mas que não conseguia, pelo apego a velhas convenções narrativas, ser livremente moderna. (BOSI, 1994, p.426)

Essas estórias “fabulísticas” falam do interior do país e reconstroem um período da História que o Brasil não conheceu: a Idade Média. A proximidade diante de períodos histórico-sociais e culturais aparentemente tão distintos está, na verdade, “propenso a fundir numa única realidade, a Natureza, o bem e o mal, o divino e o demoníaco, o uno e o múltiplo.” (BOSI, 1994, p.431). Relação que propicia à narrativa roseana destacar-se pelo regionalismo superando-o e firmando ares de universalidade, afinal, “o sertão é do tamanho do mundo.” (BOSI, 1994, p.431)

Vale pontuar o cenário político e social que faz emergir as transformações e valores estéticos a partir das primeiras décadas do século XX. A década de 30, seguinte àquela em que se realizou a Semana de Arte Moderna (1922) no Brasil, foi marcada pelas transformações políticas provocadas pela Revolução de 1930 e foi compreendida pela crítica como momento de profundos acirramentos ideológicos e estéticos. Os romances de 30 promoveram uma revolução ideológica e estética vinculada à modernização.

A Era Vargas gerou mudanças significativas nos planos políticos, econômicos e sociais do País. A cultura popular começa a ser legitimada no nordeste brasileiro por meio das formas patriarcais, num primeiro momento, gerando o embate entre modernidade e tradição, quando as máquinas ganham *status* de “monstros” diante dos engenhos.

Movidos pelo desejo de modernização, os anos 30 e 40 no Brasil ainda gerou conflitos, contudo, o olhar estético alcançou o miserável do campo ou do sertão nordestino e fez com que eles se tornassem protagonistas desse período. O rural e o camponês na literatura promovem a descentralização já nesse momento, com um tom bem marcado de “denúncia social”, ao mesmo tempo em que dominou a safra de ficção desse período “impedindo por longo tempo que houvesse percepção estética de autores que não atuassem dentro dessas normas.” (GALVÃO, 2008, p. 108)

Os acontecimentos político-sociais dos anos 50 no Brasil também suscitaram esse olhar descentralizado para o interior. A construção da nova capital no centro geográfico do País começa efetivamente em 1957. O ideal de desenvolvimento do presidente Juscelino Kubitschek, “50 anos em 5”, ocupa o sertão com a modernidade.

Esse deslocamento provoca uma espécie de crise de identidade. A ânsia pela modernidade toma o espaço das artes e reposiciona o Brasil frente ao exterior.

Dividido em rural e urbano, somente depois do regionalismo, o espaço e atores do cenário rural ganham contornos e vozes. Em Guimarães Rosa, a estetização do sertão idealiza esse cenário e os elementos que o compõem. Apesar da idealização, as narrativas de Rosa evidenciam:

O conflito entre o eu/herói e o mundo (que nos tem valido de fio de Ariadne no labirinto da ficção moderna) não desaparece do grande romance de Guimarães Rosa: resolve-se mediante o pacto do homem com a própria origem das tensões: o Outro, o avesso, “os crespos do homem”. (BOSI, 1994, p.431)

A proposta de ressignificação do conjunto da obra enquanto um todo implica no desdobramento de quatro temas principais desenvolvidos nos contos, são núcleos temáticos que auxiliam na classificação e na organização das categorias pelas quais Rosa passeia em sua obra, são elas: infância, violência, loucura e amor. Vale ressaltar que essa primeira classificação é meramente para compor as isotopias temáticas e figurativas que constituem a estruturação da obra, pois essas palavras-chave acabam por abarcar outros fenômenos temáticos que formam o campo semântico e enriquecedor da obra, tais como: o lirismo, o insólito, o dramático, a rejeição, a descoberta, o fatalismo, o misticismo, a culpa, o destino, etc.

A especificidade do gênero “conto” promove certa concisão temática, como afirma Bosi:

... Na verdade, se comparada à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades de ficção. E mais, o mesmo modo breve de ser compele o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução: daí ficarem transpostas depressa as fronteiras que no conto separam o narrativo do lírico, e o narrativo do dramático. (BOSI, 1999, p.7)

Rosa escolhe o conto breve e assim potencializa, por meio de seu trabalho com a linguagem, a disseminação temática ao longo da estrutura sintagmática das *Primeiras estórias*. Há um processo que insere graus diferenciados de figurativização semântica de acordo com o discurso temático que a narrativa desenvolve: o primeiro bloco da estrutura apresenta mais temáticas do universo infantil e o investimento semântico é mais simples e concreto, já no segundo bloco onde a maior temática se desenrola sobre a loucura, a tendência é termos um investimento figurativo mais complexo e abstrato.

“A figuratividade é portanto concebida como uma propriedade semântica fundamental da linguagem. Ela proporciona manifestações graduais, de acordo com o uso que o discurso faz dela.” (BERTRAND, 2001, p. 210). O conjunto da obra faz uso desse recurso e as manifestações figurativas que encobrem as isotopias temáticas obedecem ao investimento semântico diferenciado de acordo com a gradação atribuída ao núcleo temático instaurado no discurso.

O discurso impresso no conto já intensifica uma espécie de abstração, tal como propõe Julio Cortázar:

(...) É preciso chegarmos a ter uma idéia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as idéias tendem para o abstrato, para a desvitalização do conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos uma idéia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes. (CORTÁZAR, 2006, p. 150-1)

Dentro dessa grandeza, temos na literatura brasileira, um grande destaque:

... o melhor conto brasileiro tem procurado atingir também a dimensão metafísica e, num certo sentido, atemporal, das realidades vitais: Guimarães Rosa foi mestre na passagem do fato bruto ao fenômeno vivido, da descrição à epifania, da narrativa plana à constelação de imagens e símbolos; mas tudo isso ele o fez com os olhos postos na mente sertaneja, remexendo nas relações mágicas e demoníacas que habitam a religião rústica brasileira. (BOSI, 1999 p. 11)

Já a batalha entre a vida e a escrita sugerida por Cortázar, faz o conto recuperar sua dimensão mítica e ritualística, tal como em Sherazade, nas *Mil e uma Noites*, quando a narradora “contando histórias, vai adiando a morte e prolongando a vida.” (GOTLIB, 1999, p.7). Rosa, em suas narrativas, também dá vida e voz ao sertanejo, promovendo, por meio da sua escritura, “o diálogo de uma solerte cultura lingüística e literária com as mais caudalosas fontes da psique e da mitologia sertaneja.” (BOSI, 1999, p. 11). No caso específico das *Primeiras Histórias*, loucos, crianças e velhos ganham voz e vida nos cenários do sertão mineiro.

... a maioria, porém, compõe-se de taciturnos, desajeitados e ensimesmados, que nem tentam exprimir-se e passariam despercebidos pela vida se não encontrassem quem lhes emprestasse a voz. Reconstituir a fala daqueles, traduzir o silêncio destes – eis a tarefa do contista. (RÓNAI, 2001, p. 19)

Enquanto contista, Rosa abusa da riqueza da linguagem, dos arranjos e do estilo próprio. Desta forma, ultrapassa o espaço circunscrito do sertão mineiro alcançando o espaço urbano e atual, pois “quanto à invenção temática, o conto tem exercido, ainda e sempre, o papel de lugar privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo.” (BOSI, 1999, p. 8). Essa contemporaneidade mergulha em uma representação memorialística, uma vez que,

Até os contos que não se enquadram neste esquema representam, de uma ou de outra maneira, sondagens no inconsciente: assim a evocação e reconstrução, pelo adulto, de vivências infantis ou juvenis só parcialmente entendidas na época, ou o monólogo do introspectivo à procura do próprio eu sob as camadas superpostas pelas contingências do viver. (RÓNAI, 2001, p. 19)

As projeções individuais e coletivas surgem ao longo das tramas, em enredos de diferentes tipologias temáticas formando uma estrutura cíclica que dialoga internamente:

(...) Em seguida à “Seqüência”, o narrador de “O espelho” abre o seu relato com as seguintes palavras: “Se quer *seguir-me, narro-lhe...*” (grifos meus). Obviamente, não se trata de coincidência. Esta estratégia chama a atenção para o fato de que há uma seqüência no livro e de que as histórias seguem-se umas às outras no propósito de comunicar um sentido, e todas perseguem o ideal de propiciar a revelação de



uma verdade, que não advém da soma de todas elas, mas do concerto de vozes, da orquestração conjunta de todas num enredo harmônico. (...) (FARIA, 2004, p.7) (grifos do autor)

Além da questão temática, podemos observar que:

Os contos de *Primeiras estórias* apresentam similaridades, não nos enredos – na variação dos quais nosso autor capricha, como sempre –, mas na estrutura deles. Ou seja, todos têm acentuado suspense, e esse suspense às vezes é climático e às vezes é anticlimático. (GALVÃO, 2006, p.168)

Além do desfecho, o foco narrativo também proporciona consonâncias, no qual reside um dos pontos mais altos e admiráveis feitos estilísticos de Rosa, assim, seja em primeira ou terceira pessoa, o narrador é sempre alguém que pertence à comunidade fazendo parte desse coletivo.

Dessa estratégia dialógica estrutura-se o eixo sintagmático que sustenta a obra como um todo de sentido. A descoberta dos desafios e mistérios do mundo pelos olhos infantis forma a circularidade do conjunto conforme analisado no segundo capítulo com os contos “As margens da Alegria” e “Os cimos”.

Os volumes de contos costumam buscar coerência e coesão interna, obtendo-as de várias maneiras, seja em personagens que se repetem, seja no mesmo espaço ou na mesma época etc. No caso de *Primeiras estórias*, o espaço e o tempo se mantêm além da linguagem – como sempre em nosso autor. Do ponto de vista estrutural, temos mais um favor, que também não é raro: a circularidade que o autor lhe deu, compondo um livro que se torna cíclico devido ao primeiro e ao último conto. (GALVÃO, 2006, p. 167)

Analisaremos três contos dentro da seqüência linear que são, do primeiro bloco: “Famigerado”, “Sorôco, sua mãe, sua filha” e “A menina de lá” e do segundo, os três últimos contos, tirando “Substância” que já foi analisado no segundo capítulo, restando “A benfazeja”, “Darandina” e “Tarantão, meu patrão”.

Guimarães Rosa traça o perfil do eixo sintagmático que delineia uma figuratividade pontuada na quase-violência individual de “Famigerado”, da loucura e da comoção coletiva de “Sorôco, sua mãe, sua filha” e da magia e restauração em “A menina de lá”. De acordo com a proposta de organização, dividiremos a análise dos contos entre o primeiro e o segundo bloco, tendo o conto “O espelho” como mediador dessa divisão.

Como estruturas alegóricas e simbólicas, *I nostri antenati* e *Primeiras estórias* perfazem uma linearidade sutil, formadora de um ciclo, uma unidade sustentada por um eixo sintagmático que sai de uma superfície mais concreta da figuratividade e chega ao mais alto

grau de abstração. Tudo isso para falar do homem e da sociedade contemporânea, buscando assim, um vínculo com as raízes representativas dos seus valores.

Visando as singulares, primeiramente traçaremos o perfil do eixo sintagmático da trilogia *I nostri antenati*, depois das *Primeiras estórias* e por fim, entrelaçaremos as consonâncias na estruturação desses eixos.

### 3.1- O visconde Medardo: o sujeito dividido

*Il Visconte Dimezzato* começa anunciando: “Havia uma guerra contra os turcos” (p.23). Comum na época da cavalaria era o embate entre os cristãos e os turcos, dois blocos distintos em todos os aspectos, mas que fomentavam guerras para impor por meio da violência seu poder e seus valores. Medardo alista-se “para agradar a alguns duques, nossos vizinhos, empenhados naquela guerra” (p.23), afirma o narrador, sobrinho do visconde, que destaca:

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. (p.24)

O visconde não é sujeito de sua ação, ele se deixa manipular, seu intuito é “agradar” aos duques, seu fazer é permeado por um dever. A caracterização dada pelo enunciado aponta para a inexperiência da juventude, período em que não há distinções fixas perante os sentimentos e os acontecimentos da vida. O “ímpeto confuso” não faz a divisão entre o bem e o mal, conceitos definidos pela coletividade e não fruto de uma experiência individual ou escolha de vida.

Tendo em vista a inexperiência de Medardo, seu fazer enquanto sujeito desencadeia as ações que o farão experimentar a dilaceração e o maravilhoso. Lançando-se valentemente para alcançar as baterias inimigas e avançar diante das fileiras dos turcos, Medardo se aproxima de dois artilheiros que manuseavam um canhão, empunhando sua espada; o visconde acreditava que os assustaria e acabou saltando na frente da boca-de-fogo e foi atingido em cheio pelos inimigos, saltando pelos ares.

A partir de então, Medardo está partido ao meio e é assim que ele regressa a Terralba, metade do que dele sobrou. Sua entrada no castelo é marcada por uma descrição funesta, em uma antecipação sobre a “nova” personalidade do visconde:

E eis que a liteira foi posta no chão, e no meio da sombra escura deu para ver o brilho de uma pupila. A velha ama Sebastiana tentou aproximar-se, mas da sombra elevou-se um vigoroso gesto de rechaço em mão espalmada. Depois se viu no corpo na liteira agitar-se num esforço quebrado e convulso, e diante de nossos olhos Medardo di Terralba saltou de pé, apoiando-se numa muleta. Um manto negro com capuz descia-lhe da cabeça até o chão; do lado direito estava enviesado para trás, descobrindo metade do rosto e do corpo apoiado na muleta, enquanto à esquerda parecia estar tudo oculto e envolto nas abas e nas dobras daquela ampla vestimenta. (p.35)

A figurativização recobre os traços semânticos por traços “sensoriais” disseminados entre os atores, o espaço e o tempo, todos marcados pela negação do visual, uma disforia: “no meio da sombra escura”, “um manto negro”, “tudo oculto”. Vale destacar que o regresso do visconde anuncia: “Era tarde, já escuro, outubro; o céu estava nublado”. (p.34). A projeção dessas imagens resgatadas da superfície do texto revelará uma isotopia temática mais abstrata, a qual sustentará o desenvolvimento linear e progressivo do eixo sintagmático.

O traço semântico da escuridão antecipa o caráter restante do visconde após a experiência da guerra, pois só retorna a metade má de Medardo. A dilaceração do sujeito após a vivência da guerra, tendo uma visão parcial e distorcida do real fundamenta-se dentro da perspectiva de coerência semântica, na medida em que as ações de Medardo pontuam sua escolha desequilibrada e negativa diante do mundo.

Meu tio teve a idéia dos incêndios. Durante a noite, de repente, ardia um celeiro de camponeses miseráveis ou uma árvore boa pra lenha ou então um bosque inteiro. Aí ficávamos até de manhã passando baldes d’água de mão em mão para apagar as chamas. As vítimas eram sempre pobres que tinham discutido com o visconde por causa de alguma de suas sentenças cada vez mais severas e injustas ou de tributos que havia duplicado. (p.51)

As ações de Medardo são carregadas de uma crueldade desumana, seu único desejo é fazer o mal. Suas imposições e ordens são formas de manipulação pela intimidação. Sua figura encarna a irracionalidade.

Pensando as relações do texto com a sociedade e a história, sugerimos que a reiteração do tema desenvolvido pela narrativa dialoga com o momento histórico da Guerra Fria, quando as potências mundiais dividem-se entre o capitalismo e o socialismo. Ações silenciosas e tensas marcam esse período da História, fundamentam uma coexistência dita pacífica que evitaria um conflito militar, sustentando apenas o embate ideológico e tecnológico que, na verdade, traduziu-se em um momento de corrida armamentista diante dos avanços de ordem espacial. Contudo, de forma mais abstrata, a ação externa da guerra dilacera, reparte, divide o sujeito que depois de experimentar os horrores do embate corpo a

corpo, não tem como voltar ileso, a negatividade prevalece e se instaura como única via de relação com o mundo.

Pouco tempo depois, a parte toda boa de Medardo também retorna à Terralba. Ao contrário da primeira metade, as ações do visconde são todas benignas, dotadas de um desprendimento inexplicável. Depois de ter sido atingido pela bola de canhão, a parte boa “ficou enterrada sob uma pirâmide de restos cristãos e turcos e não foi vista” (p.84). Dois eremitas ao avistar a metade de Medardo, o levaram e o curaram com unguentos, salvando a boa metade do visconde que após recuperar as forças decide voltar ao castelo de sua família.

A ação e os cuidados fora dos padrões garantiram a volta do Medardo bom. Estar “enterrado” junto aos restos dos outros evidencia a fragilidade da parte boa, a qual depende inteiramente do fazer externo para sobreviver. Aqui, mais uma vez, podemos relacionar com o momento histórico da Itália, quando a “esquerda” política está soterrada e enfraquecida frente aos avanços da “direita”. Calvino é perspicaz em sua alegorização metafórica que configura um momento tão importante da História do país.

A salvação e a presença da parte boa do visconde se dão apenas pela contradição das ações de Medardo, antes mesmo que essa parte se apresentasse às pessoas. O narrador assim descreve esse contraponto:

Mas começavam a chegar notícias de várias fontes sobre uma natureza dupla de Medardo. Crianças perdidas do bosque, cheias de medo, eram abordadas pelo homem de muleta, que as conduzia para casa pela mão e lhes oferecia figos e bolinhos fritos; viúvas pobres eram ajudadas por ele a carregar lenha; cães picados por cobras eram tratados, presentes misteriosos eram encontrados pelos pobres nos parapeitos e nos portais, árvores frutíferas arrancadas pelo vento eram replantadas e fixadas em seus canteiros antes que os proprietários pusessem o nariz fora da porta.

Porém, ao mesmo tempo as aparições do visconde meio enrolado no manto negro assinalavam acontecimentos terríveis: crianças seqüestradas eram encontradas prisioneiras em grutas obstruídas por pedras; avalanches de troncos e rochas rolavam em cima das velhotas; abóboras maduras eram despedaçadas por pura maldade. (p.82)

A divisão radical entre o lado bom e o lado mau revela uma certa ambigüidade lúcida nas justificativas dos dois Medardos, como foi visto no capítulo anterior. A parcialidade surge reafirmada no mundo, nas relações entre as pessoas, muitas vezes, como perspectiva final. Temos, portanto, um sujeito dividido, receptor da divisão imposta pelo meio social no qual está inserido, agindo de acordo com a ruptura sofrida, expressando uma consciência deformada, parcial e, talvez por isso mesmo, tão lúcida diante de alguns aspectos representativos da sociedade como: o valor da beleza, da sapiência e da justiça, os quais, segundo Medardo, existem apenas na composição de pedaços, fragmentos, subordinados e

dependentes de conceitos flutuantes e frágeis, mutáveis conforme o tempo, o espaço em que são conceituados.

A convivência com as duas metades do visconde e suas ações são sentidas pelo povoado que os abriga. “A partir do momento em que todos souberam que a outra metade do visconde tinha voltado, tão boa quanto a primeira era má, a vida em Terralba ficou muito diferente.” (p. 87). A polarização do bem e o mal são projetadas nas ações das duas metades do visconde e avaliadas pela população: “Assim, entre caridade e terror decorriam as nossas vidas. O Bom (como era chamada a metade esquerda de meu tio, em contraposição ao Mesquinho, que era a outra) era então tido como santo.” (p.89). Essas ações estendem-se dentro do parâmetro do fazer (o mal) e refazer (o bem). Tal como nessas descrições:

Fazia tempo que a besta do visconde só golpeava as andorinhas; e não para matá-las, mas para feri-las e aleijá-las. Contudo, agora, podiam ser vistas no céu andorinhas com as patas enfaixadas e amarradas com gravetos de apoio ou com as asas coladas e com curativos; havia um bando de andorinhas assim ataviadas que voavam com prudência todas juntas, feito convalescentes de um hospital de passarinhos, e inverossimilmente dizia-se que o próprio Medardo era o médico. (p.82-3)

A junção das duas metades do visconde só se faz possível quando ambos ambicionam o mesmo objeto-de-desejo, Pamela, a pastora que se torna o alvo amoroso das duas partes de Medardo. Todavia, a popularidade que a parte boa vinha adquirindo faz com que a parte má decida por eliminá-lo, a fim de resolver seus problemas com a população e com sua amada. O Mesquinho chama os esbirros e ordena: “ – Um vagabundo ordinário há muito tempo infesta nosso território semeando a cizânia. Até amanhã, capturem o agitador e tragam-no para morrer.” (p.98). Os homens fingem obedecer, contudo, “zarolho como era, Medardo, o Mesquinho não percebeu que ao responder haviam piscado o olho uns para os outros.” (p.98). Uma pitada de ironia frente à ânsia do controle e do poder do visconde.

O contragosto frente às ações da parte boa não atinge somente o seu lado mau, a bondade derramada e invariável somada ao zelo constante pela moral acabam por irritar até os mais marginalizados perante a sociedade, neste caso, os leprosos:

Porém, as intenções de meu tio iam mais longe: não se propusera apenas a curar os corpos dos leprosos, mas também suas almas. E andava sempre entre eles pregando moral, metendo o nariz nos negócios deles, escandalizando-se e fazendo sermões. Os leprosos não o suportavam. Os tempos beatos e licenciosos de Prado do Cogumelo tinham acabado. Com aquela exígua figura rígida numa perna só, vestida de negro, cerimoniosa e distribuindo regras, ninguém podia fazer o que lhe apetecia sem ser recriminado em praça pública, suscitando malignidade e despeito. Até a música, à força de ouvi-la ser recriminada como fútil, lasciva e não inspirada em bons momentos, acabou provocando aversão, e os estranhos instrumentos deles

se cobriam de pó. As mulheres leprosas, sem o desafogo das farras, viram-se de repente sozinhas diante da doença, e passavam as noites chorando e se desesperando.

- Das duas metades a boa é pior que a mesquinha – começavam a comentar em Prado do Cogumelo. (p.101)

A admiração pelo Bom, entretanto, começava a diluir-se e atingir toda a população, a voz do grupo pronunciava: “– Ainda bem que a bala do canhão só o dividiu em dois – diziam todos –, se o cortasse em três quem sabe o que nos tocaria ver pela frente.” (p.101). Mais uma vez, a aguda ironia da escritura de Calvino se constitui como fio conector da consciência do ser e dos resultados possíveis de uma posição e de uma visão invariáveis diante da vida. O julgamento das ações constrói esse fio irônico e lúcido dando um tom humorístico à situação, pois, as pessoas comentavam: “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.” (p.102). A centralização de apenas uma referência enquanto sentido de real resulta no desequilíbrio apreendido pela população que ficava desolada junto às inconstâncias das ações dos viscondes. Interessante destacar que, mesmo o Bom, em sua radicalidade é considerado repreensível.

O confronto entre as duas partes do visconde começa a gerar o encadeamento das tomadas de decisões. A descrição desse contexto metaforiza esse processo:

Não há noite de lua em que nos espíritos selvagens as idéias perversas não se enrosquem como ninhos de serpentes e em que os espíritos caridosos não se abram em lírios de renúncia e dedicação. Assim, entre os precipícios de Terralba, as duas metades do Medardo vagavam atormentadas por ímpetos opostos. (p.103)

A selvageria e a caridade adjetivam as idéias das metades do visconde que “tendo cada um tomado a própria decisão, de manhã se puseram a executá-las.” (p.103). Notamos que a narrativa refaz o ritual arquetípico que considera a “noite” como momento do pensar e refletir, quando as idéias são impulsionadas e ganham o aspecto da virtualidade, já a “manhã”, período da luz e da claridade atualiza o que foi gerado à noite, ou seja, a idéia ganha corpo de ação. As motivações são diametralmente opostas, contudo, coincidem no seu método de execução. O Bom e o Mesquinho decidem abrir mão do amor de Pamela, um cede ao outro o lugar ao lado da amada. O Mesquinho procura a mãe de Pamela e após prendê-la em uma armadilha junto ao poço e afirma: “Deve obrigá-lo a casar-se com ela: agora já a comprometeu e se é um fidalgo deve remediar” (p.103). A ação do visconde mau esconde sua real intenção, pois

Andando em seu cavalo magro pelo matagal, o Mesquinho refletia sobre seu estratagema: se Pamela se casava com o Bom, perante a lei era esposa de Medardo di Terralba, ou seja, era sua mulher. Fortalecido com este direito, o Mesquinho poderia facilmente tomá-la do rival, tão condescendente e pouco combativo. (p.105)

O pai de Pamela é abordado pelo Bom enquanto levava as azeitonas ao lagar de azeite, o saco tinha um furo e o visconde vinha atrás recolhendo as azeitonas que caíam, ao perceber que estava sendo seguido, o Bom se pronunciou:

- Seguia-o para conversar e tive a sorte de salvar-lhe as azeitonas. Eis o que me vai pelo coração. Há tempos penso que a infelicidade alheia que pretendo socorrer talvez seja alimentada pela minha presença. Vou embora de Terralba. Mas só se minha partida der paz a duas pessoas: a sua filha, que dorme numa gruta enquanto lhe toca um nobre destino, e à minha infeliz parte direita, que não deve permanecer tão sozinha. Pamela e o visconde devem unir-se pelo matrimônio. (p.104)

Pai e mãe procuram Pamela para expor o desejo de cada uma das partes. A jovem ao descobrir que elas abriram mão do matrimônio uma para a outra, toma uma decisão, ela vai até o Mesquinho e diz que vai se casar com ele, depois encontra com o Bom e diz a mesma coisa. Ambos ficam surpresos com a decisão da pastora, contudo, expressam alegria e satisfação por serem os escolhidos, um sem saber do outro.

O vilarejo foi tomado pela notícia do casamento de Pamela:

Terralba inteira ficou em sobressalto, quando se soube que Pamela ia se casar. Alguns diziam que se casava com um, os demais diziam que se casava com o outro. Parece que os pais dela faziam de propósito para confundir as idéias. O que era certo é que no castelo estavam lustrando e enfeitando tudo como para uma grande festa. (p.106)

A véspera desse casamento deixa os protagonistas ansiosos frente ao grande acontecimento. Pamela encontrava-se pensativa e amedrontada na noite anterior. As duas partes de Medardo também revelam suas inquietações,

Dos bosques agora se erguia, ora uma espécie de grito gutural, ora um suspiro. Eram os dois pretendentes partidos ao meio que, tomados pela excitação da véspera, erravam pelas quebradas e precipícios do bosque, envoltos nos mantos negros, um no magro cavalo e o outro na mula meio esfolada, e mugiam e suspiravam ambos tomados por suas fantasias ansiosas. E o cavalo saltava por barrancos e quebradas, a mula trepava por encostas e aclives, sem que nunca os dois cavaleiros se encontrassem. (p.107)

Ao amanhecer, o Bom chegou pontualmente à igreja e provocou uma certa decepção à multidão. Na noite anterior, o cavalo do Mesquinho esporeou e o fez rolar por um

despenhadeiro, fato que o fez perder as núpcias. Sendo assim, o casamento foi realizado regularmente apenas com o Bom e após terem celebrado e trocado as alianças, quando o padre anunciou: “– Medardo di Terralba e Pamela Marcolfi, eu uno vocês pelos laços do matrimônio.” (p.107); nesse instante, chega o Mesquinho todo encharcado e rasgado e diz: “– Medardo de Terralba sou eu e Pamela é minha mulher.” (p.107). De espada em punho, as duas metades se colocam em guarda, “o Mesquinho lançou-se num ataque cerrado, o Bom fechou-se na defesa, mas ambos já estavam rolando pelo chão.” (p.108); porém concordaram sobre o descabido lugar e marcaram um duelo para se prepararem melhor, pois duelar com uma perna só era impossível. Pamela correu para o bosque acompanhada da cabra e da pata de estimação.

O desejo pelo mesmo objeto-valor os coloca em um enfrentamento corpo a corpo. “O duelo foi marcado para o amanhecer no Prado das freiras.” (p.108). A retomada do amanhecer anuncia não apenas um rito consagrado, período de luz e claridade que revela e determina as situações nele desenvolvidas, mas também, como evidencia Mircea Eliade,

... o símbolo, o mito e o rito exprimem, em planos diferentes e com os meios que lhes são próprios, um complexo sistema de afirmações coerentes sobre a realidade última das coisas, sistema que podemos considerar como uma metafísica. (1979, p.17)

A descrição dos momentos que antecederam o duelo mobiliza a natureza ao redor de uma maneira surreal, como se todos fossem surpreendidos por uma “tomada de consciência de uma determinada situação no Cosmos e que, por conseqüência, implica uma posição metafísica” (ELIADE, 1979, p.18). Assim é anunciado o duelo:

O amanhecer tendia para o verde; no prado, os dois magros antagonistas negros estavam firmes com a espada em riste. O leproso soprou o chifre: era o sinal; o céu vibrou feito uma membrana repuxada, os esquilos nas tocas afundaram as garras nos húmus, as pegas sem tirar a cabeça de sob as asas arrancaram uma pena da axila provocando dores, e a boca da minhoca mordeu o próprio rabo, e a víbora se picou com seus colmilhos, e a vespa rompeu o ferrão na pedra, e cada coisa se voltava contra si mesma, a geada das poças se congelava, os líquens se petrificavam e as pedras viravam líquen, a folha seca se fazia terra, e a goma espessa e dura matava as árvores sem piedade. Assim, o homem se arrojava contra si mesmo, com ambas as mãos armadas de uma espada. (p.108-9)

A natureza se comporta como uma réplica, sente a presença e a ação do homem e age em uma imitação de autodestruição que se expande dos animais, às plantas, ao tempo. Inimigo de si mesmo, dividido, as duas metades, Medardo se lança na luta corporal. Num primeiro momento, os esgrimistas furiosos avançam e recuam quase como uma dança, “em cada



investida de fundo, a ponta da espada parecia dirigir-se rumo ao manto esvoaçante do adversário, cada um parecia obstinado em atacar o outro na parte em que não havia nada, isto é, na parte onde ele próprio deveria estar.” (p.109). O ataque ao vazio provocado pela sua própria falta e que o representa é sim o ataque a si mesmo e não ao adversário, a fratura atualiza a ausência e a tomada de posição, cada parte está fora do seu lugar.

Para se colocarem em pé, Pedroprego, exímio construtor, havia desenvolvido uma muleta para preencher o lado que faltava e lhes proporcionar equilíbrio. Castro reflete sobre o uso da muleta:

O herói calviniano vê a laceração como aquilo que provoca a dualidade, e Calvino a trata como cada parte do Visconde Medardo. Tanto a parte boa quanto a má precisam de uma muleta para se apoiar. Cada muleta reequilibra um modo próprio de atuar no mundo, e ambas reunidas revelam a oposição e a necessidade radical de uma e de outra parte, simultaneamente, complementarem-se. Mesmo partido pelo canhão, nenhuma das partes perde sua dignidade. A oposição entre elas faz que cada uma siga seu modo próprio de ser e a lógica de sua natureza. (CASTRO, 2007, p.117)

Quando uma parte se dirige a outra como adversária, temos: “... as estocadas de um e do outro tinham rompido de novo todas as veias e reaberto as feridas que os tinham dividido, em suas duas fatias. Agora, jaziam revirados, e os sangues que já tinham sido um só voltavam a misturar-se pelo prado.” (p.110). A guerra, agora pessoal, era o motivo do rompimento, reabrindo-o e evidenciando a divisão do visconde, é no momento do embate que as tomadas de posição ficam claras e definidas.

Inteiramente tomado por essa visão horrenda, não havia prestado atenção em Trelawney, quando percebi que o doutor dava saltos de alegria com suas pernas de grilo batendo palmas e gritando:

- Está salvo! Está salvo! Agora deixem comigo. (p.110)

O doutor estava presente durante o duelo para garantir a assistência, havia se preparado trazendo um fardo de gaze e um garrafão de bálsamo. Em uma maca, levou para o castelo um único ferido,

O Mesquinho e o Bom estavam vendados estreitamente juntos; o doutor tivera o cuidado de combinar todas as vísceras e artérias de ambas as partes, e depois com um quilômetro de curativos os unira tão intimamente que parecia, mais que um ferido, um antigo morto embalsamado. (p.110)

Eis o momento da junção das partes do visconde. A reabertura das feridas e a dilaceração das cicatrizes possibilitaram a intervenção eficiente do doutor a promover nova conexão das partes de Medardo. O visconde “foi velado dias e noites entre a vida e a morte.

Certa manhã...” (p.110), mais uma vez a luz do dia marca a sanção positiva de um acontecimento, pois Sebastiana observando o visconde diz: “ – Pronto: mexeu-se”. (p.110). Assim, o sobrinho de Medardo narra: “De fato, os traços do rosto de meu tio estavam sendo percorridos por um frêmito, e o doutor chorou de alegria ao ver que passava de uma bochecha para outra.” (p.110). Essa constatação anuncia o resultado da interferência do dr. Trelawney.

Por fim, Medardo abriu os olhos, os lábios; de início, tinha a expressão transtornada: um olho estava contraído e o outro suplicante, a testa enrugada e serena, um canto da boca sorria e o outro rangia os dentes. Pouco a pouco, foi ficando simétrico. (p.110)

O doutor afirma: “- Agora está curado”. (p.111). Pamela também se pronunciou dizendo: “ – Finalmente terei um marido com todos os seus atributos.” (p.111). Portanto, o visconde volta à completude e recupera sua vida em todas as instâncias. O enunciador, seu sobrinho finaliza sua narração testemunhando o resultado da junção das metades de Medardo:

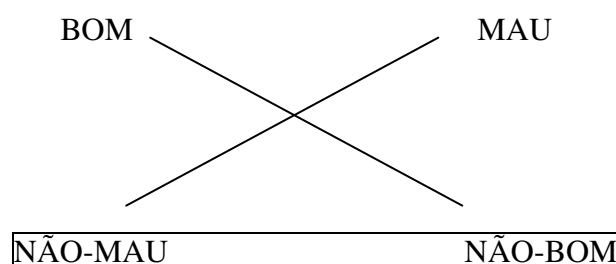
Assim, meu tio Medardo voltou a ser um homem inteiro, nem mau nem bom, uma mistura de maldade e bondade, isto é, aparentemente igual ao que era antes de se partir ao meio. Mas tinha a experiência de uma e de outra metade refundidas, por isso devia ser bem sábio. Viveu feliz, teve muitos filhos e fez um bom governo. (p.111)

A sanção positiva com a junção das partes de Medardo fizeram dele, um “homem inteiro”, marcado pela experiência da dilaceração e do reencontro, saldo que lhe permite, aos olhos do sobrinho, ter adquirido sabedoria. O final do percurso do sujeito Medardo é eufórico, sua junção é um sucesso e a sua vida ganha contornos do “... e foram felizes para sempre”. Perfazendo o nível narrativo, o sujeito só volta à completude após a vivência de um impasse consigo mesmo e o desejo da aquisição do mesmo objeto-valor, o matrimônio com Pamela.

O nível discursivo coloca a enunciação enunciativa dando voz ao sobrinho do visconde, ele narra bem de perto todos os acontecimentos e em muitos momentos a narrativa se expande e ganha a onisciência, principalmente nas falas dos atores quando são descritas em uma concomitância exata de acordo com o tempo dos eventos. O peso da experiência, de ter visto e vivido junto aos fatos conferem ao sobrinho-narrador de certa autoridade narrativa. Cria-se a sensação de verdade e o leitor é convencido dessa veracidade porque o sobrinho faz a enunciação em primeira pessoa, colocando-se no foco narrativo, inserido a cada desenrolar da história, participante ativo de cada movimentação. Sendo assim, a subjetividade da enunciação em primeira pessoa dá um tom de confissão, de diário. Essa proximidade com o leitor quebra a frieza dos contos de fadas, todos mergulhados em enunciações enuncivas,

distantes do tempo e do espaço da narração. Essa estratégia dá ao maravilhoso o resgate da identificação.

As oposições semânticas estruturadas no nível fundamental geram a fratura e dão suporte ao processo de abstração impregnado no aspecto temático da obra. Podemos ilustrar esse processo por meio do uso do quadrado semiótico:



A divisão do visconde articula os contrários bom e mau e todas as suas ações representam a integralidade desses termos. Contudo, a conexão dos dois termos convivendo juntos resulta na composição de um homem inteiro, feito pelas metades que representam os termos contraditórios entre o não-mau e não-bom. A reintegração de Medardo opera na complexa recomposição do homem que não é um todo unilateral, mas sim a junção de muitas partes, aqui, representado por duas. Essa trajetória perfaz um processo eufórico, o mecanismo sintático da reintegração pode ser instaurado dentro das transposições:

inteiro → metades → reintegração

A tendência euforizante manifesta-se dentro das articulações da categoria complexa da foria, assim,

De fato, se tomarmos a foria como uma força que transporta as categorias semânticas, torna-se possível admitir que estas últimas já surgem conformadas por modulações tensivas. A euforia opera a passagem das relações tensivas, caracterizadas por rupturas, às relações relaxadas, as que restabelecem os elos contínuos entre os elementos. (TATIT, 2003, p. 199)

Essas modulações tensivas representam as mudanças de estado no nível narrativo, dentre as quais, o matrimônio torna-se o momento mais tenso e determinante para o desfecho eufórico. Em níveis de maior abstração, o mecanismo sintático, operado por meio das categorias opostas fundamentais e revestido pelas transposições tensivas, ajusta-se à temática do sujeito na atualidade. O encontro da verdadeira identidade diante do duplo propõe a

temática da alteridade e a negação da totalidade. Notamos que, “A alteridade dentro do eu é o que vai permitir um diálogo, um reencontro, até mesmo uma solidariedade com o outro. A desapropriação já não significa um empobrecimento, uma nadificação do ser, mas uma possibilidade de enriquecimento.” (BRAVO, 1997, p.287)

A completude do ser postula um percurso tensivo de escolhas, com motivações variadas ao longo do caminho e dos acontecimentos da vida. A mobilidade dos fatos e a alteração dos valores possibilitam o reconhecimento da ambigüidade como fator intrínseco ao ser humano. Essa caracterização ganha força no eixo paradigmático desdobrado nos demais atores inseridos no conjunto da obra *I nostri antenati* e que será aprofundada no próximo capítulo.

*Il visconte dimezzato* inicia, portanto, o aspecto mais concreto como pressuposto do eixo sintagmático que estrutura a trilogia. A trajetória de Medardo, primeiramente partido ao meio e depois reintegrado, alcança o êxito da conjunção equilibrada, mas não compacta. Revela, também, a insanidade da inteireza e o equilíbrio da divisão, sendo assim, a verdadeira integração humana se dá pelas metades, pelas divisões e dispersões, consciência que se ilumina diante apenas do embate pelo processo de reestruturação.

Resgatando o fio da tradição, Medardo figurativiza a nobreza a qual se mantinha dentro de uma inquestionável inteireza mascarada nas ações e nos valores; Calvino inova ao fraturar o inteiro, revelando, de forma alegórica, os resultados da guerra junto aos indivíduos dela participantes. O desfecho eufórico também é consonante com a tendência idealizante dos contos maravilhosos e das novelas de cavalaria; nesse entrelaçamento com a tradição, celebra-se o final da narrativa com um casamento feliz e próspero e a recuperação e junção das metades do visconde.

O embate consigo mesmo instaura o processo de reinvenção de Calvino, onde o outro é a metade do próprio sujeito. A contextualização da tradicional guerra com os mulçumanos serve de pano de fundo para um questionamento mais profundo e abstrato que questiona a si mesmo diante dos embates impostos pela sociedade, além da ânsia por uma falsa completude inteira enquanto sujeito.

### **3.2 – O barão Cosme Chuvasco de Rondó: o sujeito e a obstinação**

A dimensão de outra ruptura marca o início da narrativa *Il barone rampante*: “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.” (p.115). O narrador marca com exatidão o momento de separação entre Cosme e a família. Apesar da enunciação não projetar a voz narrante na pessoa do próprio barão, a primeira pessoa utilizada anuncia o laço de parentesco e a proximidade do protagonista como testemunha ocular de todos os acontecimentos que geram certo efeito de subjetividade e aproximação eficientes, garantindo a autoridade a Biágio para a narração. As aventuras do barão são descritas aos olhos de seu irmão em um misto de desalento e admiração.

O fato que marcou a decisão de Cosme viver nas árvores é assim descrito:

... 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. (p.115)

Neste dia, a composição da mesa era: na cabeceira o pai, o barão Armínio Chuvasco de Rondó; o abade Fauchelafleur, preceptor dos meninos; a mãe, generala Corradina de Rondó; a irmã Batista, a freira da casa; o cavaleiro advogado Enéias Sílvio Carrega, tio natural e irmão ilegítimo do pai; todos foram testemunhas da desobediência de Cosme. Fazia poucos meses que Cosme tinha completado doze anos e tinha sido admitido para fazer as refeições junto aos adultos, o irmão-narrador, apesar de menor o acompanhava para não ficar sozinho.

A enunciação se volta ao passado, como uma espécie de revisão e análise dos acontecimentos. O passar do tempo garante maturidade e consciência diante de fatos que na infância pareciam brincadeiras. Sendo assim, nesse emaranhado de sentimentos, a passagem da infância para a adolescência ou aceitação na vida adulta é marcada para a criança como uma série de restrições e chatices, tal como descritas pelo narrador:

... estando à mesa 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. (p.116)

A imaturidade infantil não consegue vislumbrar o real sentido de algumas ações, assim foi a análise de Biágio frente o fazer definitivo de Cosme:

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 mais profundo. (p.117)

O encontro da família à mesa deixava latente todas as diferenças e valores que a estruturavam. O pai vivia a espera de um convite da corte e almejava o título de duque de Penúmbria, por isso, exigia que todos se comportassem conforme as regras reais de etiqueta. O abade seguia as exigências do barão; a mãe comportava-se com gestos militares bruscos e preocupava-se com a disciplina dos meninos. Batista sentia-se bem diante de todas essas regras. Já o tio, dava um jeito de fazer sumir pernis inteiros para depois comê-los à vontade, com as mãos, longe de todos. Espaço de contestação das diferenças, Biágio conscientiza-se:

... 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. (p.118) (grifos nossos)

A enunciação geradora da proximidade coloca o leitor como elemento atuante, incluindo-o no discurso, eu-você: nós. Em outros instantes narrativos, o enunciador soma-se ao seu irmão para formar essa unidade da primeira pessoa do plural, enfatiza-se nessa estratégia, a recorrência a memória resgatada no presente e fonte de esclarecimento e reiteração, como no fragmento:

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 um 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. (p.119-20)

O fato de se considerar inocente e injustiçado soma-se como experiência constante na infância de Cosme, segundo a visão já adulta do irmão. Em um outro episódio, ambos foram proibidos de escorregarem pelas balaustradas, não pelo zelo da família na possibilidade de quebrarem um braço ou uma perna, mas sim, porque poderiam, com a brincadeira, destruir as estátuas dos ancestrais que foram dispostas pelo pai nas pilastras das balaustradas em cada lance de escada. O traço sêmico da presença e da força da tradição se impõe não só no

comportamento e desejo do pai, mas nas suas ações e nas figuras dos antepassados, como forma de reverência. Contudo, um dia, Cosme vem escorregando e dá de encontro com o abade com a atenção totalmente voltada para o livro que carregava, ele não conseguiu frear e além dos dois, foi para o chão a estátua de um antepassado, o Caçaguerra Chuvasco, sendo assim,

... 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 rebelde.” (p.121)

A rebeldia de Cosme o coloca em disjunção com a família, principalmente, na figura do pai. O peso da tradição não lhe representa nenhum valor, o que o faz entrar em choque direto e como resposta segue-se o desprezo pelos antepassados e suas estátuas, figuras sustentadas pela tradição.

Depois de terem sido castigados, ficando três dias a pão, água, salada, couro de boi e sopa fria por terem deixado escapar os escargots de Batista para não os comerem, os irmãos, naquela noite, tinham sido novamente reintegrados à mesa para a primeira refeição em família. A irmã havia preparado sopa de escargots e iguarias e acrescentou: “Comam ou voltam imediatamente para o quartinho!” (p.124). Biágio reconhece;

... 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?) (p.124)

O embate discursivo se dá entre Cosme e o barão, no velho conflito de pai e filho:

- 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 vestibulo pegava o tricórnio e o espadim.  
 - É problema meu! – Correu para o jardim. (p.123-4)

Das janelas o avistaram subindo no carvalho ílex. Cosme apresentou certa destreza ao subir à árvore. Em um grande galho sentou-se com as pernas pendentes, braços cruzados até

as axilas e pose de quem estava muito a vontade. O pai avistando-o assim, chegou à sacada e disse:

- Quando estiver cansado de ficar aí, vai mudar de idéia – gritou.
- Nunca hei de mudar de idéia – respondeu meu irmão, do ramo.
- Você vai ver o que é bom, assim que descer!
- Não vou descer nunca. – E manteve a palavra. (p.126)

O rompimento de Cosme com a família e sua decisão de viver nas árvores é datada nesse episódio e narrada pelo irmão, testemunha ocular de todos os fatos.

Diferentemente das narrativas que o rodeiam, *Il barone rampante* não sofre no corpo ou por uma imposição externa à sua vontade. A marcação do seu percurso se dá por meio de uma profunda consciência e determinação daquilo que ele almeja. Outra diferença considerável, é o contexto em que se desenrola a narrativa, a primeira e a última estão situadas na Idade Média, período em que dominavam os valores da cavalaria, da igreja e da aristocracia. A narrativa do barão vai mais além, o percurso tem como especialização, o século dezoito, conhecido como “Século das Luzes”, período de grandes revoluções e transformações filosóficas e sociais. Vale salientar que,

Por volta da metade de Setecentos, difundiu-se na Europa um movimento de pensamento que permeou por si mesmo cada aspecto da cultura e da vida, o Iluminismo.

A nova ideologia cujos centros de irradiação foram primeiro a Inglaterra e os Países Baixos, depois a França, se desenvolveu, a partir do fim do século XVII, por meio do racionalismo cartesiano e pelo novo pensamento científico, e não permaneceu limitada à meditação de um número restrito de filósofos, mas desejou difundir-se entre amplos estratos da população, para tornar-se uma força real de transformação da sociedade: desejou trazer a luz da verdade (de onde a palavra *Iluminismo*) onde antes eram as trevas da ignorância e do erro, que impediam o progresso civil e social.<sup>84</sup> (PAZZAGLIA, 1991, p. 789) (Tradução nossa)

O mesmo espírito de iluminação e vontade de mudança da sociedade propagado no século XVIII e resgatado pela narrativa que centraliza a trilogia está também projetado na Itália das décadas de 50 e 60. Mais uma nova busca pela verdade encontra no neorealismo a sua força irradiadora em todos os desdobramentos da arte. Cosme apresentará esse espírito e,

---

<sup>84</sup> “Verso la metà del Settecento si diffuse in Europa un movimento di pensiero che permeò di sé ogni aspetto della cultura e della vita, l’Iluminismo.

La nuova ideologia, i cui centri d’irradiazione furono prima l’Inghilterra e i Paesi Bassi, poi la Francia, si sviluppò, a partire dalla fine del secolo XVII, dal razionalismo cartesiano e dal nuovo pensiero scientifico, e non rimase limitata alla meditazione d’un numero ristretto di filosofi, ma **volte** diffondersi fra ampi strati della popolazione, per divenire una forza reale di trasformazione della società: volle riportare la luce della verità (di qui la parola *Iluminismo*) dove prima erano le tenebre dell’ignoranza e dell’errore, che impedivano il progresso civile e sociale.” (PAZZAGLIA, 1991, p. 789)



por isso, será o antepassado que, diferente dos outros, sustentará uma posição firme, sendo sujeito da mudança da sociedade, um agente e não vítima passiva como os demais.

Ao subir às árvores com 12 anos, Cosme nunca mais desceu, passou toda sua vida em cima delas. “Cosme observava o mundo da árvore: qualquer coisa, vista lá de cima, era diferente e isso já era um divertimento.” (p. 127). O percurso narrativo do barão inicia-se a partir do momento em que ele passa a viver nas árvores. Mais longa que as outras narrativas, a vida de Cosme é narrada desde a infância até a velhice, período entrelaçado à referências históricas, científicas, culturais e filosóficas que se desenvolveram ao longo do século XVIII.

A enunciação marca um misto de testemunho como diário ou biografia, já que após a subida de Cosme, seu irmão Biágio anuncia:

(...) Da nossa amoreira Cosme alcançou o cimo do muro, deu alguns passos equilibrando-se e depois, apoiado nas mãos, atirou-se para o outro lado, onde ficavam as folhas e a flor da magnólia. Dali sumiu de vista; e o que agora contarei, como muitas tantas coisas desta narrativa de sua vida, me foi contado por ele mais tarde ou fui eu mesmo quem reconstitui a partir de testemunhos e induções esparsas. (p. 129)

A enunciação enunciativa aproxima de forma subjetiva os acontecimentos testemunhados pelo irmão-narrador. A busca pela memória reconstrói os fatos e lhes dá credibilidade. Tal como na narrativa do visconde Medardo, a de Cosme também tem em sua projeção uma relação muito próxima com a Itália, tal como observa Montoro:

(...) Uma interessante projeção dos problemas da Itália dos anos cinquenta, que, segundo Calvino, tinha chegado a ser um país avançado capitalista, porém sem ter realizado nenhuma revolução e sem possuir uma burguesia digna de tal nome, já que por faltar uma autêntica aposta dos intelectuais, como ocorreu na França iluminista, se tenha perdido a oportunidade de instaurar a verdadeira civilização<sup>85</sup>. (MONTORO, 2003, p. 73)

A crítica à sociedade italiana e, em especial, a burguesia revela a estaticidade frente às tantas revoluções que aconteceram nos países ao redor. O compromisso dos intelectuais também é cobrado e é neste momento da história do país que a literatura engajada e o intelectual compromissado com uma causa social e política, começam a despontar. Calvino vê essa movimentação com cautela e transporta para sua literatura a sua posição, pois, mesmo vivendo nas árvores, Cosme recebeu instrução do abade Fauchelafleur e depois continuou sozinho seus estudos.

---

<sup>85</sup> “(...) Una interesante proyección de los problemas de la Italia de los cincuenta, que, según Calvino, había llegado a ser un país avanzado capitalista, pero sin haber realizado ninguna revolución y sin tener una burguesía digna de tal nombre, ya que al faltar una auténtica apuesta de los intelectuales, como ocurrió en la Francia ilustrada, se había perdido la oportunidad de instaurar la verdadera civilización.” (MONTORO, 2003, p. 73)

Assim houve aula. Meu irmão montado num galho de olmo, pernas pendentes, e o abade embaixo, na grama, sentado num banquinho, repetindo hexâmetros em coro. Eu brincava por ali e os perdi de vista durante um tempo; quando voltei, também o abade estava em cima da árvore; com suas longas e esguias pernas nas meias negras tentava içar-se numa forquilha, e Cosme o ajudava, segurando-o por um cotovelo. Encontraram uma posição cômoda para o velho, juntos enfrentaram uma passagem difícil, inclinados sobre o livro. Parece que meu irmão demonstrava grande empenho. (p. 184-5)

Além das aulas de latim com o abade, Cosme continuava a ler por conta própria.

... Cosme adquirira uma paixão desmesurada pela leitura e pelo estudo, que lhe ficou pelo resto da vida. A atitude habitual em que passara a ser encontrado era com um livro aberto na mão, acavalado num galho cômodo, ou então apoiado numa forquilha como num banco de escola, uma folha pousada numa tabuleta, o tinteiro num oco da árvore, escrevendo com uma longa pena de pato. (p.225)

Suas atividades eram por ele mesmo definidas, apesar de estar na adolescência. A família já não exercia poder sobre ele, nem o abade determinava suas leituras.

