

PATRICIA YOSHICO MATUBARO MARESCHACHI

A História e as histórias de Cosimo

ARARAQUARA - SP

2007

PATRICIA YOSHICO MATUBARO MARESCHACHI

A História e as histórias de Cosimo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Bolsa: Bolsa Mestrado – Secretaria de Estado da Educação de São Paulo

ARARAQUARA - SP

2007

Mareschachi, Patrícia Yoshico Matubaro
A História e as histórias de Cosimo / Patrícia Yoshico
Matubaro Mareschachi – 2007
74 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras,
Campus de Araraquara

Orientador: Márcia Valéria Zamboni Gobbi

1. Análise do discurso narrativo. 2. Calvino, Ítalo, 1925-1985.
3. Literatura italiana. 4. Ficção italiana. 5. Literatura e história.
I. Título.

PATRICIA YOSHICO MATUBARO MARESCHACHI

A História e as histórias de Cosimo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Teorias e Crítica da Narrativa

Bolsa Mestrado – Secretaria de Estado da Educação

Data de aprovação: 27 / 02 / 2007.

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^a. Dr^a. Márcia Valéria Zamboni Gobbi

FCL – UNESP – Araraquara.

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

FCL – UNESP – Araraquara.

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Lucia Wataghin

FFLCH – USP – São Paulo.

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

Ao Clodo

Por ser o maior incentivador das minhas conquistas e por caminhar ao meu lado nos momentos difíceis, demonstrando, sempre, carinho, paciência e amor.

Aos meus pais

Por terem me educado com muito amor e me ensinado a lutar pelos meus objetivos com generosidade e caráter.

A toda a minha família

Pelo apoio e pela torcida em todos os momentos da minha vida acadêmica.

Agradecimentos

À **Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi**, pela maneira generosa com que acompanhou este trabalho, sempre atenta e paciente, cujas orientações foram imprescindíveis para o caminho que escolhemos percorrer.

À **Profa. Dra. Maria de Lourdes Baldan** e à **Profa. Dra. Wilma Patrícia Dinardo Maas** pelas considerações tão preciosas no momento do Exame de Qualificação.

Aos amigos, de uma maneira geral, que por mim torceram e acompanharam minha trajetória; a **Denise Fraga** e a **Leandro Passos**, que se mantiveram interessados neste trabalho e, em especial, a **Tania Mara Antonietti Lopes**, pela atenção com que nos auxiliou quando foi necessário.

À **equipe da Escola Estadual Archimedes Aristeu Mendes de Carvalho**, pela compreensão e pelo incentivo.

À **Secretaria de Estado da Educação**, pelo apoio financeiro concedido através do **Projeto Bolsa Mestrado** e à **equipe da Diretoria Regional de Ensino de São Carlos** pela acolhida.

“O que é verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas” (Nietzsche, Verdade e mentira no sentido extramoral)

Resumo

Publicado em 1957 e inserido na trilogia **I nostri antenati** em 1965, **Il barone rampante** de Italo Calvino retrata as mudanças ocorridas no século XVIII na Europa, através da insólita vida de Cosimo, o barão que viveu sobre as árvores. Cosimo pode ser lido como um microcosmo do período em questão e, através da narrativa de suas aventuras, é possível traçar um percurso intelectual do homem ocidental. Este trabalho tem por objetivos discutir as relações entre Ficção e História, através das análises estrutural e discursiva de **Il barone rampante**, e analisar a formação intelectual e de valores do protagonista, paralela a uma genealogia do romance, apresentada na obra. Para tanto, verificaremos a relação dos romances aos quais **Il barone rampante** faz referências com o crescimento do público leitor e com o nascimento e o amadurecimento do gênero literário que surge no berço da sociedade burguesa: o romance. Também serão discutidas as influências das obras iluministas no pensamento e nas ações do personagem, uma vez que, na figura de Cosimo, vemos um personagem leitor, inventor, filósofo e contador de histórias. Para o estudo da relação entre Ficção e História, privilegiaremos a reflexão metaficcional que aparece na voz do narrador, numa discussão sobre o papel do historiador e do escritor literário e a tênue linha que os separa. Aliada a essa discussão, verificaremos o posicionamento estético e ideológico de Calvino diante de suas reflexões ensaísticas sobre o papel da literatura e do intelectual na contemporaneidade.

Palavras-chave: Ítalo Calvino, *Il barone rampante*, Ficção e História, Metaficção, Literatura Italiana.

Abstract

Published in 1957 and joined to the **Our Ancestors** trilogy in 1965, **The Baron in the Trees**, by Italo Calvino, is a portrait of the changes in Europe during the 18th century, shown through the preposterous life of Cosimo, the baron that lived in the trees. Cosimo can be interpreted as a microcosm of the 18th century, and the tale of his adventures is a way to trace the intellectual journey of the West. The present work aims to discuss the relationship between history and fiction with the structural and discursive analysis of **The Baron in the Trees**, and to analyze the intellectual and moral coming of age of the main character, along with a genealogy of the novel, presented in Calvino's work. To that end, we will show the relationship between the novels **The Baron in the Trees** alludes to and the growth of the readership, the birth and the coming of age of the literary genre that is part of the origins of the bourgeois society: the novel. We will also discuss the impact of the Enlightenment on the thoughts and actions of the main character, since, in the person of Cosimo, we see a reader, an inventor, a philosopher and a storyteller. To study the relationship between fiction and history, we shall prioritize the metafictional reflexion that appears in the narrator's voice, in a discussion about the role of the historian and the author and the thin line that keeps them apart. We will also investigate Calvino's aesthetic and ideological position in his reflexions on the role of literature and of the scholars in the modern world.

Keywords: Italo Calvino, *The baron on the trees*, History and Fiction, Metafiction, Italian Literature.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	8
2 COSIMO, O MUNDO E O LIVRO	11
2.1 <i>Il barone rampante</i> e o nascimento do gênero romance.....	11
2.2 A educação natural de Cosimo	13
2.3 Uma biblioteca suspensa	18
2.4 <i>Il barone rampante</i> e o Romance Histórico	28
2.4.1 Cosimo, o tempo e o espaço de formação	29
3 COSIMO E O NARRADOR	43
3.1 A relação entre História e Ficção em <i>Il barone rampante</i> e o papel do narrador	43
3.2 O testemunho de Biàgio	45
3.3 Biàgio: a alegoria como forma de expressão	53
3.4 Cosimo: a recriação da H(h)istória	65
4. CONCLUSÃO	68
REFERÊNCIAS	70
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	72

1. Introdução

O romance, no século XX, alcançou uma dimensão espetacular, invadindo os limites dos outros campos do saber, como a filosofia, as ciências exatas, a psicologia, etc. Abriu as portas do passado, retomando tradições, mitos e a oralidade. Trouxe à tona a realidade do mundo que nos cerca, seja para refletir sobre ele ou para ridicularizá-lo. Ao mesmo tempo, afastou-se da realidade, criando mundos ficcionais particulares, capazes de significarem por si sós. Discutiu suas inúmeras possibilidades e mostrou que, concomitantemente, não pode abandonar sua origem: texto, palavra, letra.

A obra de Italo Calvino explora essa variedade de facetas que a narrativa é capaz de tomar. Intelectual engajado, sempre aliou à arte a reflexão sobre o homem e o mundo no qual está inserido. Suas narrativas são surpreendentes, provocativas, irreverentes, e trazem, também, as inquietudes do ser humano.

A obra *Il barone rampante* foi publicada em 1957, e mais tarde, em 1965, foi reunida a duas outras obras – uma anterior, *Il visconte dimezzato*, publicada em 1953, e outra posterior, *Il cavaliere inesistente*, publicada em 1959, – no volume *I nostri antenati*. No prefácio à 1ª edição da trilogia, Calvino explica que gostaria que essas histórias fossem vistas como “uma árvore genealógica dos antepassados do homem contemporâneo” (Calvino, 1997, p. 20). Nas três histórias esse homem aparece como um ser incompleto: o primeiro partido ao meio, o segundo entre o céu e a terra e o terceiro, inexistente, os quais aspiram à completude e à liberdade. Todos esses elementos, porém, configuram-se em enredos repletos de aventuras e que contam como outro ponto comum o fato de possuírem situações insólitas. Ora, o visconde se divide em duas partes iguais e cada uma delas vive sem maiores problemas independentemente da outra. O cavaleiro não existe enquanto ser, é apenas um cavaleiro dependente da sua armadura. O barão transcorre toda a sua vida, a partir dos doze anos, em cima das árvores, sem nunca colocar os pés no chão novamente. São histórias que refletem as inquietudes do homem contemporâneo, bem como inserem um pouco das marcas da literatura de resistência, a fim de rejeitar a realidade negativa que se apresentava no período de auge da Guerra Fria, em que as obras foram criadas. Através do humorismo de histórias que se desenrolam em épocas distantes e lugares imaginários, remetem o leitor a acontecimentos históricos e lendários da formação do mundo europeu. É a história mítica e literária dos nossos antepassados, que faz parte do projeto estético de Ítalo Calvino.

Il barone rampante é o mais realista dos três romances. Os costumes, fatos e cenário do século XVIII foram cuidadosamente descritos, tais como a historiografia os apresenta.

Apesar dessa aproximação da representação à realidade, há o elemento estranho ou inverossímil, como o chama Calvino, do barão que vive nas árvores. Observa-se, então, a criação de uma outra realidade por meio da arte, dos simbolismos viventes no texto, das intertextualidades e das reflexões metaficcionais que se apresentam.

Fato já confessado pelo autor, o barão Cosimo é uma espécie de seu alter-ego, uma vez que encerra em si o papel do intelectual no seu momento histórico, e a escolha pela solidão voluntária - o distanciamento necessário do mundo para melhor compreendê-lo, conforme explica, na obra, o narrador Biagio para Voltaire - é a escolha do poeta, do revolucionário, do pensador.

Motivou-nos estudar *Il barone rampante* sob a perspectiva da relação entre Ficção e História, em primeiro lugar, a bela evocação do século XVIII que a obra contempla, como cenário para um enredo nada convencional, no qual imperam o humor e a ironia. Chamou-nos a atenção, em particular, a dificuldade em se dar uma definição à obra. *Il barone rampante* é, segundo o próprio autor, um romance impossível de ser rotulado. Entretanto e por isso, apresenta uma multiplicidade de leituras: é possível observar a intertextualidade com textos de aventuras, como o individualismo de **Robinson Crusoe** de Daniel Defoe, o tema filosófico, como nas narrativas *Jacques il fatalista* de Diderot e *Candide* de Voltaire, a sátira menipéica, o pícaro, o realismo mágico, o romance histórico e o romance de formação. Todo esse entrelaçamento de gêneros e contradições é costurado pelo fino fio da ironia de Calvino. Há uma recuperação da literatura do passado, mas acenando para o futuro, haja vista o hibridismo de todos esses elementos numa só narrativa, próprio da escrita contemporânea. Obviamente, tal dificuldade revela as várias possibilidades de leitura que a obra contempla e a proximidade que ela mantém com os diversos subgêneros da narrativa. Em segundo lugar, levando em consideração a obra ficcional e ensaística de Calvino, bem como o seu engajamento político e social, motivou este estudo a possibilidade de encontrar os elementos do fazer literário discutidos pelo narrador do romance, numa reflexão metaficcional, e os aspectos da vida humana concebidos nas ações do protagonista – hipóteses que a análise veio confirmar.

Diante da simplicidade da leitura e da complexidade que ela pode suscitar, ao mesmo tempo, este trabalho tem por objetivos discutir as relações entre Ficção e História, por meio das análises estrutural e discursiva de *Il barone rampante*, e analisar como se manifesta a formação do público leitor e a trajetória do romance enquanto gênero na obra, desenvolvidas ao lado da formação de valores e intelectual de Cosimo. Para tanto, deitaremos sobre ela três olhares diferentes: no primeiro, buscaremos demonstrar de que maneira a formação intelectual

do protagonista Cosimo segue a mesma trajetória da formação do gênero romance e do desenvolvimento das idéias iluministas, através da intertextualidade contida na obra. A formação do indivíduo Cosimo desenvolve-se paralelamente à formação do gênero romance num espaço e num tempo de formação (o cenário europeu do século XVIII) e que se manifesta, em Cosimo, em diferentes esferas de sua vida: intelectual, política, afetiva e na vida prática. Num segundo momento, iniciaremos o estudo do narrador, que além de sua importância como instância narrativa, insere no romance a discussão sobre a relação entre historiador e ficcionista. Em terceiro lugar, cumpriremos a tarefa de posicionar *Il barone rampante* dentro da obra literária e ensaística de Calvino, considerando suas reflexões sobre o fazer literário a fim de contextualizar o projeto estético *I nostri antenati* como parte de um projeto ideológico do autor que relaciona a arte ao mundo.

No intuito de contribuir, pois, com os estudos sobre a relação entre Ficção e História e sobre a obra literária de Ítalo Calvino, buscaremos analisar quais são as configurações apresentadas na obra (sejam elas por meio das intertextualidades, do espaço caracterizado, das marcações de tempo, das alegorias, ou da simbologia desses elementos, seja através da voz do narrador) que compõem essa narrativa singular. E buscaremos verificar também, como esses elementos todos, conjugados, auxiliam a tecer discussões tão profundas sobre o homem, a natureza, a História, o mundo. Afinal, Calvino demonstra plena consciência de que o passado existe através do mundo escrito, do princípio, do verbo.

2 COSIMO, O MUNDO E O LIVRO

“É preciso estudar a sociedade pelos homens, e os homens, pela sociedade: os que quiserem tratar separadamente da política e da moral nunca entenderão nada de nenhuma das duas”

(Jean-Jacques Rousseau, *Emílio ou da Educação*)

2. 1 *Il barone rampante* e o nascimento do gênero romance

A fim de traçarmos um paralelo entre o nascimento do gênero romance e *Il barone rampante*, faz-se necessário esclarecermos a qual romance nos referimos. Ian Watt, em **A ascensão do romance** (1990), parte da suposição de que o romance é uma forma literária nova que se iniciou com Defoe, Richardson e Fielding, e que se diferencia da prosa de ficção do passado, seja ela da Grécia, da Idade Média ou da França do século XVII. Porém, ele discute que esses autores não constituem uma escola literária, mas sim, que as condições da época foram favoráveis para o surgimento do gênero. Ainda segundo Watt, Richardson e Fielding consideravam-se “criadores de uma nova forma literária e viam em sua obra uma ruptura com a ficção antiga” (Watt, 1990, p. 12). Ambos tinham consciência das inovações que nela haviam apresentado. Mas que inovações seriam essas? Considera-se que a diferença essencial entre a prosa de ficção anterior e o romance seja o “realismo” característico do último; contudo, esse realismo não está somente presente no tipo de vida representada, ou seja, mais próxima de uma “vida real”, distante da idealização, e sim, na forma como ela é apresentada. Watt ainda se vale da filosofia para elucidar melhor a natureza do realismo no romance: “o gênero surgiu na era moderna, cuja orientação intelectual geral se afastou decisivamente de sua herança clássica e medieval rejeitando – ou pelo menos tentando rejeitar – os universais” (Watt, 1990, p. 13-14).

O enfoque do romance realista é voltado para o ser humano comum, que busca se firmar na sociedade através de seu desempenho individual. Apesar do tema amoroso também fornecer início e fim convencionais, a configuração é outra: enquanto o romance privilegia a relação amorosa em si, o interesse central do amor cortês medieval reside nas aventuras que o cavaleiro empreende por sua dama. Aliás, Watt atribui a Richardson a inovação de transformar o enredo episódico em romances com uma única ação, um namoro. Sua importância na tradição do romance, segundo Watt, está nesse sucesso em lidar com problemas formais não resolvidos por Defoe (Watt, 1990, p. 120).

As mudanças econômicas e sociais ocorridas nesse período influenciaram a abordagem dada ao amor e ao casamento, pois assim como o individualismo moderno, o amor

romântico tem suas raízes na tradição cristã: “Gradativamente (...) o código do amor romântico começou a adaptar-se à realidade religiosa, social e psicológica, em especial ao casamento e à família” (Watt, 1990, p. 121). Em suma, Watt apresenta, nesse livro, vários outros argumentos para defender sua tese de que o romance moderno surgiu com esses escritores, influenciados pelas transformações de pensamento do período em que criaram suas obras.

Não temos a intenção de discutir aqui a genealogia do gênero romance, uma vez que tal trabalho já foi realizado por importantes estudiosos da literatura; além disso, trata-se de um trabalho de grande complexidade e que nos desviaria do foco central de nossa discussão, já que nosso intuito é o de apontar a genealogia histórico-literária justificada pelo próprio *Il barone rampante*, ou seja, perceber quais obras dessa tradição literária foram abordadas pelo romance de Calvino. Além disso, interessa-nos entender como se configura essa abordagem da genealogia do gênero: se apenas em termos de uma *referência* ou se é intrínseca à *estrutura* do romance; se é por analogia com o enredo de *Il barone rampante*; se está na constituição do discurso; ou até se aparece por dessemelhança. Cosimo, protagonista do romance, cuja vida acompanha todo o desenvolvimento sócio-cultural do século XVIII, torna-se um leitor assíduo, que, sem dúvida, encontrará na leitura as bases fundamentais para sua formação moral e intelectual. Assim, *Il barone rampante* faz referências diretas a obras consagradas da literatura e da filosofia, e apresenta outras intertextualidades inseridas na construção da narrativa. Traçando esse percurso é possível acompanhar o desenvolvimento das leituras de Cosimo e de outras personagens paralelamente à ascensão do gênero romance e à formação de seu público leitor.

2. 2 A educação natural de Cosimo

A primeira relação direta do romance de Calvino com as leituras que marcaram o contexto cultural da época nele representada e a formação do gênero romance dá-se com as obras de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Cosimo é contemporâneo do pensador e mostra conhecer seu romance **A nova Heloísa** (1994). Contudo, Cosimo não é apenas um leitor de Rousseau. Mais do que isso, as idéias discutidas nas obras **Emílio** e **O contrato social**, ambas de 1762, estão simbolizadas na sua atitude de reclusão e, ao mesmo tempo, de engajamento político. A Educação Natural preconizada pelo pensador pode ser sentida na própria vida do protagonista. Em **Emílio** (1968), um ensaio pedagógico sob a forma de romance, Rousseau propõe uma educação natural envolvendo apenas um preceptor e a natureza. Segundo Paul Arbousse-Baside e Lourival Gomes Machado, na Introdução de **Os pensadores: Rousseau** (1978, p. 17-18), o filósofo baseava-se no pressuposto de que o homem é naturalmente bom, porém a civilização o corrompe. Assim, sua pedagogia se pauta em duas bases importantes: a primeira, em desenvolver as potencialidades naturais da criança, e a segunda, em afastá-la dos males oriundos do convívio social na sua fase de formação e aprendizagem. A educação deve ser progressiva, adaptando o processo pedagógico às diferentes necessidades da criança em cada etapa do seu desenvolvimento. A criança deve conhecer o mundo através do contato direto com as coisas, e não por intermédio das opiniões humanas. Seu intuito é tornar a criança auto-suficiente, vivendo longe da artificialidade do mundo social. Por esse motivo, Rousseau propõe a educação de Emílio apenas por seu preceptor, em meio à natureza, como indicamos acima.

Desta forma, não é difícil encontrarmos o diálogo existente entre *Il barone rampante* e Rousseau. Assim como Emílio, Cosimo, a partir do seu ato de rebeldia, vai viver junto à natureza de forma independente de seus pais. O barão, no entanto, decide viver assim por suas próprias convicções, ao contrário de Emílio que é levado por um adulto. Embora receba inicialmente a ajuda de seu irmão caçula Biàgio, que lhe leva cobertores, cordas e outros utensílios para se proteger do frio e da chuva, e de outras pessoas, que lhe levam comida, Cosimo torna-se auto-suficiente. Assim como queria Rousseau, passa a viver em meio à natureza, aprendendo a utilizar objetos, a inventar coisas de acordo com as necessidades. Tem sua potencialidade de aprendizagem voltada apenas para o que lhe é útil, ou seja, para sua sobrevivência.

Quanto ao preceptor de Cosimo e Biagio, este é apresentado de forma irônica. Trata-se do abade Fauchelafleur, descrito pelo narrador como um “velhote seco e encarquilhado¹” (CALVINO, 1991, p. 6), que possuía a fama de jansenista, e que teria fugido de Delfinato, região da Provença onde nascera, para escapar de um processo da Santa Inquisição. O Abade tentava impor aos meninos a austeridade e a rigidez de costumes, características próprias da doutrina jansenista². Entretanto, essa severidade, geralmente, era trocada por uma indiferença total pelo que se passava ao seu redor, olhando para o nada, como se vivesse num tédio constante.