Mas Cosme, que devorava livros de todo tipo e passava metade de seu tempo a ler e a outra metade caçando para pagar as contas do livreiro Orbeque, tinha sempre alguma nova história para contar. Sobre Rousseau, que passeava colhendo ervas pelas florestas da Suíça, sobre Benjamin Franklin, que pegava raios com pipas, sobre o barão de la Hontan, que vivia feliz entre os índios da América. (p. 225-6)

Os estudos tomam conta da vida de Cosme, ele passa a procurar o abade para que ele “lhe explicasse Tácito e Ovídio, os corpos celestes e as leis da química” (p. 225). O passar do tempo faz com que Cosme torne-se professor e o abade mero discípulo. Além das aulas, o abade encomendava os livros recém-chegados de negociantes de Amsterdam ou Paris para entregá-los a Cosme.

(...) 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 brevíários dele encontraram as obras de Bayle<sup>86</sup>, ainda intocadas, mas foi o que bastou para que o prendessem e o levassem. (p. 228)

---

<sup>86</sup> Pierre Bayle foi filósofo e escritor na França, tendo vivido entre 1647 a 1706, cuja obra mais importante é o *Dicionário histórico-crítico* publicado entre 1696-97). fonte: FARINA, G. *Enciclopedia Garzanti della Letteratura*. Milano: Garzanti Editore, 1997.

Nada pôde ser feito para ajudar o abade Fauchelafleur, “que passou o resto de seus dias entre prisões e conventos, em contínuas abjurações, até morrer, sem ter compreendido, depois de uma vida inteira dedicada a fé, em que coisas ainda acreditava, porém tentando firmemente acreditar nelas até o derradeiro momento.” (p. 228)

O embate entre a fé e a razão e a crise do abade não se restringe a um clérigo do período iluminista, mas atinge, de certa forma, ao homem comum da atualidade. O fim das utopias e a crise da fé são características do pensamento do homem contemporâneo, faceta revelada pela narrativa de Calvino.

A prisão do abade não afasta o barão dos estudos, pois ele mesmo começa a montar a sua própria biblioteca.

Para conservar os livros, Cosme construiu em diversas ocasiões algo semelhante a bibliotecas pênseis, protegidas da chuva e dos roedores, mas mudava-as constantemente de lugar, segundo os estudos e gostos do momento, pois ele considerava os livros um pouco como pássaros e não queria vê-los parados ou engaiolados, senão se entristeciam. Na mais maciça daquelas estantes aéreas alinhava os tomos da *Encyclopédie*, de Diderot e D’Alembert, à medida que lhe chegavam de um livreiro de Livorno. E mesmo que, nos últimos tempos, à força de estar em meio aos livros ficara com a cabeça meio nas nuvens, cada vez menos interessado pelo mundo ao redor, agora, a leitura da *Encyclopédie*, certos, belíssimos verbetes como *Abeille*, *Arbre*, *Bois*, *Jardin* faziam-no redescobrir todas as coisas em torno como novas. Dentre os livros que encomendava começaram a figurar também manuais de artes e ofícios, por exemplo, a arboricultura, e não via a hora de aplicar os novos conhecimentos. (p. 229)

A relação dos livros com os pássaros é equivalente por meio da liberdade projetada em ambos, presos entristecem. A vinculação dessa idéia está ligada ao ideal iluminista de libertação por meio da sabedoria adquirida pelos estudos. Além disso, entre as referências bibliográficas apresentadas, destaca-se a *Encyclopédie* pois,

*A Encyclopédie ou dictionnaire comentado das ciências das artes e das profissões, obra de uma sociedade de escritores*, composta e publicada na França entre 1751 e 1766, representou a grande síntese do pensamento iluminístico. Ela se propunha, por um lado, a “expor do modo mais exato a ordem e a conexão dos conhecimentos humanos”, por outro, “explicar os princípios gerais nos quais se funda cada ciência e arte, liberal ou mecânica e os mais notáveis particulares que deles constituem o corpo e a essência”; recolhia, portanto, todo o saber, interpretando-o e definindo-o não a luz do princípio da autoridade, mas valendo-se da razão e da experiência, com espírito liberal e humanitário. De tal modo, transformou-se em instrumento de formação e difusão de uma nova cultura, apresentada naquela forma divulgativa que correspondia à vontade iluminística de uma larga difusão da verdade e dos princípios da razão como meio de luta contra o

obscurantismo e contribuição indispensável para a construção de uma sociedade mais humana<sup>87</sup>. (PAZZAGLIA, 1991, p. 801) (Tradução nossa)

A relação direta entre leitura e ação, norteadas pelos princípios iluministas definem o fazer de Cosme. O querer-fazer, saber-fazer e poder-fazer serão as modalidades realizadas pelo sujeito Cosme. Ao observar a vida das pessoas do alto, ele se vê “tomado pela necessidade de fazer algo de útil ao próximo” (p. 229), esse impulso o fará transformar a vida dos cidadãos de Penúmbria, tanto que,

Aprendeu a arte de podar as árvores, e oferecia a sua obra aos cultivadores de pomares, no inverno, quando as árvores lançam irregulares labirintos de ramos secos e parecem não desejar outra coisa além de serem reduzidas a formas mais ordenadas para cobrir-se de flores e folhas e frutos. Cosme podava bem e pedia pouco: assim não havia pequeno proprietário ou arrendatário que não lhe pedisse ajuda, e era possível vê-lo, no ar cristalino, daquelas manhãs, espigado com as pernas largas sobre as baixas árvores nuas, o pescoço envolto numa echarpe até as orelhas, erguer a tesoura e, zac! zac!, com golpes seguros fazer voar ramos secundários e pontas. A mesma técnica usava nos jardins, com as plantas de sombra e ornamentação, armado com uma foice curta, e nos bosques, onde, em vez do machado dos lenhadores que só servia para golpear a base de um tronco secular para abatê-lo inteiro, tratou de usar sua rápida machadinha que só trabalhava nas ramificações e nos topos. (p. 229-30)

A ação de Cosme desenvolve a idéia de intervenção da história individual na vida coletiva, assim, com todo o arcabouço de conhecimento livresco adquirido pelo barão há uma aplicação prática e transformadora atrelada à melhoria da vida em comunidade, com o outro, com o próximo.

Na medida em que Cosme é admirado, suas ações também provocam a ira de malfeitores. Após sofrer um atentado por meio de um pequeno incêndio, ele se preocupa com incêndios futuros, típicos do verão. “Cosme obrigou-se a fazer cálculos e desenhos; nesse meio tempo convocou os proprietários dos bosques particulares, os arrendatários dos bosques públicos, os lenhadores, os carvoeiros.” (p. 233). E passou a organizar um grupo de vigilantes, além de construir reservas d’água e bombas sincronizadas. “De repente, como acontece em

---

<sup>87</sup> “*L’Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze delle arti e dei mestieri, ad opera d’una società di scrittori*, composta e pubblicata in Francia fra il 1751 e il 1766, rappresentò la grande sintesi del pensiero illuministico. Essa si proponeva da un lato di “esporre nel modo più esatto l’ordine e la connessione delle conoscenze umane” dall’altro, di “spiegare i principi generali su cui si fonda ogni scienza e arte, liberale o meccanica, e i più notevoli particolari che ne costituiscono il corpo e l’essenza”; raccoglieva dunque tutto lo scibile, interpretandolo e definendolo non alla luce del principio d’autorità, a valendosi della ragione e dell’esperienza, con spirito liberale e umanitario. In tal modo divenne strumento di formazione e diffusione d’una nuova cultura, presentata in quella forma divulgativa che corrispondeva alla volontà illuministica d’una larga diffusione della verità e dei principi della ragione come mezzo di lotta contro l’obscurantismo e contributo indispensabile alla costruzione d’una società più umana.” (PAZZAGLIA, 1991, p. 801)

qualquer associação, nasceu um espírito corporativo, uma emulação entre as equipes, e sentiam-se prontos para fazer grandes coisas.” (p. 234)

Deste modo, o percurso do sujeito assume um perfil bem definido, pois

O percurso do sujeito é constituído pelo encadeamento lógico do programa da competência, pressuposto, e do programa da *performance*, pressuponente, ou seja, o sujeito adquire competência modal e semântica, torna-se sujeito competente para um dado fazer ou *performance* e executa-o, passando a sujeito realizador. (BARROS, 1998, p. 36)

As realizações do barão serão todas pontuadas pela conjunção, apresentando desfechos eufóricos e sempre marcados pela interferência positiva que realizam no meio social em que ele está inserido. Tudo isso sem colocar os pés no chão. Sendo assim, Cosme vai fazendo história, atuando como agente consciente do seu fazer. No caso dos incêndios, Cosme também obteve êxito e,

Compreendeu isso: que as associações tornam o homem mais forte e põem em destaque os melhores dotes dos indivíduos, e produzem a alegria que raramente se obtém ficando isolado, ao ver quanta gente honesta e séria e capaz existe e pelas quais vale a pena desejar coisas boas (ao passo que vivendo por conta própria é mais freqüente o contrário, acabamos por ver o outro lado das pessoas, aquele que exige manter sempre a mão na espada).

Portanto, a onda de incêndios trouxe um bom verão: havia um problema comum que todos se empenhavam em resolver, e cada um o colocava na frente de seus interesses pessoais, gratificando-se com a satisfação de ficar em paz e harmonia com tantas outras ótimas pessoas. (p. 234)

O curso da história no chão aos pés de todos recebe o fazer consciente e transformador de um sujeito que se recusa a descer das árvores e, mesmo assim, atua para o bem maior da coletividade. As máximas apregoadas pelo iluminismo encontram suas representações mais diretas nas ações de Cosme, em uma harmonia e em um desprendimento utópicos.

Ao desempenhar o percurso de destinador-julgador, Cosme atua segundo os princípios da justiça e do bem comum, isto é evidenciado no episódio em que o barão descobre que o seu tio Enéias Sílvio Correga atuava ocultamente na pirataria, servindo de informante. A dúvida o consumiu a noite inteira, “estava dividido entre o impulso de denunciar as tramóias do espião e salvar as cargas de nossos comerciantes, e o pensamento da dor que isso provocaria em [seu] pai” (p. 241), dado o afeto que o pai sustentava pelo irmão. Mesmo diante de um impasse como esse, a razão e o bem de uma minoria nortearam a decisão de Cosme:

Tudo isso ficou evidente depois. De momento Cosme não parou de fazer perguntas. Havia um tesouro de piratas escondido numa gruta, os piratas voltavam

para o navio e o deixavam ali: era preciso apoderar-se dele o mais rápido possível. Por um momento meu irmão pensou em ir acordar os comerciantes de Penúmbria, que deviam ser os legítimos proprietários das mercadorias. Mas, de repente, lembrou-se de seus amigos carvoeiros, que passavam fome no bosque com a família. Não hesitou: correu pelos galhos direto até os lugares em que, ao redor das cinzentas clareiras de terra batida, os bergamascos dormiam em simples cabanas.

- Rápido! Venham todos! Descobri o tesouro dos piratas! (p. 242-2)

O percurso individual da história de Cosme tem sentido na medida em que a aquisição do saber pessoal desencadeia a atuação e produz um bem na história da coletividade. Assim foi com a colônia de espanhóis “rebelados com o Rei Carlos II por questões de privilégios feudais negados, e por isso mandados para o exílio com as famílias” (p. 258). A punição era que “os exilados não deveriam ‘tocar o solo’ daquele território, portanto bastava que ficassem nas árvores e tudo estaria em ordem.” (p. 258). Cosme os encontrou nas terras da Olivabaixa, dois dias de caminhada pelas árvores saindo de Penúmbria. “Era a primeira vez que Cosme encontrava outros seres humanos vivendo sobre as árvores (p. 259)”. O fazer para o bem comum é mais uma vez executado por Cosme, salienta Biágio:

Na colônia dos exilados meu irmão logo soube tornar-se útil, ensinando os vários modos de passar de uma árvore para outra e encorajando aquelas famílias nobres a sair da habitual compostura para exercitar-se um pouco. Lançou até alguns pontos de corda que permitiam aos exilados mais velhos visitar-se. E assim, em quase um ano de permanência entre os espanhóis, dotou a colônia de muitos equipamentos por ele inventados: reservatório de água, pequenos fornos, sacos forrados com peles para dormir. O desejo de fazer novas invenções conduzia-o a reforçar os costumes daqueles fidalgos mesmo quando não coincidiam com as idéias de seus autores favoritos: assim, verificando o desejo daquelas piedosas pessoas de confessar-se regularmente, escavou dentro de um tronco um confessionário, no qual podia entrar o magro dom Sulpício e de uma janelinha com cortina e grade ouvir os pecados deles. (p. 264)

Mesmo longe de casa, Cosme continuava a comprar livros. Toda fonte de inspiração para as soluções da vida diária sob as árvores vinham de suas leituras. O engenhoso de suas ações é marcado por esse saber livresco, advindo da capacidade de transformar a realidade em que ele escolheu viver e a dos demais que foram nela obrigados a viver. A disposição em fazer o bem ao próximo também evidencia o espírito da luz, valor inserido naquela sociedade.

A simples paixão pelas inovações técnicas, afinal de contas, não bastava para livrá-lo da sujeição às normas vigentes; eram necessárias idéias. Cosme escreveu ao livreiro Orbeque pedindo a ele que de Penúmbria lhe enviasse por correio os volumes que tivessem chegado naquele período. Assim pôde emprestar a *Úrsula Paulo e Virgínia* e *A nova Heloísa*. (p. 264-5)

A competência de Cosme e suas brilhantes idéias eram frutos das leituras e do amadurecimento do barão, contudo, nem todos o acompanhavam. Tal evento revela a necessidade de um preparo racional, didático, pedagógico para alcançar a plenitude necessária para ações políticas e individuais de transformação de uma sociedade ou do próprio sujeito.

Cosme já fazia parte da comunidade e participava das sessões. E nelas, com ingênuo fervor juvenil, explicava as idéias dos filósofos, e os erros dos soberanos, e como os estados podiam ser dirigidos com razão e justiça. Mas, dentre todos, os únicos que podiam acompanhá-lo eram El Conde, que, apesar de velho, empenhava-se sempre na busca de um modo de compreender e reagir, Úrsula, que lera alguns livros, e uma dupla de moças um pouco mais espertas do que as outras. O restante da colônia não passava de um bando de cabeças ocas. (p. 235)

A visão política de Cosme começava a fazer surgir efeitos junto ao conde que “começou a ter vontade de ler alguns livros. Rousseau pareceu-lhe meio desagradável; de Montesquieu, ao contrário, ele gostava: já era um passo.” (p. 265). O resultado dessas leituras começou a surgir: “Assim, com o conde que maquinava novas idéias, as reuniões no carvalho adquiriam um outro viés: agora se falava em ir para a Espanha fazer a revolução” (p. 265). Esse fato lembra, bem de perto, o começo da Resistência na Itália nos anos do fascismo, quando os intelectuais da época começaram a se organizar para fazer frente de resistência diante das ações do totalitarismo.

A imagem castradora da igreja em consonância com o período histórico também encontra seu representante na narrativa de Calvino na figura do padre Sulpício, pois,

A princípio, padre Sulpício não percebeu o perigo. Ele não era particularmente esperto e, alheio a toda a hierarquia dos superiores, não estava mais em dia quanto aos venenos das consciências. Mas assim que pôde reordenar as idéias (ou então, dizem outros, recebeu certas cartas com lacres episcopais) começou a dizer que o demônio penetrava naquela comunidade e que era de esperar uma chuva de raios que incendiaria as árvores com todos eles em cima. (p. 265-6)

Em nome da Santa Inquisição, dom Sulpício amarrou o conde para expulsar-lhe o demônio e foi socorrido por Cosme após lutar com o padre. Desse episódio, dom Sulpício se transformará em anti-sujeito e, muitos anos depois, tentará matar o barão, contudo, será atingido por Cosme que fez sua espada penetrar no ventre de dom Sulpício depois de um grande embate sobre um lençol suspenso entre as árvores para a colheita de nozes. Na verdade, o padre fazia parte de uma facção radical da maçonaria e havia sido expulso pelo papa.

De todas as aventuras, Cosme foi agente e manteve a sua decisão acima de qualquer ordem ou determinação social. A família o respeitou, Biágio o acompanhou de perto, sua mãe o tentou proteger o mais que pôde e seu pai, apesar de inconformado, já que Cosme era o primogênito, acabou se conformando.

Até o amor Cosme experimentou, com Viola a implicância da infância e a ausência na adolescência, veio desabrochar na paixão adulta depois que a jovem retorna a Penúmbria como viúva.

Viola estava de volta. Para Cosme começara a estação mais bela, e também para ela, que batia os campos em seu cavalo branco e assim que avistava o barão entre copas e céu erguia-se na sela, subia pelos troncos oblíquos e pelos galhos, logo se tornando quase tão ágil quanto ele, e o alcançava onde quer que fosse! (p. 297)

O arrebatamento da paixão infantil ganha contornos mais eróticos junto à vida adulta, figurativizado na força imponente da imagem do “cavalo branco”, em consonância com toda a natureza que parece abrigar essa disposição para o amor.

No início da juventude, Úrsula, uma jovem da colônia espanhola, despertou seus sonhos juvenis associados aos momentos de revelação e descoberta da natureza, assim, o amor puro e doce da mocidade também foi por ele vivenciado:

- A rosa não caiu – disse ele e a tocou para arrumá-la.

Assim, rentes à árvore, a cada gesto se abraçavam.

- Uh! – disse ela, e, iniciativa dele, se beijaram.

Deste modo começou o amor, o rapaz feliz e aturdido, ela feliz e nem um pouco surpresa (para as moças nada acontece por acaso). Era o amor tão esperado por Cosme e agora inesperadamente surgido, e tão belo que não entendia como não pudera imaginá-lo tão belo antes. E da sua beleza a coisa mais nova era o fato de ser tão simples, e ao jovem naquele momento pareceu que deveria ser sempre assim. (p. 263)

O ciclo sazonal, associado às transformações da natureza, forma o arquétipo do amor. “Floresceram os pessegueiros, as amendoeiras, as cerejeiras. Cosme e Úrsula passavam juntos os dias nas árvores em flor. A primavera coloria de alegria até a fúnebre vizinhança dos parentes.” (p. 264) Mas é com Viola que Cosme conhece a força do amor.

(...) Amavam-se suspensos no vazio, escorando-se nos ramos ou aferrando-se a eles, ela jogando-se sobre ele quase voando.

A obstinação amorosa de Viola combinava com a de Cosme, e às vezes com esta entrava em choque. Cosme evitava demoras, molezas, perversidades refinadas: nada que não fosse o amor natural lhe agradava. As virtudes republicanas estavam no ar: preparavam-se épocas severas e ao mesmo tempo licenciosas. Cosme, amante insaciável, era um estóico, um asceta, um puritano. Sempre em busca da felicidade amorosa, permanecia inimigo da voluptuosidade.



Chegava a desconfiar do beijo, das carícias, dos jogos verbais, de qualquer coisa que ofuscasse ou pretendesse substituir-se à sanidade da natureza. Fora Viola que lhe revelara a plenitude; e com ela jamais conheceu a tristeza depois do amor, predicada pelos teólogos; e mais, sobre este tema escreveu uma carta filosófica a Rousseau, que, talvez perturbado, não respondeu. (p. 297-8)

Os caprichos e as provocações de Viola não o convenceram a descer. Os anos se passaram, Cosme recebeu a visita de Napoleão e passou dos sessenta e cinco anos em cima das árvores.

A trajetória da vida de Cosme está estreitamente ligada com os valores que impregnaram o período do Iluminismo. Biágio, o irmão-enunciador, reflete sobre essa passagem:

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. (p. 360)

A visão negativa de Biágio sobre o próximo século desenha o espírito que atormentará o homem na contemporaneidade. A Restauração será a premissa maior que projeta a realidade italiana de pós-guerra. O fim dos absolutismos abre caminhos para a relativização e fragmentação, características latentes do novo eixo da pós-modernidade. O eixo de negação começa aqui a se delinear.

A finalização da narrativa não apresenta a morte de Cosme, mas o seu desaparecimento, pois o barão ao avistar a chegada de um balão que pretendia fixar-se em algum ponto, tem uma reação que deixa todos abismados:

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 vôo, levado pelo vento, refreando um pouco a corrida do balão, até desaparecer no mar...

(...)

Assim desapareceu Cosme, e não nos deu nem a satisfação de vê-lo voltar para a terra depois de morto. No jazigo da família há uma estrela que o recorda com a escrita: “Cosme Chuvasco de Rondó – Viveu nas árvores – Amou sempre a terra – Subiu ao céu.” (p. 363)

A conjunção de Cosme com o seu objeto-valor vai até o momento em que ele desaparece no mar. A escolha impiedosa do barão, sem jamais pôr os pés no chão, estende-se até a sua morte, a qual ocorre firmada em um paradigma idealizado por ele mesmo.

O eixo sintagmático dessa narrativa apresenta uma linearidade diferente das demais que compõem a trilogia,

... se o Barão é um “Romance de formação”, é incerto também que se trate pura e simplesmente de um romance, uma vez que não existe um nó fundamental, um acontecimento ou uma série de acontecimentos decisivos que coloquem à prova o caráter dos personagens. São recordados os contos de Voltaire, e certamente, à parte a atmosfera do século XVIII, existe a mesma mistura de fantasia e moralidade. É claro, porém, que uma coisa é a fantasia rigorosamente narrativa e funcional de Voltaire e outra aquela naturalista de Calvino<sup>88</sup>, (...) (BONURA, 1972, p. 174) (Tradução nossa)

A presença de Voltaire e o encontro de Biágio com o filósofo francês delineiam uma das isotopias mais recorrentes a respeito da figura do barão, ou seja, a imagem do intelectual. Numa conversa com Voltaire, o irmão do barão diz: “ – Meu irmão afirma – respondi – que aquele que pretende observar bem a terra deve manter a necessária distância. – E Voltaire apreciou muito a resposta.” (p. 278).

Voltaire foi um dos principais divulgadores das idéias iluministas, “isto é, [...] intelectual militante, empenhado na luta sem parada contra o preconceito para a construção de uma sociedade melhor<sup>89</sup>.” (PAZZAGLIA, 1991, p. 795) (Tradução nossa)

A trajetória intelectual de Cosme bem como as suas ações buscam a melhora da sociedade na qual ele está inserido. Cosme escreveu manuais, trocou correspondências com filósofos e redigiu,

... um *Projeto de Constituição para cidades republicanas com declaração dos direitos dos homens, das mulheres, das crianças, dos animais domésticos e selvagens, incluindo pássaros, peixes e insetos, e tanto plantas de grande porte quanto hortaliças e ervas*. Era um belíssimo trabalho, que podia servir como orientação para todos os governantes; contudo, ninguém o tomou em consideração e permaneceu letra morta. (p. 350) (grifos do autor)

Ao longo do percurso do barão, temos pequenos pontos de instabilidade, os quais fazem parte da estruturação das aventuras de Cosme. A oposição fundamental está na ruptura do barão com a sociedade, a insubmissão diante de uma tradição redutora. Ao contrário do que se espera, a atuação e a interferência de Cosme na sociedade são conscientes e

<sup>88</sup> “... se il *Barone* non è un ‘Entwicklungsroman’, è dubbio anche se si tratti puramente e semplicemente di un romanzo, poichè non c’è un nodo fondamentale, un avvenimento o una serie di avvenimenti decisivi che mettano alla prova il carattere dei personaggi. Si sono ricordati i contes di Voltaire, e certo, a parte l’atmosfera settecentesca, c’è la stessa mescolanza di fantasia e moralità. È chiaro però che altro è la fantasia rigorosamente narrativa e funzionale di Voltaire e altro quella naturalistica di Calvino, (...)” (BONURA, 1972, p. 174)

<sup>89</sup> “... cioè dell’intellettuale militante, impegnato in una lotta senza quartiere contro il pregiudizio per la costruzione d’una società migliore.” (PAZZAGLIA, 1991, p. 795)

transformadoras, no sentido oposto à alienação, que seria o mais aguardado para alguém que decide passar a vida nas árvores.

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

A ligação entre a tradição e a reinvenção relaciona o perfil idealizado do intelectual através dos tempos. Cosme submete-se a uma disciplina voluntária que o faz partilhar dos ideais iluministas que parecem perdurar até a atualidade, sendo assim, identificamos na excentricidade do barão uma via possível para o cumprimento da ação esperada do intelectual do passado em conjunção com o presente, ou seja, uma interferência benéfica para a coletividade sem romper com sua individualidade, marca da expressão que o particulariza.

Ao romper com uma já consagrada atitude individualista, característica muito peculiar do ser humano em qualquer tempo, Cosme reveste-se do herói-intelectualizado que consegue administrar sua fidelidade junto à autodeterminação de viver nas árvores e interferir com sua contribuição intelectual para a geração de benfeitorias para a sociedade, consagrando-se como símbolo idealizado de um herói do porvir.

### **3.3 – O cavaleiro Agilulfo Emo Bertrando dei Guildiverni e degli Atri di Corbentraz e Sura, Cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez: o esvaziamento do sujeito**

O terceiro e último romance que fecha o conjunto da obra *I nostri antenati*, dialoga profundamente com o universo da cavalaria. *Il cavaliere inesistente* traz, ainda, a figura histórica de Carlos Magno como grande agenciador dos acontecimentos entre os paladinos. Ambientado no espaço da guerra, entrecruza aventuras de cavaleiros que buscam reconhecer-se e, ao mesmo tempo, descobrem sua identidade e a complementação do amor.

A descrição do primeiro parágrafo contextualiza o tempo e o espaço da narrativa:

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. (p.367)

Carlos Magno avançava em seu cavalo e parava diante de cada oficial para examiná-lo. Perguntava-lhes o nome, a família e sempre fazia comentários pertinentes a respeito do lugar de onde o oficial vinha. Já era noite quando o rei parou diante do último da fila:

- 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 que 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. (p.369)

A perfeição alva do cavaleiro chama a atenção do rei ainda mais em tempos de guerra. O cavaleiro assim lhe responde:

- 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! (p. 369)

Carlos Magno faz um “Aaahhh...” daqueles como se estivesse buscando na memória o reconhecimento do oficial. “Mas logo franziu as sobrancelhas. – E por que não levanta a celada e mostra o rosto?” (p. 370). A imobilidade do cavaleiro irritou o rei que o advertiu: “ – Falo com o senhor, ei, paladino! – insistiu Carlos Magno. – Como é que não mostra o rosto para o seu rei?” (p.370).

A resposta vem firme e iniciam um diálogo:

A voz límpida 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 – 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! (p. 370)

A ironia expressa na voz de Carlos Magno revela a oscilação entre uma “razão dialética” e uma “prerrogativa fantástica”, uma vez que a razão aponta para o raciocínio lógico, pela busca da verdade e da proximidade com o real, tal como previsto pelo valor estético determinado para época. Já a inclinação para a fantasia, de certa forma, rompe com esse “real absoluto” e passeia pelos imprevistos do imaginário, que pinça dentro da fantasia, a revelação da essência do ser. A aguda percepção do fantástico não quebra a sua impossibilidade, na verdade, a afirma e ironiza a condição do cavaleiro. A última frase do imperador sela esse tipo de discurso e anuncia o foco do desenvolvimento do protagonista, aquilo que o faz existir, a “excelente forma”. Agilulfo é só forma.

Ao terminar a revista, Carlos Magno se dirigiu ao acampamento real. A corneta deu o toque de “avançar” e os paladinos puderam se deslocar até os pequenos abrigos. Agilulfo, meio indeciso, não sabia para qual dos abrigos deveria ir, sem ambiente e indo de um lado ao outro, “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.” (p.371). Mas há uma explicação para esse isolamento, a conduta do cavaleiro em sua “excelente forma” em um excesso de moralidade, desagradava aos paladinos. Logo em seguida, dirigiu-se à estalagem e,

... 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 noitada, 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. (p.371)

O delinear do caráter de Agilulfo espelha-se na sua forma. A perfeição e a alvura da armadura encontram sua correspondência nas ações do cavaleiro. Contudo, ao cobrar dos outros paladinos, uma excelente conduta sem precedentes, ele é rejeitado pelo grupo.

Os paladinos sob o comando do imperador Carlos Magno estavam em guerra contra os infiéis. As patrulhas cristãs e dos infiéis se vigiavam, davam meia-volta e após verificar que tudo estava em paz, voltavam para dormir. “As estrelas e a lua passeiam silenciosas sobre os

campos adversários. Em nenhum lugar se dorme tão bem como no exército.” (p. 372). Apesar da instauração do conflito imposto pela situação de guerra, a harmonia prevalece nos âmbitos naturais e humanos durante a noite.

Somente Agilulfo não conseguia esse alívio. Na armadura branca, completamente equipada, no interior de sua tenda, uma das mais ordenadas e confortáveis do acampamento cristão, tentava manter-se deitado e continuava pensando: não os pensamentos ociosos e divagantes de quem está para pegar no sono, mas sempre raciocínios determinados e exatos. (p. 373)

A distância entre Agilulfo e os demais paladinos não está apenas na apresentação da armadura, mas principalmente, nas ações. A simplicidade de alguns afazeres, a natureza de algumas ações despertava inveja e incomodação no cavaleiro inexistente. Ao vislumbrar todo o acampamento adormecido, Agilulfo refletia:

... 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 a 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. (p. 373)

O pequeno período de não existência do ser humano, o momento do sono causa perturbação ao cavaleiro que não admite, nem por um instante, perder a consciência. Porém, a falta do corpo, e, sobretudo da forma humana lhe trazia inquietação:

... Incomodava-o e inquietava-o mais que tudo ver pés descalços que despontavam aqui e ali da entrada das tendas, os dedões apontando para cima: durante o sono, o acampamento era o reino dos corpos, uma exposição de velha carne de Adão, cheirando ao vinho bebido e ao suor da jornada de lutas; ao passo que no umbral dos pavilhões jaziam descompostas as armaduras vazias, que os escudeiros e os fâmulos, de manhã, lustrariam e deixariam tinindo. (p.373)

Além da armadura, o corpo sustenta cada cavaleiro. Essa era uma verdade para quase todos, menos para Agilulfo, que ficava nervoso diante do cenário que se compunha em sua frente; “o corpo das pessoas que tinham um corpo de verdade dava-lhe um mal-estar semelhante à inveja, mas também uma sensação que era de orgulho, de desdenhosa superioridade.” (p.373)

O consolo de Agilulfo se dá na única forma que lhe sustenta,

... A armadura, testemunho de seu grau e nome, das façanhas executadas, da potência e do valor, ei-la reduzida a um invólucro, a uma ferragem vazia; e aquele pessoal roncando, o rosto amassado no travesseiro, um fio de barba descendo dos

lábios abertos. Menos ele, não era possível decompô-lo em pedaços, desmembrá-lo: era e permanecia em cada momento do dia e da noite Agilulfo Emo Bertrando dos Guildiverni e dos Altri e Corbentraz e Sura, armado cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez no dia tal, tendo para maior glória das armas cristãs realizado as ações tais e tais e tais, assumindo no exército do imperador Carlos Magno o comando de tais tropas e daquelas outras. E possuidor da armadura mais linda e imaculada de todo o campo, dele inseparável. E melhor oficial do que muitos que se vangloriam de feitos por demais ilustres; até mesmo o melhor de todos os oficiais. E, ainda assim, passeava infeliz pela noite. (p. 373-4)

A comparação do cavaleiro com os demais paladinos o coloca em um nível de superioridade. Acompanhado da imaculada armadura, sua sustentação que lhe garantia as glórias das vitórias à frente das tropas cristãs enchia-o de orgulho e satisfação. Contudo, esse reconhecimento não lhe atribui felicidade, isso porque, “a menor falha no serviço dava a Agilulfo a mania de controlar tudo, encontrar outros erros e negligências na ação alheia; sofria duramente por tudo o que era malfeito, que estava fora do lugar...” (p.374). Para além de si, o cavaleiro queria estender a sua perfeição baseada em uma moralidade impecável e em um resultado excelente.

A presença de Agilulfo causava perturbação, sua “sombra branca” impunha autoridade e controle, o que causava desconforto aos militares na chefia. O cavaleiro vivia a incerteza entre impor-se pela simples presença ou ser discreto e fingir que não estava ali. Diante do impasse, ele permanecia inerte, isso porque,

... gostaria de fazer algo para estabelecer uma relação qualquer com o próximo, por exemplo, começar a dar ordens, dizer impropérios dignos de um caporal, ou provocar e dizer palavrões como se faz entre companheiros de pensão. Ao contrário, murmurava alguns cumprimentos ininteligíveis, com uma timidez mascarada de soberba, ou então uma soberba atenuada pela timidez, e seguia adiante; mas ainda achava que alguém lhe dirigia a palavra e mal se virava, dizendo: “Hein?”, porém logo se convencida de que não era com ele que falavam e ia embora como se fugisse. (p.375)

A solidão de Agilulfo e a rejeição dos companheiros causavam-lhe dor e tristeza. Ele não conseguia ser “igual” aos demais, seu caráter o impedia. Mesmo assim, este era o menor dos seus problemas, a falta do corpo lhe perturbava ainda mais. A noite nos acampamentos vinha sempre acompanhada dos vôos dos morcegos. Ao avistá-los, Agilulfo se ressentia:

... Mesmo aquele seu miserável corpo impreciso entre o rato e o volátil era sempre algo de tangível e seguro, alguma coisa que podia se sacudir pelos ares de boca aberta engolindo pernilongos, ao passo que Agilulfo com toda aquela couraça era atravessado em cada fissura por sopros de vento, pelo vôo dos insetos e dos raios de lua. Uma raiva indeterminada, que lhe crescera dentro, explodiu de repente: desembainhou a espada, agarrou-a com as duas mãos, brandiu-a no alto com todas

as forças contra cada morcego que se abaixava. Nada: continuavam seu vôo sem princípio nem fim, tocados apenas pelas deslocções de ar. (p.375)

Sua raiva é projetada na fúria contra os morcegos, a consciência do seu próprio vazio lhe incomoda. Agilulfo identifica-se com a sua armadura, é ela que sustenta o seu “ser” esvaziado, nela estão pendurados os brasões que o colocam em um patamar de nobreza e o fazem sentir ser alguém. Inconformado, ele começa a desferir golpes um atrás do outro e a fazer exercícios treinando para o próximo combate, quando chega um jovem carregando uma espada e uma leve couraça. Era Rambaldo de Rossiglione, aspirante a cavaleiro que viera se juntar à tropa de Carlos Magno para vingar a morte do pai, o marquês Gherardo de Rossiglione, que fora morto pelo emir Isoarre. Para se alistar, ele queria encontrar a Superintendência para Duelos, Vinganças e Máculas à Honra e pergunta aos cavaleiros que avista:

- Este aqui, nem acabou de chegar, veja só o que está inventando! Mas o que sabe da superintendência?

- Explico-me aquele cavaleiro, como se chama, o da armadura toda branca...

- Ufa! Só faltava ele! Imaginem se não havia de meter em toda a parte o nariz que nem tem!

- Como? Não tem nariz?

- Já que não pega sarna – comentou o outro atrás da mesa -, não acha nada melhor do que coçar a sarna dos outros.

- E por que não pega sarna?

- 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?

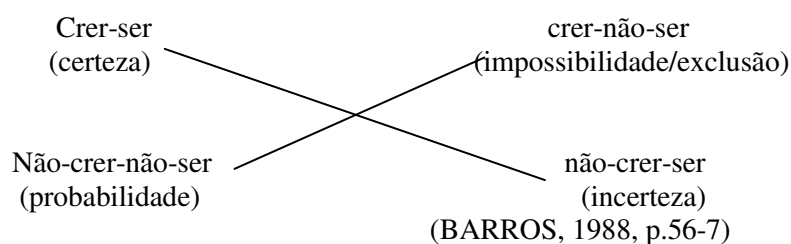
O jovem Rambaldo jamais teria imaginado que as aparências pudessem revelar-se tão enganadoras: desde que chegara ao acampamento descobrira que tudo era tão diferente do que parecia...

- 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! (p.379)

A indignação de Rambaldo retoma a de Carlos Magno e faz emergir a pergunta fundamental: é possível ser sem existir? Qual a relação da essência (ser) com a aparência (parecer)? A modalização do ser enquanto enunciado de estado, “determina a sanção no percurso do destinador-julgador” (Barros, 1988, p.55). Sendo assim, Agilulfo passa pelo “fazer interpretativo” daqueles que o cercam, determinando assim as modalidades que o representam.



O fazer interpretativo é, também, um fazer cognitivo e consiste em modalizar um enunciado pelo parecer e pelo ser e em estabelecer a correlação entre os dois planos, da manifestação e da imanência. Os enunciados já modalizados veridictoriamente – denominados verdadeiros, falsos, mentirosos ou secretos – são sobredeterminados pelas modalidades epistêmicas do *crer*, ou seja, sofrem julgamento epistêmico. As modalidades epistêmicas organizam-se em categoria modal representada no quadrado semiótico como:



A partir dessa organização, podemos julgar que o cavaleiro Agilulfo encontra-se na modalidade “crer-não-ser”, a qual surge viabilizada, por conseguinte, em “impossibilidade/exclusão”. A primeira revela o caráter fantástico e mágico da condição do cavaleiro e a segunda a resposta diante do seu ser por todos os atores que interagem com ele. Assim a “impossibilidade” de tamanha perfeição do cavaleiro resulta na “exclusão” e, conseqüentemente, desprezo por aqueles que o julgam.

A presença não determina a existência e Agilulfo incomoda como personificação vazia. Da apresentação até o início da guerra, temos os enunciados de estado, em que o sujeito Agilulfo se mantém em disjunção com o grupo e consigo mesmo. Seu estado de lucidez passa sempre por períodos de inconstância e dúvida e é justamente na hora do alvorecer, momento consagrado, um arquétipo de revelação, de consciência plena junto aos primeiros raios de luz, mas também,

... É a hora em que as coisas perdem a consistência de sombra que as acompanhou durante a noite e readquirem pouco a pouco as cores, mas nesse meio tempo atravessam uma espécie de limbo incerto, somente tocado e quase envolto em halo pela luz: a hora em que se tem menos certeza da existência do mundo. Ele, Agilulfo, sempre necessitava sentir-se perante as coisas como uma parede maciça à qual contrapor a tensão de sua vontade, e só assim, conseguia manter uma consciência segura de si. Porém, se o mundo ao redor se desfazia na incerteza, na ambigüidade, até ele sentia que se afogava naquela penumbra macia, não conseguia mais fazer florescer do vazio um pensamento distinto, um assomo de decisão, uma obstinação. Ficava mal: eram aqueles os momentos em que se sentia pior; por vezes, só às custas de um esforço extremo conseguia não dissolver-se. Aí, punha-se a contar: folhas, pedras, lanças, pinhas, o que lhe surgisse pela frente. Ou então colocava tudo em fila, arrumado em quadrados ou em pirâmides. Dedicava-se a estas ocupações exatas permitia-lhe vencer o mal-estar, absorver o desprazer, a inquietude e o marasmo, e retomar a lucidez e compostura habituais. (p. 381-2)

Em sua condição de “impossibilidade”, Agilulfo busca refúgio naquilo que lhe é oposto, aquilo que se manifesta no “crer-ser”, na “certeza” expressa pela razão, deste modo, ele se ocupa de atividades puramente racionais, lógico-matemáticas. Além da armadura, a forma que o sustenta enquanto ser, o cavaleiro só consegue manter a consciência de si ao executar tarefas de precisão e ordenação. A burocratização ditada por regras rígidas dava a ele a consistência da expressão do seu ser, preso a elas, o cavaleiro se encontrava e se reconhecia. A implacável manifestação da razão sem precedentes lhe garantia a sobrevivência, tanto que diante das inquietações humanas, ele reagia com racionalidade e determinação, como quando viu Rambaldo em desespero:

- O que tem, jovem? Por que chora?

Os estados de perda ou de desespero ou de furor nos outros seres humanos davam imediatamente a Agilulfo uma calma e uma segurança perfeitas. Sentir-se imune aos sobressaltos e às angústias a que estão sujeitas as pessoas existentes levava-o a tomar uma atitude superior e protetora.

- Desculpem-me disse – Rambaldo -, talvez seja o cansaço. Passei a noite em claro, e agora me sinto meio perdido. Se pudesse cochilar um pouco... Mas o dia já está aí. E o senhor, que também não pregou olhos, como agüenta?

- Sentir-me-ia perdido se deitasse só por um instante – disse baixinho Agilulfo -, ou melhor, não me reencontraria de jeito nenhum, estaria perdido para sempre. Por isso, passo bem desperto todos os instantes do dia e da noite. (p.382-3)

A plena consciência de não-existir dá a Agilulfo a consciência para não se perder, nesse paradoxo, ele procura formas para expressar sua essência perfeita, principalmente, diante das mazelas humanas que não o alcançam. Ser esvaziado em sua materialidade lhe permite manifestar serenidade e ponderação, características impossíveis de serem encontradas em pessoas desesperadas.

Carlos Magno e sua cavalaria seguiam rumo à batalha, pela estrada encontraram camponeses, pastores e aldeões que se inclinavam em reverência diante do imperador e seus paladinos, tamanha fama e popularidade. Observador atento, o rei avista, às margens do caminho, um bando de patos e com eles um homem em meio às aves, “andava de cócoras, com as mãos atrás das costas, levantando os pés de pato como um palmípede, com o pescoço duro, e dizendo: Quá... quá... quá.” (p. 385). Nada dispersava a concentração deste homem ao seguir os patos. “- Ei, você, acha que esta é a melhor maneira de reverenciar o imperador? – gritaram-lhe os paladinos, sempre dispostos a procurar sarna para se coçar.” (p. 385). Sem responder, o homem seguia os patos rumo ao pântano e junto a eles se atirou de barriga na água.

Tal homem era conhecido como Gurdulu, mas dependendo do lugar por onde passava, recebia outros nomes como Omobó ou Martinzul. Curioso a respeito desse “homem-pato”, Carlos Magno faz perguntas ao velho hortelão:

- Mas que parafuso falta a esse louco a quem vocês chamam de Martinzul? – perguntou, afável o nosso imperador. – Parece-me que nem sabe o que lhe passa pela mioleira!

- Que podemos saber nós, Majestade? – O velho hortelão falava com a modesta sabedoria de quem já viu de tudo. – Talvez não se possa chamá-lo de doido: é só alguém que existe mas não tem consciência disso.

- Boa esta! Aqui temos um súdito que existe mas não tem consciência disso e aquele meu paladino que tem consciência de existir mas de fato não existe. Fazem uma bela dupla, é o que lhes digo! (p. 388)

Eis a personificação perfeita do contrário de Agilulfo. A categoria semântica fundamental se apresenta nesse contraste: um ser que não existe e outro que existe, mas não é. Quais elementos determinam um ser em existência completa? No Prefácio de *I nostri antenati*, Calvino esclarece:

Agilulfo, o guerreiro que não existe, tomou os traços psicológicos de um tipo humano muito difuso nos ambientes de nossa sociedade; o meu trabalho com essa personagem logo se mostrou fácil. Da fórmula Agilulfo (inexistência munida de vontade e consciência) extraí, com um procedimento de contraposição lógica (isto é, partindo da idéia para chegar à imagem, e não vice-versa como faço em geral), a fórmula existência privada de consciência, ou seja, identificação geral com o mundo objetivo, e criei o escudeiro Gurdulu. Esta personagem não conseguiu ter a autonomia psicológica do primeiro. E isso é compreensível, porque protótipos de Agilulfo se encontram por toda parte, ao passo que os protótipos de Gurdulu só se encontram nos livros dos etnólogos. (p. 16-7)

A lógica da circularidade da obra gera a unidade de sentido e determina a ressignificação do conjunto, encontrando na ambigüidade “ser/não-ser”, a equivalência temática da problematização que estrutura os eixos sintagmáticos e paradigmáticos da trilogia. *Il visconte dimezzato* e *Il cavaliere inesistente* formam o elo dialógico diante do desdobramento “ser/não-ser” seguindo as imposições externas e, ao mesmo tempo, lutando no interior de si. O processo de construção da identidade se faz presente em todas as narrativas da trilogia, mas é na primeira e na última que há uma espécie de extensão desta perspectiva. Nelas, o espaço, o tempo e as personagens vivenciam, no corpo ou na ausência dele, o embate mais forte das guerras e da aquisição da consciência e do resgate de si.

Agilulfo é, porém não *existe*. Com ele, Calvino propõe um importante problema teórico: Agilulfo, em seu puro ser, é puro pensamento, é consciência universal, porém sem determinações precisas, por isso não *existe*. É um

personagem dotado de capacidade de ser, porém na triste condição de não *existir*. Por esta razão, Calvino o contrapõe a Gurdulu, que é todo o contrário, existe, porém não é; como diz um homem do povo: “é somente um que está porém não sabe que está”. Agilulfo e Gurdulu são antitéticos porque representam em oposição a relação encontrada entre *matéria e forma*. Agilulfo, como *é*, não pode não aparecer aos olhos dos demais, porém como a expressão do espírito geométrico-matemático; por consequência, um sinal do seu próprio existir é justamente sua capacidade de medir com exatidão os contornos e as dimensões do mundo. Contraposto a ele aparece Gurdulu que, como anti-forma, é o homem que não percebe a diferença entre sujeito e objeto, e que, portanto confunde a realidade que o rodeia<sup>90</sup>. (MONTORO, 2003, p. 77) (grifos do autor) (Tradução nossa)

A aparição de Gurdulu intensifica o paradoxo, principalmente, porque Carlos Magno permite que ele siga a tropa. Trazido por dois paladinos como se fosse um saco, Gurdulu faz reverências diante do imperador, em um discurso ininteligível:

- Toco o nariz com a terra, caio em pé nos vossos joelhos, declaro-me augusto servidor de Vossa Humilíssima Majestade, comandem-se e me obedecerei!– Brandiu uma colher que trazia presa na cintura. - ... E quando a Majestade Vossa diz: “Ordeno comando e quero”, e faz assim com o cetro, assim com o cetro como eu faço, estão vendo?, e grita como eu: Ordenooo comandooo e querooo!”, vocês todos súditos cães, têm de me obedecer senão mando empalar todos e, em primeiro lugar, você aí com essa barba cara de velho decrépito! (p. 389)

Os despropósitos do homem ofendem os paladinos, Orlando deseja cortar-lhe a cabeça, mas o hortelão interfere e roga ao rei para poupar-lhe a vida já que não tem consciência de estar à frente de tamanha autoridade. Carlos Magno concede-lhe a vida e pede aos paladinos que lhe ofereçam uma gamelada de sopa. Primeiro, Gurdulu enfia colheradas goela abaixo, depois “pôs-se a jogar colheradas de sopa no buraco do tronco.” (p. 390). A visão do contra senso dá a Agilulfo a inquietação que o conduz na busca da reparação:

- Aquela não é sua boca! É da árvore!

Agilulfo seguira desde o início, com uma mistura de atenção e perturbação, os movimentos daquele corpanzil carnosos, que parecia rolar no meio das coisas existentes satisfeito como um potro que deseja coçar as costas; e sentia uma espécie de vertigem.

- Cavaleiro Agilulfo! – chamou Carlos Magno. – Sabe o que lhe digo? Concedo-lhe aquele homem ali como escudeiro! Hein? Não é uma boa idéia?

<sup>90</sup> “Agilulfo *es* pero no *existe*. Con ello, Calvino propone un importante problema teórico: Agilulfo, em su puro *ser*, es puro pensamiento, es conciencia universal, pero sin determinaciones precisas, por eso no *existe*. Es un personaje dotado de la capacidad de ser pero em la triste condición de no *existir*. Por esa razón, Calvino le contrapone a Gurdulú, que es todo lo contrario, existe pero no es; como dice un hombre del pueblo “es solamente uno que está pero que no sabe que está”. Agilulfo y Gurdulú son antitéticos porque representan en su oposición la relación encontrada entre *matéria y forma*. Agilulfo, con *es*, no puede no aparecer a los ojos de los demás más que como la expresión del espíritu geométrico-matemático; en consecuencia, una señal de su próprio existir es justamente su capacidad de medi con exactitud los contornos y las dimensiones del mundo. Contrapuesto a ello aparece Gurdulú, que, como anti-forma, es el hombre que no percibe la diferencia entre sujeto y objeto, y que, por tanto, confunde la realidad que le rodea.” (MONTORO, 2003, p. 77) (grifos do autor)

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, caía no sono à sombra daquela árvore. (p.390-1)

Agilulfo não vê a ironia na ordem do rei, é incapaz de perceber a sátira do imperador. A razão total é cega diante da ambigüidade em qualquer expressão. Tanto que a partir daquele momento o cavaleiro se dispõe a ir atrás de Gurdulu.

A armadura branca de Agilulfo, destacando-se contra o espigão do vale, cruzou os braços no peito.

- E então: quando começa a trabalhar o novo escudeiro? – admoestaram os colegas.

Maquinalmente, com a voz sem entoação, Agilulfo asseverou:

- Uma afirmação verbal do imperador tem valor imediato de decreto. (p.392)

O cumprimento absoluto de um fazer excelente garante ao cavaleiro a ilusão de existir e ser alguém. Manipulado pela autoridade do rei, ele não suspeita do deboche de Carlos Magno e se coloca como cumpridor da ordem dada, sem nenhum questionamento, mesmo diante da impossibilidade da execução plena da tarefa. A maneira como ele responde aos colegas, “maquinalmente”, revela o conteúdo que lhe dá forma, o vazio da máquina, que obedece sem retorquir.

Rumo à batalha, “duas nuvens de poeira se misturaram: tosses e golpes de lança ribombaram em toda a planície.” (p. 395) Rambaldo estava consciente de que “aquele era o batismo de fogo” (p.394). O choque do embate começa a fazê-lo ficar sem vontade de vingar a morte do pai. O enfrentamento corpo a corpo no chão ganha reforço verbal e a sutil ironia de Calvino:

Até o momento em que se encontravam frente a frente aos campeões inimigos, escudo contra escudo. Começavam os duelos, mas como o chão já estava coberto de carcaças e cadáveres era difícil mover-se, e, onde não podiam terçar armas, desabafavam por meio de insultos. Aí era decisivo o grau e a intensidade do insulto, porque, conforme fosse ofensa mortal, sanguinária, insustentável, média ou leve, exigiam-se diversas reparações ou então ódios implacáveis que eram transmitidos aos descendentes. Portanto, o importante era entender-se, coisa não muito fácil entre mouros e cristãos e com as várias línguas mouras e cristãs entre eles; se alguém recebia um insulto indecifrável, que podia fazer? Era preciso suportá-lo e quem sabe se ficasse desonrado para o resto da vida. Portanto, nessa fase do combate, participavam os intérpretes, tropa rápida, com armamento leve, montada em cavaleiros, que circulavam ao redor, captavam no ar os insultos e os traduziam imediatamente na língua do destinatário:

- Khar as-Sus!

- Excremento de verme!

- Musrik! Sozo! Mozo! Escalvao! Marrano! Hijo de puta! Zabalkan!  
Merdas! (p.396)

Mouros e cristãos encobrem na guerra física uma guerra ainda maior, ideológica e religiosa. A palavra surge detentora de poder, os insultos recebidos ou dados atingem tanto quanto um corte real no corpo. Daí a força da batalha verbal no chão, o mesmo chão da história que resgata as imagens da Itália no pós-guerra.

No terceiro relato da trilogia, Calvino introduz a ação na Idade Média e mais em concreto em tempos de Carlos Magno. Sem embargo, a insensatez da guerra entre cristãos e infiéis e o conformismo dos poderosos ou a burocracia, a desmesurada massa de corpos destruídos depois da batalha, a desolação das ruínas, evocam a forma irônica da situação da Itália no final dos anos cinquenta<sup>91</sup>. (MONTORO, 2003, p.76)

Essa evocação também faz uma intertextualidade com o sentimento de incerteza diante do período mundial marcado pela pressão silenciosa e latente da Guerra Fria. Nesse caso, a provocação verbal ganha força e articula hesitação.