Quando Cosimo sobe às árvores, seu pai, o Barão Arminio Piovasco di Rondò, questiona-lhe se vai viver “como um selvagem das Américas³” (CALVINO, 1991, p. 70), sem continuar seus estudos ou cumprindo seus deveres de cristão. Para minimizar esta “falta”, o abade volta a lhe dar aulas. A um certo tempo, porém, Cosimo se aprofunda mais em suas leituras, e passa a conhecer os grandes pensadores de seu tempo. Nesse momento, os papéis se invertem, pois o abade demonstra pouco conhecimento, e é Cosimo quem passa a lhe ensinar:

O velho Fauchelafleur prestava atenção a tais discursos com maravilhada atenção, não sei se por verdadeiro interesse ou apenas por alívio de não ter de ser ele a ensinar; e concordava, e intervinha com expressões do tipo: “*Non! Dites-le moi!*”, quando Cosme se dirigia a ele perguntando: “E sabe como é que...?”, ou então com: “*Tiens! Mais c’est épatant!*”, quando Cosme lhe dava a resposta, e às vezes com: “*Mon Dieu!*”, que podiam ser tanto de exaltação pelas novas grandezas de Deus que naquele momento lhe eram reveladas, quanto de amargura pela onipotência do mal que sob todas as formas dominava sem freios o mundo⁴. (CALVINO, 1991, p. 116)

¹ “vecchietto secco e grinzoso” (CALVINO, 1993, p. 4)

² O Jansenismo foi uma teologia cristã que surgiu na França e na Bélgica, no século XVII e se desenvolveu no século XVIII. O nome vem da sua origem nas idéias de Cornelius Jansen Yprès. Tem como característica a rigidez moral e disciplinar. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Jansenismo>>. Acesso em 17 out. 2006.

³ “Intendete vivere come un selvaggio delle Americhe?” (CALVINO, 1993, p. 72)

⁴ “Il vecchio Fauchelafleur porgeva orecchio a questi discorsi con meravigliata attenzione, non so se per vero interesse o soltanto per il sollievo di non dover essere lui a insegnare; e assentiva, e interloquiva con dei: - *Non! Dites-le moi!* – quando Cosimo si rivolgeva a lui chiedendo: - E lo sapete com’ è che...? – oppure con dei: - *Tiens! Mais c’est épatant!* – quando Cosimo gli dava la risposta, e talora con dei: - *Mon Dieu!* - che potevano essere tanto d’ esultanza per le nuove grandezze di Dio che in quel momento gli si rivelavano, quanto di rammarico per l’onnipotenza del Male che sotto tutte le sembianze dominava senza campo il mondo” (CALVINO, 1993, p. 120).

O abade torna-se o intermediário de Cosimo para a aquisição de livros, mas acaba sendo preso pelo tribunal da Inquisição, passando seus últimos dias entre prisões e convento. Desta forma, aquele que deveria, de acordo com a proposta de Rousseau, ser o responsável por fazer com que o jovem encontrasse, através de deduções, as soluções para os problemas que se colocavam em situações diversas, o preceptor de Cosimo passa, ironicamente, a receber o ensinamento do menino, e, muitas vezes, acabava por fascinar-se pelas novas idéias da época, o que resultava numa confusão em seus próprios dogmas. De qualquer forma, a figura de um preceptor que acompanha o aprendiz em meio a natureza está aí, mas neste caso, embora Cosimo procure aprender e inventar instrumentos e meios que lhe permitam sobreviver, o abade em nada o auxilia. Sua atividade resume-se ao ensino de línguas e um pouco de cultura geral.

Como já foi dito anteriormente, o relativo distanciamento de Cosimo do convívio social, diferentemente do que ocorre em **Emílio**, é decidido por ele próprio. Ao subir nas árvores num ato de desobediência e em protesto contra as esquisitices da família, ele nega definitivamente as convenções sociais impostas por ela e pela sociedade.

Rousseau também formula a idéia de que enquanto os filhos têm a necessidade natural de estarem ao lado dos pais, a família é uma forma de convívio social natural. Porém, passada essa necessidade natural, se os membros da família continuam a viver juntos, ela passa a ser o primeiro modelo de sociedade política no qual os pais ocupam o posto de chefia e os filhos, de súditos (ROUSSEAU, 1973, p. 23). O pensador classifica as etapas do desenvolvimento do ser humano, as quais são marcadas pela idade: a idade da necessidade (bebê), a idade da natureza (2-12 anos), a idade da força (12-14 anos), a idade das paixões (15-20 anos) e a idade da sabedoria e do casamento.

Assim, Cosme sobe às árvores ao completar 12 anos, exatamente quando deixa a idade da natureza e inicia a idade da força, e recebe como símbolo dessa passagem dois presentes: um espadim e o direito de sentar-se à mesa com os adultos (até então, ele e Biàgio faziam as refeições com o abade Fauchelafleur). Lembremos, pois, do uso dos objetos mágicos no conto de fadas, seu simbolismo e seu poder de modificação dentro da narrativa. Cosimo recebeu o espadim aos doze anos, com o qual ele derrotará um gato selvagem num episódio que marca sua mudança de vida, definitivamente. Mas aos dezoito anos, ele recebe do pai a espada da família, juntamente com o título de barão. Segundo Calvino, nas **Seis propostas para o próximo milênio** (1990),

A partir do momento em que um objeto comparece numa descrição, podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se como o pólo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis. O simbolismo de um objeto pode ser mais ou menos explícito, mas existe sempre. Podemos dizer que numa narrativa um objeto é sempre um objeto mágico (CALVINO, 1990, p. 47).

Se por um lado ele recebe uma arma, símbolo de emancipação, podendo usá-la para buscar sua própria sobrevivência através da caça ou para defender-se, por outro lado passa a ter o direito, se não melhor, o dever de participar das convenções sociais que se aplicavam à mesa com a família. A partir desse momento fica claro que ele não precisa mais da família para sobreviver, mas se o fizer, deverá participar desse modelo político de sociedade, estando sempre subordinado aos pais, mesmo tendo nascido livre. Cosimo decide viver a sua liberdade, a sua educação natural.

Vimos até aqui que essa relação existente entre *Il barone rampante* e Rousseau não se dá, todavia, de forma tranqüila ou inquestionável. Temos um garoto que passa a viver em meio à natureza, mas não na idade da natureza, como pretendia Rousseau, e sim, a partir da idade da força (e daí para toda a vida) na qual sua rebeldia se presentifica com toda a energia. Seus ideais de liberdade e busca por uma sociedade mais justa não estão claros ainda neste momento. Sua atitude demonstra ser apenas um protesto infantil, dando lugar, mais tarde, a um empenho pessoal em exemplificar, com sua vida, os ideais que borbulham entre os pensadores da época. Em contrapartida, se não se trata de uma criança levada por um preceptor para receber os conhecimentos pelo contato direto com as coisas, sem o intermédio e vícios dos adultos, trata-se de um jovem com uma força particular para buscar suas próprias respostas. Ele não precisa de um preceptor, porque os livros são sua via de condução ao conhecimento e, nesse ponto, Calvino se distancia completamente de Rousseau. Em **Emílio**, Rousseau condena os livros nessa fase do desenvolvimento da criança (até os quinze anos), com exceção de **Robinson Crusoe**, de Defoe. A esse respeito, comentaremos mais à frente as relações existentes entre Robinson e Cosimo. Com relação ao trato discursivo, **Emílio** é um ensaio pedagógico sob a forma de um romance, ou seja, Rousseau aproveitou-se do gênero para instaurar suas reflexões acerca da educação. Trata-se da concretização de uma idéia bem definida através de sua ficcionalização. Calvino, pelo contrário, tem como idéia definida apenas a imagem de um homem que vive nas árvores, e se deixa levar por ela, criando situações as quais abordam, ao menos algumas, questões filosóficas, como nesse diálogo que

mantém com Rousseau. Em seu livro **Porque ler os clássicos** (1997), Calvino inclui a obra de Rousseau em seus clássicos e explica o porquê disso:

Mas um clássico pode estabelecer uma relação igualmente forte de oposição, de antítese. Tudo aquilo que Jean-Jacques Rousseau pensa e faz me agrada, mas tudo me inspira um irresistível desejo de contradizê-lo, de criticá-lo, de brigar com ele. Aí pesa a sua antipatia particular num plano temperamental, mas por isso seria melhor que o deixasse de lado; contudo não posso deixar de incluí-lo entre os meus autores. Direi portanto:

11. *O “seu” clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele* (CALVINO, 1993, p. 14).

Embora o diálogo com as obras e o pensamento de Rousseau seja bastante incisivo em *Il barone rampante*, percebemos que essa relação se dá mais por dessemelhança do que por analogia, ou seja, Calvino traz Rousseau à tona, porém não apenas para prestar-lhe uma homenagem, mas para discutir suas idéias, não mais de forma ensaística, mas figurativizada pela narrativa.

2. 3 Uma biblioteca suspensa

Antes de mais nada, Cosimo é um leitor. Ele estava atualizado com as grandes obras de seu tempo, conhecendo experimentos, invenções e partilhando das novas idéias. Antes de subir às árvores, recebia ensinamentos do abade Fauchelafleur, ao lado de seu irmão Biàgio, aprendendo o latim através de textos clássicos. Tratava-se de uma educação ainda tradicional. Após seu ato de rebeldia, ele passou a receber esses ensinamentos do abade de cima das árvores

A leitura da **Eneida** é citada sem muito entusiasmo pelo narrador, como uma leitura a partir da qual era possível aprender e aprimorar o latim, aprendizado que tinha um valor de *status* social e fazia parte da educação tradicional. Entretanto, é importante lembrar que a **Eneida** é uma epopéia que coloca na origem do povo romano e, conseqüentemente, italiano, o herói troiano Enéas, com todas as qualidades de um nobre guerreiro clássico. A memória do povo romano, assim como a educação de Cosimo, inicia-se exatamente pelo caminho da leitura de sua grande obra clássica.

Há também duas outras referências à **Eneida**. Primeiro, com relação ao personagem *Il Cavaleiro Avvocato Silvio Enea Carrega*, irmão ilegítimo do barão Armínio, que vivera em terras otomanas e, agora em Ombrosa, está sempre cheio de mistérios. É encarregado de cuidar dos negócios da família, o que faz sem muito entusiasmo. No entanto, é apaixonado por projetos hidráulicos e pelo cultivo de abelhas, atividades que ele desenvolve secretamente. Com o herói troiano Enéias, guarda apenas a relação com as aventuras de viagem e a semelhança no nome. Em segundo lugar, há uma alusão a um episódio do Livro VIII da **Eneida**, quando Vulcano gravou no escudo feito para Enéias, a pedido de Vênus, a história dos Albanos, desde Ascânio até Rômulo, e a história de Roma, desde Rômulo até César Augusto.

Ali o senhor do fogo, não ignorante dos destinos, e conhecedor da idade futura, representara os acontecimentos da Itália e os triunfos dos romanos; ali representara toda a descendência da futura progênie de Ascânio; ali, por sua ordem, as guerras feridas. Representara também a loba parida que se deitara no verde antro de Marte; os dois meninos que chegados a ela brincavam em redor das tetas e sugavam a mãe, sem medo; e a ela que, recurvada, afagava ora um ora outro e compunha o corpo, lambendo-os. (VIRGÍLIO, 1959, p. 235)

Eneias admira tais imagens no escudo de Vulcano, presente de sua mãe, e, ignorando os feitos representados, alegra-se com sua representação, colocando ao ombro a fama e os destinos dos seus descendentes. (VIRGÍLIO, 1959, p. 238)

Da mesma forma que Vulcano narra, de certa forma, a história da formação do povo romano no escudo de Eneias, a mãe de Cosimo passa o seu tempo bordando motivos sobre batalhas das Guerras de Sucessão, as quais fazem parte da história da própria família:

Eram rendas e bordados que, em geral, representavam mapas geográficos; e, estendidos em almofadas ou painéis para tapeçaria, mamãe os enchia de alfinetes e bandeirinhas, assinalando os planos de batalha das Guerras de Sucessão que conhecia na ponta da língua. Ou então bordava canhões, com as várias trajetórias que partiam da boca-de-fogo, e as forquilhas de tiro e os ângulos de projeção, porque era muito competente em balística e além disso tinha à disposição toda a biblioteca de seu pai, o general, com tratados de arte militar, mesas de tiro e atlas⁵ (CALVINO, 1991, p. 8).

Temos aqui a sutileza de uma referência ao trabalho artístico em Virgílio, da construção de uma narrativa dentro da outra. Na narrativa da **Eneida**, está inserida, pela descrição do escudo de Enéias, a história de seu povo. Na narrativa do barão, também há a inserção da história de seus antepassados nos bordados e rendas da mãe. Esta alusão, ao mesmo tempo, também é muito simbólica: a mãe de Cosimo tece a História, assim como o escritor tece a narrativa. É a forma lírica de aproximação do artesanato e da escritura literária pela criação artística, o poder que ambos têm de criar e de representar a cronologia histórica em texto e tecido. É uma alusão à própria criação contida em *Il barone rampante*: tecer a História dos nossos antepassados no universo artístico criado, a obra de ficção.

A segunda obra citada aparece no momento do encontro entre o protagonista e Jean dei Brughi, traduzido como João do Mato, o mais famoso ladrão da região, no capítulo 12 do romance. Fugindo dos guardas, Jean foi ajudado pelo barão, que o escondeu nas árvores. Cosimo estava lendo **Gil Blás** de Lesage e Jean demonstrou interesse pela leitura. Ele lhe contou que, como ficava muito tempo escondido, não tinha nada para fazer e gostaria de ler,

⁵ “Erano pizzi e ricami che rappresentavano di solito mappe geografiche; e stesi su cuscini o drappi d’arazzo, nostra madre li punteggiava di spilli e bandierine, segnando i piani di battaglia delle Guerre di Successione, che conosceva a menadito. Oppure ricamava cannoni, con le varie traiettorie che partivano dalla bocca da fuoco, e le forcelle di tiro, e gli angoli di proiezione, perché era molto competente di balistica, e aveva per di più a disposizione tutta la biblioteca di suo padre il Generale, con trattati d’arte militare e tavole di tiro e atlanti” (CALVINO, 1993, p. 6-7).

porém só encontrava livros em latim, língua que não dominava. Cosimo emprestou o livro para Jean e, a partir de então, tornou-se responsável por suas leituras.

Interessante observar que o primeiro livro que Jean lê é um romance picaresco, que coloca em evidência a figura do marginal e que está no germe do romance moderno. Aqui a relação entre *Il barone rampante* e **Gil Blás**, além de sua referência direta, parece-nos que fica por conta da analogia dos enredos. Ironicamente, o bandido Jean passa a fazer parte do público leitor quando se interessa pela leitura de uma narrativa picaresca, provavelmente porque, pela primeira vez, reconhece-se num personagem de livro. A partir de então, Cosimo passa a escolher, a fazer as encomendas e a emprestar secretamente os livros para Jean. Essa era uma tarefa difícil, já que o bandido tinha muito tempo livre e devorava em poucas horas leituras que Cosimo levava uma semana toda para realizar. Além disso, era necessário eliminar as obras em latim, e também aquelas que o aborreciam, como aconteceu com **As aventuras de Telêmaco**, de Plutarco. A obra fala sobre a relação entre Telêmaco, filho de Ulisses, e Mentor, seu preceptor. Foi a partir dessa obra que “mentor” passou a designar aquele que é responsável pela educação de um jovem. Cosimo passa a cumprir a função de mentor de Jean, que, porém, ironicamente, considera o livro chato por tratar-se de uma leitura muito densa. Não menos indicativo da intenção do autor é o fato de que **As aventuras de Telêmaco** também recebeu uma versão de Fénelon na França em 1665 e essa obra foi considerada um dos primeiros romances de que se tem notícia, segundo Shellida Fernanda da Collina, em seu artigo “O público leitor e os diferentes finais de *Roxana*: Um estudo acerca” (COLLINA, s/d, p. 2).

Seguindo as pistas das leituras de Cosimo e Jean, encontramos Richardson, que agradou muito ao foragido.

Ao 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 viciados⁶ (CALVINO, 1991, p. 109).

A leitura tornou-se uma via de regeneração para o bandido, que acabou por abandonar a vida no crime, mergulhando no mundo literário. Diz-se que Diderot inspirava-se em Richardson para sua produção literária. Segundo Henri Bénac, na introdução de **Jacques, o fatalista**, Richardson desperta “na alma do leitor, o impulso natural para a verdade e a virtude

⁶ “Alla lettura di Richardson, una disposizione già da tempo latente nel suo animo lo andava come struggendo: un desiderio di giornate abituarie e casalinghe, di parentele, di sentimenti familiari, di virtù, d’avversione per i malvagi e i viziosi” (CALVINO, 1993, p. 112).

social” (Diderot, 1962, p. 14). Em “Elogio a Richardson” publicado em 1767 no *Journal Étranger*, Diderot demonstrou sua admiração pelo autor:

Ele atribuiu aos homens de todos os estados, de todas as condições, em toda a variedade das circunstâncias da vida, palavras reconhecíveis. É que Richardson soube que a mentira não poderia jamais assemelhar-se perfeitamente à verdade, porque esta é a verdade e aquela é a mentira (DIDEROT, 1962, p.14).

São os romances de tal autor que levam Jean a regenerar-se. Essa regeneração, porém, custou-lhe a vida. Ele, que não se interessava mais pelo crime, continuava a ser muito procurado pela polícia. Dois jovens que tinham sido protegidos dele, acabaram por obriga-lo a realizar um assalto em troca da devolução do livro **Clarisse**, que dele haviam roubado. Entretanto, Jean não convencia mais a ninguém como bandido. O assalto foi um fiasco e ele acabou sendo preso e condenado à morte. Antes, porém, de seu enforcamento, Cosimo lia para ele todos os dias, do alto de sua árvore, pelos vãos da janela da cela, o final de **Clarisse** e depois de **Jonathan Wild** de Fielding. Cosimo e Jean comungavam de leituras que estão no berço do romance moderno. Novamente, uma referência direta por analogia ao tema, uma vez que o personagem de Fielding, ironicamente, também morre enforcado.

Após a morte de Jean, Cosimo continuou, então, sua aventura pelas linhas do saber. Passou a fazer leituras sobre Rousseau, Benjamin Franklin e o barão de La Hotan. Começou a corresponder-se com filósofos e cientistas de sua época para fazer questionamentos, objeções ou simplesmente para discutir com “espíritos melhores⁷” (CALVINO, 1991, p. 118)

Cosimo, assim como Jean, fazia parte do seletor, porém crescente público leitor do século XVIII. Ian Watt observou que as mudanças que ocorreram com o público literário estavam vinculadas ao surgimento do jornalismo e do romance. A figura do livreiro no texto também evidencia esse momento importante da ascensão do gênero, como bem focaliza Watt:

O patrocínio da corte e da nobreza declinara, tendendo a criar um vazio entre o autor e seus leitores; e esse vazio foi rapidamente preenchido pelos intermediários do mercado literário, os editores – ou livreiros, como em geral eram chamados –, que ocupavam uma posição estratégica entre o escritor e o impressor e entre eles e o público. (WATT, 1990, p. 48-49)

O barão adquiriu a **Enciclopédia** de Diderot e D`Alembert logo que ela foi publicada. Ele não só se encantava com a diversidade de informação, como também colocava em prática

⁷ “spiriti migliori” (CALVINO, 1993, p. 123).

tudo o que lia. Passou a desenvolver tarefas a fim de ser útil para as pessoas, como ao aprender a podar os pomares, auxiliando os cultivadores e fazendo seu amor pelas árvores transformar-se em trabalho e em cuidado com elas. Transformava-se também ele, em seu caráter e na maneira de se relacionar com cultivadores, carvoeiros, sapateiros, ferreiros, enfim, trabalhadores em geral. Cosimo é um homem com uma formação multifacetada, que a cada nova experiência, a cada nova leitura, desenvolve-se, cresce, modifica-se. É o homem contemporâneo, que anseia pela pluralidade do saber. Nessa fala de Calvino (1990), que nos coloca como um resultado de uma somatória de saberes, podemos nos enxergar em Cosimo:

...quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis (CALVINO, 1990, p. 138).

Trazemos essa fala como um argumento a mais para assegurar-nos de que Calvino coloca conscientemente na vida do protagonista a incursão pelo mundo da leitura, acompanhando sua evolução, passando de uma obra clássica da literatura a outra, incorporando-as ao seu repertório, formando-se como leitor e como ser humano, modificando seu modo de ser e de agir. Cosimo somos nós, são nossos antepassados.

Quando Cosimo conheceu seu primeiro amor, Úrsula, correspondeu-se com o livreiro a fim de que ele lhe enviasse as novidades. Assim, emprestou para a namorada **Paulo e Virginia** de Bernadin de Saint-Pierre e **A nova Heloisa** de Rousseau, prenúncios do romantismo, nos quais a temática amorosa e a valorização do retorno à natureza aludem diretamente ao relacionamento amoroso dos personagens. Além disso, as duas obras foram *best sellers* da época.

A última obra literária citada em *Il barone rampante* é o romance de Defoe, **Robinson Crusoe**. Curiosamente, o barão vive o individualismo de Crusoe. De acordo com Ian Watt, o conceito de individualismo

pressupõe toda uma sociedade regida basicamente pela idéia da independência intrínseca de cada indivíduo em relação a outros indivíduos e à fidelidade aos modelos de pensamento e conduta do passado designados pelo termo “tradição” (WATT, 1990, p. 55).

Ambos são o retrato do individualismo; porém, enquanto Robinson viveu de forma brilhante em uma ilha distante, Cosimo vivia sobre as árvores. Contudo, diferentemente

de Robinson, Cosimo não almejava dinheiro ou acúmulo de bens. Seu ideal era a liberdade, a independência, mas não apenas econômica. O que aproxima os dois protagonistas é o gosto pela aventura, o individualismo e a solidão, mas os ideais que os movem os afastam. A solidão, todavia, é encarada de maneiras diferentes: não traz aborrecimentos para Robinson, que a vive com naturalidade, indicando que o homem nasceu para ser só; o barão, por sua vez, tende à animalização e à loucura com o passar dos anos, o que o torna muito mais verossímil que o primeiro.