Rambaldo consegue reconhecer e matar o emir, seu objeto-valor é alcançado, assim, satisfeito, feliz e incoseqüente como a maioria dos jovens, lança-se contra os sarracenos com a espada em punho gritando: “Covardes!”. Contudo, percebe que não está sozinho, um cavaleiro desconhecido se coloca ao seu lado e o ajuda no combate. A dura peleja termina e ao agradecer a parceria, tem o silêncio do cavaleiro misterioso que sai em disparada. Seguindo-o até o rio, descobre que o cavaleiro é, na verdade, uma mulher. No seu retorno ao acampamento, Rambaldo compartilha a descoberta:

- Sabem, vinguei meu pai, venci, Isoarre caiu, eu... – mas relatava confuso, pois o ponto aonde queria chegar era outro - ... e lutava contra dois, e apareceu um cavaleiro para socorrer-me, e depois descobri que não era um soldado, era uma mulher, belíssima, não vi o rosto, sobre a armadilha traz um saiote azul-pervinca...  
- Ha, ha, ha! – provocaram os companheiros de tenda, ocupados em espalhar unguento nas marcas de pancada com que haviam enchido peito e braços, no meio do cheiro intenso de suor de todas as vezes que se tira a armadura após o combate. – Com Bradamante quer se meter, pintinho! Sim que ela vai se interessar por você! Bradamante escolhe generais ou servos da estrebaria! Não conseguirá apanhá-la nem que ponha sal no rabo! (p.406)

---

<sup>91</sup> “En el tercer relato de la trilogia Calvino introduce la acción en La Edad Media y más en concreto en tiempos de Carlomagno. Sin embargo, la insensatez de la guerra entre cristianos e infieles y el conformismo de los poderosos o la burocracia, la desmesurada masa de cuerpos destruídos después de la batalla, la desolación de las ruínas, evocan de forma irónica la situación de Italia a finales de los años cincuenta.” (MONTORO, 2003, p. 76)

A reação dos cavaleiros emudecera Rambaldo que “gostaria de trocar confidências com o cavaleiro de armadura branca, como se fosse o único capaz de compreendê-lo, nem ele mesmo saberia dizer por quê.” (p.406). O jovem cavaleiro avistou Agilulfo na cozinha onde repreendia os cozinheiros. Agora o desejo de Rambaldo era tornar-se um paladino completo e procura Agilulfo para declarar sua decisão e o cavaleiro lhe pergunta:

- Segundo me diz, aspirante a cavaleiro, parece considerar que nossa condição de paladinos implique exclusivamente cobrir-se de glórias, seja em combates no comando das tropas, seja em audazes empresas individuais, entendendo estas últimas tanto como defender nossa santa fé quanto socorrer mulheres, velhos, enfermos. Entendi bem?

- Sim.

- Pronto: com efeito, o que enumerou são todas atividades inerentes ao nosso corpo de oficiais escolhidos, mas... – e aqui Agilulfo soltou uma risadinha, a primeira que Rambaldo ouvia daquele gorjal branco: era um risinho cortês e sarcástico ao mesmo tempo - ... mas não as únicas. Se quiser, para mim é enumerar uma por uma as tarefas que competem aos paladinos simples, aos paladinos de primeira classe, aos paladinos do estado-maior...

Rambaldo interrompeu-o:

- A mim bastará segui-lo e tomá-lo como exemplo, cavaleiro! (p. 408-9)

A fala de Agilulfo impõe uma série de normas e seqüências e a risadinha sarcástica denuncia a descrença do cavaleiro de que o jovem aspirante tenha real condição para a execução de todas as atividades atribuídas a um paladino. A razão e a soberba fazem do cavaleiro um sujeito indesejável em qualquer tarefa que haja coletividade. Deste modo, Agilulfo acompanhado de Gurdulu e Rambaldo, lhe mostra uma delicada incumbência dos paladinos.

Do morro pelo qual passam agora, descortina-se a planície onde o embate mais cruel teve lugar. O chão está recoberto de cadáveres. Os abutres, firmes com as garras fincadas nas costas ou nas faces dos mortos, martelam com o bico operando nos ventres esquartejados. (p. 413)

Logo que a batalha termina, o campo fica cheio de corpos, os quais se configuram como um banquete aos abutres. “Assim que vem a noite, silenciosos, dos campos vizinhos, rastejando, chegam os despojadores de cadáveres.” (p.413). Agilulfo, Rambaldo e Gurdulu afastam os abutres e “depois se aplicam na triste tarefa cada um escolhe um morto, agarra-o pelos pés e o arrasta pela colina até um lugar adequado para cavar-lhe a cova.” (p. 413)

A visão dos mortos desencadeia em cada um deles, uma concepção particular da oposição vida x morte. Agilulfo pensa:

“Ó morto, você tem aquilo que jamais tive nem terei: esta carcaça. Ou seja, você não tem: você é esta carcaça, isto é, aquilo que às vezes, nos momentos de melancolia, me surpreendo a invejar nos homens existentes. Grande coisa! Posso bem considerar-me privilegiado, eu que posso passar sem ela e fazer de tudo. Tudo – se entende – aquilo que me parece mais importante; e muitas coisas consigo fazer melhor do que aqueles que existem, sem os seus habituais defeitos de grosseria, aproximação, incoerência, fedor. É verdade que quem existe põe sempre alguma coisa de seu no que faz, um sinal particular, que não conseguirei jamais imprimir. Mas, se o segredo deles está aqui, neste saco de tripas, muito obrigado, não me faz falta. Este vale de corpos nus que se desagregam não me provoca mais arrepios que açogue do gênero humano vivo.” (p. 413-4)

Gurdulu também reflete:

“Você dá certos peidos mais fedidos que os meus, cadáver. Não sei por que todos se compadecem de você. O que falta? Antes, se movia, agora seu movimento passa para os vermes que você nutre. Fazia crescer unhas e cabelos: agora vai produzir líquidos que farão crescer mais alta sob o sol as ervas dos campos. Vai se tornar capim, depois leite das vacas que comerão capim, sangue de criança que bebeu o leite, e assim por diante. Ó cadáver, você é mais capaz do que eu para viver?” (p. 414)

Rambaldo medita:

“Ó morto, corro, corro para chegar até aqui como você, a me fazer puxar pelos calcanhares. O que é esta fúria que me empurra, esta mania de batalhas e amores, vista do ponto onde observamos seus olhos arregalados, sua cabeça virada que bate nas pedras? Penso, ó, morto, você me obriga a pensar; mas o que muda? Nada. Não existem outros dias senão estes nossos dias antes do túmulo, para nós, vivos, e também para vocês, mortos. Que me seja concedido não desperdiçá-los, não perder nada daquilo que sou e daquilo que poderia ser. Praticar ações insígnias para o exército franco. Abraçar, abraçado, a orgulhosa Bradamante. Espero que você não tenha gasto seus dias do modo pior, ó morto. De qualquer maneira, para você os dados já decidiram seus números. Para mim ainda se agitam no corpo dos azares. E eu amo, ó morto, minha ansiedade, não sua paz.” (p. 414).

As aspirações diante da vida, lampejos de consciência e de carência são projetados nas conversas dos três com os mortos que carregam. A vida perante a morte não os deixa passivos e todos refletem sobre aquilo que lhes faz falta, em uma busca pelo reconhecimento de uma identidade e completude plena.

Para comemorar a vitória na batalha, Carlos Magno concede um banquete aos paladinos.

Chegam em grupo os paladinos, nas belas roupas de cerimônia que, entre brocados e rendas, mostram sempre as malhas de ferro das couraças para o peito, mas daquelas com malhas largas e também do tipo de passeio, luzidias como espelhos mas que basta um golpe de bengala para fazer em pedaços. Primeiro



Orlando, que se coloca à direita de seu tio imperador, depois Rinaldo de Montalbano, Astolfo, Angiolino de Bayonne, Ricardo da Normandia e todos os outros. (p.427)

Agilulfo, mesmo sem existir, comparecia a todos os banquetes:

No extremo da mesa, ia sentar-se Agilulfo, sempre em sua armadura de combate sem manchas. O que vinha fazer à mesa, ele que não tinha nem jamais teria apetite, nem um estômago para encher, nem uma boca da qual aproximar o garfo, nem um palato para regar com vinho da Borgonha? Contudo, jamais falta a esses banquetes que se prolongam durante horas – ele que saberia empregá-las bem melhor, aquelas horas, em operações concernentes ao serviço. Pelo contrário: como todos os outros, ele tem direito a um lugar à mesa imperial e o ocupa; e cumpre o cerimonial do banquete com o mesmo cuidado meticuloso que dedica a qualquer outro cerimonial da jornada. (p. 428)

As mesas eram servidas pelos valetes que depositavam as bandejas de toda sorte de iguarias. Os paladinos avançavam e despejavam tigelas e bandejas em seus pratos, havia mais confusão à mesa do que nos combates. Porém, “no canto da mesa onde se encontra Agilulfo tudo decorre de modo limpo, calmo e em ordem...” (p.428). Servir Agilulfo dava mais trabalho do que o resto da mesa, isso porque,

... Em primeiro lugar, - ao passo em que toda a parte há uma confusão de pratos sujos, tanto que entre uma iguaria e outra nem é o caso de trocá-los e cada um come onde calhar, até em cima da toalha – Agilulfo continua a pedir que coloquem diante dele novas louças e talheres, pratos, pratinhos, tigelas, copos de todo tipo e tamanho, garfos e colheres, colherinhas e facas que ai se não estiverem bem afiadas, e é tão exigente em matéria de limpeza, que basta uma sombra opaca num copo ou num talher para mandá-los de volta. Depois se serve de tudo: pouco mas se serve; não deixa passar uma iguaria. Por exemplo trincha uma fatia de javali assado, põe num prato a carne, o molho num pratinho, depois corta, com uma faca afiadíssima, a carne em tantas tirinhas finas e estas são passadas uma por uma num outro prato, onde as tempera com o molho, até que se embebam bastante; as temperadas coloca num novo prato e, de vez em quando, chama um valete, entrega-lhe esse último prato e pede um limpo. Assim se ocupa durante horas. (p.428)

A meticulosidade do fazer do cavaleiro esbarra na impossibilidade de uma aceitação plausível. Sua perfeição entra em contraste com a balburdia causada pelos demais paladinos que apreciam o banquete. Agilulfo na incapacidade de degustar se prende no ritual do comer. E enquanto isso, muitas são as conversas que embalam esses banquetes, todas voltadas para façanhas e prodígios inigualáveis. Os paladinos se vangloriam como de costume, contudo, eram interrompidos, a todo momento, por Agilulfo.

Mas estavam aborrecidos. Aquele Agilulfo que se lembra sempre de tudo, que sabe citar os documentos de cada caso, que, mesmo quando uma façanha era

famosa, com uma versão aceita por todos, lembrada de ponta a ponta por quem não participara dela, qual o quê!, queria reduzi-la a um episódio normal de serviço, a ser assinalado no relatório noturno para o comando do regimento. (...) (p.430)

As inúmeras interferências e contestações de Agilulfo, realizadas a cada fato narrado, incomodavam sobremaneira os paladinos, até que Ulivieri se manifesta:

- Não vejo por que você tem 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.

- Não dos meus! – refutou Agilulfo. – Cada título e predicado meus foram obtidos com ações bem analisadas e comprovadas por documentos irretorquíveis! (p. 431)

A argumentação do cavaleiro sofre ataques: “Quem é o que garante? – disse uma voz.” (p. 431). Ele retruca: “ – Não ofendo ninguém: limito-me a explicar fatos, com lugar, data e uma grande quantidade de provas.” (p.432). Agilulfo reconhece o contestador e se dirige diretamente a ele:

- Gostaria mesmo de ver, Torrismundo, você encontrar em meu passado algo de contestável – disse Agilulfo ao jovem, pois era justamente Torrismundo da Cornualha. – Talvez queira contestar, por exemplo, que fui armado cavaleiro porque, há exatos quinze anos, salvei da violência de dois bandidos a filha virgem do rei da Escócia, Sofrônia? (p. 432)

O jovem Torrismundo afirmou que Sofrônia era sua mãe, enquanto o murmúrio e os gritos de surpresa agitavam os paladinos. Sua declaração colocara em dúvida a patente de cavaleiro de Agilulfo já que,

... O código da cavalaria então vigente prescrevia que, quem tivesse salvado do perigo certo a virgindade de uma moça de linhagem nobre, seria imediatamente armado cavaleiro; mas, por ter salvo de violência carnal uma nobre que não era mais virgem, previa-se apenas uma menção de honra e salário duplo durante três meses. (p. 432)

A contestação de Torrismundo não abala apenas a patente de cavaleiro de Agilulfo, ela põe em crise a identidade dele. O questionamento do aprendiz de paladino, se confirmado, faz dissolver aquilo que constitui Agilulfo enquanto ser, mesmo sem existir, pois,

... Antes de encontrar Sofrônia agredida por malfeitores e de salvar-lhe a pureza, ele era um simples guerreiro sem nome numa armadura branca, que andava pelo mundo em busca de aventura. Ou melhor (como logo se soube), era uma armadura branca vazia, sem guerreiro dentro. Sua ação em defesa de Sofrônia lhe dera direito de ser cavaleiro armado; naquele momento, estando vago o título de cavaleiro de

Selimpia Citeriore, ele o assumira. Sua entrada em serviço, e todos os reconhecimentos, as patentes, os nomes que se agregaram depois eram conseqüências daquele episódio. (p. 433)

O ser de Agilulfo está profundamente ligado a essa ação de salvamento, antes dela, das patentes e dos nomes, ele não era nada. A forma e os títulos lhe garantem o fio tênue de existência que o sustenta, a qual por meio da contestação de Torrismundo corre o risco de ser anulada, efetuando, assim, a anulação do ser. Torrismundo age como destinador-manipulador, pois, “a manipulação pode ser concebida, portanto, como um fazer-criar que determina os valores em jogo, e como um fazer-fazer, responsável pelas transformações e pelos sentidos da narrativa.” (BARROS, 2003, p. 198).

A denúncia de Torrismundo vem marcada por um dos tipos de persuasão, a provocação, já que “para seduzir ou provocar, o destinador apresenta imagens positivas ou negativas do destinatário, de sua competência.” (BARROS, 2003, p. 198). Agilulfo aceita a provocação, tornando-se destinatário e “para manter ou para evitar a imagem que o outro faz dele, o destinatário realizará o que lhe é proposto.” (BARROS, 2003, p.198). Inicia-se, a partir de então, o percurso de ação, no qual “o programa narrativo de performance é concebido como uma transformação de um estado de disjunção em um estado de conjunção.” (BARROS, 2003, p.199).

A aceitação da provocação e ao percurso de ação baseado no programa de performance e competência se dá ainda no momento de discussão:

- São mentiras. Sofrônia era donzela. Sobre a flor de sua pureza, repousa meu nome e minha honra.

- Pode prová-lo?

- Pretende encontrá-la tal qual quinze anos depois? – perguntou maligno, Astolfo. – Nossas couraças de ferro batido têm duração bem mais breve.

- Tomou o véu logo depois que a confiei àquela família piedosa.

- Em quinze anos, com os tempos que correm, nenhum convento da cristandade se salva das dispersões e saques, e toda monja tem o tempo de deixar de sê-lo e voltar à mesma situação quatro ou cinco vezes...

- 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. Se este jovem diz a verdade, não poderei mantê-lo a meu serviço, ou melhor, não poderei considerá-lo sob nenhum ponto de vista, nem sequer para os salários atrasados. – E Carlos Magno não podia impedir de dar ao seu discurso um timbre de satisfação apressada, como se dissesse: “Estão vendo que encontramos o meio de livrar-nos deste importuno?” (p. 435)

A seriedade da polêmica faz com que Agilulfo parta na mesma noite, levando consigo o aspirante Gurdulu. No acampamento, ninguém viera cumprimentá-lo, exceto os pobres estribeiros e ferreiros. Já os paladinos, “com a desculpa de que não tinham sido avisados da hora da partida, não apareceram.” (p. 437). Bradamante foi a única que se comoveu com a partida de Agilulfo, tanto que decidiu segui-lo, Rambaldo decidiu ir atrás dela.

Ao passarem por uma pequena cidade, Rambaldo, o último do trajeto, busca informações sobre os demais:

- Viram passar um cavaleiro?
- Qual? Já vimos dois e você é o terceiro.
- O que corria atrás do outro.
- É verdade que um deles não é um homem?
- O segundo é uma mulher.
- E o primeiro?
- Nada.
- E você?
- Eu? Eu... sou um homem.
- Benza Deus! (p.443)

A ironia se manifesta como impossibilidade da razão, como uma loucura e indignação. O inusitado carrega traços de comicidade e humor, características da poética da escritura de Calvino.

A primeira parada de Agilulfo é para auxiliar uma jovem:

- Socorro, nobre cavaleiro – implorava ela -, a meia milha daqui, um feroz bando de ursos assedia o castelo de minha senhora, a nobre viúva Priscila. Somos apenas poucas mulheres indefesas morando no castelo. Ninguém mais pode entrar nem sair. Desci com uma corda pelas ameias e escapei das garras daquelas feras por milagre. Ó cavaleiro, venha libertar-nos!
- Minha espada está sempre a serviço das viúvas e das criaturas desamparadas – respondeu Agilulfo. – Gurdulu, acomode na sela esta jovem que nos levará ao castelo de sua senhora. (p. 443)

Tal como nos contos de fadas, o percurso do herói vem marcado por paradas que buscam desviá-lo do caminho. A presença de um ser mágico, pedindo ajuda e depois se revelando como auxiliador, dependendo da performance efetuada pelo herói é muito recorrente. Esta estratégia também é utilizada nesta narrativa, tal como no trecho abaixo:

- Numa curva do caminho, um eremita estendia a cuia da esmola. Agilulfo, que a todo mendigo que encontrava fazia em geral a caridade na medida fixa de três moedas, deteve o cavalo e procurou a bolsa.
- Abençoado seja, cavaleiro – disse o eremita embolsando as moedas e fez-lhe sinal para que se inclinasse a fim de falar-lhe ao ouvido -, vou recompensá-lo já, alertando-o: tenha cuidado com a viúva Priscila! Esta história dos ursos é uma armadilha: é ela própria quem os alimenta, para fazer-se libertar pelos mais

valentes cavaleiros que passam pela estrada principal e atraí-los ao castelo para satisfazer sua lascívia insaciável. (p. 444)

Mesmo advertido, Agilulfo busca cumprir o seu papel de paladino com excelência. Ao adentrar no castelo é recebido por Priscila que,

... não era muito alta, não tinha carnes em excesso, era bem distribuída, o peito não exagerado mas posto bem em destaque, certos olhos negros que chispavam, em resumo uma mulher que tem alguma coisa a dizer. Estava ali, diante da armadura branca de Agilulfo, satisfeita. O cavaleiro ficou frio, mas era tímido. (p. 445-6)

A conversa entre eles inicia-se sobre o motivo da viagem do cavaleiro. Priscila tenta seduzir Agilulfo com canções e danças. Enquanto isso, Gurdulu entrega-se ao prazer: “Entre o banho morno que o haviam obrigado a tomar, os perfumes e aquelas carnes brancas e rosadas, agora seu único desejo era o de fundir-se na fragrância geral.” (p. 448). O canto de um rouxinol em um carvalho desperta em Agilulfo “uma série de referências poéticas e mitológicas” (p. 449), que o faz lançar-se “numa dissertação sobre a paixão amorosa.” (p. 449). A jovem viúva aproveita a situação e faz Agilulfo acompanhá-la até o quarto, lugar em que o cavaleiro tece inúmeras observações acerca do amor desde os antigos. O cavaleiro chega ao tema da cama e inicia uma série de minúcias, tanto que

Desfizeram a cama camada por camada, descobrindo e recriminando pequenos caroços, tufos, partes excessivamente esticadas ou frouxas, e esta busca se tornava ora uma aflição lancinante ora uma subida aos céus cada vez mais altos.

Desfeita a cama até o enxergão, Agilulfo começou a refazê-la conforme as regras. (p. 451)

A cama arrumada e sem defeito deixa Priscila excitada e ela se coloca nua diante de Agilulfo. “Ao despir-se, Priscila não desfizera o penteado volumoso de sua cabeleira escura. Agilulfo começou a explicar a grande importância dos cabelos soltos na exaltação dos sentidos.” (p. 452). As mãos de ferro do cavaleiro começaram com movimentos delicados e decididos no desfazer o penteado e com destreza fez tranças, enrolou-as e fixou-as no alto da cabeça de Priscila. O encantamento do instante recupera novamente os contornos dos contos de fadas, agora, mergulhado no universo romântico instituído pelos arquétipos:

Na janela, despontava a lua. Ao voltar da lareira para a cama, Agilulfo se deteve:

- Senhora, vamos até os espaldões desfrutar desta tardia luz prateada.

Cobriu-a com seu manto. Abraçados, subiram para a torre. A lua espargia prata sobre a floresta. Cantava a coruja. Algumas janelas do castelo ainda estavam

iluminadas e ali partiram de vez em quando gritos, risadas ou gemidos ou zurros do escudeiro.

- Toda a natureza é amor... (p. 453)

Ao amanhecer, Agilulfo anuncia que deve retomar sua missão. Depois de muitas reviravoltas, Agilulfo aporta na Inglaterra, no mosteiro onde há quinze anos Sofrônia havia se enclausurado. Contudo,

Chega, e o mosteiro é um amontoado de ruínas.

- O senhor chegou muito tarde, nobre cavaleiro – diz um velho -, estes vales ainda ressoam os gritos daquelas desventuradas. Uma frota de piratas mouros, desembarcada nestas costas, saqueou o mosteiro não faz muito tempo, levou as religiosas como escravas e pôs fogo nas muralhas.

- Levou-as? Para onde?

- Escravas para serem vendidas no Marrocos, meu senhor.

- Dentre aquelas irmãs estava uma que no século era filha do rei da Escócia, Sofrônia?

- Ah, está falando da irmã Palmira! Se estava entre elas? Aqueles velhacos logo a carregaram nas costas! Não mais uma jovencinha, mas sempre bastante insinuante. Lembro-me dela como se fosse hoje, gritando, arrebatada por aqueles animais sinistros. (p. 457-8)

Os obstáculos parecem ganhar proporções maiores para o cavaleiro inexistente que deseja recuperar seu objeto-valor. A determinação de Agilulfo para recompor a conjunção do seu estado inicial, o leva ao porto e junto de Gurdulu embarca para o Marrocos. O navio sofre um choque com uma baleia que vira o navio e o cavaleiro grita para Gurdulu: “ – Dê um jeito de chegar ao Marrocos! Vou a pé!” (p. 459). A narrativa ganha dimensões ainda mais fantásticas:

De fato, mergulhando milhas e milhas de profundidade, Agilulfo desce em pé sobre a areia do fundo do mar e começa a caminhar com bom ritmo. Frequentemente encontra monstros marinhos e deles se defende com golpes de espada. O único inconveniente para uma armadura no fundo do mar vocês também sabem qual é: a ferrugem, Mas, tendo sido untada da cabeça aos pés com o óleo de baleia, a armadura branca tem um estrato de gordura que a mantém intacta. (p. 459)

O distanciamento da enunciação enunciativa é quebrado quando o enunciador além de se colocar no discurso, insere o leitor: “vocês também sabem qual é”. Cria-se uma subjetividade que envolve o leitor, nas aventuras deste nobre cavaleiro.

Ao encontrar pescadores na praia, Agilulfo descobre que eles estão à procura de uma pérola fresca para entregar ao sultão, o qual vai visitar uma nova esposa que fora comprada há quase um ano de piratas. Não era recomendável que o sultão se apresentasse à nova esposa sem um presente, mesmo porque se tratava de uma correligionária, “Sofrônia da Escócia, de

estirpe real, trazida para o Marrocos como escrava e imediatamente destinada ao gineceu de nosso soberano.” (p. 461). Sem demonstrar nenhuma emoção, Agilulfo sugere um outro presente ao pescador, algo novo, diferente, uma armadura branca. Sendo assim, ao adentrar no quarto, ele diz:

- Não tema, nobre Sofrônia – disse uma voz atrás dela. Virou-se. Era a armadura que falava. – Sou Agilulfo dos Guildiverni, que já uma vez salvou sua imaculada virtude.

- Oh, ajude-me! – estremeceu a noiva do sultão. E logo, recompondo-se: -Ah, sim, parecia-me que esta armadura não me era desconhecida. Foi o senhor quem chegou no momento certo, anos atrás, para impedir que um bandido abusasse de mim...

- E agora chego no momento certo para salvá-la do opróbrio das núpcias pagãs.

- De acordo... E é sempre o senhor...

- Agora, protegida por esta espada, irei acompanhá-la fora dos domínios do sultão.

- Sim... Entendo... (p.462)

Os eunucos foram recebidos ao “fio da espada”. Agilulfo consegue levar Sofrônia para um navio, junto com Gurdulu. Ao chegarem a terras cristãs, “Agilulfo decide mantê-la protegida numa gruta e junto com o escudeiro alcançar o acampamento de Carlos Magno para anunciar a que a virgindade ainda está intacta e, por conseguinte, a legitimidade do seu nome.” (p. 463)

De forma inesperada, Torrismundo chega à mesma gruta onde Sofrônia descansa. Enquanto isso, Agilulfo vem cavalgando ao lado de Carlos Magno rumo à costa da Bretanha. Dois oficiais entram na gruta e voltam desconcertados: “- Sire, a virgem jaz num amplexo com um jovem soldado.” (p. 476). Ao serem identificados, Agilulfo grita: “ – Você, Sofrônia!” (p. 476). Ao ouvir Agilulfo, Torrismundo acredita ter cometido incesto e esporeia para a direita do bosque, dizendo: “- Cometi incesto nefando! Nunca mais hão de me ver!” (p. 477), já o cavaleiro diz: “ – Não voltarão a ver nem a mim! – diz – Não tenho mais nome! Adeus! – e penetra no bosque pela esquerda. (p. 477)

A performance de Agilulfo não foi suficiente para a garantia do seu nome. A sanção final parece anunciar a disjunção completa do cavaleiro e a perda do seu objeto-valor é associada à perda de si mesmo. Quando tudo parece estar terminado, Torrismundo volta ao bosque e grita:

- Mas como? Mas se até há pouco era virgem? Como não pensei logo nisso? Era virgem! Não pode ser minha mãe!

- Poderia explicar-nos – diz Carlos Magno.

- Na verdade, Torrismundo não é meu filho, e sim meu irmão, ou melhor, meu meio-irmão – diz Sofrônia. (...) Não conheci homem até hoje de manhã, com a

idade de trinta e sete anos, e o primeiro encontro com um homem, ai de mim, acaba sendo um incesto... (p. 477)

Mas ainda havia mais uma revelação a ser feita:

- Não há incesto, Sacra Majestade! Anime-se, Sofrônia! – exclama Torrismundo, com o rosto radiante. – Nas pesquisas sobre minha origem, descobri um segredo que preferia ter guardado para sempre: aquela que eu pensava ser minha mãe, ou seja, você, Sofrônia, nasceu não da rainha da Escócia, mas filha natural do rei, da mulher de um feitor. O rei fez com que você fosse adotada por sua mulher, isto é, por aquela que agora sei ter sido minha mãe, e que era apenas sua madrasta. Enfim compreendo como ela, obrigada pelo rei a se passar por sua mãe a contragosto, não via a hora de se livrar de você; e o fez atribuindo-lhe o fruto de uma culpa passageira dela, ou seja, eu. Você, filha do rei da Escócia e de uma camponesa, eu da rainha e da sagrada ordem, não temos nenhuma relação de sangue, mas apenas a ligação amorosa livremente estabelecida aqui há pouco e espero ardentemente você queira continuar. (p. 478)

A precipitação diante dos fatos não permitiu a Agilulfo alcançar o desfecho final e recuperar seu objeto-valor, perdendo-o, perdeu-se por inteiro. Os resultados foram falseados e a disjunção se apresentou como produto final, contudo, a volta de Torrismundo esclareceu não só a relação com Sofrônia como também recuperou o nome de Agilulfo que já não estava mais lá para ver. Deste modo, a disjunção aparente se conclui como conjunção verdadeira.

Rambaldo ao participar de toda a cena, entra no bosque à procura de Agilulfo para dizer que estava tudo resolvido, tudo certo. Segue seus passos nas pegadas de ferro com rapidez,

Controlava o fôlego. Chegou a uma clareia. Aos pés de um carvalho, espalhados pelo chão, havia um elmo virado com penacho cor de íris, uma couraça branca, coxotes braceletes manopla, enfim, todos os pedaços da armadura de Agilulfo, alguns arrumados como se houvesse a intenção de formar uma pirâmide ordenada, outros enrolados no solo confusamente. Amarrado na alça da espada, havia um bilhete: “Deixo esta armadura ao cavaleiro Rambaldo de Rossiglione”. Embaixo via-se um rabisco, como de uma assinatura iniciada e logo interrompida. (p. 479)

Rambaldo não consegue acreditar no que vê e grita: “- Cavaleiro! Retorne a armadura! Sua patente no exército e seu grau de nobreza da França são incontestáveis!” (p. 479). Inconformado diante do acontecido, Rambaldo continua a gritar:

... – Cavaleiro, resistiu por tanto tempo só com sua força de vontade, conseguir fazer sempre de tudo como se existisse: por que render-se de repente? – Mas já não sabe para que lado virar-se: a armadura está vazia, não vazia como antes, esvaziada



também daquele algo que se chamava o cavaleiro Agilulfo e que agora se dissolveu como uma gota no mar. (p. 479)

Sem obter resposta, Rambaldo veste a armadura branca e retorna junto aos oficiais e a Carlos Magno, todos acreditam que o cavaleiro inexistente voltou. O imperador se dirige a ele dizendo: “ – Ah, Agilulfo, voltou, tudo bem, hein?” (p. 479). Mas do interior do elmo sai outra voz: “- Não sou Agilulfo, Majestade! – A celada se ergue e surge o rosto de Rambaldo. – Do cavaleiro dos Guildiverni só restou a armadura branca e este papel que me garante sua posse. Não vejo a hora de entrar em combate!” (p. 480).

As cornetas anunciam o desembarque de um exército sarraceno na Bretanha. O rei diz a Rambaldo: “ – Seu desejo foi atendido (...) é chegada a hora de lutar. Honre as armas que traz. Embora de temperamento difícil, Agilulfo sabia ser um soldado!” (p. 480). E, assim, a tropa de Carlos Magno segue rumo a mais uma vitória. Do cavaleiro inexistente, nunca mais se ouviu falar. Gurdulu e Bradamante ainda o procuravam sem êxito, contudo, sua trajetória finalizou-se com o abandono da armadura.

O percurso de Agilulfo alcança uma sanção eufórica, porém, a constatação precipitada e depois a resolução tardia corroboram para o final disfórico do ponto de vista do sujeito-manipulado. A aparente derrota sobre a virgindade de Sofrônia, lhe faz perder o nome e a honra, méritos que lhe permitem, de certa forma, existir; a perda desse referencial lhe faz desistir de si mesmo e abandonar aquilo que o constitui enquanto ser, a armadura.

A condição de sujeito inexistente faz com que Agilulfo sofra não só o isolamento pela manifestação do seu ser perfeito e idealizado, mas também, com o julgamento exterior que lhe faz diluir. A grande ironia está na revelação do fazer perfeito de Agilulfo que não o alcança a tempo do abandono de si mesmo. No aspecto da expressão do absoluto em todas as suas vertentes, podemos compará-lo com a dissolução do homem na modernidade frente ao ruir de todos os absolutos que compõem a sociedade.

Ao fechar o eixo sintagmático em *Il cavaliere inesistente*, podemos perceber que,

Quase da mesma dimensão moral, mas em sentido bem mais negativo, é o significado do *Cavaleiro Inexistente*. Se Cosme está no alto, fora do alcance das relações humanas, Agilulfo não existe absolutamente. É o símbolo do homem “robotizado”, que cumpre gestos burocráticos com inconsciência quase absoluta. Agilulfo que se identifica totalmente com a sua armadura é o homem contemporâneo que se identifica com a sua função, isto é com aquilo que faz, sem procurar sair de um pensamento e de uma atividade “unidimensionais”<sup>92</sup>. (BONURA, 1972, p. 74) (Tradução nossa)

<sup>92</sup> “Quasi della stessa dimensione morale, ma in senso ben più negativo, è il significato del *Cavaliere inesistente*. Se Cosimo sta in alto, fuori dalla portata dei commerci umani, Agilulfo non esiste addirittura. È il simbolo dell'uomo “robotizzato”, che compie gesti burocratici con incoscienza quasi assoluta. Agilulfo che si identifica

Tal como a primeira narrativa da trilogia, o cavaleiro tem no corpo (ou melhor, na ausência dele) e na negatividade a formatação de sua existência e reconhecimento diante do mundo. A perfeição absoluta das ações de Agilulfo rege a negatividade da sua existência, vinculada apenas pela forma que o sustenta, o desfecho aparentemente negativo instituído pela busca de Sofrônia, sanciona o sujeito de forma positiva, mas somente para aqueles que apreciaram a revelação final, em um desfecho quase todo tomado pelas máximas fabulísticas.

A forma narrativa escolhida por Calvino desvela sua intenção pois,

A fábula é, portanto, não só o primeiro germe de proliferação narrativa em romances épicos, cavaleirescos, burgueses, mas também o reservatório primitivo da sabedoria humana. E esta sabedoria consiste em fazer-se homem através dos perigos, afrontando-os, combatendo-os com os olhos abertos. É claro que o romance, e a narrativa em geral, se distingue da fábula porque enquanto esta oferece sempre uma moral positiva (o “final feliz” do herói), o romance pode também, se não sempre, oferecer uma imagem negativa da realidade: por exemplo, Madame Bovary morre. Mas o núcleo da fábula permanece<sup>93</sup>. (BONURA, 1972, p. 139) (Tradução nossa)

O fantástico e o real constituem-se como os fios que tecem em paradoxo a última narrativa da trilogia. A disforia faz a fábula tocar o real, característica moderna que atualiza a obra. O herói do ciclo carolíngio é esvaziado restando-lhe apenas a forma que o constitui enquanto sujeito. Calvino revisita as novelas de cavalaria, os valores que dominavam a Idade Média e os relaciona com os valores impregnados na contemporaneidade, aproximação que se sustenta pela força fantástica da narrativa, o refinado humor e a perspicaz ironia do escritor italiano, elementos que lhe garantem a consonância como forma reveladora do homem e da sociedade do nosso tempo. Esse recurso faz os paladinos ganharem contornos mais humanizados enquanto Agilulfo existe através do fantástico, assim a tradição do ciclo cavaleiresco é reinventado por meio do processo de negação e desencanto, como uma espécie de epifania que os lança em uma nova configuração.

A saturação da ruptura do sujeito está na obra *Il cavaliere inesistente*. Após a dilaceração e a obstinação, o antepassado do homem contemporâneo encontra no esvaziamento a sua última etapa, a qual fecha o círculo significativo da trilogia.

---

totalmente con la sua armatura è l'uomo contemporaneo che si identifica con la sua funzione, cioè con quello che fa, senza cercare di uscire da un pensiero e da una attività “unidimensionali”. (BONURA, 1972, p. 74)

<sup>93</sup> “La favola è, dunque non solo il primo germe della proliferazione narrativa in romanzi epici, cavallereschi, borghesi, ma anche il serbatoio primigenio della saggezza umana. E questa saggezza consiste nel farsi uomo attraverso i pericoli, affrontandoli, combattendoli ad occhi aperti. È chiaro che il romanzo, e la narrativa in generale, si distingue dalla favola perchè mentre quella offre sempre una morale positiva (il “lieto fine” dell'eroe), il romanzo può anche, se non sempre, offrire una immagine negativa della realtà: ad esempio Madame Bovary muore. Ma il nocciolo della favola rimane. (BONURA, 1972, p. 139)

Agilulfo sofre todas as angústias daquele que é só forma em fria armadura, ao duvidarem de sua competência em ter sua patente, a busca pela confirmação do ser pauta-se não em si mesmo mas no seu fazer destinado ao auxílio de Sofrônia. Deste modo, a aventura, a guerra e as celebrações resgatadas do perfil da tradição pontuam apenas o fazer de Agilulfo, já o seu ser reveste-se de uma superioridade que o afasta dos outros cavaleiros e o coloca no patamar inatingível e disfórico da perfeição do sujeito.

Os conflitos do ser, a dissolução das utopias, o embate entre a essência e a aparência e, sobretudo, o afrouxamento das fronteiras são temas que anunciam os valores estéticos a serem profundamente disseminados na literatura da contemporaneidade, evento que será analisado no último capítulo.

A trilogia, portanto, estrutura seu eixo sintagmático entrelaçando os fios da tradição com os da reinvenção agenciando a dinâmica das ações dos protagonistas e perfazendo um percurso gerador do sentido que constitui a obra tal como o título a define, apresentando “os antepassados” do homem atual em uma relação de proximidade e identificação em uma espécie de filiação traçada ao longo da mudança do homem e da sociedade.

A estruturação sintagmática nos permitiu trilhar pelas figuras e temas que compõem a organização da obra *I nostri antenati* e possibilitam a formação do ciclo ou do conjunto narrativo. Agora, passaremos a investigar a estrutura sintagmática que compõe a obra *Primeiras estórias*, para depois pontuarmos as convergências que geram as consonâncias entre as obras.

### **3.4 – Ingenuidade, Comoção e Metalinguagem: as linhas iniciadoras de *Primeiras estórias***

Depois do conto-moldura “As margens da alegria” que já foi analisado, temos o segundo conto da composição de *Primeiras estórias*, intitulado “Famigerado”. O programa narrativo instaurado pelo conto “Famigerado” é um percurso de busca, quando o destinatário, narrador-vítima, sofre a pressão de conceder o objeto-valor ao destinador-manipulador e esse objeto consiste na significação de uma palavra.

A enunciação enunciativa instaura a pessoa “eu”, é uma narrativa de experiência, um relato de um acontecimento do passado daí a imprecisão em relação ao tempo do acontecido e da precisão com o espaço, por ser um espaço quase íntimo: “Foi de incerta feita – o evento.

Quem pode esperar coisa tão sem pés nem cabeça? Eu estava em casa, o arraial de todo tranqüilo. Parou-me à porta o tropel. Cheguei à janela.” (p. 56)

A visão diante da janela deixou o destinatário apreensivo, pois avistou quatro cavaleiros em frente à porta da casa. Ele afirma: “Tudo, num relance, insolitíssimo. Tornei-me nos nervos.” (p. 56). O uso do superlativo antecipa o desfecho da narrativa em um anti-clímax que atingirá o destinatário e o leitor.

A aparência do destinador e o julgamento do destinatário apontam para a consumação de uma tragédia, pois, “o cavaleiro esse – o oh-homem-oh – com cara de nenhum amigo. Sei o que é influência de fisionomia. Saíra e viera, aquele homem, para morrer em guerra.” (p.56)

A apreensão do enunciador não aponta para um bom acontecimento visto que ao analisar os outros três cavaleiros, ele descreve:

Nenhum se apeava. Os outros, tristes três, mal me haviam olhado, nem olhassem para nada. Semelhavam a gente receosa, tropa desbaratada, sopitados, constrangidos – coagidos, sim. Isso por isso, que o cavaleiro solerte tinha o ar de regê-los: a meio-gesto, desprezivo, intimara-os de pegarem o lugar onde agora se encostavam. (p. 56-7)

A precisa descrição se dá pelo posicionamento do enunciador, ou seja, em frente à sua própria casa, pois, “tudo enxergava, tomando ganho da topografia” (p. 57). Seu olhar analítico indica que aquele homem só poderia ser “um brabo sertanejo, um jagunço até na espuma do bofe.” (p. 57). Essas observações alteram a disposição do enunciador: “... Eu não tinha arma ao alcance. Tivesse, também, não adiantava. Com um pingo no i, ele me dissolvia. O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo O medo O. O medo me miava. Convidei-o a desmontar, a entrar.” (p. 57)

O medo toma conta do enunciador e ganha força diante da escolha enunciativa do “eu”, em uma sensação forte de aproximação e subjetividade. E, mesmo apesar da voz espaçada e o descanso na sela, o narrador continua sua análise e preparação diante do jagunço: “... Sei desse tipo de valentão que nada alardeia, sem farroma. Mas avessado, estranhão, perverso, brusco, podendo desfechar com algo, de repente, por um és-não-és. Muito de macio, mentalmente, comecei a me organizar.” (p. 57)

O jagunço também se organiza e diz: “ – Eu vim perguntar a vosmecê uma opinião sua explicada...” (p. 57). A simplicidade do sujeito-manipulador se destaca na fala reproduzida pelo enunciador, gerando o efeito de realidade e simultaneidade. Ao descer do cavalo, o enunciador o focaliza em detalhes.

(...) Seria de ver-se: estava em armas – e de armas alimpadas. Dava para se sentir o peso da de fogo, no cinturão, que usado baixo, para ela estar-se já ao nível justo, ademão, tanto que ele se persistia de braço direito pendido, pronto meneável. Sendo a sela, de notar-se uma jereba papuda urucuiana, pouco de se achar, na região, pelo menos de tão boa feitura. Tudo de gente brava. Aquele propunha sangue, em suas tenções. Pequeno, mas duro, grossudo, todo em tronco de árvore.(p. 58)

Há uma aproximação descritiva do jagunço, chefe do bando com a imagem dos heróis e anti-sujeitos do período medieval: a arma no lugar da espada, o cavalo como transporte e companheiro além do envolvimento em guerras sem fim.

A virtualidade da ação do jagunço alcança o ápice: “Sua máxima violência podia ser para cada momento.” (p. 58). Intensificado, assim, o poder-fazer e a garantida performance de vitória nos embates. Após a observação, o cavaleiro se apresenta: “ – Vosmecê é que não me conhece. Damázio dos Siqueiras... Estou vindo da Serra...” (p. 58). Essa revelação faz o narrador recuperar a tal figura em sua memória:

Sobressalto. Damázio, quem dele não ouvira? O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo. Constando também, se verdade, que de para uns anos ele se serenara – evitava o de evitar. Fie-se, porém, quem, em tais tréguas de pantera? Ali, antenasal, de mim a palmo! (p. 58)

A somatória negativa se completa com a própria apresentação de Damázio, dando a sua configuração e presença apenas um único desfecho trágico de possível morte. Contudo, ele continua:

- “Saiba vosmecê que, na Serra, por o ultimamente, se compareceu um moço do Governo, rapaz meio estrondoso... Saiba que estou com ele à revelia... Cá eu não quero questão com o Governo, não estou em saúde nem idade... O rapaz, muitos acham que ele é de seu tanto esmiolado...” (p. 58)

A referência ao “Governo” e a sua ação no interior do país fazem alusão a um período bem específico do desenvolvimento do Brasil, meados dos anos 50 do século XX, momento em que o país toma o rumo para o progresso e a Itália de Calvino, caminha para a reorganização depois do período do pós-guerra. Sendo assim, em

... *Primeiras estórias* situa-se, no que traz de alusão histórica, no momento posterior à tentativa, durante o governo de Getúlio Vargas, de separar efetivamente o poder público do privado, isto é, de constituir um Estado moderno de fato. Esses contos indicam, entretanto, um trânsito para a legalidade que não se completou (...) bem, como retratam regiões onde o atraso é o marcapasso da vida da população. A

esfera pública não se delineia como totalidade, tampouco a mentalidade dos habitantes separa o público do privado. (PACHECO, 2002, p. 91)

Os demais contos que se apóiam dentro da temática da violência delineiam não só o Brasil da época, como também anunciam o Brasil da atualidade, abrigando todos os elementos sociais, políticos e financeiros que se encontram nesse campo semântico. O poder público surge em descrédito, enfraquecido e corroído dentro de um interior marcado pela força privada de alguns poucos.

O sujeito-manipulador anuncia o objeto de sua busca: “ – Vosmecê agora me faça a obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: *fasmigerado... faz-me-gerado... falmisgeraldo... familias-geraldo...*” (p. 59) (grifos do autor). A significação de uma palavra, esse era o seu objeto de desejo. A simplicidade e a ingenuidade da busca não aliviam a tensão do destinatário, ao contrário, ele confessa:

(...) Detinha minha resposta, não queria que eu a desse de imediato. E já aí outro susto vertiginoso suspendia-me: alguém podia ter feito intriga, invencionice de atribuir-me a palavra de ofensa àquele homem; que muito, pois, que aqui ele se famanasse, vindo para exigir-me, rosto a rosto, o fatal, a vexatória satisfação? (p. 59)

A intensidade do desejo e o empenho de saber o significado da palavra “famigerado” são representados na fala do jagunço: “ – Saiba vosmecê que saí in’hoje da Serra, que vim, sem parar, seis léguas, expresso direto para mor de lhe perguntar a pergunta, pelo claro...” (p. 59). A afobação de vir sem parar tamanha distância se justifica também por outra falta como assinala o chefe do bando:

- “Lá, e por estes meios de caminho, tem nenhum ninguém ciente, nem têm o legítimo – o livro que aprende as palavras... É gente pra informação torta, por se fingirem de menos ignorâncias... Só se o padre, no São Æo, capaz, mas com padres não me dou: eles logo engambelam... A bem. Agora, se me faz mercê, vosmecê me fale, no pau da peroba, no aperfeiçoado: o que é que é, o que já lhe perguntei?” (p. 59)

A falta de um dicionário na comunidade o faz buscar em uma autoridade da ciência o sentido da palavra, desprezando a autoridade religiosa na figura do padre, por entender que a ação deles é “engambelar”, ou seja, não é confiável. Atitude muito comum destes que vivem na chefia de bandos.

Os outros três cavaleiros não eram do bando, vinham da Serra para dar testemunho do que o doutor diria. De forma astuta, o narrador responde: “ – Famigerado é inóxico, é ‘célebre’, ‘notório’, ‘notável’ ...” (p. 60). Da sua resposta surge o diálogo:

- “Vosmecê mal não veja em minha grossaria no não entender. Mais me diga: é desaforado? É caçoável? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa?”

- Vilita nenhuma, nenhum doesto. São expressões neutras, de outros usos...

- “Pois... e o que é que é, em fala de pobre, linguagem de em dia-de-semana?”

- *Famigerado?* Bem. É: “importante”, que merece louvor, respeito...

- “Vosmecê agarante, pra a paz das mães, mão na Escritura?”

Se certo! Era para se empenhar a barba. Do que do diabo, então eu sincero disse:

- Olhe: eu, como o sr. me vê, com vantagens, hum, o que eu queria uma hora destas era ser famigerado – bem famigerado, o mais que pudesse!...

- “Ah, bem!...” – soltou, exultante. (p. 60) (grifos do autor)

Ao empenhar a palavra, amenizar o seu sentido e satisfazer a inquietação do destinador-manipulador há uma inversão, uma troca de papéis, a autoridade imposta pela truculência do jagunço se dissolve diante da resposta do doutor que passa ele a manipular, não pela força da figura, mas pela autoridade da palavra, evidenciando apenas o sentido positivo da mesma. A ironia com ares de anedota surge na fala do doutor, quando ele afirmar querer em certas horas “ser famigerado – bem famigerado”, ocultando o medo e o aspecto negativo atribuído à palavra. Mais do que um jogo lingüístico é um jogo de poder, de autoridade e de manipulação das imagens e das palavras que focalizam o núcleo desse conto.

Exultante com a resposta, o jagunço ordena aos demais cavaleiros: “ – Vocês podem ir, compadres. Vocês escutaram bem a boa descrição...” (p. 61). Depois, aceitou um copo de água e refletiu: “ – Não há como que as grandezas machas duma pessoa instruída!” (p. 61). Outra ironia, agora, expressa na voz “inocente” do jagunço, que já emenda: “ – Sei lá, às vezes o melhor mesmo, para esse moço do Governo, era ir-se embora, sei não...” (p. 61). A obtenção do seu objeto-valor o faz sorrir e apaga a inquietação inicial, formatada com uma sanção idealizada, pois ainda acrescenta: “ – A gente tem cada cisma de dúvida bobá, dessas desconfianças... Só para azedar a mandioca...” (p. 61). O cômico é que apesar da intuição negativa que o jagunço tem do sentido da palavra, ele vai buscar a significação em uma autoridade que lhe oferece uma resposta de forma parcial, contudo, para ele satisfatória.

... Trata-se de uma situação em que se confrontam dois mundos completamente diferentes, o iletrado e o erudito, situação especular no caso de Rosa: para o doutor, as palavras são transparentes e conferem-lhes poder; para Damázio, restrito à oralidade e ao uso “de em dia-de-semana”, são opacas e têm poder mágico,

encantamento que o fascina e alija, como se vê na homenagem rendida ao médico e suas *grandezas*. (PACHECO, 2002, p. 66) (grifos do autor)

Como agradecimento, apertou a mão do doutor e disse que de outra vez entra na casa, e assim, “Esporou, foi-se, o alazão, não pensava no que o trouxera, tese para alto rir, e mais, o famoso assunto.” (p. 61). Sendo ele próprio esse “famoso assunto”, volta à serra satisfeito, rindo da situação e desarmando o clímax inicial, contudo, satisfazendo a ambos tanto destinador quanto a destinatário, em um anti-clímax para o leitor que também ri da anedota sertaneja.

A oscilação no plano fundamental das oposições entre ignorância x sabedoria forma os jogos lingüísticos e de poderes recobertos nas figuras do jagunço e do doutor. A ironia se alimenta dessa oscilação para cumprir o seu papel anedótico. Podemos pensar “também [n]a tensão fundamental entre localismo e cosmopolitismo, que traz marcas fecundas na literatura brasileira justamente quando consegue expressar negatividade, cortando expectativas geradas pelo cânon estabelecido.” (PACHECO, 2002, p. 93).

A composição temática e figurativa de “Famigerado” se delinea por meio dos aspectos mais simples e concretos; remontada através da memória do enunciador já que narra sua própria experiência de quase-violência trágica em um tom misterioso que no seu desfecho revela-se uma anedota carregada de humor e ironia.

Já em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, o narrador é um observador, a enunciação enuncia se desloca para a primeira pessoa do plural com o sujeito “gente”, formando assim uma coletividade que observa e acompanha os fatos.

... No primeiro parágrafo temos a presença de duas relações hiponímicas de extrema importância para a arquitetura do conto: o vagão, que é parte do trem do sertão, e o narrador, que é parte da comunidade. Ao definir o vagão, o narrador se define, colocando-se como parte de um grupo (*a gente...*), e, assim, tal qual sua comunidade, *estranha* o vagão que vem de fora (*aquele carro... aquilo*). (BALDAN e MARCHEZAN, 2003, p. 210-1) (grifos dos autores)

A chegada de um vagão especial anuncia o fim do sofrimento de toda uma vida de Sorôco. A descrição do vagão, apesar de novo, não era de passageiros comuns, pois “assim repartido em dois, num dos cômodos as janelas sendo de grades, feito as de cadeia para os presos.” (p. 62). O uso desse vagão tinha destino certo, “ia servir para levar duas mulheres para longe, para sempre. O trem do sertão passava às 12h 45m.” (p. 62)

Toda a população se fazia presente para acompanhar a singularidade do acontecimento:



As muitas pessoas já estavam de ajuntamento, em beira do carro, para esperar. As pessoas não queriam poder ficar se entristecendo, conversavam, cada um porfiando no falar com sensatez, como sabendo mais do que os outros a prática do acontecer das coisas. Sempre chegava mais povo – o movimento. (p. 62)

As duas mulheres a serem levadas para o vagão eram a mãe e a filha, e pouco depois “Sorôco ia trazer as duas, conforme. A mãe de Sorôco era de idade, com para mais de uns setenta. A filha, ele só tinha aquela. Sorôco era viúvo. Afora essas, não se conhecia dele o parente nenhum.” (p. 63). Elas seriam levadas para Barbacena, longe dali, para um hospício.