Quanto à relação com a natureza, em **Robinson Crusoe**, ela é explorada e presta-se às ambições do protagonista, ao passo que em *Il barone rampante*, é um refúgio às imposições sociais, como em **Paulo e Virginia**. Um recanto de paz para o crescimento natural, espiritual e moral para aqueles que com ela vivem em comunhão.

Essa relação entre as duas obras também se configura por analogia dos enredos, entretanto, com uma série de antagonismos na moral por elas transmitidas. **Robinson Crusoe**, bem como outros romances na época de sua publicação, tinham um público leitor característico e crescente, a quem se endereçava uma educação moral, como evidencia esse trecho de **Porque ler os clássicos**, de Italo Calvino:

Nasce, portanto, essa matriz do romance moderno, bem distante do terreno da literatura culta (...): bem no meio do amontoado da produção livreira comercial, que se dirigia a um público de mulherzinhas, pequenos vendedores, garçons, camareiros, marinheiros, soldados. Mesmo visando reforçar os gostos desse público, tal literatura tinha sempre o escrúpulo, talvez não completamente hipócrita, de promover a educação moral, e Defoe não era de modo algum indiferente a essa exigência (grifo nosso). Mas não são as pregações edificantes, sempre apressadas e genéricas, com as quais de vez em quando são floreadas as páginas do *Robinson*, que fazem dele um livro de sólida ossatura moral, mas o modo direto e natural com que um costume e uma idéia da vida, uma relação do homem com as coisas e as possibilidades ao alcance de sua mão se exprimem em imagens (grifo nosso) (CALVINO, 1997, p. 103).

Percebemos que a mensagem edificante, com certeza, é um dos motivos pelos quais Calvino quis identificar seu barão com Robinson. Contudo, é a imagem de um homem com tamanha força e determinação que mais se assemelha ao nosso protagonista.

Embora não faça referência explícita a esta outra narrativa, não podemos deixar de observar a relação de *Il barone rampante* com **As aventuras do barão de Münchhausen**. Friedrich Hieronymus Von Münchhausen (1720-1797) foi um militar e senhor rural alemão conhecido como o “barão das mentiras”. O relato de suas aventuras serviu de base para o livro de Gottfried August Burger (1747-1794), publicado em 1785. Trata-se de histórias fantásticas,

bastante exageradas, cujas aventuras, em sua maioria, são caçadas em bosques e florestas. O nosso barão Cosimo apresenta alguns traços de Münchhausen, como o gosto pela aventura e em recontá-la depois, cada vez de forma mais fantasiosa, sem preocupar-se muito em ser fiel à realidade. O episódio em que Cosimo conta, em praça pública, a maneira pela qual liquidou com três lobos que o atacavam sozinho, lembra, pelo exagero (e não exatamente pelo “conteúdo”), o Barão de Münchhausen relatando como venceu um lobo que o atacava. Para se ter uma idéia dessa semelhança, lembremos que o Barão conta que, ao ser atacado, só teve tempo de colocar a mão na frente da boca do lobo, impedindo-o de abocanhá-lo. Se tirasse sua mão, o lobo o morderia; então enfiou-a na garganta do bicho e virou-o pelo avesso, matando-o assim. O capítulo 27 de *Il barone rampante*, no qual o narrador Biàgio passa a palavra para Cosimo, que relata suas histórias sem preocupar-se com a verossimilhança, também nos traz à lembrança a narração das **Aventuras do Barão de Münchhausen**, uma vez que nesta obra, temos um narrador-protagonista que também não se preocupa com que suas histórias pareçam reais. Além disso, é uma das obras que fez grande sucesso na Europa na época retratada pela narrativa de Calvino que, ao fazer de seu protagonista também um barão, não deixa de, ainda que forma ligeira, remeter ao seu “antepassado” aventureiro.

Ainda com relação às intertextualidades tão marcantes no texto, Stefano Anselmi (1990), que faz uma leitura facilitada do livro de Calvino, apresenta uma breve análise feita por Marina Polacco, a qual considera que o principal diálogo presente, não só em *Il barone rampante*, mas em toda trilogia, é com o conto filosófico:

Comune ai tre romanzi è il modello del “conte philosophique” (riconoscibile nel registro ironico, nella finalità esemplificativa e didascalica, nel carattere grottesco – ma non fantastico – delle vicende narrate). Su questa forma “iluministica” per eccellenza, fondata cioè sulla valorizzazione della ragione come necessario strumento di progresso e sulla fiducia nelle potenzialità educatrici della letteratura, si innestano poi le successive riprese, con perfetta corrispondenza tra forma letteraria e ambientazione storica delle vicende narrate⁸ (ANSELMINI, 1999, p. 85).

⁸Comum aos três romances é o modelo de “conte philosophique” (reconhecível pelo registro irônico, pela finalidade exemplificativa e didática, pelo caráter grottesco – mas não fantástico – dos acontecimentos narrados). Sobre esta forma “iluminista” por excelência, quer dizer, fundada sobre a valorização da razão como instrumento de progresso e sobre a fidelidade nas potencialidades educacionais da literatura, se insere, então, as sucessivas retomadas, com perfeita correspondência entre forma literária e ambientação histórica dos acontecimentos narrados. (Tradução nossa)

Polacco considera que, dentre as intertextualidades possíveis de serem apontadas em *Il barone rampante*, a principal seria **O Ingênuo**, de Voltaire. O Ingênuo é um hurão⁹ sincero e honesto, que, não conhecendo as convenções sociais, espanta-se com sua ridicularidade, como nesse trecho do Capítulo V da narrativa, “O Ingênuo apaixonado”:

Logo que o senhor bispo partiu, o Ingênuo e a senhorita de St. Yves se encontraram sem dar tento que se procuravam. Falaram-se, sem imaginar o que diriam. O Ingênuo lhe disse primeiro que a amava de todo o coração, e que a bela Abacaba, por quem estivera louco na sua terra, não lhe chegava aos pés. Respondeu-lhe a senhorita, com o seu ordinário recato, que era preciso o quanto antes falar nisso ao senhor prior seu tio e à senhorita sua tia, e que, da sua parte, ela iria dizer duas palavras ao seu caro irmão, o padre de St. Yves, e que esperava um consentimento geral.

O Ingênuo respondeu-lhe que não tinha necessidade do consentimento de ninguém; que lhe parecia extremamente ridículo ir perguntar a outros o que deviam fazer; que, quando dois estão de acordo, não há necessidade de um terceiro para acomodá-los.

— Não consulto ninguém – alegou ele – quando tenho vontade de comer, de caçar, ou de dormir. Bem sei que, em, amor, é bom ter o consentimento da pessoa a quem se deseja: mas, como não é nem do meu tio nem da minha tia que estou enamorado, não é a eles que me devo dirigir neste assunto; e, quanto à, senhorita, poderá muito bem dispensar o senhor padre de St. Yves (VOLTAIRE, 1767).

As motivações que a levam a crer nisso são diversas: além de ser um conto filosófico, *O Ingênuo* foi publicado em 1767, ano no qual Cosimo sobe às árvores. Esta seria, segundo Polacco, uma “pista” deixada por Calvino. Os dois protagonistas, embora sejam “diferentes” das demais pessoas, não causam destaque ou desinteresse e os dois participam dos acontecimentos públicos de seu país. Ela continua a descrever outras semelhanças entre as duas obras, como a apresentação dos jesuítas como campeões de intolerância e servos do poder político, ou a simpatia pela sinceridade e pelo escrúpulo moral dos jansenistas. Parece-nos, entretanto, que o uso da literatura como um instrumento de luta política e o cosmopolitismo dos intelectuais são as relações mais importantes por ela ressaltadas.

Passando attraverso l’opera di Voltaire, Calvino può riproporre un bem preciso sistema di valori: la necessita di una compensazione armonica tra identità individuale e impegno politico, l’importanza della storia e del rapporto con il próprio passato, la fiducia nell’uomo e nella sua opera, il carattere naturalmente impegnato dell’attività letteraria. È questa la lezione – di piena attualità – affidata a *Il barone rampante* grazie alla

⁹ O hurão (*Huron*) é o indivíduo oriundo de uma tribo nativa de Ontário, província do Canadá. O nome *huron* é derivado da palavra francesa *hure* que significa "brutamontes", termo pejorativo que foi "aplicado" a eles pelos primeiros colonizadores franceses que exploravam o Canadá. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Hurão>> Acesso em : 03 jan. 2007.

ripresa volteriana: solo essendo fino infondo se stesso , e rimanendo tutta la vita sugli alberi, Cosimo può trovare il modo migliore per essere utile agli altri e darei l suo personale e insostituibile contributo allá grande storia¹⁰. (ANSELMINI, 1999, p. 86).

Enfim, as obras às quais são feitas referências em *Il barone rampante* são um resumo das leituras feitas pelos europeus letrados do século XVIII. Elenca representantes dos gêneros romance e conto filosófico para delinear o pensamento que edificou o mundo ocidental moderno. Na figura de Cosimo, microcosmo da pequena Ombrosa, observamos as inquietações dos grandes pensadores e da criação literária em ascensão. Como um homem de seu tempo, Cosimo é um rebelde e contestador, que ama a liberdade e a natureza, assim como Rousseau. Cultiva a ciência e as novas técnicas, sendo, portanto, um homem de progresso, como Diderot, D’Alembert e Voltaire.

Em sua vida, porém, nada fica no campo da teoria: Cosimo é um leitor que vive o conhecimento que adquire nos livros. Coloca em ação o que é discutido pelos filósofos e torna-se também ele um pensador: escreve tratados como o “Projeto de constituição de um Estado ideal fundado em cima das árvores¹¹” (CALVINO, 1991, p.166), publica semanários, como “O monitor dos Bípedes¹²” e “O Vertebrado Racional¹³” (CALVINO, 1991, p. 215) e reproduz, na sua rebeldia, os ideais que o levam a confirmar sua reclusão. No campo da literatura, inicia-se com a epopéia, passa pelo romance picaresco e pelo conto filosófico para chegar ao início do romance moderno. Passa de aprendiz a mestre, e depois a contador de histórias. É um homem formado pela leitura, seleção e prática daquilo em que acredita. Cosimo é um homem do século XVIII e também do nosso tempo, que traduz nas suas aflições o ser incompleto: entre o céu e a terra, o ideal e o real. Não deixa de guardar relação também com **Dom Quixote**, que acaba confundindo o mundo real com aquele fictício das novelas de cavalaria. Ao relatar suas aventuras, Cosimo já não sabe mais o que é invenção e o que de fato aconteceu, uma vez que, a partir do poder de criação da linguagem, tudo passa a existir. Cosimo, com seu espírito rebelde, transforma em vida prática o que era idealizado nos livros.