“A hora era de muito sol – o povo caçava jeito de ficarem debaixo da sombra das árvores de cedro” (p. 63). Enquanto isso, o agente da estação iniciava a preparação dos elementos para a partida: água fresca, as mangueiras, o engate. Nisso,

... Alguém deu aviso: - “Eles vêm!...” Apontavam, da Rua de Baixo, onde morava Sorôco. Ele era um homenzão, brutalhudo de corpo, com a cara grande, uma barba, fiosa, encardida em amarelo, e uns pés, com alpercatas: as crianças tomavam medo dele; mais da voz, que era quase pouca, grossa, que em seguida se afinava. Vinham vindo, com o trazer de comitiva. (p. 63)

A procedência “Rua de Baixo” soma-se ao quadro da simplicidade que anunciou “para o pobre, os lugares são mais longe.” (p. 63). A condição definida explica não só a decisão de Sorôco, como também a descrição das suas roupas, da mãe e da filha, pois, “Ele hoje estava calçado de botinas, e de paletó, com chapéu grande, botara sua roupa melhor, os maltrapos.” (p. 64). Já as duas:

... Assim com panos e papéis, de diversas cores, uma carapuça em cima dos espalhados cabelos, e enfunada em tantas roupas ainda de mais misturas, tiras e faixas, dependuradas – virundangas: matéria de maluco. A velha só estava de preto, com um fichu preto, ela batia com a cabeça, nos docementes. Sem tanto que diferentes, elas se assemelhavam. (p. 63-4)

A loucura das duas tinha sido a sina de Sorôco. Ainda no caminho,

... A filha – a moça – tinha pegado a cantar, levantando os braços, a cantiga não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras – o nenhum. A moça punha os olhos no alto, que nem os santos e os espantados, vinha enfeitada de disparates, num aspecto de admiração. (p. 63)

A extravagância das roupas e o comportamento desajustado das duas mulheres cederam o lugar do riso para a comoção:

Sorôco estava dando o braço a elas, uma de cada lado. Em mentira, parecia entrada em igreja, num casório. Era uma tristeza. Parecia enterro. Todos ficavam de parte, a chusma de gente não querendo afirmar as vistas, por causa daqueles trasmodos e despropósitos, de fazer risos, e por conta de Sorôco – para não parecer pouco caso. (p. 64)

A ação do sujeito Sorôco para alcançar um pouco de paz enquanto objeto-valor vem configurada em uma espécie de tragédia, evento no qual toda a comunidade passa a assistir e participar ao mesmo tempo.

O que os outros se diziam: que Sorôco tinha tido muita paciência. Sendo que não ia sentir falta dessas transtornadas pobrezinhas, era até um alívio. Isso não tinha cura, elas não iam voltar, nunca mais. De antes, Sorôco agüentara de repassar tantas desgraças, de morar com as duas, pelejava. Daí, com os anos, elas pioraram, ele não dava mais conta, teve de chamar ajuda, que foi preciso. Tiveram que olhar em socorro dele, determinar de dar as providências, de mercê. Quem pagava tudo era o Governo, que tinha mandado o carro. Por forma que, por força disso, agora iam remir as duas, em hospícios. O se seguir. (p. 64)

A luta de Sorôco apresenta-se como uma desventura humana e a dor que o acomete é sentida pela população como uma espécie de catarse<sup>94</sup>, uma das funções da tragédia. A não especificidade do nome da mãe e da filha ganha dimensões de generalidade e espelha a possibilidade desta sina trágica acontecer com qualquer um e com as pessoas mais queridas dentro de um espaço familiar.

As noções de *moira* [destino] e *ananké* [necessidade] apresentam o destino humano como imutável e mostram o cosmos como algo organizado onde não se pode intervir sob pena da instalação do caos. A principal característica da tragédia como gênero literário centra-se, justamente, na relação lúdica que se estabelece entre os dois elementos. (COSTA e REMÉDIOS, 1988, p. 8)

A separação familiar torna-se inevitável para a reorganização do caos instalado na vida de Sorôco. A dor dessa perda toca profundamente a comunidade que se compadece do destino de Sorôco.

As ações da mãe e da filha diante do vagão transformam-se em um espetáculo para a platéia da comunidade que a tudo acompanha:

De repente, a velha se desapareceu do braço de Sorôco, foi se sentar no degrau da escadinha do carro. – “Ela não faz nada, seo Agente...” – a voz de

---

<sup>94</sup> “No teatro grego ou aristotélico, o espetáculo, por empatia, sofre a tensão, chegando ao desfecho. Quando a tensão se desfaz, o público alcança a catarse que libera as emoções.” (COSTA E REMÉDIOS, 1988, p.5)

Sorôco estava muito branda: - “Ela não acode, quando a gente chama...”. A moça, aí, tornou a cantar, virada para o povo, o ao ar, a cara dela era um repouso estatelado, não queria dar-se em espetáculo, mas representava de outroras grandezas impossíveis. Mas a gente viu a velha olhar para ela, com um encanto de pressentimento muito antigo – um amor extremoso. E, principiando baixinho, mas depois puxando pela voz, ela pegou a cantar, também, tomando o exemplo, a cantiga mesma da outra, que ninguém entendia. Agora elas cantavam junto, não paravam de cantar. (p. 64-5)

“O narrador insiste na conexão entre o amor da velha – intenso, apesar ou por causa da loucura – e o desatar das duas vozes em uníssono.” (BOSI, 2003, p. 40). E junto às duas mulheres, seguiam viagem o Nênego e o José Abençoado para auxiliá-las em “toda juntura”. “Elas não haviam de dar trabalho.” (p. 65)

O canto das duas começa a comover toda a gente:

Agora, mesmo, a gente só escutava o arcoçô do canto, das duas, aquela chimiria, que avocava: que era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois. (p. 65)

O trem chegou rápido, pegou o carro, “apitou, e passou, se foi, o de sempre.” (p. 65). A comoção da brusca despedida para o sempre contagiou toda a comunidade presente.

Sorôco não esperou tudo se sumir. Nem olhou. Só ficou de chapéu na mão, mais de barba quadrada, surdo – o que nele mais espantava. O triste do homem, lá, decretado, embargando-se de poder falar algumas suas palavras. Ao sofrer o assim das coisas, ele, no oco sem beiras, debaixo do peso, sem queixa, exemplo. E lhe falaram: - “O mundo está dessa forma...” Todos, no arregalado respeito, tinham as vistas neblinadas. De repente, todos gostavam demais de Sorôco. (p. 65-6)

A taciturnidade de Sorôco, seu exemplo sem queixas gerou um sentimento de piedade e adoração de sua figura. A identificação pela dor e pela tragédia inexplicável da vida contagia a população. O espetáculo da dor assistida por todos e a fatalidade do destino surgem como um espelho de possíveis tragédias cotidianas como essa, quando não há o que se fazer. Sorôco “se sacudiu, de um jeito arrebatado, desacontecido, e virou, pra ir-s’embora.” (p.66). Já estava tomando o rumo de volta para casa,

Mas, parou. Em tanto que se esquisitou, parecia que ia perder o de si, parar de ser. Assim num excesso de espírito. Fora de sentido. E foi o que não se podia prevenir: quem ia fazer siso naquilo? Num rompido – ele começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si – e era a cantiga mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando. (p. 66)

O canto desatinado de Sorôco anuncia a penúltima parte da estrutura da tragédia, os *Estásimos*, com evoluções do coro após cada episódio, segundo o período clássico da tragédia primitiva.

A canção sem letra, “de desatino”, que figurativiza o diferente, a loucura, o outro marcando simbolicamente o que na comunidade precisaria ser expulso, volta narrativamente, não para transformar as ações do sujeito, mas para requalificá-las, suspendendo todas as certezas das ações racionais propostas pela comunidade. (BALDAN e MARCHEZAN, 2003, p. 215)

A evolução caminha para o desfecho, tal como no conto:

A gente se esfriou, se afundou – um instantâneo. A gente... E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão. E com as vozes tão altas! Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando, atrás dele, os mais de detrás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar. Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação. (p. 66)

“Do ‘oco sem beiras’ é que irrompe a voz que irá suprir o vazio dos seres. Em ‘Sorôco’, o canto.” (BOSI, 2003, p. 41). A junção de vozes entre Sorôco e a comunidade encerra a tragédia da vida com o *Êxodo*, a parte final da tragédia primitiva, o desfecho cantado pelo coro.

A *Poética* de Aristóteles define a tragédia como a imitação de ações de caráter elevado, onde a ação dramática dos atores suscita o terror ou a piedade provocando no público a purificação desses sentimentos. Tal como no conto, contudo, o sentimento em foco é a piedade tanto que, nas últimas linhas, o narrador-observador passa a participante do coro afirmando: “A gente com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga.” (p. 66)

O “caráter elevado” de Sorôco e a sua atitude exemplar, sem queixas diante da tragicidade da vida sem explicação permitem uma leitura intertextual possível com o mito bíblico de Jó, considerado símbolo da paciência e despojamento diante das adversidades impostas pelo diabo com a permissão de Deus. Jó passa por todas as provações impostas pelo diabo sem em nenhum momento queixar-se, aceitando seu trágico destino. Sorôco e Jó se assemelham pela intensidade da dor, pelo desprendimento e pelo exemplo de suas ações.

A dor também alcança os pais de Nhinhinha no conto “A menina de lá” que pode ser lida sobre o viés das histórias trágicas de crianças santificadas ou como uma revisitação ao universo mágico dos contos maravilhosos por meio da utilização da metalinguagem. A apresentação do cenário abre a possibilidade da dimensão mágica pois, “Sua casa ficava para trás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado o Temor-de-

Deus” (p. 67). Segundo Bosi (2003), essa abertura faz a “sugestão do maravilhoso” com um paradoxo inicial ao juntar o brejo com a água limpa, pois “só se pode entender pelo lugar onde jorra, o Inconsciente (atrás da Serra do Mim) espaço em que se fundem e anulam as contradições.” (BOSI, 2003, p. 42). Já o “Temor-de-Deus” envolve uma aura religiosa.

A combinação do espaço tipicamente mineiro como serra e brejo se deslocam do chão do real e por meio dos...

... procedimentos de criação e linguagem confluem para a instauração da atmosfera da paisagem, com a aura da religião tingindo a sugestão do maravilhoso. Por esse processo, Guimarães transforma os mecanismos da religiosidade popular nas transcendências da linguagem ficcional. (MOTTA, 2006, p. 431)

O pai sitiante e a mãe muito religiosa compõem o quadro familiar da Menina. “E ela, menininha, por nome Maria, Nhinhinha dita, nascera já muito miúda, cabeçudota e com olhos enormes.” (p.67). A caracterização dessas personagens valoriza os aspectos da simplicidade ligada à aura da religião. O nome da protagonista reforça essa idéia por se tratar do nome daquela que é considerada a Mãe do filho de Deus, pessoa dotada da capacidade de pedir e fazer milagres. O apelido “Nhinhinha” imprime um diminutivo afetivo com forte nasalização, figurativizando o aspecto frágil da Menina.

Além da descrição física, o perfil de comportamento da Menina chama a atenção na medida em que “pouco se mexia”. (p. 67). Sua particularidade está no uso das palavras, pois o pai dizia: “- Ninguém entende muita coisa que ela fala...”(p. 67). Esse não entender está na “estranhez das palavras” de Nhinhinha, pois ela perguntava: “- *Ele te xurugou?*” – e, vai ver, quem e o quê jamais se saberia. Mas, pelo esquisito do juízo ou enfeitado do sentido.” (p. 67) (grifos do autor). Assim entre a anormalidade e a magia ela é descrita.

A enunciação enunciva procura ser precisa em falar da Menina: “Em geral, porém, Nhinhinha, com seus nem quatro anos, não incomodava ninguém, e não se fazia notada, a não ser pela perfeita calma, imobilidade e silêncios.” (p. 68) A narração em terceira pessoa serve para apresentá-la, o espaço “lá” dá a localização imprecisa da “Serra do Mim”, lugar que pode tanto ser real quanto mágico, já o tempo em pretérito imperfeito ganha o contorno atemporal dos contos maravilhosos. Ocorre, contudo, uma mudança na focalização: “E Nhinhinha gostava de mim”. (p. 68) – “Conversávamos agora.” (p. 69). Assim, o distanciamento da terceira pessoa é preenchido com a aproximação da primeira, transformando o narrador em uma personagem participante, o enunciador parece metamorfosear-se em um ser ficcional, uma entidade literária atuante em um mergulho para dentro do texto.

Nhinhinha revela-se um sujeito especial em suas ações:

... De vê-la tão perpétua e imperturbada, a gente se assustava de repente. – “Nhinhinha, que é que você está fazendo?” – perguntava-se. E ela respondia, alongada, sorrida, moduladamente: - “*Eu... to-u... fa-a-zendo.*” Fazia vácuos. Seria mesmo seu tanto tolinha? (p. 68) (grifos do autor)

Da descrição a ação, mais uma vez, Nhinhinha é associada ao traço da “anormalidade”, depreende-se o tema da debilidade para julgar sua ação. A movimentação do verbo “fazer” se operacionaliza por meio do uso do gerúndio sendo prolongado graficamente em uma lúdica extensão com o auxílio dos hífen e das reticências. Em um desdobramento poético, essa ação se projeta em uma sutil transposição para o universo interno da arte.

... No verbo “fazer” concretiza-se o *fazer* da menina. É o processo paradoxal de instauração do signo poético, fechando-se, primeiro, na aparente intransponibilidade da barreira intransitiva para poder, depois, fazer brotar as possibilidades conotativas que se instalam na correnteza da ambigüidade. Rompendo-se com a transitividade do verbo, a mensagem da menina volta para si mesma, num exemplo vivo de função poética. (MOTTA, 2006, p. 444) (grifo do autor)

O diálogo de Nhinhinha com o narrador intensifica a relação poética com a ludicidade por meio da oposição claro x escuro. “Conversávamos, agora. Ela apreciava o casacão da noite. – ‘*Cheiiinhas!*’ – olha as estrelas, deléveis, sobre-humanas. Chamava-as de ‘*estrelinhas pia-pia*’. Repetia: -‘*Tudo nascendo!*’ (p. 69). (grifos do autor). A luz das estrelinhas brilhando é iconizada na repetição da vogal “i” que “intensifica o brilho das estrelas, cintila o céu com um movimento iterativo refoçado pelo temeluzir a vogal ‘i’, numa demonstração concreta da transformação do ato de nomear na mágica da criação.” (MOTTA, 2006, p. 434)

A euforia da presença da luz refletida na movimentação do piscar das estrelas dá a idéia de harmonização e criação. O jogo gráfico e sonoro movem “o pavio ritualístico do sonho” e da brincadeira de Nhinhinha com as palavras. “Além disso, o sema /luminosidade/, recorrente entre determinadas figuras no texto, também remete à aura de santidade do ator e possibilita-nos integrá-las ao percurso da mitificação.” (ABREVIATA, 2003, p. 219)

Na continuidade do diálogo Nhinhinha dá um destaque para o alto figurativizado no céu, primeiro diz: “ – *Alturas de urubuir...*” (p. 69), apontando para o alto: “O dedinho chegava quase no céu.” (p. 69). Suspirava dizendo “ – *Eu quero ir para lá. – Aonde? – Não sei.*” (p. 69). Percebendo a parada do canto do sabiá durante “o escorregar do tempo”, a Menina dá nome ao pássaro “*Senhora Vizinha...*” (p. 69). Em algumas respostas ela dizia: “ – *Eeu? Tou fazendo saudade.*” (p. 69) e ao falar dos parentes já mortos, “ela riu: - *Vou visitar eles...*” (p. 69)

Há uma racionalidade figurativa que confere conceitos e valores para a orientação espacial.

Ela põe a felicidade no alto (“estar no sétimo céu”) e a tristeza embaixo (“cair em depressão profunda”), o consciente no alto (“a consciência ‘emerge’”) e o inconsciente embaixo (“ele caiu num sono profundo”), a saúde e a vida no alto (“ele está no auge de sua forma”), a doença embaixo (“ele caiu de cama”), a virtude no alto (“ele está acima de qualquer suspeita”) e o vício embaixo (“não cometerei essa baixeza”), o racional no alto (“um alto nível intelectual”) e o passional embaixo (“dominar suas emoções”), etc. Enraizada na experiência corporal, a figuratividade espacial rege assim a forma extraordinariamente extensa as representações axiológicas, sejam elas valores éticos, morais, racionais, socioculturais, físicos ou outros. (BERTRAND, 2001, p. 219)

Nhinhinha projeta todos os seus valores em dimensões espaciais que sejam positivas, mesmo falando dos parentes mortos. O alto figurativiza o espaço do consciente, da vida, da felicidade para a Menina.

A participação ativa do narrador nesse diálogo o entrelaça junto ao narrar: “Eu disse” (p. 69); “Ralhei” (p.69); “Nunca mais vi Nhinhinha” (p. 69). Essa última fala anuncia um distanciamento: “Sei, porém, que foi por aí que ela começou a fazer milagres.” (p. 69)

Uma oposição aspectual importante aí se faz notar. Ela se estabelece entre o aspecto durativo, manifesto nas formas verbais do imperfeito do indicativo, até então predominante no texto, e o aspecto pontual que repentinamente aflora nas formas verbais do perfeito, presentes nos enunciados supracitados. Assim, os semas /continuidade/ vs. /descontinuidade/ - perceptíveis, respectivamente, nas formas verbais do imperfeito e do perfeito – associam-se aos termos das oposições categoriais - /proximidade/ vs. /distanciamento/ e /subjetividade/ vs. /objetividade/. A proximidade – do narrador quer fazer-nos crer – dava-se no pretérito entre Nhinhinha e o eu que, no presente da enunciação, simula recordar-se daquele tempo e daquele espaço longínquos, míticos, que ficaram para trás.” (ABREVIATA, 2003, p. 223)

Em uma manhã, momento de luminosidade do dia, Tiantônia percebeu “a maravilha, repentina” que os pais de Nhinhinha só depois acharam. A Menina sentada pediu: “- *Eu queria o sapo vir aqui.*” (p. 69). Ninguém se impressionou com o pedido, pensando ser mais um “o de seus disparates, de sempre” (p. 69), só Tiantônia atentou para o fato, apontou com o dedo,

... Mas, aí, reto, aos pulinhos, o ser entrava na sala, para aos pés de Nhinhinha – e não o sapo de papo, mas bela rã brejeira, vinda do verduroso, a rã verdíssima. Visita dessas jamais acontecera. E ela riu: “-*Está trabalhando um feitiço...*” Os outros se pasmaram; silenciaram demais. (p. 69)

A competência da Menina ganha contornos eufóricos na medida em que o seu /querer/ é satisfeito, contudo, não é o acaso que a presenteia, mas sim sua própria competência quando ela afirma que “Está trabalhando um feitiço...” ou seja é a manipulação do /saber – fazer/ de Nhinhinha que silencia as pessoas. A segunda evidência foi outro /querer/, assim, dias depois, Nhinhinha sussurrou: “ – Eu queria uma pamonhinha de goiabada...” (p. 70). E, para o espanto de todos, “nem bem meia hora, chegou uma dona, de longe, que trazia os pãezinhos da goiabada enrolada na palha.” (p. 70). Chegou-se a conclusão: “O que ela queria, que falava, súbito acontecia.” (p. 70)

O “falar” de Nhinhinha faz referência ao universo mágico infantil:

Ou referia estórias, absurdas, vagas, tudo muito curto: da abelha que se voou para uma nuvem; de uma porção de meninas e meninos sentados a uma mesa de doces, comprida, comprida, por tempo que nem se acabava; ou da precisão de se fazer lista das coisas todas que no dia por dia a gente vem perdendo. Só a pura vida. (p. 68)

As ações de Nhinhinha ganham dimensões fora do paradigma do real.

... Concentrada no seu mistério, o “falar” engloba o seu saber e poder: isto é: fazer o signo virar coisa. Nesse momento, os motivos lendários dispersos, como “sapo”, “rã brejeira”, “rã verdíssima”, “beijo”, “uma dona”, “pãezinhos de goiabada”, arquitetam uma estrutura paródica dos contos infantis, cuja diferença básica está na substituição do objeto mágico daqueles, a varinha de condão funcionando como elemento modalizador do poder, pela concentração da magia na própria força das palavras, o que vem expresso na iconização do verbo “**fa-a-zer.**” (MOTTA, 2006, p. 446) (grifo do autor)

Seu /querer/ não se deixava manipular pelo /querer/ da família. “Só que queria muito pouco, e sempre as coisas levianas e descuidosas, o que não põe nem quita.” (p. 70). Com o adoecer da Mãe, todos quiseram que “Nhinhinha lhe falasse a cura” (p. 70), mas a Menina sorria e dizia: “ – Deixa... Deixa...” (p. 70). Não podiam persuadi-la e bem vagarosa, ela “abraçou a Mãe e a beijou, quentinha” (p. 70), em um minuto a Mãe sarou. A mesma resposta de Nhinhinha se deu quando veio a seca e experimentaram pedir a ela que quisesse a chuva e ela completou: “ – Mas, não pode, ué...” (p. 70). E com isso, “duas manhãs, quis: queria o arco-íris. Choveu.” (p. 70)

As ações milagrosas da Menina podem ser lidas de acordo com dois pontos de vista:

De um lado, situa-se tudo aquilo que é recoberto pela névoa da isotopia ideológico-religiosa dos “milagres”; de outro, aquilo que é desvelado, por baixo desse véu, pelo universo da arte. São duas maneiras diferentes de se instituir a insídia do real: a arquitetura do simulacro pela lei mágica da metamorfose. As



metamorfoses dos prodígios são regidas pela fé, enquanto o encantamento das proezas realizadas pela menininha situa-se do lado da magia, o lugar em que a arte exercita o seu número de prestidigitação, fazendo as palavras romperem a relação com o mundo das coisas para instaurar o mundo da imaginação. (MOTTA, 2006, p. 448)

A presença do arco-íris trouxe novo ânimo a Menina, “Nhininha se alegrou, fora do sério, à tarde do dia, com a refrescação.” (p. 71). Tamanha alegria chamou a atenção dos pais: “ – Adivinho passarinho verde?” – Pai e Mãe se perguntavam.” (p. 71). Tiantônia repreendeu Nhininha, “muito brava, muito forte” (p. 71); os pais não entenderam e não gostaram. A Menina “tornou a ficar sentadinha, inalterada que nem se sonhasse, ainda mais imóvel, com seu passarinho – verde pensamento.” (p. 71)

Alfredo Bosi define a narrativa de Rosa: “parece a tantas ardidamente moderna e até mesmo experimental, pela ousadia das soluções formais, [que] realiza, com as artimanhas da linguagem, uma nova tradução do pensamento arcaico-popular. (2003, p. 37). Podemos articular essa “nova tradução” por meio da figura do “passarinho verde” que no dito popular se refere a alguém que tenha visto algo maravilhoso para si e fica em estado de encantação. Apesar disso, “Nhininha adoeceu e morreu. Diz-se que da má água desses ares.” (p. 71). “O adjetivo ‘má’, da voz coletiva que explica a causa da morte, reflete além de um problema regional de saneamento básico, o universo supersticioso e místico das personagens adultas.” (MOTTA, 2006, p. 452)

Em Rosa, as figuras mais simples se desdobram e por um viés ambíguo, ganham contornos mágicos e metalingüísticos, como ressalta Sérgio Vicente Motta:

... Assim, a morte pode ser lida como causada pela “má água”, ou pelas “más estórias” dos enunciadores de primeira e terceira pessoas, sempre envoltas em uma nebulosidade de paranormalidade e misticismo, conforme fica evidenciado no dêitico “desses ares”. (MOTTA, 2006, p. 452)

A família em “um de-repente enorme” (p. 71) é tomada por uma enorme tristeza. Era preciso tomar providências: mandar fazer o caixão e aprontar o enterro.

... Aí, Tiantônia tomou coragem, carecia de contar: que, naquele dia, do arco-íris da chuva, do passarinho, Nhininha tinha falado despropositado desatino, por isso com ela ralhara. O que fora: que queria um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes... A agouraria! Agora, era para se encomendar o caixãozinho assim, sua vontade? (p. 71)

A revelação de Tiantônia parece justificar o inusitado do acontecido. Nhinhinha *quis* ir visitar os parentes já mortos e a composição detalhada de caixão apresenta “laços metonímicos” com a figura do arco-íris. Desse modo,

... o caixãozinho, com seu emblema de morte, conduz a matéria para a terra e o espírito para a vida celestial e mística; enquanto o arco-íris forma a ponte arquetípica que perfura o céu literário para fazer a menina encontrar os seus parentes já mortos, num renascimento apocalíptico. Nesse ponto não há morte, só vida.” (MOTTA, 2006, p. 454)

A oposição fundamental vida x morte consolida o desenvolvimento temático do texto por meio da sua ambiguidade, formatando dois fios isotópicos na geração de sentido do conto. Assim, “incapaz de lidar com a perda, a família passa a interpretar o estado e os fazeres da menina, anteriormente considerados estranhos e anormais, como milagrosos.” (ABREVIATA, 2003, p. 218). Esse primeiro fio tece a impressão do real somando-se a cultura do imaginário popular onde “crianças enfermas que morrem cedo são aureoladas de santidade: Antoninha da Rocha Marmo, Izildinha, o Negrinho do Pastoreio...” (BOSI, 2003, p. 43)

Apesar das lágrimas e da oposição do Pai sobre mandar fazer o caixão tal como Nhinhinha desejou, a interferência da Mãe consolida esse primeiro fio:

A Mãe queria, ela começou a discutir com o Pai. Mas, no mais chorou, se serenou – o sorriso tão bom, tão grande – suspensão num pensamento: que não era preciso encomendar, nem explicar, pois havia de sair bem assim, do jeito, cor-de-rosa com verdes funebrilhos, porque era, tinha de ser! – pelo milagre, o de sua filhinha em glória, Santa Nhinhinha. (p. 72)

Neste plano, a Menina alcança a imortalidade e salta da morte para a vida em um desfecho idealizado. Já no segundo fio, “ela eterniza-se, com o seu modo de falar ou fazer poesia, ao lado de seus parentes já mortos, como as demais personagens consagradas na tradição do universo romanesco, do qual a literatura infantil é uma projeção.” (MOTTA, 2006, p. 455)

Santa e/ou feiticeira, Nhinhinha brinca com as palavras e as coisas, manipula com seu /querer/ e com seu /poder/ as instâncias imprevisíveis do real. “A menina de lá” encontra nessa designação espacial o mistério, o céu, as alturas da vida e da ficção.

A coerência interna de *Primeiras histórias* é sustentada pelo espelhamento e duplicação das personagens, dos espaços dos temas e dos enredos. “Nhinhinha, a personificação da criação oral” (MOTTA, 2006, p. 463), revisita a estrutura dos contos de fadas atualizando o

seu *fazer* no chão do interior do Brasil, entrelaçando o mito, a lenda, o conto maravilhoso por meio da travessia colorida do arco-íris e da eternização mítica, real e ficcional dessa figura.

A figuratividade instituída nos primeiros contos de *Primeiras histórias* faz ver um caráter mais icônico, ingênuo, infantil, anedótico e exemplar, marcas que definem o primeiro bloco do conjunto da obra. A vitória da vida sobre a morte pelo viés da alegria, a tragédia anunciada resultante em altos risos e a comoção da comunidade acerca da loucura são as primeiras linhas que definem essa primeira parte. Os demais contos mergulham no universo infantil ou na memória dele: “Pirlimpsiquice” e “Nenhum, nenhuma”, onde a magia da brincadeira e a recordação são os motes principais. O amor surge em “Sequência” e a violência anunciada, mas não efetuada em “Irmãos Dagobé”, a banalidade da violência justificada pelo destino se apresenta em “Fatalidade”, “A terceira margem do rio” nos quais a poesia da incógnita une homem e natureza em uma canoa junto ao rio. Dessa forma, a leveza, o riso, as brincadeiras, o amor, o inusitado traçam o perfil de uma figuratividade mais simples e concreta nesses contos.

A tradição em Rosa, neste primeiro bloco, visita a tragédia, a comédia e o conto maravilhoso, fontes matriciais delineiam os espaços regionais e falam dos ocupantes do sertão, colocando-se no cenário da literatura nacional. Essas fontes surgem reinventadas, pautadas por desfechos inusitados, enunciações que parecem mais “causos” do interior. A reinvenção projeta-se na harmonia que reequilibra as instâncias conflituosas da vida, assim a tragédia anunciada em “Famigerado” dissolve-se no alto riso do jagunço, a tragédia de uma vida inteira em Sôroco pela loucura da mãe e da filha, termina na delirante canção que contagia a comunidade ao levá-lo pra casa; já Nhinhinha segue para reencontrar seus parentes mortos, em uma morte eufórica, em consonância com seu desejo. Assim, da harmonia conciliadora e restauradora do primeiro bloco, seguimos para a extensão sintagmática do segundo.

### **3.5 – Morte e Desatino em: “A benfajeza”, “Darandina” e “Tarantão, meu patrão...”**

O fenômeno trágico perpetuará todo o eixo sintagmático de *Primeiras histórias*. “Nas condições que geraram a Tragédia, na sua maneira de representar as contradições de uma época determinada, encontraram-se aqui também analogias como universo precário onde se passam as narrativas em foco.” (PACHECO, 2002, p.98). A pobreza de Sorôco no primeiro

grupo salta para a representação miserável de a Benfazeja, em um processo de atualização das estruturas da tragédia primitiva.

O conto inicia-se com o enunciador fora dos acontecimentos em um tom de exortação junto à comunidade e logo apresenta a protagonista:

Sei que não atentaram na mulher; nem fosse possível. Vive-se perto demais, num lugarejo, às sombras frouxas, a gente se afaz ao devagar das pessoas. A gente não revê os que não valem a pena. Acham ainda que não valia a pena? Se, pois, se. No que nem pensaram; e não se indagou, a muita coisa. Para quê? A mulher – malandraja, a malacafar, suja de si, misericordiada, tão em velha feia, feita tonta, no crime não arrependida – e guia de um cego. Vocês todos nunca suspeitaram que ela pudesse arcar-se no mais fechado extremo, nos domínios do demasiado? (p. 176)

A indignação do narrador anônimo diante da reação do coletivo como o sujeito é outra exortação: “Soubessem-lhe ao menos o nome. Não; pergunto, e ninguém o intéira. Chamavam-na de a ‘Mula-Marmela’, somente a abominada.” (p. 176). A destituição do indivíduo ocorre com Mula-Marmela pela comunidade quando esta ignora o elemento que a constitui, seu nome, dão a ela um apelido que se configura na efetiva função de não pertencer à comunidade, ou melhor,

O próprio apelido *Mula-Marmela* comportaria um jogo semântico ligado à condição de *pharmakós*, franqueando nesse caso a esfera do narrador. Já que, ao que tudo indica, os apelidos teriam sido dados pela própria comunidade, é como se, inconscientemente, o epíteto pejorativo contivesse o germe de seu contrário. Assim, *Mula*, cria de jumento com égua ou cavalo com jumenta, animal de carga, tem em Minas Gerais também o sentido de cristal de rocha, bloco limpo de quartzo, usado terapeuticamente em casos de contusões e similares, como explicou o próprio Rosa ao tradutor alemão. Também ambigualmente, no nome de um animal infértil, que sublinha outra ameaça que Mula-Marmela traz a comunidade – a do contágio da infertilidade (ela “nunca pariu”), sempre temível no plano mítico-simbólico - , está garantida a segura do ventre, a impossibilidade de gerar, dar continuidade ao mal. (PACHECO, 2002, p. 114)

O estigma da infertilidade e da maldade recobrem todo o apelido, pois

Marmela também parece conter a idéia do Mal, aludindo ao caráter violento (presente em “vara-de-marmelo”, instrumento de castigo, como se sabe) e ao sentido popular de marmelo – enganador, libertino, indivíduo que pratica ações ruins. Mal que castiga e, assim, livra os outros. (PACHECO, 2002, p. 114)

A descrição física de Mula-Marmela soma-se ao caráter negativo e pejorativo a ela atribuídos: “furibunda de magra, de esticado esqueleto, e o se sumir de sanguexuga, fugido os olhos, lobunos cabelos, a cara – ...” (p. 177)

A exclusão de Mula-Marmela não se dá apenas pela sua condição miserável ou sua aparência tétrica, mas pelos atos por ela cometidos. Acompanhante do cego Retrupé, filho de seu finado marido, Mumbungo, por ela assassinado. O enunciador coloca-se ao lado da benfazeja e expõe a hipocrisia e crueldade da população que a julga:

... Lembrem-se bem, façam um esforço. Compezem-lhe as palavras parcas, os gestos, uns atos, e tereis que ela se desvendada antes ladina, atilada em exacerbo. Seu antigo crime? Mas sempre escutei que o assassinado por ela era um hediondo, o cão de homem, calamidade horribilíssima, perigo e castigo para os habitantes deste lugar. Do que ouvi, a vocês mesmos, entendo que, por aquilo, todos lhe estariam em grande dívida, se bem que de tanto não tomando tento, nem essa gratidão externassem. Tudo se compensa. ( p. 177)

O narrador reafirma: “mas, eu, indaguei. Sou de fora.” (p. 179). Indagação que lhe dá autoridade para inquirir a comunidade usando o pronome de tratamento “vocês” e desmascarando, por meio da ironia, o alívio de todos e a benfeitora da ação funesta de Mula-Marmela.

Vocês sabem, o que foi há tantos anos. Esse Mumbungo era célebre-cruel e iníquo, muito criminoso, homem de gostar do sabor de sangue, monstro de perversias. Esse nunca perdoou, emprestava ao diabo a alma os outros. Matava, afligia, matava. Dizem que esfaqueava rasgado, só pelo ancho de ver a vítima caretear. Será a sua verdade? Nos tempos, e por causa dele, todos estremeciam, sem pausa de remédio. Diziam-no maltratado do miolo. Era o punir de Deus, o aviltado demo – o cão. (p. 187-9)

Mumbungo amava a mulher, a indagação vem anônima: “Como? O amor é a vaga, indecisa palavra.” (p. 179). Mula-Marmela era a única pessoa que o amedrontava porque “talvez pressentisse que só ela seria capaz de destruí-lo, de cortar, com um ato de ‘não’ sua existência doidamente celerada.” (p. 179). Assim, o não admitido alívio da comunidade, em uma hipocrisia cerrada suja as mãos de Mula-Marmela destituindo-a de ser e de existir enquanto sujeito junto à população.

A cegueira de Retrupé também é atribuída à ação da benfazeja por meio do uso de plantas venenosas, insinuação que a coloca junto à credice popular como se fosse uma bruxa ou feiticeira, conhecedora das potencialidades ocultas na natureza. A inquietação acerca desse fato também é questionada pelo narrador:

Seus os-olhos, do Retrupé, ainda eram sãos: para espelhar inevitável ódio, para cumprir o dardejar, e para o prazer de escolher as vítimas mais fáceis, mais frescas. Só aí, se deu que, em algum comum dia, o Retrupé cegou, de ambos aqueles olhos. Souberam vocês como foi? Procuraram achar? Sabem, contudo, que

há leites e pós, de plantas, venenos que ocultamente retiram, retomam a visão, de olhos que não devem ver. (p. 182)

Retrupé carrega em si a mesma sina cruel de seu pai. Diferentemente de Mula-Marmela, Retrupé xinga, blasfema, pede esmolas.

(...) O homem maligno, com cara de matador de gente. Sobre os trapos, trazia um facão, pendente. Estendia, imperioso sua mão de tamanho. E gritava, com uma voz de cão, superlativa. Se alguém falasse, ou risse, ele parava, esperava o silêncio. Escutava muito, ao redor de si. Mas nunca ouvia tudo; não sabia nem podia. (p. 178)

Pai e filho são tratados como o “cão”, neste caso, essa figura representa Satanás, o diabo e a personificação do mal. Suas ações são análogas e o narrador questiona o julgamento da comunidade:

(...) Porque sua sede e embriaguez eram fatais, medonhas outras, para lá do ponto. Seria ele, realmente, uma alma de Deus, não certeza? Ah, nem sabem. Podia também ser de outra essência – a mandada, manchada, malfadada. Dizem-se estórias. Assim mesmo, no tredo estado em que tectecia, privo mal-existente, o que é, cabidamente, é o filho tal-pai-tal; o “cão”, também, na prática verdade. (p. 179)

As “estórias” em torno dessas personagens se multiplicam e se ocupam de um sujeito inexistente, na verdade, uma voz coletiva que apresenta as ações de Mula-Marmela e Retrupé. “Conta-se me que ele quis matá-la.” (p. 185). Tirando o facão e avançando a golpes furiosos, fruto da febre acesa que o acometia. Contudo, “parece que gemeu e chorou: “ – Mãe... Mamãe... Minha mãe!... esganiçado implorava.” (p. 185)

A morte de Retrupé também é atribuída à benfazeja:

(...) Sim, mas o que vocês crêm saber, isto, seriamente afirmam: que ela, a Mula-Marmela, no decorrer das trevas, foi quem esganou estranguladamente o pobre-diabo, que parou de se sofrer, pelos pescoços; no cujo, no corpo defunto, após, se viram marcas de suas unhas e dedos, craváveis. Só não a acusaram e prenderam, porque maior era o alívio de a ver partir, para nunca, daí, que silenciosa toda, como era sempre, no cemitério, acompanhou o cego Retrupé às consolações. Vocês, distantemente, ainda a odiavam? (p. 186)

O narrador procura justificar as ações de Mula-Marmela já que “a violência praticada por ela era desejo inconfesso de todos, portanto produto social num momento de crise.” (PACHECO, 2002, p. 108)

As ações Mula-Marmela acabam por defini-la como uma heroína às avessas, pois,

(...) A mulher tinha de matar, tinha de cumprir por suas mãos o necessário bem de todos, só ela mesma poderia ser a executora – da obra altíssima, que todos nem ousavam conceber, mas que, em seus escondidos corações, imploravam. Só ela mesma, a Marmela, que viera ao mundo com a sina presa de amar aquele homem, e de ser amada dele; e, juntos, enviados. Por quê? Em volta de nós, o que há, é a sombra mais fechada – coisas gerais. A Mula-Marmela, pobre mulher, que sentia mais que todos, talvez, e, sem o saber, sentia por todos, pelos ameaçados e vexados, pelos que choravam os seus entes parentes, que o Mumbungo, mandatário de não sei que poderes, atroz sacrificara. Se só ela poderia matar o homem que era o seu, ela teria de matá-lo. Se não cumprisse assim – se se recusasse a satisfazer o que todos, a sós, a todos os instantes, suplicavam enormemente – ela enlouqueceria? A cor do carvão é um mistério; a gente pensa que ele é preto, ou branco. (p.180-1)

Criminosa ou heroína? A metáfora da cor do carvão traz à tona a problemática do ponto de vista no julgamento. Apresenta as diferentes formas de se olhar para uma situação e julgá-la conforme o posicionamento em que se encontra o julgador. Loucura e violência são atribuídas à benfeitoria pela comunidade que a quer bem longe dali. A ambigüidade tece o paradoxo por meio da metáfora do carvão, as cores intensificam a idéia de contradição e fomentam o mistério.

O desdobramento da violência neste conto se aplica sobre as instâncias coletivas. Assim,

(...) Parte-se, portanto, da realidade um grupo que vive sob a égide da violência privada (em oposição à violência pública, que deveria ser organizadora e contentora). Paradoxalmente, quando Marmela mata o marido, é possível expulsar do interior da comunidade a violência, encarnada em um indivíduo. O mal que estava dentro, infiltrado no grupo impotente para livrar-se dele, depois da morte do assassino e do cegamento de seu filho violento, é depositado na figura de Mula-Marmela, de quem é possível livrar-se. A violência fica então fora da sociedade (simbólica e efetivamente, até que um novo ato brutal corte a eficácia do processo), e esta se refaz em sua identidade pacífica. (PACHECO, 2002, p. 107)

A violência de Marmela é apresentada como alívio mudo da população. O narrador é incisivo e joga a “verdade” oculta na reação da comunidade em geral:

(...) Sei que vocês não se interessam nulo por ela, não reparam como essa mulher anda, e sente, e vive e faz. Repararam como olha para as casas com olhos simples, livres do amaldiçoamento de pedidor? E não põe, no olhar as crianças, o soturno de cativo que destinaria aos adultos. Ela olha para tudo com singeleza de admiração. Mas vocês não podem gostar dela, nem sequer sua proximidade tolerarem, porque não sabem que uma sina forçosa demais apartou-a de todos, soltou-a. (p. 181)

A determinação e modéstia de Mula-Marmela fazem da sua figura o bode expiatório para aquela comunidade, tal como o próprio narrador a ela se refere; quando ela inicia sua partida:

E ela ia se indo, amargã, sem ter de se despedir de ninguém, tropeçante e cansada. Sem lhe oferecer ao menos qualquer espontânea esmola, vocês a viram partir: o que figurava a expedição do bode – seu expiar. Feia, furtiva, lupina, tão magra. Vocês, de seus decretantes corações, a expulsavam. (...) (p. 186)

Enquanto elemento da tradição da tragédia, há uma figura que “começa a cristalizar-se na tragédia doméstica ao aprofundar-se esta do tom irônico. Podemos chamar essa vítima típica de *pharmakós* ou bode expiatório.” (FRYE, 1977, p. 47) (grifos do autor). A tragédia e a ironia fundamentam esse papel e essa função, assim,

(...) O *pharmakós* não é inocente nem culpado. É inocente neste sentido: o que lhe acontece é muito maior do que algo que ele tenha feito poderia provocar, como o montanhês cujo grito faz cair uma avalanche. É culpado no sentido de que é membro de uma sociedade culpada, ou vive num mundo onde tais injustiças são parte inevitável da existência. (FRYE, 1977, p. 47-8) (grifos do autor)

Retornando ao conto e à figura da benfazeja enquanto “bode expiatório”, há a seguinte atribuição:

Dizer que Marmela é um “bode expiatório” implica dois sentidos; as vozes amalgamadas na narrativa travam o embate entre eles. Supõe-se na expressão um significado próximo ao que tinha para os participantes do ritual de mesmo nome, isto é, o sentido de um indivíduo que *deve* ser sacrificado ou expulso, segundo uma lei divina, para que os males da sociedade sejam com ele, e na pessoa, dele expelidos. Na boca de um narrador que se diz “de fora” e que defende Mula-Marmela contra a lógica imanente à comunidade, a expressão tem, entretanto, também o significado moderno de uma vítima inocente, ou desproporcionalmente castigada, posta pela sociedade como responsável por males que a ultrapassam enquanto indivíduo. (PACHECO, 2002, p. 109) (grifos do autor)

Nesses dois sentidos propostos por Pacheco, observamos o entrelaçamento entre os fios da tradição e da atualidade. Desse entrelaçamento, podemos pensar na redefinição do papel do herói em um paralelo do passado com o presente e, assim, podemos considerar que “o processo de esvaziamento do mito do herói efetiva-se, portanto, no ambiente contraditório da modernidade.” (ALVES, 2008, p. 46)

A tragicidade de carregar sozinho a culpa de todos os males de uma sociedade e, assim, ser expulso para que a paz seja restaurada, retoma o mote da tragédia grega Édipo-Rei.



O mito de Édipo chegou até os dias de hoje através de transposições literárias que apresentam maior cuidado estético e moral do que tradição religiosa e uso do ritual. A história de Édipo é um episódio do ciclo tebano, considerado como parte da série de fatalismos que se abateram sobre a casa de Laio, sobre a família dos Labdácidas; narra o destino de Édipo: matar seu pai (Laio), casar com sua mãe (Jocasta) e autopunir-se com a cegueira e com o exílio. (COSTA e REMÉDIOS, 1988, p.54)

A consonância temática se apresenta sobretudo pelo teor de fatalismo que acomete os protagonistas. Édipo tenta fugir do seu destino trágico e cai na armadilha de que talvez ele pudesse mudá-lo e ao saber a verdade trágica, cumpre com o seu papel de herói para restauração do bem viver de todos. Mula-Marmela se vê enredada por um fatalismo onde por amor e pela restauração da harmonia, ela também se sujeita a cumprir com seu destino trágico.

Após cumprir com sua sina, Mula-Marmela vai embora e a última cena fecha a tragicidade da vida dessa mulher:

(...) É caso, o que agora direi. E, nunca se esqueçam, tomem na lembrança, narrem aos seus filhos, havidos ou vindouros, o que vocês viram com esses seus olhos terríveis, e não souberam impedir, nem compreender, nem agradecer. De como, quando ia a partir, ela avistou aquele um cachorro morto, abandonado e meio já podre, na ponta-da-rua, e pegou-o às costas, o foi levando -: se para livrar o logradouro e lugar de sua pestilência perigosa, se para piedade de dar-lhe cova em terra, se para com ele ter com quem ou quê se abraçar, na hora da sua grande morte solitária? Pensem, meditem nela, entanto. (p. 187)

Mais uma vez a exortação do narrador presentifica-se junto à comunidade, no intuito de que a figura de Marmela não caia no esquecimento. Já o cachorro morto, símbolo material de sua decadência e de sua relação com aquela sociedade, encerra os motes da história, do mito e do rito, em uma libertação cuja morte seria, ao mesmo tempo, punição e libertação. A indeterminação de “aquele um cachorro” soma-se à indeterminação da benfazeja enquanto sujeito.

O esvaziamento de Marmela enquanto sujeito figurativiza-a pela negação de sua existência, sua caracterização apela para contornos inaceitáveis em uma sociedade moderna (feia, furtiva, lupina) tendo sua condição de andarilha o reforço para essa negação. A benfazeja destitui-se da identidade de ser humano e passa a ser coisa, processo de esvaziamento do herói às avessas enquanto protagonista.

A ironia revela, dessa forma, a inversão da violência, quando uma sociedade dita “justa”, se coloca indiferente ao sacrifício de um pelo bem de todos. A exclusão marca a barbárie coletiva e o cão torna-se símbolo dessa espoliação.

A reação da coletividade também é a marca do conto “Darandina”. Narrado em primeira pessoa, o enunciador testemunha o evento que tumultua a praça da pequena cidade. O corre-corre leva a pensar em um “afanador de carteiras” e assim ouvem: “*‘A caneta-tinteiro foi o que ele abafou, do outro, da lapela...’* – depunha o menino nos jornais só no vivo da ocasião aparecendo. Perseguido, entretanto, o homem corria que luzia, no diante do pé, varava pela praça, dava que dava.” (p. 189) (grifos do autor)

Havia no meio da praça uma daquelas palmeiras-reais enormes e majestosas, e mesmo, “vestido correto”, o homem “atirou-se-lhe abraçado, e grimpava-a, voraz, expedito arriba, ao incrível, ascensionalíssimo.” (p. 189). O homem sobe na palmeira:

- *Esta!* – me mexi, repiscados os olhos, em tento por me readquirir. Pois o nosso homem se fora, a prumo, a pino, com donaires de pica-pau e nenhum deslize, e ao topo se encarapitava, safado, sabiá, no páramo empíreo. Paravam os de seu perséquito, não menos que eu surpresos, detidos, aqui em nível térreo, ante a infinita palmeira – muralhavaz. O céu só safira. No chão, já nem se contando o crescer do ajuntamento, dado que, de toda a circunferência, acudiam pessoas e povo, que na praça se emagotava. Tanto nunca pensei que uma multidão se gerasse, de graça, assim e instantânea. (p. 189) (grifos do autor)

O olhar e a descrição do narrador localizam o homem fora do nível do chão, elevado, no alto firmamento, como se ele fizesse parte da morada dos deuses, em nível elevado, diante da contemplação das pessoas frente à insólita cena. O narrador se espanta com a rapidez em que a multidão se forma logo abaixo da palmeira na praça. Perguntam-se: “- Como que foi que fugiu?” (p. 190). Todos imaginavam que ele havia fugido do manicômio em frente à praça. Adalgiso e o narrador eram médicos de plantão e,

Vindo o que Adalgiso, com de-curtas, não urgira em cochichar-me: nosso homem não era nosso hóspede. Instantes antes, espontâneo, só dera ali o ar de sua desgraça – “*Aspecto e facies nada anormais, mesmo a forma e conteúdo da elocução a princípio detonando fundo mental razoável...*” Grave, grave, o caso. Premia-nos a multidão, e estava-se na área baixa pressão do ciclone. – “*Disse que era são, mas que, vendo a humanidade já enlouquecida, e em véspera de mais tresloucar-se, inventara a decisão de se internar, voluntário: assim, quando a coisa se varresse de infernal a pior, estaria já garantido ali, com lugar, tratamento e defesa, que, à maioria, cá fora, viriam a fazer falta...*” – e o Adalgiso, a seguir, nem se culpava de venial descuido, quando no ir querer preencher-lhe a ficha. (p. 190-1) (grifos do autor)

Ao se aproximar, Adalgiso cochicha com o narrador: “ – Sabe quem é? Deu nome e cargo. Sandoval o reconheceu. É o secretário das Finanças Públicas...” (p. 191). Mandaram chamar o dr. Diretor, a Polícia, o Palácio do governo... “(...) De qualquer modo, porém, o

homem, aquém, em torre de marfim entre as verdes, hirtas palmas, e ao cabo de sua diligência de veloz como um foguete, realizava-se comensurado com o absurdo.” (p. 191)

Diante do fato inexplicável, do “incidente hercúleo” e despropositado, “o repimpado, no apogeu, e rematado velhaco, além de dar um doido, sem fazer por quando. A única coisa que fazia era sombra.” (p. 191). Assim, ao observar a movimentação “no justo momento”, o homem gritou: “-‘*Eu nunca me entendi por gente!...*’ de nós desdenhava. Pausou e repetiu. Daí e mais: - ‘*Vocês me sabem é de mentira!*’ Respondendo-me? Riu, ri, riu-se, rimo-nos. O povo ria.” (p. 191) (grifos do autor)

O evento transformou-se em espetáculo e ganhou proporções exultantes:

(...) Vê-se que o dr. Diretor: que, chegando, sobrechegado. Para arredar caminho por império, os da Polícia – tiras, beaguins, guardas, delegado, comissário – para prevenir desordem. Também, cândidos, com o dr. Diretor, os enfermeiros, padioleiros, Sandoval, o Capelão, o dr. Enéias e o dr. Bilôlo. Traziam a camisa-de-força. Fitava-se o nosso homem empalmeirado. E o dr. Diretor, dono: “*Há de ser nada!*” (p. 192) (grifos do autor)

Contudo, o professor Dartanhã o contesta dando o diagnóstico: “*Psicose paranóide hebefrênica, dementia praecox, se vejo claro!*” (p. 192) (grifos do autor). O povo emendou o mote do professor: “... *mas transitória perturbação, a qual, a capacidade civil, em nada lhe deixará afetada...*” (p. 192) (grifos do autor). Nesse contraponto entre diagnósticos e opiniões lançadas acerca do fato, o tom anedótico retoma o provérbio antigo que afirma que: “De médico e louco, todo mundo tem um pouco”. De repente, o homem se manifesta novamente e o narrador assim registra:

Porque, o nosso, o excelso homem, regritou: “*Viver é impossível!...*” – um slogan; e, sempre que ele se prometia para falar, conseguia-se cá, o multitudinal silêncio – das pessoas de milhares. Nem esquecera-lhe o elemento mímico: fez gesto – de que empunhasse um guarda-chuva. Ameaçava o quê a quem, com seu estro catastrófico? – “*Viver é impossível!*” – o dito declarado assim, tão empírico e anermenêutico, só através do egoísmo da lógica. (p. 192-3)

O desatino da frase vindo do alto da palmeira ganha ares de epifania. “E era um revelar em favor de todos, instruía-nos de verdadeira verdade.” (p. 193). E contagia a todos, até ao narrador-observador:

(...) A nós – substantes seres sub-áreos – de cujo meio ele a si mesmo se raptara. Fato, fato, a vida se dizia, em si, impossível. Já assim me pareceu. Então, ingente, universalmente, era preciso, sem cessar, um milagre; que é o que sempre há, a fundo, de fato. De mim, não pude negar-lhe, incerta, a simpatia intelectual, a ele, abstrato – vitorioso ao anular-se – chegado ao píncaro de um axioma. (p. 193)

Ninguém sabia o que fazer nem os sete peritos nem o dr. Diretor. Quando se anunciou a vinda dos bombeiros, a multidão reagiu vaiando, não a eles, mas ao herói nos ares. Do silêncio espantado às vaias e depois “a versão voxpopular: ‘*Demagogo! Demagogo!...*’ avessa ressonância.. – ‘*Demagôoogo!...*’” (p. 194) (grifos do autor). A multidão oscilava como o balançar das folhas da palmeira diante daquele episódio fora do comum, reage com a mesma “demência” que aquela atribuída ao homem no alto da árvore.

O homem, no alto da palmeira, começa a se mexer:

(...) Daí, deixando cair... um sapato! Perfeito, um pé de sapato – não mais – e tão condescendentemente. Mas o que era o teatral golpe, menos amedrontador que de efeito burlesco vasto. Claro que no vivo popular houve refluxos e fluxos, quando a mera peça demitiu-se de lá, vindo ao chão, e gravitacional e se exibiu no ar. Aquele homem: - “*É um gênio!*” – positivou o dr. Bilôlo. Porque o povo o sentia e aplaudia, danado de redobrado: - “*Viva! Viva!...*” – vibraram, reviraram. – “*Um gênio!*” – notando-se, elegiam-no, ofertavam-lhe oceânicas palmas. (p. 194) (grifos do autor)

Com a chegada dos carros de bombeiro, o homem começa a falar frases desconexas como: “ – *O feio está ficando coisa...*” (p. 195) (grifos do autor), “*Nada de cavalo-de-pau!*” (p. 195) e mais, “ – *Querem comer-me ainda verde?!*” (p. 195). Os bons bombeiros iniciam seu trabalho com cordas, ganchos e o silêncio tomou conta do lugar. O homem gritou em forma de protesto: “ – *Pára! (...) Só morto me arriam, me apeiam!*” (p. 195); e depois com tom mais grave anunciou: “ – *Se vierem, me vou, eu... Eu me vomito daqui!...*” (p. 195) (grifos do autor). Nas palmas oscilante por um fio:

À coxa acrescentou: - “Cão que ladra, não é mudo...” – já que só faltava mesmo o triz, para passar-se do aviso à lástima. Parecia prender-se apenas pelos joelhos, a qualquer simples e insuportável finura: sua palma, sua alma. Ah... e quase, quasinho... quasezinho, quase... Era de horrir-me o pêlo. (p. 196) (grifos do autor)

A cada gesto do homem, a multidão reagia coletivamente e não só as ações do homem mas também as ações das autoridades envolvidas. O uso invertido do ditado popular intensifica o tom paródico da cena, onde razão e loucura se misturam.

(...) A praça reclamava, clamava. Tinha-se de protelar. Ou produzir um suicídio reflexivo – e o desmoronamento do problema? (...) apertava a urgência de não se fazer nada. Das operações de salvamento, interrompeu-se o primeiro ensaio. O homem parara de balançar-se – irrealmente na ponta da situação. Ele dependia

dele, ele, dele, ele, sujeito. Ou de outro qualquer evento, o qual, imediatamente, e muito aliás, seguiu-se. (p. 196)

A evolução da loucura atinge o nível de “produzir um suicídio reflexivo”, o narrador aponta para a “urgência de não se fazer nada”, ou seja, a comoção coletiva cede espaço para o desatino e o devaneio.

As frases soltas do homem, tal como: “- O amor é uma estupefação...” (p. 198); a multidão aplaudia. A enunciação parece estar contaminada pelo desatino: “(...) De nada, esse ineficaz paralaparacaparlar, razões de quiquiriqui, a boa nossa verbosia; a não ser a atihar-lhe mais a mioleira, para uma verve endiabrada. Desistiu-se, vem que bem ou mal, do que era querer-se animar a murros um porco-espinho.” (p. 198)

Quando todos estavam certos de que aquele homem era o Secretário das Finanças Públicas,

Não. Restava o que se inesperava, dando-se como sucesso de ipso-facto. Chegava... O quê? O que crer? O próprio! O vero e são, existente, Secretário das Finanças Públicas – ipso. Posto que bem de terra surgia, e desembarafustadamente. Opresso. Opaco. Abraçava-nos, a cada um de nós se dava, e aliás o adulávamos, reconhecentemente, como o Pródigo o pai ou o cão a Ulisses. Quis falar, voz inarmônica; apontou causas; temia um sócia? Subiam-no ao carro dos bombeiros, e, apumado, primeiro per fez um giro sobre si, em tablado, completo, adequando-se à expositura. O público lhe devia. – “*Concidadãos!*” – ponta dos pés. – “*Eu estou aqui, vós me vedes. Eu não sou aquele! Suspeito exploração, calúnia, embuste, de inimigos e adversários...*” (p. 198) (grifos do autor)

A citação ao “cão de Ulisses”, personagem da mítica aventura *A Odisséia*, revela o alto nível de conhecimento da cultura universal pelo narrador, já que tal referência encontrase na cena de retorno do herói que apesar de estar disfarçado de mendigo, é prontamente reconhecido pelo cão Argos; reconhecimento que se dá pela população local que adula o secretário ao reconhecê-lo fora da cena. A fala do secretário sobre a possível “calúnia” de “inimigos” ou “adversários” em tom de discurso de palanque remonta a prática tradicional da política do nosso país.

Inicia-se o mistério e em súbita voz se ouviu:

– “*Vi a Quimera!*” – bradou o homem, importuno, impolido; irara-se. E quem e que era? Por ora, agora, ninguém, nulo, João, nada, sacripante, quidam. Desconsiderando a moral elementar, como a conceito relativo: o que provou, por sinais muito claros. Desadorava. Todavia, ao jeito jocoso, fazia-se de castelo-no-ar. Ou era épico epidérmico? Mostrou – o que havia entre a pele e a camisa. (p. 199)

A oscilação entre a loucura e a consciência moral não era apenas característica do homem na palmeira, mas estendia-se aos seus observadores. A enunciação parece brincar por essa oscilação, tal como em “épico epidérmico”, em rimas que provocam a reflexão. O homem desconhecido se despia diante de todos. “Deu-se à luz, o fato sendo, pingo por pingo. Sobre nós, sucessivos, esvoaçantes – paletó, cueca, calças – tudo a bandeiras despregadas.” (p. 199). O cenário continuava: “Na multidão havia mulheres, velhas, moças, gritos, mouse-trouxe, e trouxe-mouxe, desmaios. Era no levantar os olhos, e o desrespeitável público assistia-a ele *in puris naturalibus*.” (p. 199) (grifos do autor). A praça se transformou em um circo, um espetáculo cômico que contagiava e surpreendia a todos.

A atualidade transforma qualquer acontecimento em circo. “Nosso rancho e adro, agora de uma largura, rodeado de cordas e polícias; já ali se mexendo jornalistas, repórteres e fotógrafos, um punhado; e filmavam.” (p. 200). Tanto que “Ali, uma forte banda-de-música, briosa, às dobrada”. (p. 200). Contudo, há uma atualização para o circo que hoje é projetado pela televisão, espaço onde a mídia manipula fatos e acontecimentos de joga-os para um grande público, para uma massa passiva. “Do alto daquela palmeira, um ser, só, nos contemplava.” (p. 200). O foco da loucura muda de posição, agora é o homem empoleirado que contempla o circo armado pela sociedade.

Em consonância com a retomada aos clássicos, a comédia encaixa-se perfeitamente nessa relação, pois

(...) Observamos que, assim como existe uma catarse de compaixão e medo na tragédia, assim também há uma catarse das correspondentes emoções cômicas, que são a simpatia e o motejo, na Comédia Antiga. O herói cômico obterá seu triunfo, seja sensato ou tolo o que ele tenha feito, honesto ou vil. Assim a Comédia Antiga, como a tragédia sua contemporânea, mistura o heróico e o irônico. (FRYE, 1977, p. 49)

Ao refletirmos sobre a aderência do coletivo representando a sociedade, temos como referência:

O exemplo mais claro da comédia imitativa elevada é a Comédia Antiga de Aristóteles. A Comédia Nova de Menandro fica mais próxima do imitativo baixo, e por intermédio de Plauto e Terêncio suas fórmulas foram legadas ao Renascimento, de modo que sempre houve uma propensão, fortemente imitativa baixa, para a comédia social. (FRYE, 1977, p. 49)

O envolvimento com a comunidade e o aspecto de loucura são projetados nas descrições sobre o homem. Elas surgem carregadas de complexidade, em um olhar envolto de

pormenores e circunstâncias. A chegada dos bombeiros o perturba bastante e na primeira tentativa de resgate, o homem ameaça atirar-se lá de cima:

O homem, porém, atento, além de persistir em seus altos intentos, guisava-se também em trabalho muito ativo. Contara, decerto, com isso de maquinar-se-lhe outra esparrela. Tomou cautela. Contra-atacava. Atirou-se acima, mal e mais arriba, desde que tenho início o salvatério: contra a vontade, não o salvam! Até; se até. A erguer-se das palmas movediças, até ao sumo vértice; ia já atingir o espique, ver e ver que com grande risco de precipitar-se. (p. 200)

O Capelão logo o classifica como “endemoinhado”. Os estudantes do sul já haviam se concentrando ali.

(...)Dado que roda-viveu um rebuliço, de estrépito, de assaltada. Em torrente, agora, empurravam passagem. Ideavam ser o homem um dos seus, errado ou certo, pelo que juravam resgatá-lo. Era um custo, a duro, contê-lo, à estudantada. Traziam invisa bandeira, além de fervor hereditário. Embestavam. Entrariam em ato os cavalarianos, esquadrões rompentes, para a luta com o nobre e jovem povo. Carregavam? Pois, depois. Maior a atrapalhação. Tudo tentava evoluir, em tempo mais vertiginoso e revelado. Virou a ser que se pediam reforços, com vistas a pôr-se a praça esvaziada; o que vinha a ponto. Porém, também entoavam-se inacionais hinos, contagiando a multaturba. E paz? (p. 200-1)

A identificação da massa com o homem ocorre de forma inexplicável e a cada instante parecia que a loucura dele contagiava ainda mais os transeuntes que imobilizados acompanhavam e reagiam a cada movimento. A cada manifestação do homem, a multidão o aplaudia. “Outra coisa nenhuma aconteceu. O homem, entre o que, entreaparecendo, se ajeitara, em berço, em seus palmares.” (p. 201). O narrador se manifesta: “Abusava de nossa paciência.” (p. 201). Nova tentativa de resgate se organiza:

Sugeriu-se nova expediência, da velha necessidade. Se, por treslouco, não condescendesse, a apelo de algum argumento próximo e discreto? Ele não ia ressabiar; conforme, concordou, consultado. E a ação armou-se e alou-se: a escada exploradora – que nem que canguru, um ou louva-a-deus enorme vermelho – se desdobrou, em engenhingonça, até mais de meio caminho no vácuo. Subia-a o dr. Diretor, impertérrito ousadamente, ele que naturalizava-se heróico. Após, subia eu descendo, feito Dante atrás de Virgílio. Ajudavam-nos os bombeiros. Ao outro, lá no galarim, dirigíamo-nos, sem a própria orientação no espaço. A de nós ainda muitos metros, atendia-nos, e ao nosso latim perdido. Por que, brusco, então bradou por: - “*Socorro!...*” - ? (p. 202) (grifos do autor)

A afirmação do narrador dizendo: “subia eu descendo, feito Dante atrás de Virgílio” refere-se à obra *Divina Commedia* (1306 – escrita por Dante Alighieri) na qual o autor viaja e conhece o Inferno que lhe é apresentado pelo poeta latino Virgílio, sua entrada e saída do

Inferno se dão sobre as orientações desse poeta. Tal citação reafirma a formação clássica do narrador que parodia a movimentação do homem em comparação com a do poeta no subir e descer do Céu ao Inferno, em uma revelação sobre o resultado das ações de cada um após a morte. Reafirma, também, nossa hipótese de ligação com a tradição, uma vez que Guimarães Rosa reporta-se diretamente ao texto célebre da tradição literária italiana, que, por sua vez, já havia feito, no século XIV, uma síntese da tradição literária até aquele momento.

O espelhamento do contágio da loucura se dá também na linguagem por meio de repetições de sílabas, como podemos observar no trecho abaixo:

Tão então outro tresbulício – e o mundo inferior estalava. Em fúria, arruaça e frenesis, ali a população, que a insanar-se e insanir-se, comandando-a a seus mil motivos, numa alucinação de manicomiáveis. Depreque-se! – não fossem derrubar caminhão e escada. E tudo por causa do sobredito-cujo: como se tivesse ele instilado veneno nos reservatórios da cidade. (p. 202)

A repetição de fonemas tais como consoantes oclusivas, sobretudo o [t] no início do parágrafo, depois a consoante fricativa [f] e as nasalizações [em] e [in], determinam a correlação entre a expressão e o conteúdo do texto revelando a oscilação entre loucura e sanidade, com explosões e internalizações contidas na articulação dessas consoantes e vogais por meio da leitura.

Ao princípio da descida do homem recobre a sanidade:

(...) Estava em equilíbrio de razão: isto é, lúcido, nu, pendurado. Pior que lúcido, relucido: com a cabeça comportada. Acordava! Seu acesso, pois, tivera termo, e, da idéia delirante, via-se dessonambulizado. Desintuído, desinfluído – se não se quando – soprado. Em doente consciência, apenas, detumescera-se, recuando ao real e autônomo, a seu mau pedaço de espaço e tempo, ao sem-fim do comedido. Aquele pobre homem descoroçoava. E tinha medo e tinha horror – de tão novamente humano. Teria o susto reminescente – do que, recém, até ali, pudera fazer, com perigo e preço, em descompasso, sua inteligência em calmaria. (p. 202-3)

A constatação do retorno à sanidade mental gera profunda transformação nas pessoas da praça: “(...) Tremi, eu, comiserável. Vertia-se, caía? Tiritávamos. E era o impasse da mágica. É que ele estava em si; e pensava. Penava – de vexame e acrofobia. Lá, ínfima, louca, em mar, a multidão: infernal, ululava.” (p. 203)

A reação da multidão não se resignou a isso:

(...) Desprojetava-se, coitado, e tentava agarrar-se, inapto à Razão Absoluta? Adivinhava isso o desvairar da multidão espantosa – enlouquecida. Contra ele, que, de algum modo, de algum maravilhosa continuação, de repente nos frustrava.



Portanto, em baixo, alto bramiam. Feros, ferozes. Ele estava são. Vesânicos, queriam linchá-lo. (p. 203)

Já na escada, no “descendimento, ele mirou, melhor a multidão, deogenésica, diogenista.” (p. 203). Ao ver toda a multidão, no processo de descer, “Apenas proclamou: - ‘Viva a luta! Viva a Liberdade!’ – nu, adão, nado, psiquiatista. Frenéticos, o ovacionaram, às dezenas de milhares se abalavam.” (p. 203) (grifos do autor).

Esse louco anônimo faz parte da categoria dos loucos em *Primeiras estórias*, pois “rodeados da aura da sapiência e santidade de que os cerca o povo, exibem infindáveis esfumaturas e gradações de demência. Impossível traçar, aliás, a linha de demarcação entre esta última e a normalidade (...)” (RÓNAI, 2001, p. 21)

Dentro do eixo sintagmático, “Darandina” destaca-se pelo viés dos acontecimentos que oscilam entre a sanidade e a loucura, em uma ativa manifestação da multidão que o acompanha, “a alienação é aceita como parte dolorosa da rotina da vida.” (RÓNAI, 2001, p. 21). Dessa oscilação, a enunciação participa ativamente, propiciando o mesmo movimento no discurso.

Dos pilares que sustentam a estrutura arquitetônica de *Primeiras estórias*, segundo Faria, um define bem o conto “Darandina”:

Psiquiatista é o homem em estado de loucura divina, livre das convenções e das normas que cerceiam a liberdade e abortam o florescimento da alma. Tal é o estado do louco de “Darandina”, que ensandece, recupera o juízo, e, num genial arroubo final, recobra a loucura, decretando-se doravante na condição de sã insanidade (...) (FARIA, 2004, p. 5)

A recuperação da insanidade ocorre assim que o homem chega ao chão. “Acenou, e chegou em baixo, o incólume. Apanhou então a alma de entre os pés, botou-se outro. Aprumou o corpo, desnudo definitivo.” (p. 204)

A ação final parece recobrir a máxima “Ninguém é doido, ou então todos.”, tal como ocorre em “Darandina”:

Fez-se o monumental desfecho. Pegaram-no, a ombros, em esplêndido, levaram-no carregado. Sorria, e, decerto, alguma coisa ou nenhuma proferia. Ninguém poderia deter ninguém, naquela desordem do povo pelo povo. Tudo se desmanchou em andamento, espraiando-se para trivialidades. Vivera-se o dia. Só restava imundada, irreal, a palmeira. (p. 204)

A sensação de contágio pela loucura preenchendo os vazios e criando laços de identificação chama a atenção de outros expectadores:

(...) – Vejo que ainda não vi bem o que vi...” – referia Sandoval, cheio de cepticismo histórico. – “A vida é constante, progressivo desconhecimento...” – definiu o dr. Bilôlo, sério, entendendo que, pela primeira vez. Pondo o chapéu, elegantemente, já que de nada se sentia seguro. A vida era à hora. (p. 204)

A retomada à vida enquanto mistério, movimentação e continuidade faz com que o encadeamento sintagmático projete a cada nova estória um novo ângulo de travessia mergulhado nesse encantamento inexplicável que é a vida. Em uma lógica quase que pedagógica, o percurso das estórias vai ganhando contornos menos marcados, complexidades na escritura e abstrações mais profundas e densas. A arquitetura dessas estórias esboça a alma e a vida com matérias vivas do fazer literário.

A temática da loucura e da violência nesses contos finais do segundo bloco diluem seus conflitos em “resignação” ou “apaziguamento”, “o conflito esperado deixa de se cumprir, o desfecho realiza-se no íntimo das personagens.” (RÓNAI, 2001, p. 26) e esse encadeamento encontra-se em “Tarantão, meu patrão”.

O penúltimo conto reafirma essa trajetória do devaneio, “Tarantão, meu patrão”, incorpora o tom romanesco pelo viés da paródia, além de ganhar complexidade na forma de narrar, períodos longos e encadeados, sem contar a concentração dos neologismos. Narrado em 1ª pessoa, a subjetividade é carregada pelo olhar daquele que vivenciou e testemunhou bem de perto todas as aventuras amalucadas do patrão.

... Lá se ia, se fugia, o meu esmarte Patrão, solerte se levantando da cama, fazendo das dele, velozmente, o artimanhoso. Nem parecesse senhor de tanta idade, já sem o escasso juízo na cabeça, e aprazado de moribundo para daí a dia desses, ou horas ou semanas. *Ôi*, tenho de sair também por ele, já se vê, lhe corro todo atrás. (p. 213) (grifo do autor).

O empregado tinha além dos seus deveres na fazenda outros dos quais apresenta: “... se me esmolambo, se me despenco, se me esbandalho: obrigações de meu ofício. – ‘Ligeiro, Vagalume, não larga o velho!’” (p. 213). Anunciava o caseiro Sô Vicêncio.

A marcação temporal encontra refúgio na atemporalidade contínua do pretérito imperfeito. O espaço de travessia sai da fazenda “antiquíssima”, passa pelos campos e chega à cidade.

Vagalume seguia o patrão. “E o homem – no curral, tringalhaçandanço, zureta, de afobafo.” (p. 214). Ao perceber a aproximação do empregado, o olhou contrariado e disse: “-

Tou meio precisado de nada' – me repeliu e formou para si uma cara, das de desmamar crianças.” (p. 214). O alvoroço tinha alguma motivação diferente, o narrador antecipa: “Vi que a gente estávamos era em tempo-de-guerra, mas com espadas entortadas; e que ele não ia apela para manias antigas.” (p. 214). O velho foi arreando o cavalo, “nem queria os nossos, mansos, mas o baio-queimado, cavalão alto, e em perigos apresentado, o que se notava.” (p. 214). Vagalume, então, “precisado e pobre” não tinha outra saída e testemunha:

... Obedeci, sem outro nenhum remédio de recurso; para maluco, maluco-e-meio, sei. O velho me pespunha o azul daqueles seus grandes olhos, ainda de muito mando delirados. Já estava com a barba no ar – aquela barba de se recruzar e baralhar, de nenhum branco fio certo. Fez fabulosos gestos. Ele estava melhor do que na amostra. (p. 214)

A composição do padrão evidencia dois pontos principais de suas características: ser velho e maluco. Contudo, o traço da insanidade vem demasiadamente marcado em suas ações “mandos delirados”, “fabulosos gestos”. Soma-se a esse traço um outro, vinculado a idéia de nobreza e distinção como se vê na observação de Vagalume.

... Alto, o velho, inteiro na sela, inabalável, proposto de fazer e acontecer. O que era se ser um descendente de sumas grandezas e riquezas – um *Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes!* – encostado, em maluca velhice, para ali, pelos muitos parentes, que não queriam seus incômodos e desmandos na cidade. (p. 214-5) (grifos do autor)

A postura do velho e sua nobre descendência projetada no nome e sobrenome elegante reforçam a caracterização do padrão filiando-o a parentesco de cavaleiro medieval, contudo, o despropósito da amalucada ação o aproxima de um tom quixotesco. Essa sugestão ganha reforço com a justificativa para a ação do velho, sua motivação primeira e sua aparição:

... O chapéu dele, abado pomposo, por debaixo porém surgindo os compridos alvos cabelos, que ainda tinha, não poucos. – “*Ei, vamos, direto, pegar o Magrinho, com ele hoje eu acabo!*” – bramou, que queria se vingar. O Magrinho sendo o doutor, o sobrinho-neto dele, que lhe dera injeções e a lavagem intestinal. (p. 215) (grifos do autor)

Seu desatino ganha forças demoníacas e a insana vontade de matar registra o objetivo de sua ação.

- “*Mato! Mato, tudo!*” – esporeu, e mais bravo. Se virou para mim, aí deu o grito, revelando a causa e verdade: - “*Eu ‘tou solto, então sou o demônio!*” a cara se balançava, vermelha, ele era claro demais, e os olhos, de que falei. Estava crente, pensava que tinha feito o trato com o Diabo! (p. 215) (grifos do autor)

Inicia-se assim o trajeto até a cidade. Vagalume o acompanha e desabafa:

... De mim, não há de ouvir, censuras minhas. Eu, meus mal-estares. O encargo que tenho, e mister, é só o de me poitar perto, e não consentir maiores desordens. Pajeando um traste ancião – o caduco que não caia! (...) E ia ter a coragem de viagem, assim, a logradouros – tão sambanga se trajando? Sem paletó, só o todo abotoado colete, sujas calças de brim sem cor, calçando um pé de botina amarela, no outro pé a bota preta; e mais um colete, enfiado no braço, falando que aquele era a sua toalha de se enxugar. Um de espantos! (p. 215-5)

A loucura do patrão vem figurativizada não apenas em suas ações descabidas mas também na sua caracterização, vestimenta, chapéu, botas lembrando muito mais um cavaleiro medieval rumo a guerra. Todavia, um toque de humor delineia essas ações e estilização anunciada pelo narrador, tanto que “desarmado, senão que só com uma faca de mesa, gastada a fino e enferrujada.” (p. 216) era sua arma. Pelo caminho, “apontava o dedo, para lá ou cá, e dava tiros mudos.” (p. 216). Acreditava fortemente na força de sua razão e competência, tanto que advertiu o empregado: “- *Vagalume, menino, volta daqui, não quero lhe fazer enfrentar, comigo, riscos terríveis.*” (p. 216) (grifos do autor). O empregado julga: “Achava que tinha feito o trato com o Diabo, se dando agora de o mor valentão, com todas as sertanejices e bravuras.” (p. 216)

Pelo caminho “entre arvoredos grandes” encontraram “um incerto homem, desconfioso e quase fugidiço” (p. 216); e o velho “adivinhou nele algum desar” (p.216) e o empregado assistiu toda a cena estarecido.

... o velho, sacudindo sua cabeça grande, sem com que desenfezar-se: - “*Pague o barulho que você comprou!*” – o intimava. O ajudante-de-criminoso ouviu, fazendo uns respeitos, não sabendo o que não adiar. Aí, o velho deu ordem: - “*Venha comigo, vosmicê! Lhe proponho justo e bom foro, se com o sinal de meu servidor...*” E... É de se crer? Deveras. Juntou o homem seu cavalinho, bem por bem vindo em conosco. Meio coagido, já se vê; mas, mais meio esperançado. (p. 216-7) (grifos do autor)

O tal sujeito era um “Sem-Medo, ajudante-de-criminoso”. (p. 216), que se dispôs a seguir o velho. Vagalume analisa: “Sem nem mais eu me sonhar, nem a quantas, fugido de calor e fartado. Aquilo tudo, já se vê, expunha a desarrazoada loucura.” (p. 217). Assim, apesar do desatino e de sair gritando: “- *Mato pobres coitados!*” (p. 217) (grifos do autor) o patrão se desdobra em nobre gentileza para uma mulher “pobrepérrima” e sua criança “escarrapachada”:

... O velho se safou abaixo o chapéu, fazia dessas piruetas, e outras gesticulações. Me achei: - *“Meu, meu, mau! Esta é aquela flor, de com que não se bater nem em mulher!”* Se bem que as coisas todas foram outras. O velho, pasmosamente, do doidar se arrefecia. Não é que, àquela mulher, ofereceu tamanhas cortesias? Tanto mais quanto ele só insistindo, acabou ela afinal aceitando: que o meu Patrão se apeou, e a fez montar em seu cavalo. Cuja rédea ele veio, galante, a pé, puxando. Assim, o nosso ajudante-de-criminoso teve de pegar com o feixe de lenha, e eu mesmo encarregado, com a criança a tiracolo. Se bem que nós dois montados; já se vê? – nessas peripécias de pato. (p. 217) (grifos do autor)

Ao chegarem ao povoado onde a mulher morava, o narrador pontua: “Mas veja um, e reveja, em o que às vezes dá uma boa patacoada.” (p. 217). Essa afirmação refere-se ao filho da mulher que grato pela “mãe tão rainha tratada” (p. 217), aceita o convite:

*“-Arranja cavalo e vem, sob minhas ordens, para grande vingança, e com o demônio!”* Advirto, desse Felpudo: tão bom como tão não, da mioleira. No que – não foi, quê? – saiu, para se prover do dito cavalo; e vir, a muito adiante. Para vexar o pejo da gente, nessa toda trapalhada. (p. 217-8) (grifos do autor)

Ao chegarem no “povoado do M’engano”, Vagalume pede ajuda a seu primo, Curucutu dizendo: *“- Arreia alguma égua, e alcança a gente sem falta, que nem sei aonde ora andamos, a mão ser que é do Dom Demo esta empreitada!”* (p. 218) (grifos do autor) . No galopar à frente do “desadoroso” falava: *“- Eu acabo com este mundo!”* (p. 218) (grifos do autor).

Poeiras, sol a pino e chegaram ao “arraial do Breberê” sem atinarem que era dia de “Festa de Santo”, ouviram logo o pipocar dos foguetes. “O Patrão parou a nós, todos, a gesto, levando envaidecido: ‘- Tão me saudando!’” (...) Não se podia dele discordar.” (p. 218). O cortejo estava montado: “Nós: o ajudante-de-criminoso, o Felpudo filho da pobre mulher, meu primo Curucutu; e eu, por ofício. Que, de galope, no arraial então entrou-se, nós dele assim, atrasmente, acertados. No Breberê.” (p. 218)

O povo apinhado na procissão e o velho veio, “rente, perante, ponto em tudo, *pá! p’r’achato*, seu cavalão a se espinotear, *z’t-zás...*; e nós. Aí, o povaréu fez vêvêvê: pé, pr’rá lá, se esparziam.” (p. 219) (grifos do autor). A descrição desse encontro, com onomatopéias, sinais e palavras estranhas parece tocar no desatino do fato, em um reflexo da “contaminação” da loucura, ao mesmo tempo em que, a projeção da narrativa oral parece se desenrolar nesse limiar entre a loucura e a sanidade.

Desse encontro, o velho desafia a multidão:

... - *“Vosmicês!...”* – e se sacou o que teria em algibeiras. E tinha. Vazou pelo fundo. Era dinheiro, muitíssimas moedas, o que no chão ele jogava. *Suspa e ai-te!*

– à choldrabortra, desataram que se embolaram, e a se curvar, o povo, em gatinhas, para poderem catar prodigiosamente aquela porqueira imortal. Tribuzamos. Safanamos. Empurrou-se para longe a confusão. No clareado, se tomou fôlego. (p. 219) (grifos do autor)

O patrão oscila entre a “força demoníaca” que o impele a seguir para cumprir seu objetivo de matar, do mesmo modo em que suas paradas são para auxiliar uma mulher e ajudar aos pobres. Suas ações são avessas ao seu propósito, o bem e o mal surgem misturados no fazer do velho. Tanto que “o velho caminhou com o padre. Caminho, chegou, dobrou o joelho, para ser bem abençoado...” (p. 219)

“Cheira-Céu” e “Jiló” se uniram ao grupo, deixando Breberê para trás. Passando por um “acampo de ciganos”, o velho convocou e quis mais um, “O cigano Pé-de-Moleque; para possíveis patifarias? Me tive em admirações. Tantos vindo, se em seguida. Assim, mais um Gouveia ‘Barriga-Cheia’, que já em outros tempos, piores, tinha sido ruim soldado. Já me veio em adoidas vantagens?” (p. 220)

O grupo ganha ares medievais com um tom de paródia, um herói quixotesco que vem arrebanhando todos os excluídos que encontra pelo caminho.

... A travessia não terá outra destinação senão ela própria; os que nela se reúnem são todos desintegrados do sistema, pessoas disponíveis para a aventura sem utilidade alguma, literalmente, aventura de busca, parodicamente, afinal, sem objeto. O motivo mediato de Tarantão é vingar-se do sobrinho-neto, mas o caminho é muito mais importante do que o objetivo, no fim abandonado. (PACHECO, 2002, p. 75)

Os motes da cavalaria encontram-se em “Tarantão, meu patrão”. A raiz nobre, fruto de uma procedência do feudo da atualidade, rumo ao embate com um propósito que pelo caminho revela sua honra e dedicação às mulheres e aos pobres. *Dom Quijote de La Mancha* (1605) já havia anunciado a decadência desses valores satirizando-os e construindo a si mesmo e um universo exclusivo onde a imaginação preenche todo o espaço do real, sendo ela a única lente para se olhar tudo ao redor. O mesmo viés paródico e satírico é projetado no interior do Brasil, lugar que ainda retém o tom fabuloso da Idade Média, mesmo que em crise pelo avanço dos valores da Modernidade e todo o universo cultural e moral trazido por ela; confronto perfeito para a atualidade visitar seu passado. Nesse movimento de retorno, o passado incorpora-se a atualidade em valores culturais e morais, como se eles estivessem em nós de forma oculta e quase apagada e a paródia vem lustrá-la para que não esqueçamos desse ponto de intersecção através dos tempos.

O grupo do patrão se consolida:

... A gente: treze... e quatorze. A mais um outro moço, o “Bobo”, e amenos um “João-Paulino”. Aí, o chamado “Rada-pé”, e um amigo nosso por nome anônimo; e, por gostar muito de folguedos, o preto de Gorro-Pintado. Todos vindos, entes, contentes, por algum calor de amor a esse velho. (p. 220)

O desejo de segui-lo não é apenas pelo “calor de amor” sentido pelo velho; Vagalume, o narrador sai da primeira pessoa “eu” observando admirado tudo de fora contaminado pela maluquice dos eventos, ele integra ao grupo com o mesmo desejo: “A gente retumbava, avantes, a gente queria façanhas, na espraiança, nós assoprados. A gente queria seguir o velho, por cima de quaisquer idéias.” (p. 220-1)

Indignado, o velho retomou seu motivo de vingança:

Ao que o velho sendo o que era por-todos, o que era no fechar o teatro. – “*Vou ao demo!*” – bramava. – “*Mato o Magrinho, é hoje, mato e mato, mato, mato!*” – de seu sobrinho doutor, iroso não se olvidava. Súspe-te! Que eu não era um porqueira; e quem não entende dessas seriedades? (...) (p. 221) (grifos do autor)

Quase como um novo batismo, em um galopar entre ventos e flores, ele ganha o apelido que dá título ao conto:

... Me passei para o lado do velho, junto - ... *tapatrão, tapatrão... tarantão... tarantão...* – e ele me disse: nada. Seus olhos, o outro grosso azul, certos, esses muito se mexiam. Me viu mil – “*Vagalume!*” – só só, cá me entendo, só de relancear o olhar. – “*João é João, meu Patrão...*” Aí: e – *patrapão, tampantrão, tarantão...* – cá me entendo. Tarantão, então... – em nome em honra, que se assumiu se vê. Bravos! Que na cidade já se ia chegar, maiormente, à estrupida dos nossos cavalos. Desbestada. (p. 221) (grifos do autor)

“Em nome da honra” e da aventura tal como em tempos de cavalaria, o seletto grupo avança rumo à cidade.

... E eu ali no meio. O um Vagalume, Dosmeuspés, o Sem-Medo, Curucutu, Felpudo, Cheira-Céu, Jiló, Pé-de-Moleque, Barriga-Cheia, Corta-Pau, Rapa-pé, o bobo, o Gorro-Pintado; e o sem-nome nosso amigo. O Velho, servo do demo – só bandeiras despregadas. O espírito de pernas-para-o-ar, pelos cornos da diabrura. E estávamos afinal-de-contas, para cima de outros degraus, os palhaços destemidos. Estávamos, sem até que a final. Ah, já era a rua. (p. 221)

A peculiaridade nos nomes, a origem e o motivo do cortejo de excluídos parodia as novelas de cavalaria, dá a eles através de uma travessia aventureira, um sentido para a vida.

A cidade – catastrapes! Que acolhenças? A cidade, estupefacta, com automóveis e soldados. Aquelas ruas, aldemenos, consideraram nosso maltrupício. A gente nem um tico tendo medo, com o existido não se importava. Ah, e o Velho, estardalhão? – que jurava que matava. Pois, o demo! vamos... O Velho sabia bem, aonde era o lugar daquela casa. (p. 222)

Ao chegarem se deram conta de que “no dia, na hora justa, ali uma festa se dava. A casa, cheia de gente, chiquetichique, para um batizado: o de filha do Magrinho, doutor!” (p. 222). Entraram todos, “sem temer leis”, “nem ninguém para impedimento”.

Com surpresas! A família, à reunida, se assombrava gravemente, de ver o Velho rompendo – em forma de mal-ressuscitado; e nós, atrás, nesse estado. Aquela gente, da assemblança, no estatelo, no estremunho. Demais. O que haviam: de agora, certos sustos em remorsos. E nós, empregando os olhos, por eles. O instante, em tento. A outra instantaneação. Mas, então, foi que de repente, no fechar do aberto, descomunal. O Velho nosso, sozinho, alto, nos silêncios, bramou – *dlão!* – ergueu os grandes braços:

- “*Eu pido a palavra...*” (p. 222) (grifos do autor)

Inicia-se o anti-clímax, uma espécie de dissolução entre a fala e a ação, “pelo desencontro entre promessas malélicas e atos bondosos” (PACHECO, 2002, p. 77). Esse processo inicia-se com a fala do velho direcionada a todos:

... sincero de nada se entender, mas a voz portentosamente, sem paradas nem definhezas, no ror e rolar das pedras. Era de se suspender a cabeça. Me dava os fortes vigores, de chorar. Tive mais lágrimas. Todos, também; eu acho. Mais sentidos, mais calados. O Velho, fegoso, falava e falava. Diz-se que, o que falou, eram baboseiras, nada, idéias já dissolvidas. O Velho só se crescia. Supremo sendo, as barbas secas, os históricos dessa voz: e a cara daquele homem, que eu conhecia, que desconhecia. (p. 222-3)

As palavras endoidecidas do velho comoveram a todos e figurativizam um passado por ele representado onde “as idéias já dissolvidas” encontram nele um “histórico dessa voz”. “Até que parou, porque quis. Os parentes se abraçavam.” (p. 223) Festejaram e a composição paródica se projeta em uma cena de comunhão que recompõe mitos e lendas do universo da cavalaria.

... Porque o Velho fez questão: só comia com todos os dele em volta, numa mesa, que esses seus cavaleiros éramos, de doida escolta, já se vê, de garfo e faca. Mampamos, E se bebeu, já se vê. Também o Velho de tudo provou, tomou, manjou, manducou – de seus propósitos queixos. Sorria definido para a gente, aprontando longes. Com alegrias. Não houve demo. Não houve mortes. (p. 223)



A cena acima descrita remonta as alegrias vivenciadas pela “Ordem dos Cavaleiros da Távola Redonda” que festejavam suas vitórias depois das aventuras bélicas e místicas que participavam. A relação de proximidade e identificação se dá pelo avesso dos elementos e idéias instituídos pelo conto causando o riso diante da situação final. Assim, o “sentido revela-se imanente à travessia.” (PACHECO, 2002, p. 77); ou seja, a aventura do trajeto é o gerador de sentido, tanto que,

Depois, ele parou em suspensão, sozinho em si, apartado mesmo de nós, parece’ que. Assaz assim encolhido, em pequenino e tão em claro: quieto como um copo vazio. O caseiro Sô Vincêncio não o ia ver, nunca mais, à doidiva, nos escuros da fazenda. Aquele meu esmarte Patrão, com seu trato excelentriste – *Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes*. Agora, podendo daqui para sempre se ir, com direito a seu inteiro sossego. Dei um soluço, cortado. Tarantão – então... Tarantão... Aquilo é que era! (p. 223) (grifos do autor)

“Em ‘Tarantão’, a ira é o móvel inicial do percurso, a luta de morte anunciada. No entanto, a travessia traz um sentido mítico perdido, repostos nas ilusões do velho, daquilo que se aprende *durante* o percurso.” (PACHECO, 2002, p.78) (grifo do autor). O velho cumpre o propósito da descabida aventura mantendo o rigor do ideal cavaleiresco em todas as suas ações e o mal que o motivava vem sendo aos poucos diluído em suas práticas de bondade fundamentada. “A travessia cruza um chão irônico e tende ao mito na sátira. Curiosamente, a ira de Tarantão se desfaz na festa, tempo/espço da exceção, onde o velho esquecido, doente e louco pode ser rei, para, em seguida, morrer.” (PACHECO, 2002, p. 78)

A violência anunciada vira anedota, em um espelhamento interno de intersecções de enredo, tal como ocorre em “Famigerado” do primeiro bloco. A travessia em negativo pode ser associada ao conto “Seqüência” também do primeiro bloco. Já na questão temática, loucura e violência diluída surgem entrelaçadas gerando o sentido final.

Quase como um encantamento, o velho motiva os indivíduos excluídos e maltrapilhos durante o caminho e forma com eles um coletivo loucamente aventureiro. As pessoas na festa apesar de estranhar o grupo acabam por integrá-lo no momento da alegria, dispersando, assim, a fúria inicial e consolidando o desfecho ideal. Indivíduos do sertão marginal são agregados à elite cidadina em plena comunhão.

Penúltimo conto do segundo bloco, “Tarantão, meu patrão” encerra o encadeamento sintagmático com a morte do herói em tom quixotesco, mesclando a temática local do cortejo dos excluídos com a temática universal da cavalaria. Cidade e fazenda operam no embate cultural do novo e do velho ideal de sujeito individual e da coletividade. O uso intensificado de neologismos, onomatopéias, a estória contada pelo foco do testemunho vivenciado bem de

perto junto aos temas de loucura e violência, o desatino e a morte surgem em uma figuratividade menos marcada que o primeiro bloco, mais complexa e diluída no devaneio do discurso narrado.

Assim, a linearidade sintagmática apresenta duas fortes tendências temáticas e figurativas: a primeira marcada pelo tom anedótico e infantil pontuado pela harmonização de todos os fatores, dando prioridade a perspectiva do protagonista; a segunda traz o tom trágico do descompasso com o real, a loucura e a desagregação assumem a violência velada que produzem a morte, saída harmonizadora para os protagonistas.

Concordamos com Rónai que diz que: “Se quiséssemos representar a ação de cada conto por uma linha, obteríamos riscos bem variados, desde a reta simples até a parábola e a espiral.” (2001, p. 27). A representação da linearidade sintagmática, por essa perspectiva, corrobora com o objetivo da estruturação da pesquisa que buscou evidenciar por meio das análises essa variação gradual na organização da obra, do mais simples e concreto ao mais complexo e abstrato.

A revisitação da tradição por meio da tragédia, do mito, da comédia, da novela de cavalaria, entre outros, instaura o ponto de partida que nutre as transformações do processo de reinvenção da tradição literária de acordo com a poética roseana. Ao finalizarmos a análise do penúltimo conto de *Primeiras estórias*, passaremos a composição que evidencia as convergências dessa obra com *I nostri antenati*.

### **3.6. – Convergências temáticas e estruturais em *I nostri antenati* e *Primeiras estórias***

Ao tomarmos como princípio de análise os pontos de convergência poética das obras em sua composição estrutural, entrelaçaremos as escolhas que tornam *I nostri antenati* e *Primeiras estórias* passíveis de comparação conforme o foco estabelecido.

Nossa investigação terá como área de concentração a distribuição dos elementos da narrativa na formação do eixo sintagmático, procurando ressaltar as afinidades estilísticas que aproximam as obras. Além de determinar os diferentes traços sêmicos que as organiza.

No plano da enunciação, evidencia-se a presença da autoridade da tradição por meio do uso da narrativa oral. O enunciador é um contador de histórias, se não conta experiências próprias vividas em um passado nem tão distante, narra o que viu e experimentou bem de perto. A enunciação parte de dentro do fato narrado, ou de muito próximo a ele, garantindo autoridade ao narrador.

Em *I nostri antenati*, *Il visconte dimezzato* e *Il barone rampante* apresentam uma enunciação enunciativa com ares de onisciência e tendo como narradores pessoas próximas aos protagonistas, o sobrinho do visconde e o irmão do barão, testemunhas diretas dos eventos narrados. Já na última narrativa, *Il cavaliere inesistente*, há uma surpresa enunciativa, pois ela se inicia numa enunciação enunciativa que ao longo da narrativa passa para enunciativa, sendo o primeiro narrador a irmã Teodora, uma freira que capítulos à frente revela ser a protagonista, a amazona Bradamante, e transforma-se, desta maneira narradora de sua própria história. Em *Primeiras estórias*, a enunciação oscila entre uma primeira pessoa que narra sua experiência paralelamente ao desenrolar da ação ou uma terceira pessoa que narra algo que vivenciou junto aos protagonistas, divergindo apenas no grau de aproximação, sendo, às vezes, um observador fora da comunidade ou alguém de dentro dela.

A enunciação nessas obras desdobra-se de acordo com dois eixos de perspectivas: o testemunho e a experiência. Essa escolha garante aos textos uma suavização a fria distância do “era uma vez”, dando identidade ao narrador. Essa fórmula tradicional de narração não perde seu efeito encantatório, ela é simplesmente atualizada de acordo com a espacialização e a temporalidade que emolduram as narrativas. Assim, Calvino volta aos tempos memoráveis da era medieval e Rosa mergulha no interior do sertão mineiro com ares muito próximos dessa era.

Outra particularidade evidenciada no desdobramento desse eixo narrativo é o tom de oralidade que se desenvolve. Testemunhar ou “experienciar” conferem à narrativa esse tom de prosa oral, tal como era o objetivo dos contos maravilhosos e das narrativas fantásticas das raízes da narrativa; divertimento e aprendizado entrelaçam essa escolha poética da narração que fala da natureza humana redescobrimo, nessa volta ao passado da tradição, a essência do ato de narrar.

A afinidade enunciativa do testemunho e da experiência surgem como fórmulas narrativas que geram a naturalidade da narração, além de aproximarem o leitor do universo mágico por meio do acordo ficcional instaurado através das estratégias discursivas que parecem fisgá-lo também como testemunha e ouvidor de tantas aventuras possíveis.

Espacialidade e temporalidade contornam as escolhas narrativas formando uma identidade regional que, ao mesmo tempo, toca o chão do espaço local, conhecido, identificado e ganha a universalidade das paisagens projetadas em todos os tempos. Assim, as florestas, castelos e campos de guerra de *I nostri antenati* se aproximam das planícies, fazendas e morros das *Primeiras estórias*. Atuando como complemento da obra italiana, o cenário na obra brasileira funciona mais como uma espécie de personagem coadjuvante,

interagindo de forma ativa no desenrolar das ações. A convergência se dá na beleza e na descrição desses espaços, ora nutrindo a aura da inocência, harmonia e pureza ora a aura do conflito, da guerra e da violência.

A projeção dos limites dos espaços atua como zona de conflito, principalmente, cultural. Em *Primeiras histórias*, esse descompasso é mais evidente por conta do limite sertão x cidade; já na trilogia, *Il barone rampante* é o texto que melhor figurativiza esse conflito pelo espaço ocupado por Cosme no descompasso entre natureza x civilização.

As marcações temporais, na maioria das narrativas, trazem para o presente o fato a ser narrado. A associação com algum evento ou personalidade histórica identifica de forma geral o tempo de cada narrativa. Na trilogia, *Il barone rampante* é o texto que destoa dessa generalidade, anunciando a marcação precisa do tempo que identifica o desenrolar dos fatos: “Foi em 15 de julho de 1767 que Cosme Chuvasco de Rondó, meu irmão, sentou-se conosco pela última vez.” (CALVINO, 1997, p. 115)

O uso do padrão sazonal nessas obras tem aplicação diferenciada, em *I nostri antenati*, Calvino usa as estações com seu tempo e suas imagens, em movimentação eufórica ou disfórica de forma mais diluída, menos marcada, são pontos específicos da ação narrativa, por exemplo: a natureza se contorce anunciado a junção das metades de Medardo, a beleza e a sensualidade de Viola revelam-se na estação da primavera, junto à transformação da natureza. A natureza mistura-se com a ação de escrever e reflete os sentimentos confusos da freira em uma intensidade crescente até a direção da verdade, da revelação da sua real identidade, a amazona Bradamante. A reduplicação dos fenômenos naturais evidencia o eco da tradição tal como proposto pela “narrativa romântica [que] retorna a essa fonte para recriar os seus personagens com a ossatura de um passado lendário” (MOTTA, 2006, p. 133). Esse processo ainda que esparso atua de forma evidente nas ações carregadas de lirismo ou dramaticidade na trilogia.

Já em *Primeiras histórias*, Rosa usa essa movimentação mais marcada e mais atuante no desencadear das ações das várias narrativas da coletânea, muitas vezes, “os vastos espaços desertos são povoados por devaneios da imaginação.” (RÓNAI, 1997, p. 20). Milagres, encantamentos e mortes são figurativizados por essa projeção ora eufórica e ora disfórica dando tons diferenciados no desfecho de cada conto.

A reduplicação em Rosa coloca a natureza como figurante, sua atuação acompanha e interage junto às personagens, mesmo que diluída em sua ação tal como salienta Motta:

Nos tempos modernos, se os fios lendários desse percurso do enredo diluem-se no tratamento da matéria ficcional, o recurso da duplicação testemunha,

na figurativização das personagens, os traços de um retrato ancestral. Nesses retratos permanece uma aura de beleza, pureza, virtude, lealdade e inocência de que se revestem as crianças, jovens e velhos recriados como seres ficcionais ideais. Nesse sentido, muitas personagens infantis, jovens e idosos, que povoam as histórias de Guimarães Rosa, revivem os arquétipos idealizadores entesourados no paradigma dessa forma matricial. Esse é um dos procedimentos do espelhamento que os contos também se reduplicam nas *Primeiras estórias*, formando uma estrutura em pares. (MOTTA, 2006, p. 135-6)

Os enredos das obras se estruturam por meio de inovações se comparados aos da tradição, pois há sempre uma ruptura que quebra a expectativa do leitor ou das demais personagens. *I nostri antenati* marca essa inovação no corpo dos protagonistas: Medardo volta “a ser um homem inteiro, nem bom nem mau, uma mistura de maldade e bondade” (CALVINO, 1997, p. 111); Cosme subiu no cume da árvore e desapareceu no ar de carona com um balão e Agilulfo abandona sua armadura e perde-se para sempre. Esses desfechos parecem romper com as já esperadas probabilidades, uma espécie de desencanto com a finalização das obras. *Primeiras estórias* pontua seus desfechos oscilando entre os fios divertidos de uma anedota e o choro entristecido de uma tragédia, mesmo assim, há uma multiplicidade de tons dentro dessa oscilação, pois podemos ter um riso rasgado como em “Famigerado”, como um riso mais modesto em “Irmãos Dagobé”. O choro resignado pode ser extraído de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, como pode ser compulsivo em “A benfazeja”. A consonância dos desfechos em Rosa é marcada por um anticlímax que desfaz a expectativa do leitor, assim, muitas vezes, é no íntimo das personagens que o desfecho se lança, contudo, não é raro observar que alguns deles ocultam-se na explicação do título ou em antecipações insólitas, onde os conflitos são esvaziados.

A tradição literária revisitada por Calvino e Rosa remonta os princípios estruturais da literatura e atualiza-os por meio de suas obras, tal como Frye estabelece:

(...) A absorção do ciclo natural na mitologia supre o mito com duas destas estruturas: o movimento ascendente que encontramos nos mitos de primavera ou aurora, de nascimento, casamento e ressurreição, e o movimento descendente nos mitos de morte, metamorfose ou sacrifício. Esses movimentos reaparecem como os princípios estruturais da comédia e tragédia na literatura. Por outro lado, a dialética, no mito, que projeta um paraíso ou um céu acima do nosso mundo e um inferno ou um lugar de sombras abaixo dele, reaparece na literatura como o mundo idealizado da pastoral e da história romanesca e o mundo absurdo, padecente ou frustrado da ironia e sátira. (FRYE, 2000, p.42)

Desse modo, tragédia e comédia, ironia e sátira ressurgem com novas modulações nas narrativas estudadas, essas variantes possibilitam a renovação da literatura como marca do processo da atualidade.

A convergência das estruturas das obras caminha para uma dispersão abstrata menos marcada figurativamente. Enquanto Calvino evidencia essa diluição no corpo dos protagonistas, Rosa usa a enunciação e o enredo. Percebemos uma isotopia da negatividade gerando um desencanto gradual que atua no conflito eu x outro. Dividida em dois blocos de investimentos figurativos diferenciados de isotopias, tomando como mediador, o décimo-primeiro conto intitulado “O espelho”, narrativa que divide a obra no meio, separando dez contos antes dele e mais dez depois, *Primeiras estórias* tem no primeiro o universo infantil e encantado como eixo de maior concentração de um discurso simplificado carregado de figuras concretas. Já no segundo, a tragédia e a loucura individual e coletiva pontuam para uma complexidade que entrelaça o discurso narrativo em todas as suas instâncias. A trilogia italiana traça esse movimento dispersivo na desintegração dos protagonistas: o primeiro é dividido ao meio, o segundo se separa da coletividade vivendo nas árvores e o terceiro, simplesmente, não existe, mas encontra-se sustentado pela armadura que lhe proporciona forma e expressão de vida.

Para vivenciar todo esse cenário, com essas propostas de enredo e sob a mira desse tipo de enunciação, a escolha das personagens torna-se fundamental para compor os elementos dessas narrativas. Sendo assim, rodeados de particularidades, sábias loucuras, desatinos constantes, sagacidade, alienação, obstinação entre tantos outros traços que margeiam a delineação dessas personagens encontramos um pouco de nós e muito de todos nessas composições que nos representam.