¹⁰ Passando pela obra de Voltaire, Calvino pode propor novamente um sistema bastante preciso de valores: a necessidade de uma compensação harmônica entre identidade individual e empenho político, a importância da história e da relação com o próprio passado, a fidelidade no homem e na sua obra, o caráter naturalmente empenhado da atividade literária. É esta a lição – de plena atualidade – confiada a *Il barone rampante* graças a retomada volteriana: somente sendo até o fim ele mesmo, e permanecendo toda a vida sobre as árvores, Cosimo pode encontrar o mundo melhor para ser útil aos outros e dar a sua pessoal e insubstituível contribuição à grande história. (Tradução nossa)

¹¹ “Progetto di Costtuizione d’uno Stato ideale fondato sopra gli alberi” (CALVINO, 1993, p. 172).

¹² “Il Monitore dei Bipedi” (Id. Ibid., p.222).

¹³ “Il Vertebrato Ragionevole” (Id. Ibid., p.222).

Essa rebeldia, vista a princípio como uma excentricidade, vai se tornando loucura com o passar dos anos.

Toda essa intertextualidade que aflora no romance, todavia, auxilia o alinhavar do verdadeiro tema narrativo que, segundo o próprio autor, é “uma pessoa se impõe voluntariamente uma regra difícil e a segue até as últimas conseqüências, pois sem esta não seria ela mesma nem para si nem para os outros” (CALVINO, 1997, p. 13). Embora retratando um homem do século XVIII, com idéias iluministas, Calvino representa em Cosimo a condição do homem moderno, principalmente aquela do intelectual:

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 (CALVINO, 1997, p. 13).

Anselmi, em seu livro já citado, observa a forte relação do autor com o protagonista:

... negli anni '50 è molto forte un dibattito (che origine nel primo dopoguerra) intorno al ruolo dell'intellettuale nella società. L'attenzione che Calvino pone nel sottolineare l'appartenenza di Cosimo al mondo della cultura rappresenterebbe la ‘soluzione’ che l'autore dà a tale disputa: il suo Barone è chi si pone in una posizione anomala per meglio guardare il mondo ovvero la raffigurazione dell'intellettuale che rifiuta i condizionamenti dell'impegno politico per esprimere e giudicare più liberamente la società. Vi sarebbe pure un'allusione al fatto che Calvino stesso abbandonò il PCI proprio l'anno prima della composizione del romanzo in aperto dissidio con la linea politica del partito dopo l'invasione dell'Ungheria da parte delle truppe del Patto Varsavia¹⁴ (ANSELMINI, 1999, p. 80)

Não é a primeira vez que se fala na aproximação entre Cosimo e Calvino. Alguns estudiosos consideram o protagonista como o alter-ego do autor. No Prefácio de *I nostri antenati*, Calvino confessa que em certo ponto de sua criação, passou a levar Cosimo a sério, a acreditar no personagem e a identificar-se com ele (CALVINO, 1993, p. 14). Tal identificação resultou na criação do narrador Biagio:

¹⁴ ... nos anos 50 é muito forte a discussão (que tem origem no primeiro pós-guerra) em torno do papel do intelectual na sociedade. A atenção que Calvino coloca ao realçar a participação de Cosimo no mundo da cultura representaria a “solução” que o autor dá a tal disputa: o seu Barão é quem se põe em uma posição anômala para melhor observar o mundo ou o reconhecimento do intelectual que rejeita os condicionamentos do empenho político para exprimir e julgar mais liberalmente a sociedade. Isso seria, todavia, uma alusão ao fato de que o próprio Calvino abandonou o Partido Comunista Italiano exatamente no ano anterior à composição do romance em aberto desacordo com a linha política do partido depois da invasão da Hungria por parte das tropas do Pacto de Varsóvia (Tradução nossa).

Em *O barão nas árvores* eu tinha o problema de corrigir o impulso excessivamente forte para identificar-me com o protagonista, e aí pus em ação o bem conhecido dispositivo Serenus Zeitblom; ou seja, desde as primeiras frases de espírito construí como “eu” uma personagem com caráter antitético a Cosme, um irmão tranqüilo e cheio de bom senso. (CALVINO, 1993, p. 18)

Mais uma vez Calvino recorre a uma obra da tradição literária, **Doutor Fausto**, de Thomas Mann, cujo narrador, Serenus Zeitblom elabora um tipo de dissertação filósofo-teológica e metaficcional, discutindo também arte. Além disso, a ironia permeia o texto, que apresenta o cenário social e político da Alemanha. Mais à frente estudaremos o narrador Biagio, cuja forte característica metaficcional foi inspirada neste narrador de Thomas Mann. O que nos interessa nesta fala do autor é o fato de que, embora nossa análise não se baseie em sua biografia, não podemos ignorar seu engajamento e, principalmente, a relação deste engajamento com o romance em estudo e com a trilogia no qual se insere.

2. 4. *Il barone rampante* e o Romance Histórico

Como já apontamos anteriormente, é muito difícil classificar *Il barone rampante*. Empregar um rótulo para melhor estudá-lo seria reduzi-lo. Assim como o protagonista é incapturável em cima das árvores, a tentativa de definir a obra é tarefa que nos escapa às mãos, devido às várias possibilidades de caminhos a que as inúmeras intertextualidades presentes no texto nos induzem. O que nos importa é analisar as diferentes referências que a obra faz a outras escritas, de que modo elas são colocadas na construção da narrativa e que tipo de relação essas escritas produzem com as instâncias narrativas, sejam elas narrador, tempo, espaço ou personagens.

Os textos são evocados a partir das leituras das personagens Cosimo, abade Fauchelafleur, Jean dei Brughi e Ursula. A maioria dos autores citados são pensadores e escritores literários do século XVIII. Até esse ponto, nada mais natural. Porém, muito além de estarem na narrativa como parte do panorama histórico retratado pelo romance, esses autores entram como parte construtiva e, muitas vezes, simbólica de determinada situação.

Para melhor explicitarmos aquilo que propomos, pensemos na relação mais óbvia entre Literatura e História: o romance histórico. Segundo Lukács (1965), o romance histórico do século XIX surgiu como uma resposta ao contexto histórico do século em questão. A

grande movimentação política e social que aconteceu entre o final do século XVIII e o início do século XIX contribuiu para o nascimento de uma consciência histórica, ou seja, para que o homem compreendesse que sua existência, seu modo de ser e agir são historicamente condicionados. Partindo da exigência dessa consciência histórica do escritor, Lukács define o romance histórico pela presença de uma perspectiva histórica, ou seja, a seleção e a determinação dos acontecimentos por parte do escritor são essenciais para recobrar uma significação. Não pretendemos de forma alguma definir *Il barone rampante* como um romance histórico, mas apontar algumas intersecções da obra com o gênero, quais são os elementos que sinalizam para uma referência ao romance histórico, uma vez que Calvino dialoga, nesta obra, com o nascimento e a tradição do romance, na qual o romance histórico se insere. Trata-se do mesmo tipo de intersecção que a obra realiza com a picaresca, a narrativa filosófica e o romance de formação.

2.4.1 Cosimo, o tempo e o espaço de formação

Seguindo ainda a teoria sobre o romance histórico, Lukács nos mostra que ele encena o processo histórico, apresentando um microcosmo que concentra e ao mesmo tempo generaliza fatos historicamente marcados, num contexto ficcional. Através de uma “amostra de vida” é possível desvendar a totalidade, por meio da verossimilhança e da necessidade do mundo ficcional criado.

Mas essa parcela de vida que encena o processo histórico é representada pelas personagens, que revestem a História de uma dimensão mais humanizada, na qual cada uma delas passa a ter importância determinante no curso da História. Trata-se do herói “mediano”, o homem comum que verdadeiramente constrói a História, ou o tipo, o qual, para ser significativo, deve aliar características sociais, sendo o fruto de um processo de generalização, a traços individuais.

O nome do protagonista, Cosimo, é muito significativo na narrativa, remetendo-nos à palavra *cosmo*. Segundo Abbagnano (1970), o cosmos é o mundo enquanto ordem. As grandes mudanças de pensamento, ideais e hábitos do século XVIII são representadas pelos habitantes da pequena Ombrosa. Trata-se de uma cidadezinha fictícia localizada em algum lugar da região da Ligúria, na Itália. Um espaço ficcional em meio a um espaço referencial. Enquanto a Europa vive as idéias iluministas, a Revolução Francesa, as Guerras Napoleônicas, etc., a pequena Ombrosa vive as extravagâncias de um barãozinho que passa a

vida nas árvores, cheio de idéias revolucionárias, e que acompanha as transformações do mundo referencial no seu espaço ficcional. Tudo o que acontece no *macrocosmo* reflete-se no seu *microcosmo*, porém de um modo, no mínimo, engraçado. Muitas discussões e críticas são levantadas a partir de pequenos episódios metafóricos, como veremos mais à frente.

Em **Literatura e História** (1986), Maria Teresa de Freitas elenca as técnicas de autenticação do discurso, isto é, “*referências* ou *pontos de ligação* históricos que inscrevem a narrativa de ficção numa realidade extratextual reconhecível” (FREITAS, 1986, p. 14). Freitas explica que essas técnicas são, em geral, as mesmas empregadas no discurso histórico, e quando são utilizadas no discurso literário, buscam autenticá-lo construindo na narrativa um “efeito de realidade”. Para descrever essas técnicas, Freitas faz um aproveitamento de várias delas que constam no inventário que Philippe Hamon faz das características do discurso realista. Assim, ela aponta apenas aquelas encontradas nos textos de Malraux, os quais são seu objeto de estudo. São elas:

- a) **A Localização Espacial:** são escolhidos espaços precisos e referenciais, seja para o desenrolar da narrativa, seja em relação àqueles que são apenas citados. São espaços reconhecíveis, ligados à realidade exterior, os quais produzem a impressão de que as ações são colocadas exatamente nos lugares onde ela realmente ocorreu.
- b) **A Datação:** a utilização de datas inscreve a narrativa ficcional numa realidade extratextual, e estabelece uma relação entre a cronologia romanesca e aquela oficial, acentuando o caráter documental da obra de ficção.
- c) **A Cronologia Longa:** são acontecimentos que se situam fora do tempo da narrativa, mas têm uma relação com ele. Trata-se de retornos a fatos anteriores que de alguma forma teriam provocado os episódios da cronologia da narrativa. Essa técnica tem por objetivo inserir a narrativa “numa História mais ampla, a História total, mostrando que os acontecimentos só adquirem significado quando se relacionam entre si” (FREITAS, 1986, p. 16)
- d) **Os Personagens Históricos:** são personagens de identidade comprovada e que exerceram, no curso da História, funções comprovadas em determinado acontecimento histórico, e que aparecem, na narrativa, ao lado dos personagens imaginários. Freitas

ainda os divide em três tipos: os que *agem sobre a História*, mesmo tendo uma pequena participação na narrativa; os que *são apenas citados*, ainda que ligados aos acontecimentos narrados; e aqueles que *são pontos de referência histórica*, ou seja, pertencem à cronologia longa. Esses personagens, além de funcionarem como elementos de ligação entre a narrativa ficcional e a História, ainda denunciam a proposta de um *pacto cultural* do autor para o leitor, o qual pressupõe referências culturais anteriores comuns a ambos, e que é comum também no discurso histórico.

- e) **As Entidades e as Referências Históricas:** Freitas entende por entidades e referências históricas os organismos, instituições ou grupos sociais e políticos cuja existência é comprovada historicamente.
- f) **A Utilização de Documentos:** o autor pode utilizar-se de documentos para a elaboração do romance, como elementos internos à estrutura discursiva. O uso de documentos pode ser feito de duas maneiras: os documentos podem ser citados ou descritos, sendo que seu conteúdo é incorporado ao discurso do narrador, autenticando as informações dadas com uma fonte documental, através de jornais, telegramas, relatórios, notas, etc. Assim, o papel de historiador é atribuído ao narrador, evitando que os personagens fictícios tenham que assumir essas informações. Ou ainda, os documentos podem vir justapostos ao discurso, transcritos como documentos. Trata-se da transcrição direta do documento, destacada por aspas ou pelas letras em itálico. É a técnica da *colagem*, que introduz no texto literário “*fragmentos de realidade dentro do discurso de ficção*” (FREITAS, 1986, p. 20). Essa técnica autentifica o texto ao remeter o leitor às próprias fontes. Da mesma forma que o historiador, existe a presença de um selecionador de documentos e organizador do discurso.
- g) **As Notas de Rodapé:** Com caráter didático, essa técnica remete à voz textual, isto é, à voz do escritor, à detenção do saber. O discurso passa a ter uma função intelectual ou cognitiva, própria do discurso científico. Assim sendo, a metalinguagem também é usada como forma de autenticar o discurso.

Algumas dessas técnicas também podem ser verificadas na construção de *Il barone rampante*; no entanto, a intenção do autor, talvez, não seja a mesma de Maulraux em seus textos, a de autenticação do discurso literário, de comprovação de dados históricos para a ficcionalização da História. É nosso intuito, pois, discutir de que maneira o autor emprega algumas dessas técnicas e com que intenção.

Em **Seis propostas para o próximo milênio** (1990), no capítulo da Multiplicidade, Calvino explica que em muitos campos da atividade humana, pode-se reprovar a excessiva ambição de propósitos, mas na literatura, isto se opera de modo diverso. Só se colocando objetivos desmesurados, até mesmo além das suas possibilidades de realização, é que a literatura pode viver. Seu grande desafio, no entanto, é “saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo” (CALVINO, 1990, p. 127). Essa variedade de saberes e de códigos se faz presente nas obras de Calvino, que dialoga com as Ciências Exatas e Naturais, a Filosofia, a Arte, a Tecnologia, etc. Em *Il barone rampante*, seu diálogo se dá, principalmente, com a Historiografia, através da qual o autor acirra discussões sobre as relações humanas e a escrita literária.

As referências históricas começam no primeiro parágrafo do texto: “Foi em 15 de junho de 1767 que Cosme Piovasco de Rondó, meu irmão, sentou-se conosco pela última vez”¹⁵ (CALVINO, 1991, p. 5). Assim, a obra inicia-se pelo dia em que Cosimo toma sua decisão e sobe nas árvores. A partir daí, o narrador começa a delinear o panorama da época juntamente com a descrição das personagens. Temos, então, a técnica da *datação*, que já deixa claro o período da História na qual a narrativa se insere e o leitor pode usar de seu conhecimento extratextual para acompanhar o desenrolar da narrativa. Mas também é utilizada a marcação da passagem do tempo através das estações do ano, principalmente na narração da adolescência de Cosimo. O correr do tempo acompanha as mudanças em sua vida. Por exemplo, no capítulo 10, Cosimo começa a compreender melhor a natureza, fabricando roupas e utensílios adaptados para sua nova condição de vida, ao passo que também começa a animalizar-se, a desenvolver características próximas às dos animais. Essas mudanças são marcadas cronologicamente pela chegada de uma nova estação, o inverno:

Para a noite Cosme descobrira o sistema do odre de peles; nada de tendas ou cabanas: um odre com peles na parte interna, dependurado num galho. Escorregava dentro, desaparecia e dormia encolhido como uma

¹⁵ “Fui il 15 di giugno del 1767 che Cosimo Piovasco di Rondò, mio fratello, sedette per l’ultima volta in mezzo a noi” (CALVINO, 1993, p. 3).

criança. (...) (Diziam que seus olhos tinham se tornado luminosos no escuro como os dos gatos e corujas: não cheguei a perceber isso)¹⁶. (CALVINO, 1991, p. 84)

Ao contrário, de manhã, quando cantava o tentilhão, saíam do saco duas mãos cerradas, (...) as pernas arqueadas (começavam a ficar meio tortas, pelo hábito de permanecer e de mover-se sempre de quatro ou de cócoras)¹⁷. (CALVINO, 1991, p. 84-85)

E assim, a narrativa continua a desenrolar-se com o passar das estações: na primavera, a irmã Batista casa-se. No outro inverno, Cosimo fica sabendo dos espanhóis que vivem nas árvores em Olivabassa e viaja para lá. É quando inicia seu namoro com Ursula, ficando por lá cerca de um ano. No capítulo 20, porém, o narrador Biàgio conta de sua viagem pela Europa, na qual descobre que seu irmão já era conhecido fora dos domínios de Ombrosa, até mesmo por Voltaire. Biàgio afirma ter então 21 anos, e podemos deduzir que isso se passa no ano de 1780. No capítulo 29, o narrador aproveita-se do ciclo da natureza para falar da idade do irmão: “A juventude passa rápido na terra, imaginem nas árvores, onde tudo está destinado a cair: folhas, frutos. Cosme envelhecia¹⁸” (CALVINO, 1991, p. 244). No último capítulo, num diálogo com Cosimo, Biàgio afirma que o irmão já passou dos 65 anos, ou seja, estão por volta de 1820. Em *Il barone rampante*, a técnica de *datação* insere, pois, a narrativa no contexto extratextual dos acontecimentos ocorridos na Europa entre 1767 e 1820. No início do último capítulo, o narrador tece uma reflexão sobre esses tempos:

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 cinzas¹⁹. (CALVINO, 1991, p. 250)

¹⁶ “Per la notte Cosimo aveva trovato il sistema dell’otre di pelo; non più tende o campane: un otre col pelo dalla parte di dentro, appeso a un ramo. Ci si calava dentro, ci spariva tutto e s’addormentava rannicchiato come un bambino. (...) (Dicevano che gli occhi gli fossero diventati luminosi nel buio come i gatti e i gufi: io però non me ne accorsi mai)” (CALVINO, 1993, p. 86-87).

¹⁷ “Al mattino invece, quando cantava la ghiandaia, dal sacco uscivano fuori due mani strette a pugno, (...) le sue gambe arcuate (gli cominciarono a venire un po’ storte, per l’abitudine a stare e muoversi sempre carponi o accoccolato)” (CALVINO, 1993, p. 87).

¹⁸ “L gioventù va via presto sulla terra, figurateci sugli alberi, donde tutto è destinato a cadere: foglie, frutti. Cosimo veniva vecchio” (CALVINO, 1993, p. 252).

¹⁹ “Ora io non so che cosa ci porterà questo secolo decimonono, cominciato male e che continua sempre peggio. Grava sull’Europa l’ombra della Restaurazione; tutti i novatori – giacobini o bonapartisti che fossero – sconfitti; l’assolutismo e i gesuiti rianno il campo; gli ideali della giovinezza, i lumi, le speranze del nostro secolo decimottavo, tutto è cenere” (Id. Ibid., p. 258).

Quanto à *localização espacial*, como já falamos anteriormente, trata-se de Ombrosa (na tradução brasileira de Nilson Moulin vem com o nome de Penúmbria), espaço ficcional situado na região da Ligúria, na Itália. O nome da cidadezinha também é bastante sugestivo: vem do substantivo *ombra*, que em português é o mesmo que *sombra*, e, no sentido figurado, pode ser traduzido por *escuridão*. Já o adjetivo *ombroso* significa *assombrado* ou *sombreado*, ao passo que no sentido figurado pode ter valor de *desconfiado* (Parlagreco, s/d, p. 312). Assim, o espaço onde se passa a narrativa é um espaço não claro, não preciso, é o espaço da sombra, daquilo que é obscuro, não claro, da desconfiança, da incerteza, e finalmente, da imaginação. Por seu turno, a História se desenrola paralelamente num espaço extratextual mais abrangente, porém, determinado: a Europa.

Mas o cenário principal em que se situa a narrativa é de fato aquele das árvores. Também guardando relação com a palavra Ombrosa (por causa da sombra que projeta), a árvore guarda uma quantidade enorme de símbolos em várias culturas diferentes, como a árvore da vida, a árvore cósmica, a árvore do bem e do mal ou a árvore da verdade. De acordo com Cirlot (1984), num sentido mais amplo, a árvore representa a vida no cosmo, com sua densidade, e pelo ato de crescer, proliferar, gerar e regenerar. Por apresentar-se como uma vida inesgotável, também equivale à imortalidade. Na alquimia, a árvore da ciência recebe o nome de *arbor philosophica* (símbolo do processo evolutivo, de todo crescimento de uma idéia, vocação e força). Para Chevalier (1988), é símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, evocando todo o simbolismo da verticalidade. A árvore põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes, sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu. É universalmente considerada como símbolo das relações que se estabelecem entre a Terra e o Céu.

Lembremo-nos que esse espaço intermediário, entre céu e terra, culturalmente, sempre foi dedicado ao poeta e ao filósofo. Além disso, o carvalho, a árvore em que Cosimo sobe em 15 de junho de 1767, e de onde ele observava a família, é aquele que não se dobra ao vento, ou seja, é inflexível como a decisão do barão e, ao mesmo tempo, frágil, pois se quebra facilmente por causa dessa inflexibilidade, como a fragilidade causada pela solidão. Não resta dúvida que, diante de tanta evidência cultural, seja através da manifestação mitológica, seja

através da literatura, Calvino escolheu de forma impecável o espaço para construção desta narrativa, aproveitando-se da força simbólica que a árvore traz consigo, aliada ao grande lirismo que tal símbolo produz.