Northrop Frye pontua a base referencial que diferencia o mito do conto popular, dessa pontuação nos auxiliará na relação com as personagens. Vejamos o que ele propõe:

As diferenças entre mito e conto popular, entretanto, também têm sua importância. Os mitos, quando comparados aos contos populares, estão geralmente numa categoria especial de seriedade: crê-se que eles “realmente aconteceram” ou que têm alguma significação excepcional na explicação de alguns aspectos da vida, tal como o ritual. Por outro lado, enquanto os contos populares simplesmente permutam motivos e desenvolvem variantes, os mitos mostram uma tendência estranha de se manterem juntos e formarem estruturas maiores. Temos mitos de criação, mitos da queda e do dilúvio, mitos de metamorfoses e de deuses que morrem, mitos de casamento divino e de linhagem de herói, mitos etiológicos, mitos apocalípticos; escritores das sagradas escrituras ou colecionadores de mitos, como Ovídio, tendem a arranjá-los em séries. Enquanto os próprios mitos são raramente históricos, eles parecem fornecer um tipo de forma abrangente de tradição, que tem como um de seus resultados a obliteração de fronteiras separando lenda, reminiscência histórica e história real que encontramos em Homero e no Velho Testamento. (FRYE, 2000, p. 39)

As personagens míticas revelam uma verdade essencial que nivela os seres e os coloca submissos aos diversos rituais, independente da cultura que os identifica, há, portanto, a esfera do sagrado, a origem da criação, da natureza e do próprio homem. Já as personagens dos contos populares dialogam com as “reminiscências históricas”, descem ao chão e diluem as fronteiras com a lenda, proporcionando uma identificação de maior teor cultural e histórico.

Calvino e Rosa voltam-se para esses princípios e estruturam suas personagens: um visconde partido ao meio, uma meninazinha feiticeira e/ou santa, um cavaleiro que não existe, um jagunço que busca o sentido de uma palavra, etc...

Enquanto cenário social a nobreza vem figurativizada na trilogia por meio da seleção de um visconde, um barão e um cavaleiro, em uma ordem decrescente de ascensão social, o último é o que tem menos prestígio diante da escala prevista pela Idade Média. Contudo, a divisão do visconde somada à obstinação do barão e mais a inexistência do cavaleiro dão contornos fantásticos e maravilhosos a personagens que rompem com a padronização do modelo idealizado da tradição cuja essência se expressa na completude do ser. *Primeiras estórias* se concentra na utilização de personagens que vivem à margem da ascensão social que no Brasil da atualidade vem figurativizada em crianças estranhas, velhos e jovens loucos, jagunços analfabetos, empregados, gente pobre, gente simples, gente do sertão. Estar à margem da escala social permite a essas personagens passearem por outras margens de oscilação entre o real e a magia, entre o sonho e o pesadelo, entre o improvável e o milagre e, assim por diante.

O quadro das personagens dessas obras parece valer-se da negação dos modelos perfeitos instituídos pelos valores estéticos e morais da Idade Média em um processo de atualização desse padrão. No lugar da condensação harmônica há a dispersão conflituosa, a fragmentação do sujeito, a oscilação moral, o desatino, a falta. Assim, mais condizente com o homem contemporâneo, *I nostri antenati* e *Primeiras estórias* recuperam traços da condição humana que ficavam ocultos nos exemplos padronizados das raízes da narrativa.

O processo de reinvenção, portanto, vasculha as brechas deixadas pela tradição em suas coordenadas invariantes e as atualiza de forma mais humanizada e simbólica, procurando efetuar uma correspondência mais evidente com as transformações do homem e da sociedade atual. Assim, estar “partido ao meio”, por exemplo, ao sofrer interferências de guerra não parece mais tão distante da simbologia contemporânea ligada ao universo e espírito humano.

Como o eixo discursivo se desdobra entre a experiência e o testemunho, as obras perfazem enredos nos quais cada protagonista é um sujeito destinador ou destinatário da conquista do seu próprio ser, trilhando um caminho de completude apesar da falta, do

abandono, da privação e da morte. Dentro desse paradigma, Rosa revela-se mais concentrado nas soluções metafísicas e idealizadas, enquanto Calvino é mais irônico e realista. Ao trilharem por posturas diferenciadas, ambos buscam chegar ao mesmo ponto, o reino da liberdade, evidenciando o processo de realização do ser, da satisfação pessoal e coletiva. Desse modo, por travessias distintas e paralelas, idealizadas e realistas, Calvino e Rosa convergem para o mesmo princípio gerador do sentido das obras, a liberdade.

Diante das variadas vertentes para se chegar a essa liberdade, o leitor se reconhece e identifica o percurso trilhado pelos seus “*antepassados*” nas “*primeiras estórias*” e que falam de si na atualidade.

A projeção do eixo sintagmático nos permitiu enveredar pelos elementos constitutivos da narrativa, principalmente, no plano narrativo, o qual mergulhou no fazer dos sujeitos, somados à constituição do ser em importante processo de identificação.

A tradição composta pelas raízes matriciais da narrativa e pelos textos clássicos surgem reinventados por Calvino e Rosa, suas figuras, temas e imagens são atualizados de acordo com os valores estéticos e culturais da década de 50; as experiências existenciais desse período são correlacionadas com as experiências trazidas pela tradição em suas matizes arcaicas, aproximando homem e sociedade pelo viés da filiação projetado na ironia, na paródia ou na sátira. A variação desse processo, dentro dos paradigmas será estudada no próximo capítulo.



#### IV – O EIXO PARADIGMÁTICO

O processo de ressignificação do conjunto das narrativas enquanto um todo com sentido, como parte de um projeto estrutural, faz com que as obras escolhidas se desdobrem nos eixos sintagmáticos e paradigmáticos. A identificação de uma sintaxe narrativa possibilita o resgate de temas e figuras que compõem as isotopias predominantes nas obras, assim,

Se a disseminação de temas e a dispersão de figuras em percursos correspondem à sintagmatização das configurações, a recorrência de traços abstratos e figurativos propicia abordagens paradigmáticas do sentido do discurso. Reconhece-se a definição de Jakobson de função poética como “projeção do princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação” (1963, p. 220) Os percursos figurativos e temáticos, que se estendem pelo discurso, não têm sintaxe própria – é a sintaxe narrativa que os sustenta – e devem, portanto, sua organização, antes de mais nada, às associações próprias do paradigma. (BARROS, 1988, p. 125)

A sintagmatização, portanto, define a rota narrativa que se ocupará no desenvolvimento temático e figurativo principal. O eixo paradigmático investirá na reiteração do sintagma e o elevará a potências mais abstratas e complexas exercitando a consonância na configuração. O campo semântico do qual o tema e a figura se ancoram, apresentam diferentes matizes dentro do mesmo campo reiterando a combinação de elementos dentro do mesmo paradigma. A análise do eixo paradigmático, então, procurará investigar quais os temas e figuras que sustentam os paradigmas estruturadores e como eles se desdobram dentro do mesmo campo sêmico.

A trilogia desdobra-se de acordo com os três pontos específicos que sustentam o desenvolvimento temático da obra e que são: a divisão, a obstinação e a inexistência. Esses pontos não são estanques, eles se entrelaçam formando uma única rede de sentido. Em *Primeiras estórias* não é diferente, há apenas um núcleo temático a mais: a infância, o amor, a loucura e a violência que se multiplicam, se perpassam e se misturam em graus diferenciados de investimento figurativo.

De acordo com a proposta da pesquisa, analisaremos os registros dessa diferenciação dentro do projeto temático figurativizado na decomposição de cada isotopia. *I nostri antenati* elege a atuação dos protagonistas e suas características peculiares como tema a ser figurativizado em várias nuances projetadas nas demais personagens. *Primeiras estórias* distribui os quatro núcleos temáticos nos seus vinte e um contos, agrupando-os

tematicamente, concentrando na primeira divisão traços mais infantis e românticos e na segunda, traços da violência e da loucura.

Para isso, analisaremos separadamente o desdobramento interno de cada narrativa para, posteriormente, entrelaçarmos os fios de concordâncias ou os nós que farão o tecido narrativo do conjunto em *I nostri antenati*, tendo por base a seleção de personagens que atuam conforme a lógica temática atribuída àquela narrativa. Já na obra brasileira, reuniremos os contos que possuem temáticas consonantes com a finalidade de evidenciar o desdobramento do mesmo tema em diferentes investimentos figurativos.

#### 4.1- O paradigma da divisão

O paradigma da divisão estende-se e alcança a maioria das personagens de *Il visconte dimezzato*, três em especial: o doutor Trelawney, os leprosos e o mestre Pedroprego. Eles expressam certa ambigüidade nas ações e nos pensamentos, verifica-se uma oscilação entre o ser e o fazer que os define enquanto sujeitos.

As ações dessas personagens estão intrinsecamente relacionadas às representações específicas entre vida, arte, ciência e técnica. A descrição das condutas e dos fatos que os cercam sem um julgamento explícito nos leva a refletir sobre a complexidade do homem. Assim surgem de forma espontânea alguns questionamentos morais, reflexões e questões que não se restringem ao velho mundo da cavalaria e da nobreza, mas que estropeiam e nos representam até os dias atuais.

Ciência e técnica unem o doutor Trelawney e o mestre Pedroprego, sobretudo a servidão ao visconde Medardo. É por eles que vamos começar.

Uma das atribuições do visconde era zelar pela lei e pela ordem, portanto, assim que o jovem Fiorfiero foi pego com a sua quadrilha e como os bandidos eram dali mesmo, cabia a Medardo a incumbência de julgá-los. Ao saber da notícia, a ama Sebastiana anuncia: “– Só voltou a metade malvada de Merdado. Quem sabe o que acontecerá durante o processo.” (p.41)

O enunciador procura esclarecer: “É preciso dizer que naquele tempo os ataques de bandidos eram uma atividade muito comum, razão pela qual a lei era clemente. (...) Da caça ilegal nem falo, era o delito mais leve que se podia imaginar.” (p. 41-2). O esclarecimento tenta suavizar a ação com os adjetivos “comum” e “leve” atribuídos à ação dos bandidos, todavia, a apreensão de Sebastiana revela-se com fundamento, pois

(...) Medardo condenou Fiorfero 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. (p.42)

A cruel sentença abateu-se em um total de umas vinte pessoas e causou dor e consternação em todos já que grande parte dos bandidos e dos guardas era conhecida e querida pela população. Coube a Pedroprego, com sua técnica, realizar o desejo de Medardo:

... Mestre Pedroprego, albadeiro 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 foca 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. (p.42)

A precisão e a competência do mestre, “trabalhador sério e inteligente”, serviu à maldade desumana do visconde. Apesar da dor pessoal, Pedroprego, em nenhum momento hesita diante da função que lhe foi encomendada e a executa revelando sua potencialidade genial em seu engenho. A maestria da construção choca-se com o resultado terrível do seu uso final.

Mesmo agindo como manipulador e efetuando a estratégia da intimidação pela força, Medardo não parece ser o único motivador da má ação, de certo modo, a vaidade pela eficiência e o poder da construção tocam o engenheiro e chegam a cegar a população.

... Os cadáveres mirrados e as carcaças de gatos balançaram durante três dias e no início ninguém agüentava olhar para eles. Mas logo nos demos conta da visão imponente que ofereciam, e até o nosso julgamento se dividia em sentimentos díspares, a ponto de causar desagrado a decisão de retirá-los e desmontar a grande máquina. (p.42)

A imponência da imagem dividiu as pessoas e seus sentimentos, o fato provocou a ambigüidade do julgamento, mesmo diante de tamanha crueldade exposta a todos. A eficiência e o poder da forca confrontaram-se com a terrível ação e seu desdobramento.

Já o dr. Trelawney chegou à Terralba após um naufrágio. Tendo vivido a maior parte de sua vida a bordo de um navio “participara de viagens longas e perigosas, incluindo as realizadas com o famoso capitão Cook, mas jamais vira nada do mundo, pois estava trancado jogando vinte-e-um.” (p.43)

Ao aportar em Terralba, logo aderiu ao “vinho *cancarone*” e acabou “tornando-se nosso médico, porém não se preocupava com os doentes, e sim com suas descobertas

científicas, que o mantinham ocupado.” (p.43). A distância dos doentes e o foco apenas na ciência produzem a ambigüidade entre o ser e o fazer do doutor. Ele e o narrador andavam sempre juntos pelos campos e matas, dias e noites, em aventuras científicas.

(...) Primeiro foi uma doença dos grilos, quase imperceptível, que só se verificava num grilo entre mil e este não sofria nenhum dano; e o dr. Trelawney queria identificar todos os grilos afetados e encontrar o tratamento adequado. E mais os indícios de que nossas terras haviam sido cobertas pelo mar; e então íamos carregando pedregulhos e pederneiras que o doutor dizia terem sido, antigamente, peixes. Por fim, a última de suas grandes paixões: os fogos-fátuos. Queria descobrir o modo de agarrá-los e conservá-los, e com esse escopo passávamos as noites vagando em nosso cemitério, esperando que entre as tumbas da terra e de capim se acendesse algum daqueles vagos clarões, e então tratávamos de atraí-los, de fazê-los correr atrás de nós e capturá-los, sem que se apagassem, em recipientes que experimentávamos de tempos em tempos: sacolas, frascos, garrações, pequenos braseiros, coadores. (p.43-4)

A curiosidade do doutor não tinha uma disciplina, logo se cansava e buscava novo fenômeno para estudar junto à natureza. Contudo, não usava nenhuma de suas experiências ou estudos para os seus pacientes ou doentes.

A descrição do dr. Trelawney é feita pelo sobrinho de Medardo:

O doutor tinha sessenta anos, mas era da minha altura; mostrava um rosto enrugado feito uma castanha seca, sob o tricórnio e a peruca; as pernas, que as polainas cobriam até a metade da coxa, pareciam mais longas, desproporcionais como as de um grilo, inclusive por causa das longas passadas que dava; e vestia uma casaca cor de rolinha debruada de vermelho, usando por cima, a tiracolo, o cantil com vinho *cancarone*. (p.45)

Como vimos acima, uma paixão movia o doutor, eram os fogos-fátuos, por eles, Trelawney fazia longas marchas noturnas pelos cemitérios das aldeias vizinhas. Uma noite, porém, enquanto os caçava no cemitério, avistou Medardo que iniciou um diálogo:

- Procura borboletas noturnas, doutor?  
 - Oh, milorde – respondeu o doutor com um fio de voz – oh, oh, não exatamente borboletas, milorde... Fogos-fátuos, sabe, fogos-fátuos...  
 - Ah, os fogos-fátuos. Muitas vezes também eu me perguntei sobre a origem deles.  
 - Há tempos, modestamente, isso é objeto de meus estudos, milorde... – disse Trelawney, meio encorajado por aquele tom benévolo.  
 Medardo contorceu num meio-sorriso a sua meia-cara angulosa, com a pele esticada como uma caveira.  
 - Enquanto estudioso o senhor merece alguma contribuição – disse-lhe. – Pena que este cemitério, abandonado como anda, não seja um bom campo para os fogos-fátuos. Mas prometo que amanhã mesmo providenciarei para ajudá-lo no que me for possível. (p.47-8)

A promessa do Visconde teve uma macabra solução:

O dia seguinte era a data marcada para a administração da justiça, e o visconde condenou à morte uma dezena de camponeses, porque, segundo suas contas, não haviam entregado toda a parte da colheita que deviam ao castelo. Os mortos foram sepultados na terra das fossas comuns e o cemitério produziu a cada noite montes de fogos. O dr. Trelawney estava muito assustado com aquela ajuda, embora a considerasse bastante útil para os seus estudos. (p.48)

A crueldade da ação somada à promessa de auxílios aos estudos do dr. Trelawney não provocaram dor nem ressentimento, pelo contrário, de uma forma terrível, na verdade, o ajudou.

Diante das ações desumanas de Medardo começava a se revelar o outro lado das ações de quem o cercava. A divisão e a ambigüidade figuravam como fator relevante.

Nessa trágica conjuntura, mestre Pedroprego havia aperfeiçoado bem a sua arte de construir forcas. Tinham se tornado verdadeiras obras-primas de carpintaria e de mecânica, e não só as forcas, mas também os cavaletes, os guindantes e os demais instrumentos de tortura com os quais o visconde Medardo arrancava as confissões dos acusados. (p.48)

A contradição de suas ações começara a atormentar Pedroprego. O narrador nos revela:

(...) Eu ia frequentemente à oficina de Pedroprego, pois era um grande prazer vê-lo trabalhar com tanta habilidade e paixão. Mas uma aflição pesava sempre no coração do albadeiro. O que ele construía eram patíbulos para inocentes. “Como posso”, pensava, “aceitar construir algo tão engenhoso mas que tem um objetivo diferente? E quais poderão ser os novos mecanismo que construirei com mais boa vontade”. Mas não obtendo respostas para tais questões, tratava de expulsá-las da mente, esforçando-se em fazer as instalações mais bonitas e engenhosas que podia. (p.48)

A crise antecipa a conscientização, contudo, Pedroprego não possuía forças suficientes para parar e sem respostas para as questões que impunha a si mesmo, tratava de utilizar os mecanismos psíquicos da compensação: “– Tem que esquecer o fim para o qual servirão, dizia também a mim. – Olhe só como mecanismos. Vê como são bonitos?” (p. 49). O desvio do foco e o não aprofundamento sobre os resultados mascaravam as ações do mestre, estimulando uma ambigüidade ainda mais latente. As tentativas de abstração eram frustradas e alcançavam todos:

Eu olhava para aquelas arquiteturas de traves, aquele sobe e desce de cordas, aquelas ligações de guindastes e de roldanas, e me esforçava para não ver em cima delas os corpos dilacerados, porém quanto mais me esforçava mais era obrigado a pensar e dizia a Pedroprego:

- Como posso?

- E eu então, rapaz – replicava ele –, como eu posso?(p. 49)

O conflito já estava instaurado e sem perspectivas de alteração ou fim.

Mas apesar de aflições e medos, aquele período tinha a sua parte de alegria. A hora mais bonita chegava quando o sol estava alto e o mar de ouro, e as galinhas, posto o ovo, cantavam e pelas vielas se ouvia o toque do chifre do leproso. Ele passava todas as manhãs pedindo a contribuição para os seus companheiros de desventura. Chamava-se Galateo e carregava no pescoço um chifre de caça cujo toque advertia de longe a sua chegada. (p.49)

Galateo era o único leproso que percorria as ruas do vilarejo. As pessoas, naquela época, tinham medo da lepra e acreditavam que podiam pegá-la só de olhar para um leproso, assim, as mulheres ao ouvirem o chifre, corriam para dentro, juntavam suas crianças e lançavam suas ofertas na rua. Galateo<sup>95</sup> caminhava lentamente pelos becos,

... Tinha cabelos compridos, amarelados, parecendo estopa e um rosto branco arredondado, já meio carcomido pela lepra. Recolhia as ofertas, enfiava-as na cesta de vime e lançava agradecimentos para as casas dos camponeses escondidos, com sua voz melosa, misturando sempre alguma alusão maligna ou para fazer rir. (p.49)

A passagem de Galateo também gerava ambigüidade, pois sua aparição além de temerosa pela doença era prazerosa pela voz que ele fazia, além disso, o som do chifre no final da tarde configurava uma beleza que fazia desta a “hora mais bonita” do dia.

Naquela época, nas regiões próximas do mar, a lepra era um mal difuso, e havia perto de nós uma pequena aldeia, Prado do Cogumelo, habitada apenas por leprosos, aos quais devíamos dar contribuições, que eram justamente recolhidos por Galateo. Quando alguém do litoral ou do campo era atingido pela lepra, deixava parentes e amigos e ia para Prado do Cogumelo passar o resto da vida esperando ser devorado pelo mal. Falava-se de grandes festas que acolhiam os recém-chegados: de longe ouviam-se subir sons e cantos das casas dos leprosos até a noite. (p.50)

A condenação à morte por uma doença sem cura, a princípio, não combina com festas e alegria. Contudo, era o que acontecia em Prado do Cogumelo, aliás, muitas coisas eram ditas a respeito desse lugar, “embora ninguém entre os saudáveis jamais tivesse ido lá; mas todos concordavam em dizer que lá a vida era uma perpétua diversão.” (p.50). Antes de ser um asilo para leprosos, a aldeia abrigava prostitutas para onde iam os marinheiros chegados do cais. Afirmavam que as mulheres conservavam os costumes licenciosos das primeiras

---

<sup>95</sup> Galateo, durante o Renascimento, significava o homem modelo, aquele que era perfeito. Era nome dado aos livros de boas maneiras. Aqui, ironicamente, é dado a um leproso que mora em um lugar onde as orgias abafam a dor da doença e da exclusão.

habitantes. A vinha que cultivavam também era suficiente para deixá-los embriagados no decorrer do ano.

(...) A grande ocupação dos leprosos era tocar instrumentos estranhos inventados por eles, harpas com sininhos pendurados nas cordas, e cantar em falsete, e pintar ovos com pinceladas coloridas como se fosse sempre Páscoa. Assim, rodopiando com músicas dulcíssimas, com guirlandas de jasmim ao redor das faces desfiguradas, esqueciam a convivência humana da qual a doença os afastara. (p.50)

A referência à Páscoa não se limita apenas a uma data comemorativa do cristianismo, mas a todo um período significativo e mítico que simboliza a passagem da morte para a vida eterna, de um momento de dor e tristeza para uma alegria plena e infindável, tal como propõe o idealismo cristão para essa data. Assim, os leprosos vivem como se estivessem sempre renascendo ou aguardando a passagem para o renascimento.

Buscar a extrema alegria para sufocar a dor, assim agiam os leprosos. O fato de “esquecer” a convivência humana abria uma nova possibilidade de vida, aproximando-os pela doença e impregnando-os de uma nova visão e comportamento para viver. Assim, condenados à morte, reinventaram um novo modo de encarar a doença, no lugar da tristeza, festas, alegrias e afrouxamento das regras morais e de conduta, na verdade, o contrário total da expectativa de vida das pessoas sãs no vilarejo.

Ninguém se responsabilizava pelos leprosos, nenhuma assistência lhes era dada, muito menos pelo médico da região que “mal ouvia o chifre de Galateo, o dr. Trelawney fugia correndo, temendo o contágio mais do que ninguém.” (p.51). De certa forma, esperava-se que ele exercesse sua função e usasse a medicina e os seus estudos e experimentos para medicar “aqueles desgraçados”, contudo, o enunciador em uma reflexão se questiona:

No fundo, não sei por que insistíamos em considerá-lo um médico: pelos animais, em especial os menores, pelas pedras, pelos fenômenos naturais se interessava muito, mas os seres humanos e suas doenças o enchiam de repugnância e desânimo. Tinha aversão a sangue, só tocava os doentes com a ponta dos dedos, e diante dos casos graves tapava o nariz com um lenço de seda molhado de vinagre. Pudico como uma donzela, enrubescia ao ver um corpo nu; e se fosse uma mulher, ele mantinha os olhos baixos e gaguejava; mulheres, em suas longas viagens pelos oceanos, parece que nunca havia conhecido. Por sorte, nessa época, entre nós os partos eram trabalho para parteiras e não para médicos, caso contrário, quem sabe como enfrentaria a tarefa. (p.51)

O conflito era evidente, a frustração era gerada diante da expectativa de algum acontecimento decisivo; assim também aconteceu com o dr., pois agia de forma covarde, tal como descreve o sobrinho de Medardo:

O dr. Trelawney me decepcionara completamente. Não ter levantado um dedo para impedir que a velha Sebastiana fosse condenada ao leprosário – mesmo sabendo que suas manchas não eram lepra – era um sinal de vilania e senti pela primeira vez certa aversão pelo doutor. (p.54)

A constituição do desenvolvimento sintagmático do discurso desdobra-se no eixo paradigmático e estrutura a ressignificação do conjunto da obra. Deste modo, podemos verificar esses desdobramentos das ações más de Medardo naqueles que o cercam. Na verdade, a ambigüidade intrínseca ao ser humano é revelada nessas personagens. O narrador esclarece:

... o eco das palavras dele continuava a me perturbar e não encontrava sossego para essa sua fúria de dividir tudo ao meio. Para qualquer lado que me virasse, Trelawney, Pedroprego, os huguenotes, os leprosos, todos se encontravam sob o signo do homem partido ao meio, era ele o patrão a quem servíamos e do qual não conseguíamos nos livrar. (p.64)

Percebemos, portanto, que a seleção de figuras e temas atuam na composição de um todo com sentido, pois,

(...) Apoiando-se de início na análise sêmica, a isotopia designa a iteração de semas ao longo de uma cadeia sintagmática. Essa iteração, que é a dos elementos de significação e não das palavras, das figuras e não dos signos, assegura a coesão semântica e a homogeneidade do discurso enunciado. (BERTRAND, 2003, p. 186)

A continuidade figurativa e temática do texto assegura a abordagem do conjunto em suas instâncias estruturadoras. O signo da divisão do visconde não se restringe a ele próprio, mas também a aqueles que o servem, como uma forma reveladora da condição humana.

O homem de Calvino, ou mais precisamente, o homem que nasce de toda a obra narrativa do escritor, tem em si a sabedoria do herói da fábula e a problemacidade inquieta e rica da tensão do personagem contemporâneo. Daí uma série de conseqüências que se refletem em suas narrativas e nos seus romances breves, que formam enfim o seu universo poético. Assim, *O visconde partido ao meio* é uma fábula cavalheiresca, mas também a expressão do homem moderno dilacerado pela divisão do trabalho na sociedade capitalista e pela fatal destruição da sua humanidade. Isso explica também a razão pela qual no sorriso irônico de Calvino se insinua um trejeito atroz, uma espécie de horror pelo que lhe cabe ver e representar<sup>96</sup>. (BONURA, 1972, p.139-40) (tradução nossa)

---

<sup>96</sup> “L’uomo di Calvino, o più precisamente l’uomo che nasce da tutta l’opera narrativa dello scrittore ha in sé la saggezza dell’eroe della favola e la problemacità inquieta e ricca di tensione del personaggio contemporaneo. Da qui una serie di conseguenze che si riverberano nei suoi racconti e nei suoi romanzi brevi, che formano insomma il suo universo poetico. Così *Il visconte dimezzato* è una favola cavalleresca, ma anche l’espressione dell’uomo moderno dilacerato dalla divisione del lavoro nella società capitalistica e dalla fatale menomazione



A complexidade das ações e dos sentimentos apresentados pelas personagens está inserida nesse signo da divisão, em uma dualidade que convive em paradoxos. A dialética do homem contemporâneo encontra as raízes de sua condição olhando para trás, para os seus “antepassados”. A dinâmica dos fatos interfere nas ações das personagens, tanto é que quando o Bom Medardo aparece, a insanidade e o descompasso das ações anteriores se revelam e provocam mudanças radicais na vida em Terralba. A começar pelo dr. Trelawney:

De manhã, eu acompanhava o dr. Trelawney em sua ronda de visitas aos doentes; porque o doutor recomençara pouco a pouco a praticar a medicina e se dera conta de quantos males sofria a nossa gente, cuja fibra as longas carestias dos tempos idos tinham minado, males que nunca haviam sido tratados antes. (p.87)

A nova trajetória do Bom Medardo passa por todos aqueles que foram rejeitados ou vítimas do Mesquinho, tal como os pobres, os velhos e os doentes. O Bom desenvolvera alguns sinais de comunicação do tipo: “havia amarrado as galinhas para nutrir o girassol, mas também, para avisar o dr. Trelawney daquele caso urgente.” (p.88). Sendo assim,

Todos esses sinais de comunicação eram usados pelo bom Medardo para não alarmar os doentes com um pedido muito brusco dos cuidados do doutor, mas também para que Trelawney tivesse logo uma idéia do que se tratava, e assim, vencesse a sua timidez de entrar nas casas alheias e se aproximar dos doentes cujos males ignorava. (p. 88)

O encontro com o oposto modifica a vida dessas personagens, os leva a um conflito reflexivo diante das ações executadas até então. O doutor “recomençara” a exercer a medicina, e suas ações são recobertas por uma nova intenção, fruto da consciência sobre a reflexão dos seus atos. A presença do Bom em concomitância com o Mau gera questionamentos profundos, tal como ocorreu com Pedroprego.

Frequentemente, eu ia de manhã à oficina de Pedroprego para ver as máquinas que o engenhoso mestre andava construindo. O carpinteiro vivia com angústias e remorsos cada vez maiores, desde que o Bom viera visitá-lo de noite e recriminara o triste fim de suas invenções, e o havia instigado a construir mecanismos movidos pela bondade e não pela sede de sevícias. (p. 96)

A figura das “máquinas” e o ato de construir engendram a dúvida da atualidade acerca dos questionamentos feitos em relação ao homem e a ciência. O diálogo com fatos históricos

---

della sua umanità. Ciò spiega anche la ragione per cui nel sorriso ironico di Calvino s'insinua una smorfia atroce, una sorta di ribrezzo per quanto gli tocca di vedere e rappresentare”. (BONURA, 1972, p.139-40)

do século XX, todos marcados pelo engenho e pela perfeição de um *constructo*, mas que acabam sendo usados para a aniquilação dos semelhantes é colocado em pauta. A angústia moderna é denunciada e recoberta com os traços medievais das primeiras invenções e armamentos de guerra. A atualidade do tema coloca em xeque as reais motivações do ser humano e questiona a ética da ciência. Pedroprego representa bem esse questionamento:

E o carpinteiro era assaltado pela dúvida sobre se construir máquinas boas não estaria além das possibilidades humanas, ao passo que as únicas que de fato podiam funcionar com eficácia e exatidão seriam os patíbulos e as torturas. Com efeito, assim que o Mesquinho expunha a Pedroprego a idéia de um novo mecanismo, logo vinha à mente do mestre o modo para realizá-lo e se punha a trabalhar, e cada detalhe lhe parecia insubstituível e perfeito, e o instrumento acabado uma obra-prima de técnica e engenho. (p.97)

Apesar da consciência da crueldade da função de suas máquinas, Pedroprego não consegue parar, a ambigüidade havia lhe tomado por inteiro, uma de suas novas invenções tão bem representa esse sentimento.

- Que máquina é esta, mestre? – perguntei-lhe.  
 - Uma força para enfocar de perfil – disse.  
 - E para quem a construiu?  
 - Para um homem que só condena e é condenado. Com meia cabeça condena a si mesmo à pena capital e com a outra metade entra no nó corrediço e exala o último suspiro. Gostaria que as duas se confundissem. (p.97)

O desejo da junção absorve a todos, não projetada na união de duas partes distintas, mas na mistura entre elas. A intervenção do dr. Trelawney fez ressurgir um Medardo inteiro, fato que modifica a vida em Terralba; acontecimento registrado pelo enunciador com uma ressalva irônica: “Talvez se esperasse que, uma vez inteiro o visconde, se abrisse um período de felicidade maravilhosa; mas é claro que não basta um visconde completo para que o mundo inteiro se torne completo.” (p.111)

Vale ressaltar que a narrativa de Calvino é, ao longo do seu desenrolar, pontuada por um discurso constantemente irônico. Enquanto estratégia discursiva, faz parte de sua poética e amplia a dimensão de geração de sentido.

Com a arma da ironia, que coloca entre o sujeito e o objeto uma espécie de grade, de crivo, de placa de vidro de notável espessura. Não é a ironia romântica, a sua, que no fundo é o resultado de um cinismo calculado ou de um ceticismo mundano. A ironia de Calvino é aquela de quem conhece e aprecia o valor das coisas, mas de quem conhece também o valor “histórico” das coisas e por isso de

sua efêmera presença, porque o presente é sempre “algures” assim como o passado<sup>97</sup>. (BONURA, 1972, p. 148) (Tradução nossa)

Em *Il visconte dimezzato*, ironia e fratura se completam, pois “com respeito a laceração, a ironia é o anunciar de um harmonia impossível, e com respeito a harmonia é a consciência da laceração real. A ironia adverte sempre do reverso da medalha.” (CASTRO, 2007, p.118). O desfecho da narrativa corresponde à quebra da ilusão da completude harmônica, pois a junção das metades de Medardo fizeram dele um “homem inteiro”, mesmo assim, “nem bom e nem mau”. “Entretanto, Pedroprego não construiu mais forcas e sim moinhos; e Trelawney abandonou os fogos-fátuos em favor dos sarampos e das erisipelas.” (p.111).

Chegou o dia em que o dr. Trelawney partiu de Terralba e voltou para o mar, foi seduzido pela mensagem enviada pelo capitão Cook que com o binóculo no convés de seu navio o identificou e mandou içar uma mensagem: “Venha imediatamente a bordo, doutor, temos de continuar a nossa partida de vinte-e-um.” (p.112). Foi assim que o dr. Trelawney despediu-se de todos e foi embora.

“Medardo partido, equilibrado, e desequilibrado em si mesmo, sofre com o drama do inacabamento. Medardo, como símbolo deste homem lacerado, é a imagem da tragicidade da divisão.” (CASTRO, 2007, p. 118). Ambíguos, partidos, incompletos são essas as características que marcam o paradigma formador dessas personagens. Muito distante do modelo compacto dos heróis e personagens do tempo da cavalaria, todos esses anunciam o ser e o fazer do homem da contemporaneidade.

A metáfora da mutilação, do sentir-se como partido em dois não se limita só ao visconde, mas sim que se desenrola através dos outros personagens, como o genial artesão Pedroprego, que sem empecilho constrói entusiasmado horríveis instrumentos de tortura, ou o doutor Trelawney, que prefere viver à margem da sociedade, como os leprosos que optam por um irresponsável hedonismo ou os huguenotes desde seu excessivo e rígido moralismo. Elementos todos que demonstram a intenção de Calvino na hora de propor como tema prioritário a difícil relação entre indivíduo e sociedade. Já que o problema que está na base do relato não é o bem e o mal, mas sim o da aspiração de todo ser humano de sentir-se completo, aspiração que conclui com uma abertura para o futuro através da perfeita união das metades de um homem novo<sup>98</sup>. (MONTORO, 2003, p. 72) (Tradução nossa)

<sup>97</sup> “Con l’arma dell’ironia, che frappa tra il soggetto e l’oggetto una sorta griglia, di setaccio, di lastra di vetro di notevole spessore. Non è l’ironia romantica, la sua, che in fondo è il risultato di un cinismo calcolato, o di uno scetticismo mondano. L’ironia di Calvino è quella di chi conosce e apprezza il valore delle cose, ma di chi conosce anche il valore “storico” e delle cose e quindi della loro effimera presenza, perchè il presente è sempre “altrove”, così come il passato.” (BONURA, 1972, p.148)

<sup>98</sup> “La metáfora de la mutilación, del sentirse como partido en dos, no solo se limita al vizconde, sino que se desarrolla a través de otros personajes, como el genial artesano Pietrochiodo, que sin embargo construye

A fratura no corpo e na alma projeta e antecipa as tendências temáticas e as figuras que ocuparão a literatura dita pós-moderna. A frágil resistência do sujeito frente às mutilações impostas pela sociedade ampliam o paradigma da divisão e suscitam um processo de conscientização que coloca o homem diante dessas imposições, podendo reagir de acordo com seus próprios princípios e ideais, mesmo que isso seja um processo lento.

O herói de Calvino faz parte da narrativa cavaleiresca mas também é a expressão do homem atual, dilacerado pela sociedade carregando em si as tensões e problemáticas que circundam a sociedade contemporaneidade. A angústia moderna questiona a real motivação do ser humano na busca e no avanço da tecnologia, questionando a ética, a moralidade, uso da ciência e do intelecto na resolução das questões que afligem a humanidade. O diálogo estabelecido lança uma ponte atemporal que proporciona a crítica e nos aproxima dos tempos medievais, atualizando o perfil do herói contemporâneo.

#### 4.2- O paradigma da obstinação

O desdobramento dos valores desenvolvidos ao longo do eixo sintagmático da obra *Il barone rampante*, diferente das outras, não apresenta uma isotopia recorrente que pode ser reconhecida no fazer das demais personagens. A imbatível persistência vitoriosa de Cosme não ocorre de forma completa em nenhuma outra personagem. Na verdade, o que mais se aproxima de uma radicalidade e que vem motivada pela interferência de Cosme, é o bandido João do Mato.

No tempo da juventude, por muitas vezes, Cosme era acordado pelos gritos dos camponeses: “– Ai de nós, ai de nós, apareceu João do Mato e roubou toda a colheita!” (p.211). Ao perguntar sobre ele, para identificá-lo, cada um dizia uma coisa e assim “Cosme enfiara na cabeça que ia encontrar João do Mato. Percorria o bosque de um extremo a outro atrás de lebres ou de pássaros, incitando o bassê.” (p.212). Dia e noite, Cosme ficava ouvindo os relatos de invasões e assaltos para depois poder reconhecer o bandido. Informações desencontradas entre terrível bandido e tremendo trapalhão circundavam em torno de João do

---

entusiasmado horribles instrumentos de tortura, o el doctor Trelawney, que prefiere vivir al margen de la sociedad, como los leprosos que optan por un irresponsable hedonismo o los hugonotes desde su excesivo y rígido moralismo. Elementos todos que demuestran la intención de Calvino a la hora de plantear como tema prioritario la difícil relación entre individuo y sociedad, Ya que el problema que está em la base del relato no es el bien y el mal, sino el de la aspiración de todo ser humano a sentirse completo, aspiración que concluye con una apertura hacia el futuro a través de la lograda unión de lãs mitades em um hombre nuevo.” (MONTORO, 2003, p. 72)

Mato. “Uma tarde, Cosme estava em cima de uma noqueira, e lia. Desde algum tempo, vinha-lhe a nostalgia de certos livros: ficar o dia inteiro com o fuzil em punho esperando a chegada de um tentilhão, acabava enjoando.” (p. 214)

Pouco tempo depois, Cosme vê um homem barbudo correndo e dois policiais atrás gritando: “– Detenham-no! É João do Mato! Conseguimos tirá-lo da toca finalmente! (p. 215). O jovem barão jogou uma corda e içou o João despistando os policiais. Iniciaram um diálogo:

- Foram embora? – decidiu-se a perguntar.
  - Sim, sim, - disse Cosme, afável. – O senhor é o bandido João do Mato?
  - Como é que me conhece?
  - Bem, pela sua fama.
  - E o senhor é aquele que não desce das árvores?
  - Sim. Como sabe?
  - Bem, também eu, pela fama que corre.
- Olharam-se com cortesia, como duas pessoas de respeito que se encontram por acaso e ficam contentes por não serem desconhecidas uma da outra.
- Cosme não sabia mais o que dizer, e recomeçou a ler.
- O que anda lendo de bom?
  - O *Gil Blas*, de Lesage.
  - Vale a pena?
  - Sim.
  - Falta muito para acabar?
  - Por quê? Bem, umas vinte páginas.
  - Porque, quando terminar, queria saber se podia me emprestar – sorriu, meio confuso. – Sabe, passo os dias escondido, não sei o que fazer. Se tivesse um livro de vez em quando... Certa vez parei uma carruagem, não tinha grande coisa, mas havia um livro e eu o apanhei. Levei-o comigo, escondido no casaco; teria trocado todo o resto do butim em troca daquele livro. De noite, acendo a lanterna, preparo-me para ler... era em latim! Não entendia uma palavra... – Sacudiu a cabeça. – Olhe, latim eu não sei...
  - Bem, latim, puxa, é duro – disse Cosme, e sentiu que, a contragosto, assumia um ar protetor. – Este aqui é em francês...
  - Francês, toscano, provençal, castelhano, entendo tudo – disse João do Mato. – Também um pouco de catalão: *Bon dia! Bona nit! Està la mar mòlt alborrotada.*
- Em meia hora Cosme terminou o livro e emprestou-o a João do Mato. (p. 216-7)

Esse encontro de Cosme com o João do Mato marca uma das propostas essenciais da trilogia e, em especial, a narrativa do Barão nas árvores. Somam-se os valores iluministas de desejo para uma sociedade melhor com a transformação do indivíduo por meio da leitura e a conseqüente aquisição de sabedoria é o ponto chave que representa essa tão sonhada transformação. Daí a indicação da crítica de que a trilogia é um conjunto de fábulas iluministas.

Sobre essa junção, Bonura aponta:

Legítimo é perguntar-se, a este ponto, como podem se conciliar as idéias iluministas, racionalistas com a estrutura da fábula, que parece seguir os caminhos da extravagância, do sonho, do capricho, do arbítrio. Mas se lembramos do que dissemos em torno do esquema da fábula, perceberemos que não existe nenhuma contradição. O esquema de base da fábula é geométrico, a sua moral é racional, ou se desejarmos pedagógica (o triunfo do bem sobre o mal). A fábula, em definitivo, ensina aos homens como se tornar homens e indica a eles os perigos que devem vencer para não cair presa dos instintos animais. Se o herói das fábulas é sempre um menino ou uma menina, é porque a fábula tem esta função pedagógica, ou seja, de levar o herói à maturidade com consciência, depois de ter-lhe feito atravessar toda a malvadeza e a bondade do mundo. Por isso, a fábula não é de modo algum um gênero evasivo, como frequentemente se é levado a crer. É óbvio que existe fábula e fábula, e que somente aquela que mais se aproxima da origem, do mito originário do homem, é capaz de desempenhar, sem mistificações, esta função<sup>99</sup>. (BONURA, 1972, p. 141-2) (Tradução nossa)

Inicia-se o processo de “salvação” de João do Mato por meio da leitura. O rito de transformação do mau para o bom tem a interferência mágica dos livros.

Assim estabeleceram relações meu irmão e o bandido. Logo que João do Mato terminava um livro, corria para devolvê-lo a Cosme, pedia outro emprestado, corria para proteger-se em seu refúgio secreto, e mergulhava na leitura.

Quem conseguia os livros para Cosme era eu, na biblioteca de casa e, ao terminar a leitura, ele me restituía um após o outro. Começou então a demorar mais porque depois de os ler passava-os para João do Mato, e muitas vezes voltavam com a capa arranhada, manchas de mofo, estrias de lesma, pois quem sabe onde o bandido os guardava. (p. 217)

Os encontros de Cosme e João do Mato passaram a acontecer em dias fixos para a troca de livros, pois “João do Mato fora acometido por uma fúria de leitura, e devorava romances e mais romances e, ficando o dia inteiro escondido a ler” (p. 217). Fruto desses encontros, “Cosme foi arrastado a tamanha paixão pelas letras e por todo o saber humano” (p. 218). Em João do Mato, ocorreu outra transformação:

João do Mato, entretanto, estendido em seu catre, os hirsutos cabelos vermelhos cheios de folhas secas na testa enrugada, os olhos verdes que se avermelhavam com o esforço, lia sem parar, mexendo a mandíbula num soletrar furioso, mantendo no alto um dedo úmido de saliva pronto para virar a página. Ao

---

<sup>99</sup> “Legittimo è chiedersi, a questo punto, come possano conciliarsi le idee illuministiche, razionalistiche con l’impianto della favola, che sembra seguire i sentieri della fantasticheria, del sogno, del capriccio e dell’arbitrio. Ma se si ricorda quanto abbiamo detto intorno allo schema della favola, ci si accorgerà che non c’è nessuna contraddizione. Lo schema di base della favola è geometrico, la sua morale è razionale, o se vogliamo pedagogica (il trionfo del ben sul male). La favola, in definitiva, insegna agli uomini come diventare uomini e indica loro i pericoli che devono vincere per non cadere preda degli istinti animaleschi. Se l’eroe delle favole è sempre un bambino o una bambina, è perchè la favola ha questa funzione pedagogica, di portare cioè alla maturità l’eroe con consapevolezza, dopo avergli fatto attraversare tutta la malvagità e la bontà del mondo. Perciò la favola è tutt’altro che un genere evasivo, come sovente si è portati a credere. È ovvio che c’è favola e favola, e che soltanto quella che più si avvicina all’origine, al mito originario dell’uomo, è in grado di svolgere, senza mistificazioni, questa funzione. (BONURA, 1972, p. 141-2)

descobrir Richardson, foi tomado por uma predisposição que já vinha incubando: um desejo de jornadas rotineiras domésticas, de parentes, de sentimentos familiares, de virtude, de aversão pelos maus e pelos viciados. Tudo aquilo que o cercava já não lhe interessava, enchia-o de desgosto. Não saía mais do esconderijo a não ser para ir atrás de Cosme e trocar o livro, especialmente se fosse um romance com mais de um volume e tivesse ficado no meio da história. Vivia assim, isolado, sem perceber a tempestade de ressentimentos que gerava contra ele inclusive entre os moradores do bosque, antigamente cúmplices fiéis mas que agora já se tinham cansado de aturar um bandido inativo, que atraía todos os policiais. (p. 219)

A antiga vida do bandido e seus valores entram em disjunção com os novos valores adquiridos pelas leituras. Assim, afastado da vida antiga, “para cada furto ou rapina aquela gente se valia de autoridade e experiência dele, utilizando como escudo seu nome, que corria de boca em boca e deixava o deles na sombra.” (p. 219). Com o afastamento de João, os outros bandidos passam a usá-lo como bode expiatório:

... roubava por conta própria, sem avisar João do Mato, servia-se desse nome terrível para assustar as vítimas e obter o máximo. As pessoas viviam aterrorizadas, viam em cada malfeitor um João do Mato ou alguém do seu bando e apressavam-se a desatar os cordões das bolsas. (p. 220)

Esses tempos duraram e João estava cada vez mais afastado de sua vida anterior, tanto que,

(...) Ficava escondido com os olhos vermelhos de tanto ler romances, não aplicava mais golpes, no bosque ninguém mais podia cuidar dos próprios negócios, vinham os policiais todos os dias para procurá-lo e qualquer desgraçado que tivesse um ar minimamente suspeito era levado. Se se acrescentar a tentação que significava a recompensa pela cabeça dele, ficava claro que os dias de João do Mato estavam contados. (p. 220)

O rito da transformação do sujeito sempre o põe a prova tal como ocorre nos contos de fadas. Assim, “dois outros bandidos, dois jovens que tinham sido protegidos por ele não conseguiam resignar-se a perder aquele grande chefe, quiseram dar-lhe a chance de reabilitar-se” (p. 220). Bonitão e Hugão foram lhe fazer uma proposta mas o encontraram com “aquele maldito livro” na mão e disseram:

- Fecha o livro um pouco, João do Mato. Ouve o que temos a dizer.

João do Mato agarrou o livro com ambas as mãos, levantou-se de joelhos, deu um jeito para apertá-lo contra o peito, mantendo-o aberto no ponto em que chegara, mas a vontade de continuar a ler era tanta que, sempre tendo-o bem próximo, ergue-o até poder enfiar o nariz dentro dele. (p. 221)

João do Mato estava lendo *Clarisse* e absorvido pela leitura não percebeu quando Hugão deu um pulo e pegou o livro e propôs:

- Escute. Nós vamos levar hoje de noite um carregamento de lenha na casa do fiscal. No saco, em vez de lenha, vai você. De madrugada, sai do saco...

- Eu quero terminar *Clarisse!* – Conseguira livrar as mãos das últimas gosmas da teia e tentava lutar contra os dois jovens.

- Ouça... Quando for de madrugada, você sai do saco, armado com suas pistolas, arranca do fiscal tudo o que foi arrecadado na semana, que ele guarda no cofre que está na cabeceira da cama...

- Deixem ao menos eu terminar o capítulo... Sejam gentis...

Os dois jovens pensavam no tempo em que, ao primeiro que tentasse contrariá-lo, João do Mato apontava duas pistolas na barriga. Amarga nostalgia. (p. 221-2)

Decidido João afirmou: “– Não. Não está bem. Não vou!” (p. 222). E a providência dos bandidos foi mais efusiva: “- Então não vai... É assim, é... Então olhe! – e Hugão pegou uma página do final do livro (‘Não!’, berrou João do Mato), arrancou-a (‘Não! Pára!’), fez uma bolinha jogou-a no fogo.” (p. 222)

Diante da provocação e de mais três páginas rasgadas e jogadas no fogo, João não teve saída: “ – Vou – rendeu-se. – Mas vocês me prometem que vão esperar com o livro fora da casa do fiscal.” (p. 222). Rendido, João do Mato entrou na casa do fiscal, mesmo sentindo-se ridículo e desconfortável na posição de ladrão e depois de anunciar o assalto,

Finalmente, saiu com os braços cheios de bolsas com moedas. Correu quase às cegas para a oliveira combinada.

- Aqui está tudo o que havia! Devolvam *Clarisse!*

Quatro, sete, dez braços se lançaram sobre ele, imobilizaram-no das costas até as canelas. Tinha sido preso por um grupo de guardas e amarrado como um presunto.

- Você há de ver *Clarisse* quadradinha! – e o levaram para o cárcere. (p. 223)

João do Mato foi levado para a prisão em uma pequena torre a beira-mar e com um bosque de pinheiros logo ao lado; foi pelas velhas árvores que Cosme conseguiu chegar até a cela e avistar o bandido preso, trazia uma outra cópia de *Clarisse*.

- Aonde você tinha chegado?

- Ao ponto em que *Clarisse* foge da casa de má fama!

Cosme folheou um pouco e logo:

- Ah, sim, aqui está. Portanto... – E começou a ler em voz alta, virado para a janela de grades, à qual se agarravam as mãos de João do Mato. (p. 224)

A postura pedagógica de Cosme acompanhou o bandido João por vários dias:



O processo foi demorado; o bandido resistia ao cerco da corda; para fazê-lo confessar cada um de seus inúmeros crimes eram necessários dias e dias. Todos os dias, antes e depois dos interrogatórios ficava escutando Cosme, que continuava a leitura. Terminada *Clarisse*, sentindo-o um tanto triste, Cosme achou que Richardson, para quem está preso, talvez fosse meio deprimente; e preferiu começar a ler para ele um romance de Fielding, cujo enredo movimentado lhe compensaria um pouco da liberdade perdida. Eram os dias do processo, e João do Mato só tinha cabeça para os casos de Jonathan Wild. (p. 224)

Contudo, o dia da execução havia chegado e a leitura do romance não fora concluída. Os enforcamentos eram realizados em praça pública, forma que tentava coibir a proliferação de atos como os que João havia sido condenado. No meio da multidão, João avista Cosme com o livro na mão e pergunta:

- Conta como termina – pediu o condenado.
- Lamento dizer, João – respondeu Cosme - , Jonas acaba pendurado pela garganta.
- Obrigado. O mesmo aconteça comigo! Adeus! – E ele mesmo deu um pontapé na escada, enforcando-se. (p. 224)

A salvação do corpo de João do Mato não aconteceu, apenas a sua preservação pois, “Quando o corpo parou de se debater, a multidão foi embora. Cosme permaneceu até a noite, apoiado no ramo do qual pendia o enforcado. Todas as vezes que um corvo se aproximava para bicar os olhos ou o nariz do cadáver, Cosme o expulsava agitando o gorro.” (p. 224)

A alma de João, no entanto, estava salva e assim como Cosme abdicou de viver no chão, ele havia abdicado da sua vida de bandidagem e adquirira os elevados valores disseminados nas leituras. A fraqueza de João não foi por conta de um retorno aos maus feitos e sim para a aquisição do livro e término da leitura. Cosme, contudo, passando por inúmeras privações e frustrações não cedeu nem no momento da morte.

A proposta didática de leitura feita por Cosme operou uma enorme transformação na vida de João, que acaba tendo uma morte eufórica e libertadora. Apesar das inúmeras aventuras e encontros promovidos pelo barão, a única personagem que alcança uma posição paradigmática aproximada da de Cosme é João do Mato, bandido que passa a devorar leituras e muda radicalmente sua vida. As demais personagens vêem a radicalidade de Cosme como expressão de loucura, desacreditando do seu potencial e da sua intelectualidade.

A postura pedagógica da fábula carrega na experiência do herói a possível transformação do bandido, aqui os elementos mágicos são substituídos pelo poder da leitura, tal como previstos pelo ideal iluminista que chega até nós, em uma atualização pertinente para

o nosso tempo, quando a leitura e a reflexão ainda são privilégios de transformação para poucos.

### 4.3 – O paradigma da negação

A negação constitui-se paradigma principalmente no percurso narrativo de três personagens da obra *Il cavaliere inesistente*: Rambaldo, Torrismundo e Bradamante. A não aceitação das condições do presente levam essas personagens a se aventurarem rumo à busca da verdade, da completude e da realização. O desdobramento do eixo sintagmático focado no sujeito Agilulfo, encontra recorrência na ação desses personagens. Negação e revelação entrelaçam o fazer desses sujeitos e os mobilizam rumo a um desfecho de sanção eufórica.

A inserção de Rambaldo à cavalaria de Carlos Magno se dá pelo motivo da vingança, o aspirante a cavaleiro quer vingar a morte do pai, o marquês Gherardo que fora morto pelo emir Isoarre. Sendo assim, ele procura as autoridades do local e alista-se na guerra contra os sarracenos.

A vingança é considerada pela semiótica greimasiana, como uma “abordagem da modalização do ser” (BARROS, 1988, P. 61), resultando em uma “semiótica das paixões”. (idem). As paixões são consideradas como “efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito do estado.” (BARROS, 1988, p. 61). As paixões se distinguem em dois grupos: 1) “paixões da ausência” ou 2) “paixões tensas de falta”.

A falta resolve-se de duas formas diferentes: pela reparação, graças a um sujeito do fazer instaurado, em geral em sincretismo com o sujeito que sofre a falta e a quem cabe realizar um programa para liquidá-la, ou pela resignação e conformação. O programa reparador liquida ora a falta de objeto – efetuam-se novas tentativas de conjugação – ora de falta de confiança. (BARROS, 1988, p. 66)

No percurso de Rambaldo, “o /querer-fazer/ é a modalização que dá início à competência do sujeito reparador da falta.” (BARROS, 1988, p. 66). O emir Isoarre que lhe proporcionou a falta do pai é entendido como anti-sujeito, despertando a hostilidade do sujeito e precisa ser eliminado. Vale ressaltar que a vingança, como programa narrativo, recobre “o sujeito ‘ofendido’ assum[indo] o papel de destinador-julgador e sanciona negativamente o anti-sujeito que não cumpriu o esperado ou que exerceu um fazer contrário e prejudicial aos seus projetos.” (BARROS, 1988, p. 67)

Na verdade, Rambaldo caminha para encontrar sua identidade. Jovem como é, ele vai buscar na aventura o fio que o fará reconhecer-se. O prefácio da trilogia traz a impressão de Calvino junto ao Rambaldo: “Rambaldo, paladino stendhaliano, trata de provar que o é, como fazem todos os jovens. A prova do ser está no fazer; Rambaldo será a moral da prática, da experiência e da história. (p. 17). Sendo assim, o percurso desse sujeito será marcado pela busca do ser.

O olhar sobre o pelotão, contudo, não lhe permite identificar-se:

Acabara de soar a alvorada. O acampamento, com as primeiras luzes, pululava de homens armados. Rambaldo gostaria de ter se misturado aquela multidão que pouco a pouco tomava a forma de pelotões e companhias incorporadas, mas tinha a impressão de que aquele bater de ferros era como um vibrar de élitros de insetos, um crepitar de invólucros secos. Muitos dos guerreiros estavam fechados no elmo e na couraça até a cintura, e sob os flancos e os protetores dos rins despontavam as pernas com calças e meias porque deixavam para colocar coxotes, perneiras e joelheiras quando já estivessem montados. As pernas, sob aquele tórax de aço, pareciam mais finas, como patas de grilo; e a maneira como se moviam, falando, as cabeças redondas e sem olhos, e também o modo de manter dobrados os braços pesados de cubitais e manoplas parecia coisa de grilo ou formiga; e, assim, toda aquela azáfama lembrava um zumbido indistinto de insetos. (p. 380-1)

A multidão de cavaleiros faz Rambaldo zoomorfizá-los, descaracterizando-os enquanto seres humanos, em um processo de não identificação. Ele se sente deslocado pois ainda não tem afinidade com o universo da cavalaria. Antes da batalha, o enunciador o observa:

Rambaldo compreendia que aqui tudo caminhava mediante rituais, convenções, fórmulas, e por baixo disso, o que havia por baixo? Sentia-se presa de uma angústia indefinível, sabendo-se fora de todas aquelas regras do jogo... Mas, afinal, sua própria decisão de vingar a morte do pai, até esse ardor de combater, de alistar-se entre os guerreiros de Carlos Magno, não seria também um ritual para não mergulhar no nada, como aquele tira-e-põe pinhas do cavaleiro Agilulfo? E, oprimido pela perturbação e tão inesperadas questões, o jovem Rambaldo jogou-se no chão e desatou a chorar. (p. 382)

O esvaziamento de Rambaldo diante do seu ser e do seu fazer enquanto sujeito o oprime e o faz questionar sobre o verdadeiro ideal de sua vida. Com o início da guerra, o aspirante a guerreiro não perde o foco do seu objeto-valor, conseguir vingar a morte do pai. A batalha lhe causa uma má impressão, todavia, ao avistar aquele que lhe causou grande dor e desonra, Rambaldo executa sua performance com êxito e consegue atingir o emir Isoarre, ao perceber que sem os óculos, ele ficava momentaneamente cego, Rambaldo descobre essa vantagem com o intérprete ao confirmar que o homem que ele observava era sim o emir:

- Sou – explicou o adversário – o porta-óculos do emir Isoarre. Os óculos, aparelho ainda desconhecido de vocês, cristãos, são certas lentes que corrigem a vista. Isoarre, sendo míope, é obrigado a usá-los em combate, mas, como são de vidro, em cada choque quebra um par. Minha tarefa é fornecer-lhe outros. Assim, peço que interrompa o duelo com o senhor, pois de outro modo o emir, fraco dos olhos como é, levará a pior.

- Ah, o porta-óculos! – rugiu Rambaldo, e não sabia se arrancava-lhe as tripas por causa da raiva ou investia contra o verdadeiro Isoarre. Mas que valentia seria essa de lutar contra um adversário momentaneamente cego?

- Tem de me deixar ir embora, senhor – continuou o oculista -, porque no plano de batalha foi estabelecido que Isoarre deve se manter em boa forma e, se não consegue ver, ele está perdido! – E brandia os óculos, gritando naquela direção: - Pronto, emir, aqui vão as lentes!

- Não! – disse Rambaldo e deu um fendente nos vidros, reduzindo-os a pedaços. (p. 399-400)

Apesar do questionamento do porta-óculos sobre a desvantagem de Isoarre, Rambaldo não poupou a leve cegueira do emir e se lançou para cima dele com sua lança cristã, obtendo assim a conjunção com o seu objeto-valor.

A emoção de ver Isoarre morto no chão, os pensamentos contraditórios que se atropelavam, de triunfo por poder finalmente dizer que o sangue do pai fora vingado, de dúvida quanto ao fato de, tendo ele provocado a morte do emir ao quebrar-lhe as lentes, a vingança poder ser considerada deveras consumada, de perda por encontrar-se de repente sem a motivação que o conduzira até ali, tudo durou só um momento. Depois sentiu apenas a extraordinária leveza de descobrir-se sem aquele pensamento obsessivo no meio da batalha e de poder correr, olhar ao redor, combater como se tivesse asas nos pés. (p. 400)

Enquanto sujeito-destinador, Rambaldo sanciona o emir negativamente, tirando-lhe a vida.

O desejo de vingança ou de revolta, causado pela violência da ofensa, representa-se, na estrutura modal, pelo /poder-fazer/ (GREIMAS, 1981b, p.21) O sujeito do estado torna-se, portanto, sujeito competente para o fazer, isto é, instaurado pelo /querer-fazer/ e atualizado pelo /poder-fazer/. O querer fazer mal a alguém tem, assim, a possibilidade (poder-fazer) de transformar-se em vingança ou revolta. O /poder-fazer/ e a forma de o sujeito ofendido auto-afirmar-se, graças à possibilidade de destruição do ofensor. (BARROS, 1988, p. 67)

O cumprimento do desejo também cega Rambaldo momentaneamente, pois,

Até então com a idéia fixa de matar o emir, não dera importância a nada ligado ao andamento da batalha, e nem pensava que pudesse haver ali alguma ordem. Tudo lhe parecia novo e a exaltação e o horror só agora pareciam atingi-lo. O terreno já dispunha de sua floração de mortos. (p. 400)

Só agora a guerra revelava-se na sua verdadeira forma, corpos caídos, vísceras espalhadas no chão... “Essas visões cruéis comoviam profundamente Rambaldo: quem sabe esquecera que era sangue humano quente o que movia e dava vigor a todos aqueles invólucros?” (p. 401). Ao tentar afastar-se desse cenário de morte, o aspirante cavaleiro esporeou para um pequeno vale e pensa que a guerra havia dado uma trégua, contudo, Rambaldo não percebe que estava preso em uma emboscada. Inspirado pela recente vitória contra o emir, Rambaldo se lança contra os sarracenos e percebe que não está sozinho, um cavaleiro desconhecido surge como auxiliador na dura peleja. “Combater ao lado de um companheiro é muito mais bonito do que lutar sozinho: ganha-se em coragem e conforto, e o sentimento de ter um inimigo e o de ter um amigo se fundem num mesmo calor.” (p. 403). Juntos, eles obtêm êxito contra os sarracenos. Depois da vitória, Rambaldo se aproxima do cavaleiro misterioso e diz:

- Obrigado, irmão – dirige-se Rambaldo ao seu salvador, mostrando o rosto -, salvou-me a vida! – E lhe estende a mão. Meu nome é Rambaldo, dos marqueses de Rossiglione, aspirante a cavaleiro.

O cavaleiro pervinca não responde: não diz o próprio nome nem aperta a mão estendida de Rambaldo nem descobre o rosto. O jovem enrubesce.

- Por que não me responde?

E, pronto, o outro vira o cavalo em sentido contrário e sai correndo. (p. 403)

Indignado com a frieza do cavaleiro, Rambaldo toma essa atitude como “uma ofensa mortal”. A comunhão nascida no combate dá lugar “a raiva por aquela grosseria inesperada, a curiosidade por aquele mistério, a fúria que mal se acalmara com a vitória já buscava outros objetos...” (p. 403). Rambaldo espora o cavalo e decide seguir aquele que se revelou tão indiferente diante da sua apresentação. O cavaleiro misterioso desce rumo ao leito do rio e se aproxima das águas.

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 oca (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 frente e as costas para trás, e se pôs tranqüila e altiva a fazer xixi. Era uma mulher com harmoniosas luas, plumagem tenra e fluxo delicado. Rambaldo apaixonou-se imediatamente. (p. 405).

A paixão repentina configura-se em um novo objeto-valor. Contudo, a chegada ao acampamento o faz descobrir a identidade de sua nova paixão, chamava-se Bradamante e pelo

depoimento dos outros cavaleiros, era uma mulher de índole difícil, pois eles afirmaram: “Não conseguirá apanhá-la nem que lhe ponha sal no rabo!” (p. 406)

A aparição de Bradamante no final do quarto capítulo coincide com a revelação do narrador no início.

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, vindimas, açoitamento de servos, incestos, incêndios, enforcamentos, invasões de exércitos, saques, estupros, pestilências, não vimos nada. (p. 394)

A identificação da voz que narra essa história, a irmã Teodora, freira que pesquisa documentos e remonta através da memória e da recuperação das histórias ouvidas o fio narrativo que dá linearidade e seqüencialização aos fatos, dá a essa figura ares de Sherazade. Após a sua apresentação em primeira pessoa, os próximos capítulos serão iniciados por essa voz, misturando-se, portanto, dois fios, a história de Agilulfo e a história da irmã Teodora. Essa distinção, quase que modular abrirá cada capítulo com as reflexões e a contextualização dadas pela freira. A espacialização oferece uma base tópica e “compreende toda a proxêmica (disposição dos actantes no espaço) que determina os movimentos do sujeito, distanciando-se e reaproximando-se do ‘aqui’ enunciativo” (...) (TATIT, 2003, p. 204). A descrição do convento institui-se como o primeiro fio:

Sob minha cela fica a cozinha do convento. Enquanto escrevo ouço o barulho dos pratos de cobre e estanho: as freiras ajudantes de cozinha estão enxaguando as louças de nosso magro refeitório. A abadessa deu-me uma tarefa diferente da que atribuiu a elas: escrever esta história, mas todos os trabalhos do convento, destinados que são a um único fim – a saúde da alma –, é como se fosse tudo uma coisa só. Ontem escrevia sobre a batalha e no ruído de louça na pia acreditava estar ouvindo o bater de lanças contra escudos e couraças, o ressoar de elmos atingidos por grandes espadas; do pátio chegavam até mim os golpes do tear das irmãs tecedoras e me parecia uma batida de cascos de cavalos a galope: e, assim, aquilo que minhas orelhas ouviam meus olhos entreabertos transformavam em visões e meus lábios silenciosos em palavras e palavras e a pena se lançava pela folha branca, correndo atrás delas. (p. 407)

Diante da tarefa de escrever, Teodora tem a chance de curar sua alma. A aproximação dos sons dos afazeres domésticos no convento com os barulhos relacionados à guerra só será

revelada ao leitor, de forma surpreendente, nas últimas páginas da obra, quando descobrimos que Teodora, na verdade, é Bradamante. Há uma transposição entre vida e literatura, pois no momento em que Teodora está chegando ao fim de sua narrativa, ouve a aproximação de um cavaleiro junto ao mosteiro. Da sua cela, ela escuta a voz de Rambaldo procurando por Bradamante, enquanto as outras freiras lhe respondem: “ – Não, soldado, aqui não há guerreiras, só mulheres pobres e piedosas que rezam para pagar seus pecados!” (p. 486). Eis, assim, a revelação:

Agora sou eu quem corre à janela e grita:

- Sim, Rambaldo, aqui estou, espere-me, tinha certeza de que você viria, já estou descendo, partiremos juntos!

(...)

- Espere por mim, Rambaldo, aqui estou, eu, Bradamante!

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 correm, para tentar entendê-las. Quando vim me trancar aqui estava desesperada de amor por Agilulfo, agora queimo pelo jovem e apaixonado Rambaldo. (p. 487)

Sendo assim, o conhecimento sobre a arte da guerra estava impregnado em seu ser. A irmã Teodora, portanto, também não existe. Esse desdobramento do eixo sintagmático alcança Bradamante em sua criação de Teodora. O paradigma da não existência, ou seja, da negação, busca na perfeição a sua representação, deste modo, somente uma freira poderia representar o oposto de uma amazona sedutora e forte como Bradamante.

Seus lúcidos lampejos de memória recuperam não só o percurso do cavaleiro inexistente, mas também, o percurso da sua própria história. Ao escrever sobre a paixão, na pele da freira Teodora, a narração ganha ares de inexperiência e dificuldade, mas há um questionamento mais pontual, quando ela joga o conhecimento nessa área na pele da amazona:

Bradamante saberia mais? Após toda a sua vivência de amazona guerreira, uma insatisfação profunda dominara seu ânimo. Escolhera a vida da cavalaria pelo amor que sentia por tudo o que fosse severo, exato, rigoroso, adaptado a uma regra moral e – no manejo das armas e dos cavalos – de uma extrema precisão de movimentos. Ao contrário, que encontrava ao seu redor? Homenzarrões suados, que participavam da guerra aproximadamente, com descuido, e logo que se viam fora do horário de serviço estavam sempre a embebedar-se ou a se sacudir pesadamente atrás dela para ver quem ela escolheria para levar à tenda naquela noite. (...) (p. 417-8)

O amor de Bradamante pelo rigor e pela exatidão do universo cavaleiresco explica sua paixão por Agilulfo, representante perfeito dessa severidade nas ações e no comportamento próprio e dos demais que o rodeiam.

A auto-referencialização em terceira pessoa confere ao discurso um dispositivo da enunciação:

A embreagem, [que] em sua acepção geral, corresponde justamente ao reengate de todos esses efeitos à instância da enunciação, de modo que se conceba tantos os recursos enuncivos quanto os enunciativos como procedentes da mesma fonte. Em outras palavras, se há coisas consideradas verdadeiras, há um responsável por essa verdade. A embreagem, em sua acepção específica, corresponde a processos estritos do uso do “ele” com valor de “eu”... (TATIT, 2003, p. 204)

A projeção do “eu” ancora-se no passado do evento narrativo efetuado pelo actante “ele”, no caso, Bradamante. A carga de verdade impressa na enunciação faz parte do projeto enunciativo do eu-narrador, sendo assim, com Teodora temos um enunciador que procura persuadir o enunciatário do caráter de verdade de sua história. Ao mesmo tempo em que funciona como um simulacro, o ato de escrever dá a Teodora, ou melhor, a Bradamante, a consciência necessária para decidir sobre o futuro de sua narrativa de vida. Sendo assim, fica claro que,

Para fazer com que o enunciatário creia em seu texto, o enunciador parte de um simulacro de tudo o que poderia constituir a instância do seu actante complementar: suas crenças, seus conhecimentos, seus afetos e seus valores. Tal simulacro, embora não passe de uma construção imaginária (um conjunto de hipóteses sobre o mundo do outro), baseia-se em consensos culturais, em acordos e decisões sobre o que deve ser considerado verdadeiro e confiável num determinado universo de discurso da comunidade. Do mesmo modo, o enunciatário faz um simulacro da visão de mundo e das intenções do enunciador para realizar o seu fazer interpretativo. (TATIT, 2003, p. 205)

Ao descrever Bradamante, Teodora demonstra uma consciência interpretativa que a afasta da amazona experiente e determinada. Estratégia que atinge o enunciatário e mascara a real identidade da freira. Teodora assim a apresenta:

No fundo, Bradamante não era diferente deles: talvez houvesse enfiado na cabeça aqueles seus desejos de severidade e rigor para contrastar sua verdadeira natureza. (...) Nessa sua vontade de ser mais esplendorosa no campo de batalha, mais que uma vaidade feminina exprimia um desafio contínuo aos paladinos, uma superioridade sobre eles, um orgulho. (p. 418)



As confissões da freira Teodora ganham, pouco a pouco, contornos metalingüísticos sobre o ato de escrever. Aspecto que confere à última narrativa da trilogia, um caráter mais complexo. A tarefa de escrever para ela é um modo de ganhar a salvação eterna, todavia, o exercitar da pena no papel a coloca como questionadora junto a essa atividade, lhe dá uma consciência crítica, como podemos ver no trecho abaixo;

(...) Começa-se a escrever com gana, porém há um momento em que a pena não risca nada além de tinta poeirenta, e não escorre nem uma gota de vida, e a vida está toda fora, além da janela, fora de você, e lhe parece que nunca mais poderá refugiar-se na página que escreve, abrir um outro mundo, dar um salto. Quem sabe é melhor assim; talvez quando escrevia com prazer não era milagre nem graça: era pecado, idolatria, soberba. Então, estou fora disso tudo? Não, escrevendo mudei para melhor: consumi apenas um pouco de juventude ansiosa e inconsciente. De que me valerão estas páginas descontentes? O livro, o vazio, não valerá mais do que você vale. Não há garantias que a alma se salve ao escrever. Escreve, escreve, e sua alma já se perdeu. (p. 426-7)

A oposição dentro x fora coloca a vida no espaço de fora da escritura, em um intervalo que parece não mais refletir a ligação direta entre as ações de viver e escrever. Desse descompasso, o livro parecer ser o lugar mais seguro para “refugiar-se” e “abrir um outro mundo”, contudo, o esvaziamento da vida exprimi-se na alma que se perde sem garantias de salvação no ato da escrita.

Ao se dirigir ao enunciatário como “você”, a subjetividade ganha força e identificação com o leitor em dois sentidos, com a freira que narra e com as questões da vida. O processo de identificação não ocorre apenas com o enunciatário “você”, mas o próprio objeto “livro” apresenta-se enquanto lugar de diálogo e identificação. Teodora se referindo a ele diz:

Livro, chegou a noite, comeci a escrever mais rápido, do rio não chega nada além do roncar distante da cascata, na janela voam mudos os morcegos, ladram alguns cães, ressoam vozes nos depósitos de feno. 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. (p. 440)

A reafirmação do simulacro e da busca pela verdade que será enunciada apenas no final da narrativa, corroborando para a expectativa e surpresa que se instalam no desfecho. Vida e arte se unem na revelação que anuncia ser ela a própria Bradamante narrando sua história disfarçada de freira.

Torrismundo também parte em busca desse encontro ideal para se afirmar como sujeito. A condição de bastardo lhe priva de inúmeros privilégios e ainda o coloca a margem de uma sociedade patriarcal carregada de regras. Torrismundo acaba por se constituir como um sujeito que não existe. O desabafo do aspirante a cavaleiro já indica esse vazio:

(...) Minha vida foi tediosa e cheia daquelas obrigações que pesam sobre os filhos de famílias nobres. Não me foi mais permitido ver minha mãe, que tomou o véu num convento distante. O peso dessa montanha de falsidades que deturpou o curso natural de minha vida, eu o carrego até hoje. Agora, finalmente, consigo dizer a verdade. O que quer que aconteça, para mim certamente será melhor do que aquilo que foi até hoje. (p. 434)

A declaração de que Torrismundo teria nascido fora do matrimônio o impedia de assumir qualquer grau que lhe cabia por seus antepassados. Somente o reconhecimento do seu pai verdadeiro lhe devolveria os seus direitos militares. Contudo, a revelação de que seu pai era “a Sagrada Ordem dos Cavaleiros do Santo Graal” de forma coletiva, anunciava um enorme obstáculo, pois segundo Carlos Magno, os cavaleiros dessa ordem haviam feito o voto de castidade. Ponderou apenas afirmando que em conjunto, não havia nenhum voto do gênero, nascia, assim, um fio de esperança para Torrismundo.

O nobre rapaz se lança na busca de sua identidade. “Andava ao acaso, indo atrás de uma sensação remota que para ele era uma coisa que se confundia com o nome do Graal” (p. 464). Ao retornar a remota terra da Curvaldia, ele pára em uma aldeia para pedir aos rústicos um pouco de pão e descobre que os cavaleiros da ordem se escondiam naquele bosque. O som de uma harpa se apresenta entre os prados, “era um guerreiro com o elmo guarnecido de asas brancas que segurava uma lança e junto uma pequena harpa” (p. 465), Torrismundo começa a segui-lo.

Desembocaram numa clareira. Por todos os lados havia guerreiros armados com lanças, usando couraças de ouro, envoltos em longos mantos brancos, imóveis, cada um virado para uma direção diferente, com o olhar no vazio. Um deles alimentava um cisne com grãos de milho, voltando os olhos para outros lugares. (p. 466)

Inserido ao ritual da ordem, Torrismundo se dirige ao grupo dizendo que era filho deles. O ancião permaneceu impassível e disse: “ – Aqui não se conhecem pais nem filhos – disse após um momento de silêncio. – Quem entra para a sagrada ordem abandona todos os parentescos terrenos.” (p. 466). A resposta desiludiu Torrismundo, causou-lhe “uma repulsa desdenhosa”. A apatia e o êxtase dos cavaleiros, como parte do ritual incomodou profundamente Torrismundo.

Torrismundo permaneceu no acampamento do Graal. Esforçava-se para aprender, imitar seus pais ou irmãos (não sabia mais como chamá-los), tratava de sufocar todo movimento de ânimo que lhe parecesse demasiado individual, de fundir-se na comunhão com o amor infinito do Graal, ficava atento para captar qualquer indício mínimo daquelas sensações inefáveis que conduziam os cavaleiros ao êxtase. Mas os dias passavam e sua purificação não dava um passo à frente. Tudo aquilo que agradava a eles incomodava-o: aquelas vozes, aquelas músicas, aquele estar sempre ali prontos para vibrar. E sobretudo a vizinhança contínua dos coirmãos, vestidos daquela maneira, seminus com a couraça e o elmo de ouro, com as carnes brancas, alguns meio envelhecidos, outros jovens delicados, melindrosos, ciumentos, suscetíveis, tornava-se cada vez mais antipática para ele. E, ainda por cima com a história de que era o Graal a movê-los, abandonavam-se a qualquer relaxamento dos costumes e se julgavam sempre puros. (p. 470)

A performance que previa a purificação de Torrismundo e, conseqüentemente, sua aceitação como um dos cavaleiros da ordem não se efetiva tem, na verdade, um caráter de negação. Contudo, não era apenas a conduta dos cavaleiros que o incomodava, a ação efetiva também o contrariou, pois, “Chegou o dia da cobrança de impostos. Todas as aldeias dos arredores deviam entregar em prazos fixos aos cavaleiros do Graal um certo número de fôrmas de ricota, cestos de cenouras, sacos de cevada e carneiros, tenros.” (p. 471). A embaixada dos camponeses apresentou-se ao ancião:

- Nós queremos dizer que as colheitas, em todas as terras da Curvaldia, 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. (p. 471)

A reação do rei do Graal foi determinante para Torrismundo, o ancião levantou as mãos para o céu e fez um barulho com a boca e os demais cavaleiros avançaram sobre os pobres curvaldos e, à noite, marcharam contra as aldeias de Curvaldia.

Das fileiras de lúpulo e das sebes pulavam aldeões armados com forcados, foices e podadeiras, tentando cortar-lhes a passagem. Mas pouco puderam contra as lanças inexoráveis dos cavaleiros. Superadas as linhas desfeitas dos defensores, eles se lançaram com os pesados cavalos de guerra contra as cabanas de pedra, palha e barro, destruindo-as sob os cascos, surdos aos gritos das mulheres, dos vitelos e das crianças. Outros cavaleiros seguravam tochas acesas e atearam fogo nos tetos, nos depósitos de feno, nas estrebarias, nos celeiros miseráveis, até que as aldeias ficassem reduzidas a fogueiras que eram só gritos e prantos. (p. 471-2)

A imagem de heroísmo trazida por Torrismundo desde criança se esvazia com a ação dos cavaleiros e com o cenário apresentado. Para eles, cabe a partir de então, a configuração de anti-sujeitos. Indignado, o noviço pergunta:

- 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? (p. 472)

O ancião o adverte dizendo para não interferir nos desígnios do Graal. “ – Não somos nós quem faz isso; é o Graal, que está em nós, que nos move! Entregue-se ao seu amor furioso!” (p. 472). As palavras do rei deixaram Torrismundo transtornado. Diante de tanta barbaridade, ele se junta aos camponeses e luta lado a lado. Os cavaleiros o declaram traidor e bateram em retirada. Agradecidos, os camponeses o convidaram a ficar, mas Torrismundo “retornou a vagabundagem por outros países. Até então, desdenhara todas as honras e prazeres, admirando como único ideal a Sagrada Ordem dos Cavaleiros do Graal. E agora que aquele ideal se desvanecera, que meta poderia dar à sua inquietude?” (p. 473). O descontentamento com as ações da ordem o fez perder o único referencial que lhe dava um sentido para sua vida e o constituía enquanto sujeito.

Ao retornar a Bretanha, encontra Sofrônia e depois que o mal entendido sobre o incesto se esclareceu, Torrismundo caminha rumo a um desfecho ideal, em uma conjunção recuperada pelo fazer nobre de seu caráter.

Chegaram à Curvaldia. Não se reconhecia mais a região. Em lugar das aldeias haviam surgido cidades com palácios de pedra, e moinhos, e canais.  
 - Voltei, boa gente, para ficar com vocês...  
 - Viva! Bravo! Viva ele! Viva a esposa dele!  
 - Esperem para manifestar sua felicidade com a notícia que tenho para dar-lhes: o imperador Carlos Magno, a cujo nome sagrado doravante vocês se inclinarão, investiu-me do título de Conde de Curvaldia!  
 - Ah... Mas... Carlos Magno...? Fala a sério...  
 - Não entendem? Agora têm um conde! Vou defendê-los de novo contra as prepotências dos cavaleiros do Graal! (p. 484)

Torrismundo recupera tudo o que havia perdido, a conjunção com os valores por ele buscados é completa. Porém a reação dos curvaldos o surpreende, eles haviam afirmado que há tempo tinham expulsado os cavaleiros das terras da Curvaldia. Perceberam que não deviam nada a ninguém, aprenderam a cultivar a terra, defender suas fronteiras e construir oficinas e moinhos, sentiram-se alegres ao recebê-lo, mas, colocaram uma condição, queriam que ficasse de igual para igual e, Torrismundo diz: “– De igual para igual? Não me querem como conde? Mas é uma ordem do imperador, não entendem? É impossível que se recusem!” (p. 484). Na verdade, colocando-se igual aos demais, o recém conde perderia o *status* concedido

pelo imperador, tendo consciência disso afirma: “ – Terei de considerar igual a mim este escudeiro, Gurdulu, que nem sabe se existe ou não? E a resposta anônima fecha a questão: “ – Até ele aprenderá... Nem nós sabíamos que estávamos no mundo... Também a existir se aprende...” (p. 485)

Em perspectivas diferentes, todavia, no mesmo eixo paradigmático de negação, Rambaldo, Bradamante e Torrismundo perfazem o percurso narrativo que lhes permite chegar a um desfecho ideal. Sobre Torrismundo, Calvino salienta no prefácio da obra: “Eu precisava de um outro jovem, Torrismundo, e fiz dele a moral do absoluto, para quem a comprovação do ser deve derivar de algo diferente de si mesmo, do que existia antes dele, a totalidade da qual se destacou.” (1997, p. 17). O desdobramento do eixo sintagmático recuperado pela inexistência de Agilulfo alcança esses personagens disseminando os temas que circundam o fazer do cavaleiro inexistente. Assim,

Em contraposição ao absoluto não existir, ou ao absoluto não-ser que é Agilulfo, Calvino coloca em campo o hortelão Gurdulu “que existe fisicamente, mas não tem consciência e se confunde com a natureza bruta” (...) em seguida, a jovem Bradamante, o cavaleiro Rambaldo que combate para vingar a morte do pai e Torrismundo, “cadete dos duques de Curvaldia”. Estes personagens têm uma aparência de humanidade, a aspiração a conquistá-la: Bradamante procura alcançar a perfeição, a harmonia com os homens; Rambaldo quer possuir a realidade em todas as suas manifestações, e Torrismundo deseja reconciliar-se com a sua infância de filho bastardo. O romance termina com o desaparecimento de Agilulfo, como é justo, uma vez que nunca existiu. Sem considerar os numerosos episódios nos quais se desencadeia a verve fabulística de Calvino, o núcleo poético do *Cavaleiro Inexistente* está, em nossa opinião, na fusão entre uma fantasia de espécie ariostesca e o cruel compromisso moral de denunciar as injustiças do mundo de hoje sem nunca nomeá-las. Que é, afinal, a operação oculta dos *Nossos Antepassados*.<sup>100</sup> (BONURA, 1972, p. 74-5) (Tradução nossa)

O questionamento do sujeito frente a sua existência e a busca da sua concretude ou mensuração desloca os temas e as figuras apresentadas nessa narrativa para um projeto de conscientização que se lança em maior profundidade em uma projeção para os valores da pós-modernidade.

---

<sup>100</sup> “In contrapposizione all’assoluto non esistere, o all’assoluto non-essere che è Agilulfo, Calvino mette in campo l’ortolano Gudulú “che esiste fisicamente ma non he ha coscienza e si confonde con la natura bruta” (...) quindi la ragazza Bradamante, il cavaliere Rambaldo che combatte per vendicare la morte del padre e Torrismoondo, “cadetto dei duchi di Cornovaglia”. Questi personaggi hanno una parvenza d’umanità, l’aspirazione a conquistarla: Bradamante cerca di raggiungere la perfezione, l’armonia con gli uomini; Rambaldo vuole possedere la realtà in tutte le sue manifestazioni, e Torrismoondo desidera riconciliarsi con la sua infanzia di figlio bastardo. Il romanzo termina con la sparizione di Agilulfo, com’è giusto, poichè non è mai esistito. A prescindere dai numerosi episodi in cui si scatena la verve favolistica di Calvino, il nocciolo poetico del *Cavaliere inesistente* sta, secondo noi, nella fusione tra una fantasia di specie ariostesca e l’acre impegno morale di denunciare le storture del mondo di oggi senza mai nominarle. Che è poi l’operazione occulta dei *Nostri antenati*.” (BONURA, 1972, p. 74-5)

A inexistência estabelece o paradigma da negação do sujeito. Essa negação estende-se aos valores instituídos como exemplares pela sociedade, propiciando o uso da paródia e da ironia como recursos de manifestação negativa.

Os três paradigmas estruturadores da trilogia ancoram na adjetivação que caracteriza os protagonistas e os relacionam não só ao tempo vivido por eles, como também, ao tempo da atualidade. Divisão, obstinação e negação são valores e experiências que perpetuam a condição do ser humano em qualquer período da história.

Entrelaçaremos no próximo capítulo, os valores projetados pelos paradigmas da trilogia e que se estabelecem como delineadores da proposta estética pós-moderna por meio da atualização desses valores.

#### **4.4 – Os quatro pilares de *Primeiras estórias*: desdobramento paradigmático**

A obra *Primeiras estórias* pode ser definida por meio de uma classificação primária, seguindo o critério da formação de quatro paradigmas distintos que são: infância, loucura, amor e violência que ao longo do encadeamento dos contos no eixo sintagmático, investem em um apagamento gradual das marcas icônicas dos temas e das figuras favorecendo uma leitura quase que didática, num processo de transcendência que envolve: mito, rito, história, etc. Há, também, no eixo paradigmático, essa mesma evolução centrada agora nos núcleos temáticos que envolvem os contos.

Os dois principais feixes temáticos são: a loucura e a infância, isotopias que marcam a obra e lhe dão sua característica peculiar de humor, espanto, milagre e mistério. A composição lingüística carregada de neologismos, acrobacias verbais, permutações entre classes gramaticais, criação de novos substantivos, justaposições, etc... reafirma a predominância e o desdobramento desses feixes, como se fosse uma enlouquecida brincadeira com a linguagem, efeito que exige atenção do leitor.

Os contos-moldura “As margens da Alegria” e “Os Cimos” dialogam e formam a circularidade da obra, abrindo e fechando a temática da infância. “A menina de lá” tem força potencial dentro dessa temática e muito mais pois é,

(...) Daí a representação de um universo povoado de criaturas emblemáticas que lembram as fadas, as bruxas, os príncipes, as princesas, os santos as pessoas bondosas, a fartura de alimentos e doces, recriando a atmosfera do mundo idealizado na analogia da inocência. A força maior desse quadro, constituindo o miolo da estória da menina, reside num jogo que tem por finalidade a burla da

fidelidade ao real. De um lado, situa-se tudo aquilo que é recoberto pela névoa da isotopia ideológico-religiosa dos “milagres”; de outro, aquilo que é desvelado, por baixo desse véu, pelo universo da arte. (MOTTA, 2006, p. 448)

O poder transformador da palavra presentifica o ideal sobre o real, tal como Nhinhinha, presença mágica da infância no sertão.

Nem Mãe nem Pai acharam logo a maravilha, repentina. Mas Tiantônia. Parece que foi de manhã. Nhinhinha, só, sentada, olhando o nada diante das pessoas: - “Eu queria o sapo vir aqui.” Se vem a ouvirem, pensaram fosse um patranhar, o de seus disparates, de sempre. Tiantônia, por vezo, acenou-lhe com o dedo. Mas, aí, reto, aos pulinhos, o ser entrava na sala, para aos pés de Nhinhinha – e não o sapo, mas bela rã brejeira, vinda do verduroso, a rã verdíssima. Visita dessas jamais acontecera. E ela riu: -“Está trabalhando um feitiço...” Os outros se pasmaram; silenciaram demais. (p. 69)

Infância e arte surgem entrelaçadas como meio de revelação e possibilidade para estar-se no mundo. Visitar o passado, relembrar a infância também auxiliam nesse processo.

Em “Pirlimpsiquice”, o ato de recriação do universo ocorrerá no improviso teatral. A máscara, que esconde/desvela, definindo modos de ser do homem no mundo e sua representação de si mesmo, dos outros, das coisas, surge de modo explícito, como tema. A questão, que envolve inteiramente o protagonista do conto central o livro. “O espelho” – e que faz reverberar a questão da identidade por todo ele -, tem um matiz diferente, que não deixa de estar naquele conto como analogia e convite a reflexões metalingüísticas, mas que neste é centro de gravidade: a máscara criadora. Se n’ “O espelho” o enfoque é antes de tudo existencial – as máscaras fazem do homem um ser sem identidade fixa, (...) e a linguagem dificultosa acompanha o labirinto em que vê a consciência reflexionante do protagonista -, aqui trata-se da encenação, da representação em terreno artístico. A própria linguagem, aproveitando o frescor da invenção infantil, é portadora de mágicas que vêm da alma – *pirlimpsiquices*. (PACHECO, 2002, p. 25) (grifos do autor)

Arte e identidade caminham paralelas às memórias do passado vasculhando suas origens por meio de um processo de encantação:

(...) Cada um de nós se esquecerá de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito – milmaravilhoso – a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar. E como terminar?

Então, querendo e não querendo, e não podendo, senti: que – só de um jeito. Só uma maneira de interromper, só a maneira de sair – do fio, do rio, da roda, do representar sem fim. Cheguei para a frente, falando sempre, para a beira da beirada. Ainda olhei, antes. Tremeluzi. Dei a cambalhota. De propósito, me despenquei. E caí. (p. 96)

A recorrente volta ao passado por meio da rememoração, com o intuito de esclarecer fatos obscuros do universo adulto surge no conto “Nenhum, nenhuma”:

*Ultramuito, porém, houve o que há, por aquela parte, até aonde o luar do meu mais-longe, o que certifico e sei. A casa – rústica ou solarenga – sem história visível, só por sombras, tintas surdas: a janela parapeitada, o patamar da escadaria, as vazias tarimbas dos escravos, o tumulto do gado? Se eu conseguir recordar, ganharei calma, se conseguisse religar-me: adivinhar o verdadeiro o real, já havido. Infância é coisa, coisa? (p. 98) (grifos do autor)*

Mergulhado nesse espaço da memória, “O tempo é portanto categoria filosófica e narrativa privilegiada desde o início. Um resíduo da memória, que pode redimi-lo da pura abstração, vem aos poucos, tenazmente das lembranças desordenadas e gastas pela passagem dos anos.” (PACHECO, 2002, p. 43)

O desdobramento do universo infantil chega a potencialidade máxima de abstração figurativa mergulhada na imaginação com a “Partida do aldaz navegante”. Já no primeiro parágrafo constitui-se o cenário mágico do espaço do campo:

Na manhã de um dia em que brumava e chuviscava, parecia não acontecer coisa nenhuma. Estava-se perto do fogo familiar, na cozinha, aberta, de alpendre, atrás da pequena casa. No campo, é bom; é assim. Mamãe, ainda de roupão, mandava Maria Eva estrelar ovos com torresmos e descascar os mamões maduros. Mamãe, a mais bela, a melhor. Seus pés podiam calçar as chinelas de Pele. Seus cabelos davam o louro silencioso. Suas meninas-dos-olhos brincavam com bonecas. Ciganinha, Pele e Brejeirinha – elas brotavam num galho. Só o Zito, este, era de fora; só primo. Meia-manhã chuvosa entre verdes: o fúfio fino borrifo, e a gente fica quase presos, alojados, na cozinha ou na casa, no centro de muitas lamas. Sempre se enxergam o barranco, o galinheiro, o cajueiro grande de variados entortamentos, um pedaço de um morro – e o longe. Nurka, negra, dormia. Mamãe cuida com orgulhos e olhares as três meninas e o menino. Da Brejeirinha, menor, muito mais. Porque Brejeirinha, às vezes, formava muitas artes. (p. 166-7)

Brejeirinha, protagonista do conto, faz o jogo narrativo, coloca a estória dentro da estória e transforma “a coisa vacum, atamanhada, embatumada, semi-ressequida, obra pastoril no chão de limugem” (p. 173) em “aldaz navegante”, agregando “florinhas amarelas-josés-moleques, douradinhas e margaridinhas” (p. 173). A metamorfose acontece: “Já aquela matéria, ‘o bovino’, se transformava.” (p. 173). Assim, do estrume ao mar Brejeirinha modifica o seu real por meio do poder da palavra e da imaginação, fazendo de um material apoético, beleza e poesia. O fazer metalingüístico recobre o dom mágico de transformar o real em uma euforia idealizada.

“Domina, porém, na narrativa de *Primeiras estórias*, a imantação mágica ficcional, envolvendo um âmbito fortemente simbólico, uma ‘religação’ com as origens da ficção e



também do homem...” (PACHECO, 2002, p. 36). Procedimento esse que dialoga com a estruturação da obra italiana *I nostri antenati*.

O idealismo roseano envolve os desdobramentos infantis e a “arte parece então conter uma função regeneradora perante o ciclo da vida – caráter essencial da festa -, uma vez que a recriação simbólica do mundo recupera o que se perdeu historicamente: a unidade, (re) ligação com a natureza profunda do homem.” (PACHECO, 2002, p. 39)

Essa essência festiva designa o caráter eufórico trazendo a marca da alegria que inaugura os contos e somando-se a vida que os finaliza. “A alegria é a vida que se proclama por cima da morte, dentro da morte, além da morte.” (FARIA, 2004, p. 5)

As gradações dos feixes de loucura e desatino, temática que consolidará o maior número de contos (sete ao todo) tem em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, a inaugural comoção piedosa da população, apesar da desagregação familiar inevitável causadora de profunda dor. Tristeza individual e coletiva se unem no canto desatinado onde; “A música é um poderoso agente integrador do movimento cósmico que rege o universo e solidariza as almas que se disponibilizam a segui-lo.” (FARIA, 2004, p. 6)

“A terceira margem do rio” transcende às limitações cotidianas da vida e oscila entre a loucura, a transcendência e o mistério. A renúncia e o “entre lugar” colocam o homem simples frente aos mistérios da vida. O título do conto já proporciona o estranhamento, tal com o propõe Chklovski<sup>101</sup>, anunciado por analogia entre as imagens, a consonância entre a desconhecida profundidade do rio e da alma humana, tal como descreve o filho:

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia. (p. 80)

A consolidação dessa imagem gera no filho, o sentimento de impotência. O discurso poético invade a prosa na voz do enunciador:

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio. (p. 85)

---

<sup>101</sup> In: “A arte como procedimento” - Formalistas russos.

A “canoinha do nada” figura que simboliza o imergir na transcendência, fino fio de limite entre razão e loucura tem sua temática retomada em “Nada e a nossa condição”, da água à terra se faz o trânsito sobre as várias questões existenciais dentro desse paradigma.

O conflito social da terra no Brasil que, nos demais contos, aparece amenizado pelo desfecho eufórico, tal como em “Substância” ou “O cavalo que bebia cerveja”, aqui ele surge latente nas vozes que representam o proprietário e os trabalhadores, em um eterno descompasso, tal como é na atualidade do nosso país. Apesar do embate social e histórico, o tom fabulístico ainda se configura como predominante, tal como o conjunto da obra:

Na minha família, em minha terra, ninguém conheceu uma vez um homem, de mais excelência que presença, que podia ter sido o velho rei ou o príncipe mais moço, nas futuras estórias de fadas. Era fazendeiro e chamava-se Tio Man’ Antônio.

Sua fazenda, cuja sede distava de qualquer outra talvez mesmo dez léguas, dobrava-se na montanha, em muito erguido ponto e de onde o ar num máximo raio se afinava translúcido: ali as manhãs dando e plano e, de tarde, os tintos roxo e rosa no poente não dizendo de bom nem mau tempo. Essa fazenda, Tio Man’ Antônio tivera-a menos por herança que por compra; e tão apartado em si se conduzia ele, indivíduo e esquivo na conversa, que jamais quase a referisse pelo nome, mas, raro e apenas, sobmaneira: -“...*Lá em casa... Vou para casa...*” (p. 129) (grifos do autor)

A aguçada percepção ou o tresloucado devaneio diante das questões da vida, nessa ínfima fronteira transita Tio Man’ Antônio que, no velório da esposa é surpreendido pela dolorosa pergunta de sua filha Felícia: “- *Pai, a vida é feita só de traiçoeiros altos-e-baixos? Não haverá, para a gente, algum tempo de felicidade, de verdadeira segurança?*” E ele, com muito caso, no devagar da resposta, suave a voz: - “*Faz de conta, minha filha... Faz de conta...*” (p. 132) (grifos do autor)

A relativização da posse pela extrema loucura ou absoluta razão sela o desprendimento de Tio Man’ Antônio e provoca reações diversas daquelas pessoas que o cercavam. A morte “como se por um furo de agulha num fio” (p. 139), fez-se como ele desejou, ele e a casa em cinzas, “era luzência, a clara, incôgrua claridade, seu tétrico radiar, o qual traspassava a noite.” (p. 140)

As novelas de cavalaria e a obra *Dom Quixote* são parodiados em “Tarantão, meu patrão...”. O narrador “Vaga-lume” é uma espécie de Sancho Pança do seu patrão, o senhor Iô João-de-Barros-Dinis-Robertes. Assim, ele o apresenta:

(...) Lá se ia, se fugia, o meu esmarte Patrão, solerte se levantando da cama, fazendo das dele, velozmente, o artimanhoso. Nem parecesse senhor de tanta idade, já sem o escasso juízo na cabeça, e aprazado de moribundo para daí a dia desses,

ou horas ou semanas. *Ói*, tenho de sair também por ele, já se vê, lhe corro todo atrás. (p. 213) (grifos do autor)

Tomado pelo desejo de vingança junto ao Magrinho, doutor que havia dado injeções e lavagem intestinal para o seu sobrinho-neto, Iô João arreia o cavalo, “achava que tinha feito o trato com o Diabo, se dando agora de o mor valentão, com todas as sertanejices e braburas.” (p. 216). Saiu gritando: “ – *Mato! Mato, tudo!*” (p. 215). E seguiu rumo à cidade e começou a arrebanhar um insólito exército formado por vagabundos, bêbados, ciganos, conhecidos como: “... Dosmeuspés, o Sem-Medo, Curucutu, Felpudo, cheira-Céu, Jiló, Pé-de-Moleque, Barriga Cheia, Corta-Pau, Rada-pé, o Bobo, o Gorro-pintado; e o sem-nome nosso amigo.” (p. 221)

O desatino do patrão era tamanho que saiu com uma bota amarela e outra preta. E assim, chegando à cidade, depois à casa, descobre ser dia de festa: batizado da filha do Magrinho. Família reunida e a casa cheia de gente “chiquetichique”:

(...) O instante, em tento. A outra instantaneação. Mas, então, foi que de repente, no fechar do aberto, descomunal. O Velho nosso, sozinho, alto, nos silêncios, bramou – *dlão!* – ergueu os grandes braços:  
- “*Eu pido a palavra...*” (p. 222) (grifos do autor)

Suas palavras comoveram a todos, “o que falou, eram baboseiras, nada, idéias dissolvidas.” (p. 223). Mesmo assim, “os parentes se abraçaram” (p. 223); todos estavam felizes. O Patrão Tarantão bebeu, comeu, dançou e nada de vingança. Ao voltar para a fazenda morreu.

A oscilação retorna também e é a marca principal de “Um moço muito branco”. Cultura popular, esoterismo e religião se mesclam e não se fixam nem na descrição desse moço: “(...) Tão branco; mas não branquicelo, senão de um branco leve, semidourado de luz: figurando ter por dentro da pele uma segunda claridade. Sobremodo se assemelhava a esses estrangeiros que a gente não depara nem nunca viu; fazia para si outra raça.” (p. 150)

As ações do moço “anjo-alienígena” surpreende o povoado já que “Todos singularmente deploraram, para nunca, mal em pensado. Duvidavam dos ares e montes; da solidez da terra.” (p.155)

A massa coletiva da sociedade também reage de forma enlouquecida, mesmo que inconscientemente e se apropriando de uma velada violência em “A benfazeja”. Loucura, rejeição, expiação e morte marcam o conto mais cruel deste paradigma. Em “Darandina”, o delírio coletivo começa com um homem no alto da palmeira-real e contagia toda população que oscila entre a genialidade desse homem ao desejo de linchá-lo.

Em perfil de individualidade, mas não menos tenso, “Famigerado” começa sério e vira anedota, em uma construção discursiva levada ao topo da tensão e relaxada com o “alto riso” do jagunço, a violência anunciada se transforma em piada. “Os irmãos Dagobé” se desenvolve nesse mesmo anúncio de sangue e morte tecido em tensão permanente diante da anunciada vingança gerada pela expectativa de um coro que entrelaça a voz narrativa: “Demos, os Dagobés, gente que não prestava. Viviam em estreita desunião, sem mulher em lar, sem mais parentes, sob a chefia despótica do recém-finado.” (p. 73)

Damastor Dagobé foi morto por Liojorge em um gesto de legítima defesa. Dismundo, Derval e Doricão, os outros Dabogés prepararam o velório do irmão mais velho que era considerado o líder. Receberam Liojorge e o coro observador anunciava:

Se assim, qual nada: a ninguém enganavam. Sabiam o até-que-ponto, o que ainda não estavam fazendo. Aquilo era quando as onças. Mais logo. Só queriam ir por partes, nada de açodados, tal sua não rapidez. Sangue por sangue; mas, por uma noite, umas horas, enquanto honravam o falecido, podiam suspender as armas, no falso fiar. Depois do cemitério, sim, pegavam o Liojorge, com ele terminavam. (p. 75)

A tensão da iminente violência cresce quando o cortejo sai do velório rumo ao cemitério, todos esperavam que os vingadores “à queima-bucha o matavam”, contudo, ao iniciar o enterro, momento de despecho sangrento prenunciado nas últimas linhas, a vingança tão esperada se revela em perdão e adeus, movimento para uma outra nova vida.

Olhou-o curtamente. Levou a mão ao cinturão? Não. A gente, era que assim previa, a falsa noção do gesto. Só disse, subitamente ouviu-se: - “*Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso Irmão é que era um diabo de danado...*”

Disse isso, baixo e mau-som. Mas se virou para os presentes. Seus dois outros manos, também. A todos, agradeciam. Se não é que não sorriam, apressurados. Sacudiam dos pés a lama, limpavam as caras do respingado. Doricão, já fugaz, disse, completou: - “*A gente, vamos’ embora, morar em cidade grande...*” O enterro estava acabado. E outra chuva começava. (p. 78) (grifos do autor)

“Fatalidade” carrega a ironia já no título, uma vez que, para o delegado dito “Meu amigo”: “*A vida de um ser humano, entre outros seres humanos, é impossível. O que vemos, é apenas milagre; salvo melhor raciocínio.*” (p. 107). (grifos do autor). Para ele: “*Só quem entendia de tudo eram os gregos. A vida tem poucas possibilidades.*” (p. 107) (grifos do autor). É nessa ajustada idéia que entre pensamentos gregos, hindus e bíblicos que o próprio

delegado dá cabo de um malfeitor, Herculiano Socó, o qual ofendia a honra e não deixava em paz Zé Centeralfe e sua esposa.

A violência da guerra aparece escondida em um dos quartos da casa de seo Giovanio, italiano que se refugia no interior do Brasil e é observado pelos poucos habitantes do povoado, um em especial, Reivalino Belarmino, o narrador do conto “O cavalo que bebia cerveja”. Esse narrador desconfiado das esquisitices do patrão, o vê como estrangeiro que vem tirar terra e trabalho dos brasileiros, contudo, a morte de sua mãe o aproxima do italiano e o faz conhecedor do grande mistério: além de um alazão branco embalsamado, Giovanio tem seu irmão Josepe dentro de um dos quartos, o corpo jazia debaixo de um lençol.

(...) Mas, aí, se viu só o horror, de nós todos, com caridade de olhos: o morto não tinha cara, a bem dizer – só um buracão, enorme, cicatrizado antigo, medonho, sem nariz, sem faces – a gente devassava alvos ossos, o começo da goela, gargomilhos, golas. – “*Que esta é a guerra...*” – seu Giovânio explicou – boca de bobo, que se esqueceu de fechar, toda doçuras. (p. 147) (grifos do autor)

Depois dessa visão, Reivalino muda seu pensamento e atitude frente ao seu Giovanio que deixa a chácara para ele depois de sua morte. A mudança foi celebrada com tantas garrafas de cerveja.

Já o paradigma do Amor se desdobra dentro do campo semântico da palavra “descoberta”. “Seqüência” marca a determinação do filho de “seo Rigério” para buscar a vaca que havia fugido para retornar à fazenda “Pãodolhão – querência”. (p. 114). O moço no empenho de resgatar a “vaquinha pitanga” não imagina que o final dessa travessia lhe apresentaria aquela que se revelaria seu amor.

Tanto ele era bem-chegado!

A uma roda de pessoas. Às quatro moças da casa. A uma delas, a segunda. Era alta, alva, amável. Ela se desescondia dele. Inesperavam-se? O moço compreendeu-se. Aquilo mudava o acontecido. Da vaca, ele a ela diria: - “É sua.” Suas duas almas se transformavam? E tudo à sazão do ser. No mundo nem há parvoíces: o mel do maravilhoso, vindo a tais horas de estórias, o anel dos maravilhados. Amavam-se.

E a vaca – vitória, em seus ondes, por seus passos. (p. 118)

O destino mágico do encontro amoroso é traçado pela “criatura cristã” perfazendo o ciclo do ideal. Em “Substância”, a descoberta do amor ganha contornos do conto de fadas dentro do sertão mineiro, tal como foi visto no segundo capítulo.

A “redescoberta” do amor senil se dá em “Luas de mel” quando o velho fazendeiro Joaquim Norberto e sua esposa Sa-Maria Andreza acolhem um casal de noivos fugidos. A tensão de que capatazes poderiam vir resgatar a donzela ganha ares medievais e

imemoriáveis. Ao se recolherem, a pluralização do título acontece uma vez que Joaquim Norberto sente novamente a chama do amor acesa e enquanto narrador diz:

“(...) Eu, feliz, olhei minha Sa-Maria Andreza; fogo de amor, verbigrácia. Mão na mão, eu lhe dizendo – na outra o rifle empunhado - : - ‘*Vamos dormir abraçados...*’ As coisas que estão para a aurora, são antes à noite confiadas. Bom. Adormecemos.” (p. 162-3) (grifos do autor)

Junto com a manhã, vem a boa notícia: os pais da moça, diante do fato consumado, convidaram os dois para receberem a bênção em festa de tornaboda e assim conclui o narrador:

(...) Aquelas luas-de-mel, tão poucas, assim em assopro de gaita. As passageiras consolações: fazer-de-conta-de-amor, o que era o meu cestinho de carregar água. A gente, agora: sair das desilusões, o entrar em idade. Mas, Seo Fifino, meu filho, um dia devia de roubar uma moça assim – em armas! Sorri, eu, Joaquim Norberto, respeitante. Abracei minha Sa-Maria Andreza, a gente com os olhos desnublados. Se me se diz? E então. Aqui nesta fazenda Santa-Cruz-da-Onça; aqui é um recato. Ah, bom; e semelhante fato foi. (p. 165)

Em tom de “causo”, o conto encerra a experiência da renovação do amor.

O eixo paradigmático se fixa nesses quatro feixes iniciais e vão ao longo da linearidade da obra agregando complementações, réplicas, comentários ou desdobramentos que potencializam o agrupamento das estórias em outros e novos eixos. O mito, o conto popular e a história do Brasil se entrelaçam quase que de forma amalgamada, já que o tom da experiência e da observância pontua a enunciação da obra enquanto um todo.

Se pensarmos no processo social do desenvolvimento do Brasil, tendo como pano de fundo histórico o período dos anos 50, podemos relacionar os contos através de um procedimento civilizatório que adentra o sertão e pontua situações que fazem parte dessa ação continuada:

- questão da posse da terra: “Nada e a nossa condição”, “O cavalo que bebia cerveja”;
- processo migratório: “Os irmãos Dagobé”;
- atualização do coronelismo: “Fatalidade”;
- mendicância e exclusão social: “A benfazeja”;
- a insanidade coletiva: “Darandina” e “Um moço muito branco”, etc...

Tomando a obra dentro da proposta de conjunto, podemos perceber há uma harmonização que aponta para um Brasil emergente e moderno contendo em si o arcaico, parecida com uma expressão medieval. As fronteiras entre cidade e sertão se tangenciam revelando que na história do Brasil nem sertão nem cidade o representam, na verdade, é um contínuo que atualiza o país e lhe dá suas características mais peculiares.

Os paradigmas da violência e da loucura migram do cenário do sertão para a cidade em novas configurações espaciais e figurativas. O poder, a propriedade e a distinção entre o público e o privado parecem configurar as maneiras de oficializar os mecanismos de mando que não se diferenciam entre o sertão e a cidade.

Rosa parece anunciar uma certa continuidade de valores e ações que marcam a singularidade da experiência histórica brasileira, apesar da euforia modernizante e ingênua de que a cidade se sobrepõe ao sertão.

Os paradigmas da infância e do amor também compartilham desse cenário histórico de modernização e representam o lado mais mítico e eufórico desse processo.

Da estrutura da obra podemos delinear a mudança do sertão brasileiro que recebe novos aspectos mais urbanos, evidenciando, assim, a crise de identidade de um país que busca a todo custo o ingresso à modernização, mas que opera com uma realidade que parece mais com a Idade Média. Essa crise não se coloca apenas no chão da história de uma coletividade, mas perfaz a trajetória do fazer literatura por meio da tensão atribuída aos valores estéticos vigentes.

“O espelho”, conto mediador da obra, é o fio conector que duplica as esferas individuais e coletivas, bem como a problematização da representação, dilema da literatura da atualidade.

Entre as estruturas clássicas da tragédia e da comédia, os contos ainda revisitam mitos e lendas atualizados na coloração do Brasil. A reinvenção recupera a tradição por meio dessas estruturas que surgem, muitas vezes, diluídas e disseminadas no emaranhado narrativo.

Deste modo, mergulhando nos espaços mais remotos da tradição literária e ousando com as formas mais breves e mais complexas, Rosa corresponde à expectativa dos valores estéticos da época, ao mesmo tempo em que a supera e projeta os novos valores ditos da pós-modernidade, como veremos no próximo capítulo.

#### **4.5 - Comparando os paradigmas**

As instâncias formadoras dos paradigmas em *I nostri antenati* e *Primeiras estórias* foram disseminadas ao longo do percurso do eixo sintagmático fomentando o desdobramento das correlações que organizam o discurso narrativo e produzem a relação de sentido das obras. Acreditamos que o desenvolvimento dessas escolhas figurativas e temáticas superou os

limites estéticos atribuídos para a década de 60 e contribuíram para a projeção dos valores da atualidade.

Ao retomarmos a idéia de conjunto podemos delinear a arquitetura narrativa que consolida as variações dos núcleos temáticos sobre os quais as obras são estruturadas e promover o diálogo intertextual que define as convergências poéticas que as singularizam. Portanto, iniciaremos com os pontos de maior aproximação e depois as particularidades que as distinguem.

A trilogia italiana e a coletânea brasileira convergem para a mesma isotopia de negação a qual apresenta uma “elasticidade semântica” que pode ser encontrada tanto na superfície simples do discurso como na abstração profunda dos níveis fundamentais. Ao combinarmos os eixos da divisão, da obstinação e da inexistência de *I nostri antenati* com os eixos de violência e loucura de *Primeiras histórias* percebemos os elementos consonantes que nos permitem compará-los.

Dentro do mesmo eixo paradigmático da divisão estão Medardo, o visconde; o doutor Trelawney e o mestre Pedroprego, consolidando as imbricações do contexto social e histórico que os circundam. A imposição dos valores das autoridades representativas da época proporciona a fratura que coloca em disputa o desejo pessoal e a ânsia coletiva. O fundamento da divisão delimita dois pontos extremos de oposição que vem ao longo das ações das personagens justificando as combinações ampliando o conflito eu x outro.

A divisão também surge como marca em *Primeiras histórias*. “Famigerado” brinca com a dicotomia culto x iletrado, sertanejo x doutor. Loucura e sanidade são tangenciadas em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, através do destino trágico que condena a separação da família do sertanejo. A violência anunciada é diluída pelo perdão e reconhecimento da razão em “Os irmãos Dagobé”. Já em “Fatalidade” a violência acontece e se explica suas motivações por meio da divisão entre justiça e injustiça que mistura poder e fraqueza como forma de competência. “Nada e a nossa condição” assinala as nuances que entrelaçam a loucura e a marginalização que dividem patrão e empregados assinalando a morte e a inexistência como desfecho eufórico para o protagonista. Embate social também é pontuado em “O cavalo que bebia cerveja”, todavia, a figurativização recobre as oposições por meio do discurso do narrador entre estrangeiro (rico) e brasileiro (pobre). A loucura generalizada não consegue distinguir a diferença entre anjo x alienígena de “Um moço muito branco”.

O nível fundamental que recobre esses temas e essas figuras é estratificado na oposição afirmação x negação, seja em um percurso individual de conquista do ser ou coletivo



de composição de uma identidade, em oscilações intercambiáveis. Porém, quando há uma tomada de posição dentro da formação desses elementos, surge o paradigma da obstinação.

A cobertura figurativa de maior rentabilidade para o paradigma da obstinação é a loucura. Dessa forma, romper com as imposições estabelecidas socialmente sem apresentar justificativa ou silenciar o motivo da ruptura coloca o desatino como resposta para tal descompasso. O barão Cosme é julgado como louco até mesmo pela família por decidir viver nas árvores. Fugir para o alto, elevar-se do chão é visto também em “Darandina”. Já em “A terceira margem do rio”, a loucura é a única explicação para a escolha do protagonista em viver em uma canoa à beira rio.

Persistência e determinação negando a ordem estabelecida não são bem vistas pela coletividade que aponta para o devaneio como resposta mais plausível para essas ações. A marca mais recorrente que registra essa condição é o afastamento. O alto é o espaço que determina a separação do sujeito em *Il barone rampante* e em “Darandina”, o rio figurativiza esse local em “A terceira margem do rio”.

Silêncios ou grandes discursos, isolamento ou colaboração intensa, discurso racional ou palavras desconexas são essas as ações que projetam o paradigma da obstinação. Cosme decide viver nas árvores, contudo, participa de todos os acontecimentos que envolvem sua comunidade até transformando-a por meio de sua intervenção intelectual e física; já o pai da “terceira margem”, decide viver no rio e não apresenta nenhuma atuação social, nem mesmo com a família, apenas o silêncio o justifica; o homem de “Darandina” faz parar toda uma comunidade em uma praça e revela por meio de um ato desatinado de subir na árvore, a linha tênue que divide loucura e sanidade e ainda, a frágil mobilidade que muito rapidamente se faz passar de um lado para o outro.

“Tarantão, meu patrão” entrelaça os paradigmas de obstinação e inexistência, uma vez que, o velho já era rejeitado pela família que vivia na cidade e por morrer logo após efetuar sua última e tresloucada aventura. O desejo de vingança tem um motivo fútil e o anticlímax pontua o tom humorístico e nostálgico do desfecho. Já em “A benfazeja”, Mula-Marmela sofre um processo gradual de esvaziamento fazendo com que o paradigma da inexistência de sua expulsão do grupo ocorra por causa de um falso moralismo impregnado nos indivíduos daquela sociedade e que é denunciado pelo narrador.

A violência da guerra, a intolerância nas diferenças, a imposição dos valores sociais e morais migram da era medieval para o período da Resistência na década de 50 na Itália. Do sertão para a cidade, do rural ao urbano, a vingança obrigatória em nome da honra, as relações de coronelismo, as distinções entre público e privado vigoram nessa migração do interior para

os grandes centros urbanos do Brasil. O ponto convergente desse encontro é a transformação, assim a Itália busca renovar depois dos pós-guerras e do totalitarismo e o Brasil deseja emergir como país moderno e avançado e para revelar as contradições, os paradoxos e as sobreposições Calvino e Rosa redescobrem o passado literário e histórico para traçar a ligação que aproxima os valores estéticos e sócio-culturais que perduram ao longo do tempo e sintetizam a essência do comportamento e do pensamento humano.

O paradigma do amor estrutura-se diante do modelo de harmonização: a falta é preenchida, o perdido é achado, o caminho da busca é compensado pelo encontro. Pamela consegue um marido inteiro depois da junção das metades de Medardo e vivem felizes para sempre; Cosme vive dois amores: Úrsula, o amor juvenil e Viola a grande paixão; Bradamante é resgatada por Rambaldo para viverem um grande amor. Em “Seqüência”, a vaquinha conduz o jovem em uma aventura que no final lhe apresenta o amor a tanto esperado; “Luas-de-mel” reacende o amor de Joaquim Norberto e Sa-Maria Andreza, um casal de idosos que protege um jovem casal que fugiu dos pais para viver seu amor. “Substância” em tom de conto maravilhoso revela Maria Exita a Sionésio no meio da luminosidade do trabalho com o polvilho.

Encontro, reencontro e harmonização são esses os elementos que compõem o paradigma do amor em ambas as obras. O entrelaçamento com o mito, a lenda e o conto maravilhoso popular carrega esse paradigma com fios fantásticos e maravilhosos.

A perspectiva do paradigma infantil em *I nostri antenati* aparece apenas no posicionamento do narrador de *Il visconte dimezzato* onde o sobrinho de Medardo conta a história do tio e *Il barone rampante*, no início do texto marcando a separação de Cosme com a família narrada pelo irmão Biágio que só na fase adulta começa a entender a decisão do barão. São, na verdade, passagens simples e bem pontuadas que marcam apenas o início de uma jornada narrativa. Porém, em *Primeiras estórias*, esse é o paradigma que apresenta o maior número de contos na obra, a começar pelas narrativas-molduras “As margens da alegria” e “Os cimos” que trazem o Menino para vivenciar diferentes ritos de passagem; “A menina de lá” santa-feiticeira que tem o poder de realizar qualquer simples desejo, ao mesmo tempo em que brinca com as palavras como um poeta; “Pirlimpisiquice” vasculha na memória a recomposição do passado por meio do teatro, arte que representa e revela qualquer sujeito, assim, a memória também o ponto de partida de “Nenhum, nenhuma”, o narrador busca na infância o reconhecer os pais em um processo de rememoração. A arte da narração e o poder da imaginação infantil fazem de Brejeirinha a grande transformadora da realidade em “Partida do audaz navegante”.

Recomposição do passado através da memória infantil ou transformação do presente por meio da imaginação são as manifestações temáticas que englobam o paradigma da infância. O jogo com as palavras, os neologismos e sintaxe reduzida aproximam as personagens de *Primeiras estórias*.

A comparação dos paradigmas que constitui as obras não se dá pela simples identificação dos elementos consonantes que as aproxima mas sobretudo pelo movimento de retorno às raízes da narrativa, pela convergência poética que elege o projeto de unificação das obras enquanto conjunto, pela superação dos valores estéticos instituídos na época da publicação e por corroborar com os novos valores que serão fundadores de um novo paradigma literário.

## V – PROJEÇÕES PÓS-MODERNAS: OS VALORES DA ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA

As particularidades da década de 50 foram essenciais para a escritura de Italo Calvino e João Guimarães Rosa, visto que os contextos regional e universal caminhavam em consonância dentro do processo social e, conseqüentemente, cultural.

Nossa hipótese de trabalho é a de que o saber muda o estatuto ao mesmo tempo que as sociedades entram na idade dita pós-industrial e as culturas na idade dita pós-moderna. Essa passagem começou desde pelo menos o final dos anos 50, marcando para a Europa o fim de sua reconstrução. (LYOTARD, 1998, p. 3)

Enquanto a Itália angariava recursos para a restauração no final dos anos 40, o Brasil almejava o desenvolvimento e o progresso. O elemento geográfico e o contexto de retomada ou início de industrialização não são uniformes e podem até representar sentidos opostos que sinalizam algumas diferenças no plano de representação cultural, pois

(...) A modernidade também tem que ser observada no painel das diferentes sociedades, sobretudo no século XX, quando o processo de industrialização dos países atrasados tem efeitos bastante diferentes nas culturas locais. Nos países economicamente avançados, de outra parte, essas diferenças são de tal grau que os próprios termos vanguarda e modernismo variam em cada cultura, fundindo-se ou se anulando mutuamente dependendo do lugar. (MENEZES, 1994, p. 145)

Sendo assim, o eixo da tecnologia e do avanço industrial apresenta, realmente, diferenças na produção cultural. No caso do Brasil, esse eixo estabeleceria uma terceira fase para o avanço técnico e científico no quadro da produção industrial, criando novos produtos e redefinindo a figura do consumidor, fortalecendo assim uma sociedade dita de consumo. Já a quarta, estaria associada à expansão do industrialismo nos países atrasados, com o advento dos avanços técnico-científicos que alcançam as formas de produção.

(...) No primeiro elemento (de alastramento da industrialização aos países atrasados), temos tão somente um desenvolvimento geográfico da terceira fase, mas de importância fundamental para a compreensão dos efeitos da cultura pós-modernas nesses países, como o Brasil: eles convivem com informações e valores de uma cultura de uma nova fase dos Estados avançados (em vias de pós-industrialização), num ambiente ainda predominantemente em vias de modernização, de terceira fase, o que cria processos assimilatórios típicos do choque entre futuro e passado convivendo juntos. (MENEZES, 1994, p. 146-7)

A ideologia e o uso do termo pós-moderno aborda características e circunstâncias específicas:

O termo pós-modernidade surge para designar a cultura produzida numa sociedade cuja evolução tecnológica se põe além da produção industrial de bens materiais. Se a economia capitalista baseada na industrialização é o cenário da cultura da modernidade, a superação dela e de sua base técnica daria vazão ao aparecimento de uma cultura pós-moderna, pois que esse quadro representaria o esgotamento da própria modernidade. (MENEZES, 1994, p. 145)

O descompasso do Brasil frente a esses dois processos de industrialização e evolução tecnológica provoca resultados culturais que potencializam a oscilação entre o pensamento arcaico e primitivo e o atual e contemporâneo. Já a Itália, vivencia intensamente a passagem de um processo ao outro e acompanha a evolução e mudança dos paradigmas culturais e artísticos.

A estética literária predominante desse período estava presa aos resultados dessa transformação social e econômica, focalizando o homem simples em seu ambiente agrário e suas reações diante desse novo movimento ou o cidadão que luta com o desemprego e as pressões sociais. O Neorealismo prevalece até o início dos anos 60 desdobrando-se por essas duas perspectivas e comprometido com a defesa da denúncia das diferenças, dos abusos e da alienação frente à transformação social e econômica sofrida pelos vários países.

Apesar do termo pós-moderno ter sido usado por vários escritores os anos 50 e 60, somente depois da metade dos anos 70, que o conceito se cristalizou. E mesmo assim, ainda não há uma concordância unânime. Alguns classificam esse período como era pós-industrial ou modernidade tardia, por exemplo. “O debate das últimas quatro décadas se põe diante de três hipóteses: de acolhimento do termo, sua reforma ou sua refutação. Nesta última, a conclusão seria a da continuidade do processo de modernidade.” (MENEZES, 1994, p. 145)

Ao acolhermos o termo, vislumbramos as inúmeras conceituações que nele são agregadas, muitas vezes, até em divergência de definição. Como base para pontuarmos esse conceito, observamos o revestimento de novas significações para outros “conceitos caros” atribuídos à estética anterior, tal como ressalta Jean-François Lyotard:

(...) A modernidade do quadro teórico em questão encontra-se exatamente no fato de conter certos *récits* aos quais a ciência moderna teve que recorrer para legitimar-se como saber: dialético do espírito, emancipação do sujeito razoável ou do trabalhador, crescimento da riqueza e outros. Desde o momento em que se invalidou o enquadramento metafísico da ciência moderna, vem ocorrendo não apenas a crise de conceitos caros ao pensamento moderno, tais como “razão”, “sujeito”, “totalidade”, “verdade”, “progresso”. Constatamos que ao lado dessa crise opera-se sobretudo a busca de novos enquadramentos teóricos (“aumento da potência”, “eficácia”, “otimização das performances do sistema”) legitimadores

da produção científico-tecnológica numa era que se quer pós-industrial. O pós-moderno, enquanto condição de cultura nesta era, caracteriza-se exatamente pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes. (LYOTARD, 1998, p. vii-i) (grifos do autor)

Os processos de crise e incredulidade, enquanto condição da cultura pós-moderna, surgem virtualizados já na produção e na poética de Italo Calvino e João Guimarães Rosa. Ambos dialogam com os conceitos e valores atribuídos ao período literário do Neorealismo, contudo, superam as limitações estéticas circunscritas nesse momento e anunciam novos valores que serão largamente utilizados na atualidade.

Os conceitos de “razão”, “sujeito”, “totalidade”, “verdade” e “progresso” sofrem transformações na poética de Calvino e Rosa. A “razão” dá lugar à loucura, ao devaneio, ao mágico e ao fantástico em variadas dimensões; já o “sujeito” precisa percorrer vários caminhos e ritos para constituir-se como tal; a “totalidade” é implodida em fragmentos, rupturas e fraturas tal como ocorre em decorrência do mesmo processo com o conceito de “verdade”; já o “progresso” é questionado e colocado à prova, não pelos avanços tecnológicos conquistados, mas pela condição da evolução da essência humana. *I nostri antenati* e *Primeiras estórias* retornam ao passado para fazer uma ponte com o presente e revelar as poucas e aparentes transformações dessa essência.

Essa nova conceituação abre espaço para uma “prática” muito recorrente na estética pós-moderna que é a paródia. Ela serve de base para boa parte da literatura da atualidade, assim a crítica às formatações e discursos da tradição são parcialmente preservados, pois a paródia introduz uma renovação das estruturas e temas já consagrados. Concomitante à paródia segue a ironia como forma de discurso que apresenta tanto o riso rasgado quanto o discreto olhar desconfiado. Rosa e Calvino servem-se tanto da paródia quanto da ironia nas obras estudadas. O caráter mais severo da ironia, mais duro em sua representação é trazido por Calvino no comportamento dos protagonistas e personagens da trilogia; já o aspecto hilariante em um tom de anedota em resultados surpreendentes é a peculiaridade das personagens da coletânea brasileira.

O entrelaçamento do ficcional com o histórico é um dos procedimentos que anunciam a vanguarda de Calvino e Rosa. A relação do passado entre o futuro se constrói harmonicamente nas obras dos dois. De forma específica, com o brasileiro, o passado ganha contornos de um período inexistente no Brasil, a Idade Média, conjugando as figuras e o cenário típicos do próspero sertão mineiro: jagunços, montanhas, riachos, loucos, crianças, padrões, empregados, os quais remontam à magia: dos castelos, dos cavaleiros, das cruzadas, dos prados em espaço tipicamente brasileiro. Já Calvino, revisita a própria História do país,

encontrando fundamentos que ligam períodos distintos no esquadro do tempo e muito próximos na representação dos valores. A Itália seria redescoberta em suas pequenas cidades, tal como acontecia na velha Itália de vocação antiqüíssima. “A sociedade pós-moderna, muitas vezes, acaba se autoprojetando na imagem de uma nova Idade Média”. (MENEZES, 1994, p. 149).

O emprego do período da era medieval como referência específica ou contornos próximos se justifica também pela dualidade dos valores, pelos extremos nas ações e comportamentos. A conceituação de alguns valores careciam de um burilamento pois o indivíduo se via, muitas vezes, imobilizado pela pressão social, cultural e moral tentando adaptar-se forçosamente aos modelos pré-estabelecidos sem condições de reconhecer-se enquanto sujeito de sua própria vida, requisito que aproxima o homem medieval e sertanejo do atual e cidadão.

Os ritos de passagem e a conquista do próprio ser são temas que Rosa utiliza tanto no plano infantil, com as narrativas-molduras, quanto com o conto mediador “O espelho”, em um processo que entrelaça o indivíduo e o coletivo empurrando-os para a mesma instância de renovação. Calvino pontua esses mesmos temas na trilogia em nuances diferentes entre os protagonistas Medardo e Cosme, cada um trilha caminhos próprios para se reconhecerem enquanto indivíduos atuantes e conscientes de si ou se perder para sempre deixando sua condição de ser apenas forma com Agilulfo. O fortalecimento desses recursos temáticos se dá pela exploração que permite aos autores “brincar” com a História e “consagrar” a ficção. O produtivo emaranhado desse exercício permite que a imaginação ocupe os espaços vagos da história e crie uma resposta verossimilhante aos fatos, eventos e contextos explorados nos romances da atualidade. Calvino e Rosa são precursores nesse exercício de confrontação e exploração, o italiano busca referências no universo da cavalaria e traz a figura histórica de Carlos Magno para passear em sua ficção; o brasileiro, invade o interior do Brasil e toma como referência a construção de Brasília, marco do processo de modernização do país.

A grande diferenciação que o pensamento pós-moderno estabelece com relação à modernidade é o abandono da visão de história enquanto processo evolutivo que implica no conceito de superação e de novidade a cada época. Com o desaparecimento da história entendida enquanto progresso linear, esgota-se também a visão teleológica que dotava os atos sociais de uma finalidade última dirigida à redenção e à emancipação. Enfim, esgota-se a própria formulação utópica que impregnava o pensamento histórico de um objetivo ético. (MENEZES, 1994, p. 160)

Esse novo entendimento da história gera um novo procedimento literário, assim: “A metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais.” (HUTCHEON, 1991, p. 145). O relato da experiência individual ou coletiva dialoga com a formatação do discurso narrativo da História em Calvino e em Rosa. A participação ou a observância no desenvolvimento das ações, nos romances breves tanto como nos contos, produzem o efeito de verdade, seja pela subjetividade gerada para aproximação discursiva ou pela objetividade do distanciamento do discurso objetivo.

(...) Se interrogarmos a forma dos ditos, provérbios e máximas que são como que pequenos fragmentos de relatos possíveis, ou matrizes de relatos antigos e que continuam ainda a circular em certos patamares do edifício social contemporâneo, reconheceremos na sua prosódia a marca desta bizarra temporalização que se choca em cheio com a regra de ouro do nosso saber: não esquecer. (LYOTARD, 1998, p. 40)

Assim o relato oral da experiência e testemunho ocupam lugar de prestígio junto ao discurso literário, sobrepondo-se ao relato histórico oficial. Ponto de convergência poética que aproxima as obras *I nostri antenati* e *Primeiras estórias* no nível discursivo expresso na enunciação. A marca do saber impressa na regra do “não esquecer” mobiliza as narrativas a viajarem pela memória das personagens, vasculhando nas lembranças mais remotas os elementos que as constituem enquanto indivíduo e os acontecimentos que definem a sua coletividade.

Já em relação às personagens, fica evidente a confrontação com uma sociedade que busca o consumo desenfreado como padrão de excelência, o produto material vale mais que o próprio sujeito, nesse aspecto, os dilemas entre as oposições eu x outro, ganham dimensões mais profundas. O ser deixa de existir e passa a ser esvaziado, tal como a trajetória de Agilulfo em *Il cavaliere inesistente*. Em “A benfazeja”, a protagonista passa por um processo de esvaziamento chegando ao nível de coisificação e sendo expulsa do convívio coletivo. Assim, a “desintegração da personalidade [na] massa cidadina [e], [a] perda da individualidade no conjunto social da metrópole” (MENEZES, 1994, p. 154) pontuam os valores pós-modernos da atualidade já previstos nas obras italiana e brasileira.

A literatura contemporânea cede espaço ao andarilho e ao excluído. As massas rejeitadas passaram a ser representadas por elas mesmas, sem precisar de porta-vozes que falem por elas, haja visto as publicações indígenas, de consciência negra, dos sem-terra, dos homossexuais, das prostitutas, etc.



O questionamento da ordem estabelecida até então e o desejo de uma nova representação social vêm impressos nas duas obras, isso porque,

(...) o pensamento pós-moderno projeta a sociedade do futuro como dotada de uma nova ordem, marcada pelo humanismo (...). Entenda-se aqui humanismo como o conjunto de valores espirituais que a sociedade pós-materialista põe no lugar do materialismo da industrialização. (MENEZES, 1994, p. 147)

Esse resgate dos conjuntos de valores espirituais no lugar do materialismo desse processo desenfreado de industrialização procura reimprimir o valor do sujeito e, para isso, Calvino e Rosa voltam ao mundo mágico da cavalaria, as credices do sertão, o mito, o misticismo, a transcendência, o realismo mágico, a fabulação encontrando ressonância na produção literária desses autores.

A reintegração tecnológica do homem numa aldeia global teria por propósito uma revitalização de valores religiosos pré-modernos, à mostra na “sua vontade de encontrar uma forma de simbolismo icônico por meio do qual possa haver experiência dos mistérios redentores de Deus” (Miller, 1982, 35). Isso se daria pela recuperação dos aspectos rurais e agrários ante-modernos que romperiam com a cadeia perspectiva/ponto-de-vista único/ linearidade/lógica da industrialização, pelo retorno de valores intuitivos e simultaneístas, através dos novos meios tecnológicos de comunicação de massa. Assim, seria redescoberta uma religiosidade “onde o conhecimento objetiva a compaixão” (Miller, 1982, 77) – ao contrário da sociedade industrial, calcada na ciência “onde o conhecimento objetiva o controle” (Miller, 1982, p. 77). (MENEZES, 1994, p. 148)

*I nostri antenati e Primeiras estórias* remontam a inerência espiritual do homem nessa “revitalização de valores religiosos pré-modernos”, oscilando e mesclando as propostas míticas e fantásticas visando um desfecho eufórico e harmônico para as ocorrências inexplicáveis, mágicas e transcendentais. O retorno ao agrário na figura do camponês, do lavrador, do cavaleiro, do senhor feudal, do rei, dos súditos, etc., compõem o cenário propício para esse resgate de consonâncias entre o passado, o presente e o futuro.

Em *Primeiras estórias*, os excluídos encontram espaço e voz na obra roseana, são destaque especial na composição das personagens, tais como: jagunços, crianças, loucos e velhos. Fragmentação, loucura e alienação são outras características pelas quais as personagens são construídas. A estética da negação como saída para um processo de reinvenção da literatura começa a ser delineada por meio das estratégias poéticas de Calvino e Rosa, primeiramente, como estilo próprio e depois como tendência para a literatura contemporânea.

Essa troca de perfil das personagens vem conciliada pela negação da razão, movimento poético realizado pelo escritor brasileiro e italiano. Octavio Paz mostra essa negação:

Nos grandes sistemas metafísicos que a modernidade elabora em seus albores, a razão surge como um princípio suficiente: idêntica a si mesma, nada a fundamenta a não ser ela própria e, portanto, é a base do mundo. Mas esses sistemas não tardam a ser substituídos por outros, nos quais a razão é sobretudo crítica. Voltada sobre si mesma, a razão deixa de ser criadora de sistemas; ao se examinar, traça seus limites, julga-se, e, ao se julgar, consome sua autodestruição como princípio dirigente. Melhor dizendo, nessa autodestruição encontra um novo fundamento. (PAZ, 1884)

Esse novo fundamento faz com que Calvino e Rosa sejam inovadores em suas obras, pois “o novo nos seduz não pela novidade, mas sim por ser diferente: e o diferente é a negação, a faca que divide o tempo em dois: antes e agora.” (PAZ, 1984, p. 20). A diferença e a negação dos valores estéticos impressos no período da escritura das obras se presentificam no afastamento do “agora” e no mergulho do “antes” representados no tempo e no espaço proporcionando a configuração do retorno aos tempos medievais.

O investimento nessa idéia de retorno é pontuado através de uma reflexão que acaba por indicar um caminho:

(...) A crítica, a reflexão e a síntese exigem hoje uma preocupação central em torno da situação do ser humano em meio à realidade tecnológica da civilização moderna. A síntese e a crítica da modernidade não são possíveis senão por meio desta reflexão interior, de uma dimensão subjetiva e individual que deve ser reencontrada na tradição da arte e do pensamento moderno em geral. Só por esta reflexão poética é possível pensar um futuro artístico e a esperança. (SUBIRATS, 1987, p.46)

A tradição da arte pode ser entendida como revisitação aos textos clássicos, desde que recupera algumas de suas características e cria outras, seja no conteúdo ou na forma em que eles se apresentam, pois, “a reunião entre o passado e o presente que tem a intenção de fazer-nos questionar – analisar, procurar compreender – a forma como fazemos nossa cultura e a forma como atribuímos sentido a ela.” (HUTCHEON, 1991, p. 288). Assim, justifica-se o retorno de Calvino ao “antepassados” do homem contemporâneo e o de Rosa às “primeiras estórias” que falam do movimento de modernização do Brasil.

As obras aqui estudadas colocam o leitor como sujeito participante desse processo de atribuição de sentido junto à cultura. A estratégia discursiva parece dialogar com o leitor, oferecendo-lhe experiência e testemunho em torno dos fatos que o enreda, desse modo, por

meio dessa estratégia o leitor se reconhece ao mesmo tempo em que compara os eventos presos em um passado distante com uma circunstância pessoal e atualizada. Muitas vezes, a frustração para o resultado do desfecho ou o esvaziamento do clímax corroboram para o questionamento do leitor, possibilitando novas produções de sentido.

Acreditamos, portanto que, *I nostri antenati* e *Primeiras estórias* confirmam a constituição de uma nova estética, por meio da superação da estética neorelista e do resgate dos valores da tradição literária.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Amparados no testemunho dado por Italo Calvino no “Prefácio” de *I nostri antenati*, seguimos as pistas dadas pelo escritor italiano na tentativa de ressignificar, ou seja, dar a elas o sentido de unidade, o conjunto da obra. Para isso, apresentamos três eixos que constituem a geração de sentido da trilogia. Caminho também percorrido junto à obra *Primeiras histórias*, de João Guimarães Rosa, percorrida paralelamente com o intuito de apontar e refletir sobre as convergências existentes em ambas.

A contextualização do período da escritura (década de 50) e da publicação das obras (início dos anos 60) revelou a confluência dos valores estéticos da literatura que aproximou o Brasil da Itália. E, principalmente, o desejo de renovação e superação que instigou os escritores a produzirem segundo essa necessidade. Assim, contrariando as exigências miméticas do Neorealismo, eles elegeram o distanciamento dos romances e dos contos breves marcados pelas origens das raízes da narrativa para falar do homem e da sociedade contemporânea.

Analisamos, portanto, o eixo da tradição e da reinvenção das obras, elencando a visita aos textos clássicos da tradição, em forma e conteúdo, além de apontar as instâncias míticas e lendárias que entrelaçam os fios narrativos que as compõem.

Entendemos que o propósito dessa incursão foi buscar a matriz do conto de fadas, conto maravilhoso ou novela de cavalaria por justificar a presença do eixo gerador das problemáticas existenciais e sociais essenciais ao campo temático da literatura, servindo de embrião para o processo de atualização e reinvenção da literatura. Calvino e Rosa realizam o processo de retorno o que permite uma aproximação estilística e a verificação de uma consonância poética nas obras selecionadas, entendendo por poética as escolhas que caracterizam o estilo particular desses escritores e que os faz serem individuais na forma de expressão literária.

O número maior de contos da coletânea brasileira e a multiplicidade dos temas abordados em comparação à trilogia italiana não impossibilitou nossa análise, isso porque procuramos evidenciar as escolhas e as estratégias poéticas das obras e não o simples contraste *pari passu*. Desse modo, tentamos preservar as particularidades e ressaltar as consonâncias enquanto movimento poético intensificado pela dimensão proposta para o “eterno retorno” realizado pelos autores.

Da preocupação metodológica ao desejo de recompormos a arquitetura do conjunto das narrativas, desdobramos os eixos sintagmáticos e paradigmáticos das obras,

primeiramente, evidenciando a unidade de significação e depois as convergências estruturais. *I nostri antenati* projeta na evolução sintagmática dos protagonistas, o paradigma do sujeito na pós-modernidade em três facetas. Medardo e Agilulfo representam o indivíduo dividido pelas imposições sociais e esvaziado em sua busca pela perfeição, ambos problematizam a relação indivíduo x coletividade, tentando preencher-se com a completude de ser. Cosme apresenta uma particularidade, ele representa a função do intelectual na atualidade, alguém que faz escolhas, não abre mão delas, usa todo o conhecimento adquirido nas leituras para intervir positivamente ao lado da comunidade que pertence. Estar no alto lhe possibilita ter uma visão ampla de tudo e de todos. Calvino sempre se mostrou muito envolvido com os acontecimentos sociais e políticos do país, contudo, resolveu se embrenhar nos campos e castelos medievais para revelar as características que os aproximam, o homem medieval e o contemporâneo por meio das consonâncias que unificam o espírito do homem através dos tempos.

Guimarães Rosa divide sua coletânea em dois blocos e com eles desdobra os dois pontos principais por onde tece o sentido de sua obra: o universo infantil e fantástico do conto maravilhoso e a tragédia da loucura e da violência. Os protagonistas dos contos se multiplicam em sujeitos desprovidos de razão, inadaptados, carentes e frágeis. A anedota e a tragédia proporcionam a variação dos ritmos narrativos prevalecendo, apesar das diferenças, um tom harmonioso que faz o velho e a criança compartilharem do mesmo contexto.

A consonância da estratégia sintagmática de *I nostri antenati* unida àquela de *Primeiras histórias* está no traçado de uma evolução que sai das configurações mais simples e concretas para outras mais complexas e abstratas. Essa projeção, contudo, faz parte do projeto de todo das obras gerando sentido de forma harmônica enquanto conjunto.

Os desdobramentos paradigmáticos confluem para a composição de sentido e diálogo dos textos escolhidos. As variantes semânticas auxiliam na emolduração do quadro das narrativas, além de potencializar e administrar os conteúdos temáticos e figurativos, além de possibilitar a coerência e coesão internas entre as narrativas. Os paradigmas da divisão, da obstinação e da inexistência apontados por nós na obra italiana são encontrados não só nos protagonistas mas também em outras personagens, o que permite delinear essa variação. Os quatro pilares da obra roseana: infância, amor, violência e loucura multiplicam a dimensão desses paradigmas e os proliferam em diferentes vertentes dentro do mesmo eixo, desse modo, observamos o desdobramento das temáticas tendo uma maior concentração no universo infantil e, posteriormente, na loucura, gerando o tom definidor da obra enquanto conjunto.

As escolhas narrativas e discursivas de Italo Calvino e Guimarães Rosa parecem estranhas aos críticos da época, sobretudo por proporcionarem tamanho deslocamento temporal e espacial em tempo de exigentes participações comprometidas com causas sociais e econômicas, mesmo dentro da Literatura. O reino da liberdade intelectual e política desses escritores consolida-se em suas obras, reestruturando o modelo de participação do intelectual diante dos acontecimentos sociais, políticos, econômicos e artísticos de sua época. Dessa forma, ambos inauguram uma nova maneira de representação engajada que servirá como fonte clássica para os escritores da atualidade.

A inovação da Literatura e da Crítica Literária coincidem no encontro dos anos 60, momento de questionamento frente à saturação do modelo literário e de esgotamento dos processos analíticos diante das novas tendências da Literatura. Portanto, Calvino e Rosa contribuem de forma significativa não só para esse processo de renovação, mas também, com a projeção de valores estéticos que serão atribuídos, a partir dos anos 70, a Estética da Pós-modernidade. Não entendemos que eles são escritores pós-modernos, e sim, que ambos contribuem de forma significativa, por meio das resoluções inovadoras, das estratégias e poéticas singulares apresentadas. De forma específica, essas obras que pareciam destoar do contexto em que foram inseridas, contudo, elas fecundaram e geraram as tendências mais atuais dentro do panorama da literatura contemporânea.

## BIBLIOGRAFIA

ABRIATA, V. L. R. “A Menina de Lá” e “Um Moço Muito Branco”: um diálogo mítico. *In: INTINERÁRIOS – Revista de Literatura*. Araraquara: Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. UNESP, 1990

ALVES, H. R. A. **Corpos Andarilhos nos Romances *O Rei de Havana*, de Pedro Juan Gutiérrez, e *A Fúria do Corpo*, de João Gilberto Noll**. Belo Horizonte, 2008. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

ARAÚJO, J. L. M. **Do Arriscado Gesto Especular: o si-mesmo entre miragens, no espelho de Rosa**. *In: [www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/view/46](http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/view/46)*, acessado em 29/09/2008.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eduardo de Sousa. Lisboa: Guimarães Editores, s.d.

ASSIS, M. **Papéis Avulsos**. Rio de Janeiro: Garnier, 1989.

BALDAN, U.; MARCHEZAN, L. G. “Sorôco, Sua Mãe, Sua Filha”, Entre Memórias. *In: INTINERÁRIOS – Revista de Literatura*. Araraquara: Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. UNESP, 1990

BARBOSA, W. V. “Tempos Pós-Moderno”. *In: LYOTARD, J. F. A Condição Pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BARROS, D. L. P. **Teoria do Discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Atual, 1988.

\_\_\_\_\_. Estudos do Discurso. *In: FIORIN, J. L. (Org.). Introdução à Linguística II: princípios de análise*. São Paulo: Contexto, 2003.

BERTRAND, D. **Caminhos da Semiótica Literária**. Tradução do Grupo CASA. São Paulo: Edusc, 2001.

BONURA, G. **Invito Alla Lettura di Italo Calvino**. Milano: Mursia, 1972.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. **Céu, Inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

BRAVO, N. F. Duplo. *In*: BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Tradução de Carlos Sussekind *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

**Caderno de Literatura Brasileira – Instituto Moreira Salles: João Guimarães Rosa**, nº 20 e 21, dezembro de 2006.

CAMPBELL, J. **As Transformações do Mito Através do Tempo**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

CALVINO, I. “A Combinatória e o Mito na Arte da Narrativa”. *In*: LUCCIONI, G.; BARTHES, R.; RAMNOUX, C.; RABANT, C. *et al.* **Atualidade do Mito**. Tradução de Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. **Seis Propostas Para o Próximo Milênio**: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **Por Que Ler os Clássicos**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **I Nostri Antenati**. Milano: Oscar Mandadori, 1996.

\_\_\_\_\_. **Sulla Fiaba**. Milano: Oscar Mandadori, 1996.

\_\_\_\_\_. **Italo Calvino**: um roteiro. Lisboa: Editorial Teorema, 1996.

\_\_\_\_\_. **Os Nossos Antepassados**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.



\_\_\_\_\_. **A trilha dos ninhos de aranha.** Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CANDIDO, A. **Formação da literatura:** momentos decisivos. Volume I. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 2000.

\_\_\_\_\_. **Formação da literatura:** momentos decisivos. Volume II. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 2000.

CARVALHAL, T. F. **Literatura Comparada.** São Paulo: Ática, 1999.

CASTRO, G. **Italo Calvino:** pequena cosmovisão do homem. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

CHIAMPI, I. **O Realismo Maravilhoso:** forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

CHKLOVSKI. “A arte como procedimento”. *In: Teoria da Literatura:* formalistas russos. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski et al. Porto alegre: 1971.

COELHO, N. N. **O Conto de Fadas.** São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. **O Conto de Fadas:** símbolos – mitos – arquétipos. São Paulo: Paulinas, 2008.

CONNOR, S. **Cultura Pós-moderna:** Introdução às teorias do contemporâneo. Tradução de Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio.** Tradução Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa; organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA, L. M.; REMÉDIOS, M. L. R. **A Tragédia:** estrutura & história. São Paulo: Ática, 1988.

**DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS** disponível em:

<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/epifania.htm> - acesso em 18/03/1009.

DISCINI, N. **Intertextualidade e Conto Maravilhoso**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

ELIADE, M. **O Mito do Eterno Retorno**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2000.

\_\_\_\_\_. **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FABRIS, M. **O Neo-realismo Cinematográfico Italiano: uma leitura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPES, 1996.

FANTINI, M. **Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens**. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

FARIA, M. L. G. **A Originalidade das Primeiras Estórias e a Estrutura Arquitetônica do Livro**. In: [www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa3/6-maluguima.doc](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa3/6-maluguima.doc), acessado em 29/09/2008.

FARINA, G. **Enciclopedia Garzanti della Letteratura**. Milano: Garzanti Editore, 1997.

FINAZZI-AGRÒ, E. **Um Lugar do Tamanho do Mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

FIORIN, J. L. **Elementos da Análise do Discurso**. São Paulo: EDUSP/Contexto, 1996.

\_\_\_\_\_. **As Astúcias da Enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Editora Ática, 2001.

FLORA, F. **Storia della Letteratura Italiana**. Volume I. Torino: Edizioni Scolastiche Mondadori, 1969.

\_\_\_\_\_. **Storia della Letteratura Italiana**. Volume II. Torino: Edizioni Scolastiche Mondadori, 1969.

FRYE, N. **Anatomia da Crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

\_\_\_\_\_. **Fábulas de Identidade**: estudos de mitologia poética. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GALVÃO, W. N. “Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoesia”. In: **Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa**. Instituto Moreira Salles, 2006.

\_\_\_\_\_. **Mínima Mímica**: ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

GHIRARDI, P. G. Poesia e Loucura no Orlando Furioso. In: ARIOSTO, L. **Orlando Furioso**: contos e episódios. Tradução de Pedro Garcez Ghirardi. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

GOTLIB, N. B. **Teoria do Conto**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das Paixões**: dos estados de coisas aos estados de alma. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

\_\_\_\_\_; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

HUTCHEON, L. **Poética do Pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

**Introduzione al Neorealismo**: breve storia del termine “neorealismo”. In: <http://library.thinkquest.org/28490/data/italiano/intro/termine.htm>, acessado em 30/03/2008.

IOZZI, A. **A Poética da Reescritura**: uma leitura pós-moderna de *Le Città Invisibili* de Italo Calvino. São Paulo, 1998. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

JAMESON, F. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática

JUNG, C. G. **O Eu e o Inconsciente**. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1987.

KLEIN, A. I. **Calvino Ensaísta**: o percurso crítico de Italo Calvino em *Una Pietra Sopra e Collezione di Sabbia*. São Paulo: 2004. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

LEONEL, M. C.; NASCIMENTO, E. M. F. S. O Amor Tudo Vence: invariantes e variantes na narrativa. *In: Itinerários – Revista de Literatura. Pós-Graduação em Letras*: estudos literários. Araraquara: UNESP, 1990.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Frente a “O Espelho” de Machado e de Guimarães Rosa**. *In: www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/view/44/40*, acessado em 29/09/2008.

LYOTARD, J. F. **A Condição Pós-moderna**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro : José Olympio, 1998.

MARRONE, R. “Introduzione”. *In: BOCCACCIO, G. Decameron*. Roma: Biblioteca Economica Newton, 2002.

MONTORO, M. J. C. **Italo Calvino**. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.

MARQUES. P. S. A Aurora dos Deuses: Uma defesa da Mitocrítica. *In: DIAS, M. P. L. (Org.). Língua e Literatura*: discurso pedagógico. São Paulo: Ensino Profissional, 2007.

MATTEO, V. **A Polissemia da Subjetividade**. *In: <http://74.125.45.104/search?q=cache:Dy0L3JpTCPYJ:www.propesq.ufpe.br/hp/filosofia/arqu>*

[ivos/A%2520POLISSEMIA%2520SUBJETIVIDADE.pdf+eu/mim+freud&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=8&gl=br&lr=lang\\_pt](#). Acessado em 24/09/2008.

MENEZES, P. **A Crise do Passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade**. São Paulo: Experimento, 1994.

MELETINSKI, E. M. **A Poética do Mito**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

\_\_\_\_\_. **Os Arquétipos Literários**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade, Arlete Cavaliere. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MOTTA, S. V. **O Engenho da Narrativa e Sua Árvore Genealógica: das origens de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

NITRINI, S. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

NUNES, B. “O amor na obra de Guimarães Rosa”. In: **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

OLIVEIRA, L. R. O jogo de espelhos de Machado e Rosa. In: **Revista do Centro de Estudos Portugueses**. v. 1, n. 1. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 1979.

PACHECO, A. N. S. S. **Mito e Processo Social em Primeiras Estórias**. São Paulo: 2002. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

PAMPALONI, G. Il lavoro dello scrittore. In: FALASCHI, G. Org. **Italo Calvino: Atti del Convegno Internazionale di Firenze**. Milano: Garzanti, 1988.

PAZ, O. **Os Filhos do Barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZZAGLIA, M. **Letteratura Italiana**: testi e critica con lineamenti di storia letteraria. Volume I. Bologna: Zanichelli, 1985.

\_\_\_\_\_. **Letteratura Italiana**: testi e critica con lineamenti di storia letteraria. Volume II. Bologna : Zanichelli, 1985.

\_\_\_\_\_. **Letteratura Italiana**: testi e critica nlineamenti di storia letteraria. Vol. III. Bologna : Zanichelli, 1985.

PIETROFORTE, A. V. **Semiótica Visual**: os percursos do olhar. São Paulo: Contexto, 2004.

PRECIOSO, A. L. Diante dos Espelhos: identidade poética de Machado de Assis e Guimarães Rosa. In: ROQUE-FARIAS, H.; DIAS, M. P. L. (Orgs). **Cultura e Identidade**: discursos. Cáceres: Ed. Unemat, 2007.

RÓNAI, P. Os vastos espaços. In: **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RONCARI, L. **O Brasil de Rosa**: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder. São Paulo : UNESP, 2004.

ROSA, A. A. **Storia della Letteratura Italiana**. Firenze : La Nuova Italia, 1994.

\_\_\_\_\_. **Stile Calvino**: cinque studi. Torino: Giulio Einaudi, 2001.

ROSA. J. G. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. **Tutaméia: Terceiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. **João Guimarães Rosa**: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSENFELD, K. H. **Desenveredando Rosa**: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

RUTHVEN, K. K. **O Mito**. Tradução de Esther Eva Horivitz de BeerMann. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SALVEMINI, F. **II Realismo Fantastico di Italo Calvino**. Roma: Edizioni Associate, 2001.

SANCTIS, F. **Storia della Letteratura Italiana**. Grandi Tascabili Economici, 1997.

SCHOLES, R.; KELLOGG, R. **A Natureza da Narrativa**. Tradução de Gert Meyer. São Paulo. McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SPAGNOLETTI, G. **Storia Della Letteratura Italiana Del Novecento**. Roma: Grandi Tascabili Economici, 1994.

SOUZA, V. K. B. Uma Itália Superlativa: os “Novissimi” na idade moderna. *In*: **FRAGMENTOS – Universidade Federal de Santa Catarina**. Centro de Comunicação e Expressão Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras. Volume I. Florianópolis: Editora da UFSC, 1986.

SUBIRATS, E. **Da Vanguarda ao Pós-moderno**. Tradução de Luiz Carlos Daher, Adélia Bezerra de Meneses e Beatriz Cannabrava. São Paulo: Nobel, 1987.

TATIT, L. **Análise Semiótica Através das Letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. A Abordagem do Texto. *In*: FIORIN, J. L. (Org.) **Introdução à Lingüística**. São Paulo: Contexto, 2003.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Tradução de Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. **T. A Gramática do Decameron.** Tradução de Eni Orlandi. São Paulo: Perspectiva, 1982.

VERISSIMO, E. **Breve História da Literatura Brasileira.** Tradução de Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, 1995.

VICTORIA, L. A. P. **Dicionário básico de mitologia** – Grécia, Roma, Egito. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

VOLOBUEF, K. “Um estudo do conto de fadas”. *In: Revista de Letras*, São Paulo, v.33, p.99-114, 1993

Sites na Internet:

[www.italialibri.net/opere/inostriantenati.html](http://www.italialibri.net/opere/inostriantenati.html) acessado em 28/07/2006.



Autorizo a reprodução deste trabalho

São José do Rio Preto, 24 de abril de 2009

ADRIANA LINS PRECIOSO