A inserção da cronologia histórica também é feita através dos personagens fictícios, que possuem características e comportamentos os quais levam o leitor a visualizar a época retratada. Em primeiro lugar, aparece o pai, o barão Armínio Piovasco de Rondò, que usava uma peruca descendo até as orelhas à moda de Luís XVI, descrita como um adereço fora de moda, assim como outras coisas que ele usava. O barão era um homem que vivia preocupado com genealogias e à espera de uma nomeação para o ducado de Ombrosa. É um homem que tenta caminhar fora de seu tempo, procurando não ver as mudanças que estão acontecendo, pois tem verdadeira obsessão por esse título, e parece ignorar que os privilégios da nobreza diminuem a cada dia.

...sua vida era dominada por pensamentos desencontrados, como tantas vezes acontece nos períodos de transição. A agitação da época transmite a muitos a necessidade de agitar-se também, mas tudo ao contrário, fora de foco: assim era o pai, com o tema do momento; tinha pretensões ao título de duque de Penúmbria e não pensava em outra coisa a não ser em genealogias e sucessões e rivalidades e alianças com os potentados vizinhos e distantes²⁰. (CALVINO, 1991, p. 7)

O barão Armínio exigia que a família seguisse todas as convenções sociais da nobreza, refletidas no modo de vestir-se e de portar-se à mesa, embora fossem já fora de moda. Fica claro que o barão não aceitava participar do novo modo de vida, com o crescente poder da burguesia, isto é, ainda persistia em ter os privilégios que a nobreza perdia a cada dia. É a própria nobreza ridicularizada em sua figura, e alegoriza também todo aquele que não quer enxergar o novo.

A mãe de Cosimo é também uma personagem bastante interessante. É chamada Generalessa Konradine di Rondò e era filha de um general imperial, Konrad von Kurtewitz. Era chamada Generalessa porque era órfã de mãe e acompanhava o pai desde pequena em suas campanhas. Embora existissem lendas de que ela também participasse das batalhas, a verdade era que se hospedava nos melhores castelos ao lado de suas criadas e passava o

²⁰ “...la sua vita era dominata da pensieri stonati, come spesso succede nelle epoche di trapasso. L’agitazione dei tempi a molti comunica un bisogno d’agitarsi anche loro, ma tutto all’incontrario, fuori strada: così nostro padre, con quello che bolliva allora in pentola, vantava pretese al titolo di Duca d’Ombrosa, e non pensava ad altro che a genealogie e successioni e rivalità e alleanze con i potentaci vicini e lontani” (CALVINO, 1993, p. 5).

tempo fazendo rendas em almofadas. Mas a personagem também é inserida como parte dos marcos históricos presentes no romance. Seguindo as técnicas de autenticação do discurso propostas por Freitas, há nesse trecho um exemplo de *cronologia longa*, quando o narrador conta que o pai de Konradine teria ocupado as terras da família sob o comando das tropas de Maria Teresa d'Áustria.

Pinceladas da Historiografia, como esta, aparecem por toda a obra, mas sempre debaixo de um tom irônico. A mãe de Cosimo tinha mania por guerras, só bordava motivos bélicos em suas almofadas e seu sonho era ver um dos filhos num posto do exército. Também o abade Fauchelafleur carrega em si traços da Historiografia, uma vez que é chamado *jansenista*, e de forma, ao mesmo tempo, humorística e melancólica, sua personagem tanto apresenta as características austeras próprias do *jansenismo* quanto uma certa debilidade e fraqueza, uma falta de vontade e de convicção naquilo em que acredita. Acaba sendo preso pela Santa Inquisição por portar livros proibidos – que, na verdade, eram para Cosimo – e morre sem ter certeza em que acreditava.

Sem dúvida, a técnica mais utilizada para o acompanhamento da cronologia histórica nas histórias sobre o barão é a de *entidades e referências históricas*. Estas estão enraizadas no curso da narrativa, como se fossem pequenas pitadas da História em meio a enredos estranhos, cujo maior objetivo é o humor. Como já apontamos antes, o abade Fauchelafleur era chamado *jansenista* e acaba sendo preso e condenado pela Santa Inquisição. Também o barão Armínio tinha problemas com a Companhia de Jesus por causa da disputa pela propriedade de um pomar, e o barão dava asilo a todos que se dissessem perseguidos pelos jesuítas, como o fez com o abade. A maçonaria, que teve presença marcante nesse episódio da história européia, também entra na narrativa, cheia de mistérios que envolviam Cosimo. Biagio chega a sugerir que o irmão poderia ter sido até o mestre a quem se atribuía a fundação da loja em Ombrosa:

É certo que entre nós as primeiras reuniões dos maçons aconteciam à noite no meio dos bosques.(...) Talvez seja possível que a maçonaria já existisse havia tempos, sem que Cosme soubesse, e ele casualmente numa noite, movimentando-se pelas árvores do bosque, tenha descoberto numa clareira uma reunião de homens com estranhas roupagens e instrumentos, à luz de candelabros, tenha parado para escutar, e depois tenha intervindo provocando desconcerto com uma de suas saídas, como, por exemplo: “Se levantas uma parede, pensa naquilo que permanece de fora!” (frase que o ouvi repetir várias vezes), ou uma de outras suas, e os maçons, reconhecida a sua profunda doutrina, o tenham feito entrar na loja, com incumbências

especiais, e introduzindo um grande número de novos ritos e símbolos²¹.
(CALVINO, 1991, p. 220)

Aqui, a técnica utilizada resulta no acento irônico da narrativa ao atribuir a um personagem fictício a introdução de um grande número de novos ritos e símbolos nessa tradição maçônica. E como acontece durante toda a narrativa, a relação desta com as *entidades históricas* cai sempre no humorismo:

O fato é que, durante todo o tempo em que meu irmão dela participou, a maçonaria ao ar livre (como a chamarei para distingui-la daquela que se reunirá depois num edifício fechado) teve um ritual muito mais rico, em que entravam corujas, telescópios, pinhas, bombas hidráulicas, cogumelos, diabinhos de Descarte, teias de aranha, tabuletas pitagóricas. (...) Só poucas pessoas deixavam entender que agora esse quebra-cabeça tinha um significado mais sério; contudo, nunca se conseguiu estabelecer uma separação nítida entre os signos de antes e os posteriores, e excluir que desde o principio fossem sinais esotéricos de alguma sociedade secreta²²
(CALVINO, 1991, p. 221).

No capítulo 26, o narrador relata uma situação análoga àquela da Revolução Francesa, porém passada na pequena Ombrosa. Era época de colheita das uvas e os trabalhadores, normalmente, carregavam cestos cheios, mas boa parte da colheita era requisitada pelos exatores, juntamente com tropas de guardas e destinada aos tributos para nobres da região, para o governo da República de Gênova, para o clero e outros dízimos. Cosimo ia à praça pública para atualizar o povo com as notícias que recebia pelos jornais. Também fez, seguindo o modelo francês, um registro de queixas e também de desejos, o qual intitulou de “Registros das dores e das alegrias”. No entanto, não havia nenhuma assembleia para a qual mandá-lo, permanecendo amarrado à árvore, tomando chuva e se apagando, o que deixava o povo ainda mais triste e com desejos de rebelião, que começa com um burburinho, com o uso de códigos nas conversas:

²¹ “È certo che da noi le prime riunioni dei Frammassoni si svolgevano la notte in mezzo ai boschi. (...) Forse è possibile che la Massoneria esistesse già da tempo, all’insaputa di Cosimo, ed egli casualmente una notte, muovendosi per gli alberi del bosco, scoprisse in una radura una riunione d’uomini con strani paramenti e arnesi, alla luce di candelabri, si soffermasse di lassù ad ascoltare, e poi intervenisse gettando lo scompiglio con una qualche uscita sconcertante, come per esempio: - Se alzi un muro, pensa a ciò che resta fuori! - (frase che gli sentii spesso ripetere), o un’altra delle sue, e i Massoni, riconosciuta la sua alta dottrina, lo facessero entrare nella Loggia, con cariche speciali, ed apportandovi un gran numero di nuovi riti e simboli” (CALVINO, 1993, p. 227-228).

²² “Sta il fatto che per tutto il tempo che mio fratello ci ebbe a che fare, la Massoneria all’aperto (come la chiamerò per distinguerla da quella che si riunirà poi in un edificio chiuso) ebbe un rituale molto più ricco, in cui entravano civette, telescopi, pigne, pompe idrauliche, funghi, diavolini di Cartesio, ragnatele, tavole pitagoriche. (...) Solo poche persone lasciavano capire che adesso questi rebus avevano un significato più serio; ma d’altronde non si è mai potuto tracciare una separazione netta tra i segnali di prima e quelli di dopo, ed escludere che sin da principio fossero segni esoterici d’una qualche società segreta” (Id. Ibid., p. 228).

Em setembro preparavam-se para a vindima. E parecia que se gestava algo de secreto e de terrível.

Os conciliábulos de porta em porta:

- A uva está madura!
- Está madura! Claro que sim!
- Mais do que madura! Está na hora de colher!
- Está na hora de colher!
- Está na hora de amassar!

(...)

- Viu quantos guardas? Parecem melros que baixaram para roubar os cachos.

- Mas este ano não levam!
- Se os melros são tantos, aqui somos todos caçadores!
- Contudo, há quem não se queira apresentar. Há quem fuja.
- Como é que este ano a vindima não agrada mais a tanta gente?
- Em nossa região queriam adiá-la. Mas a uva já está madura!
- Bem madura!²³(CALVINO, 1991, p. 226-227).

Através das frases curtas e das repetições em torno da idéia de que “a uva está madura”, Calvino consegue exprimir o clima de excitação dos trabalhadores, de que é chegada a hora da rebelião, como se pudessemos ouvi-los sussurando. Quando a colheita se inicia, a tensão começa a aumentar, e a narração se torna mais lenta, com maior detalhamento dos fatos, o que aumenta também o suspense para o leitor.

(...) uma agitação de grupos, algo tenso, talvez um pouco por causa do céu, que não estava inteiramente coberto mas um tanto pesado, e se uma voz iniciava uma canção parava logo no meio, não acompanhada pelo coro. Os tropeiros carregavam os cestos cheios de uva para as tinas. Antes costumava-se fazer as partes para os nobres, o bispo e o governo; este ano não, parecia que haviam esquecido.

Os exatores, vindos para cobrar os dízimos, estavam nervosos, não sabiam bem que peixe apresar. Mais passava o tempo, menos coisas aconteciam, mais se sentia que algo devia acontecer, mais percebiam os

²³ “A settembre ci si preparava per la vendemmia. E pareva cisi preparasse per qualcosa di segreto e di terribile.

I conciliaboli di porta in porta:

- l'uva è matura”
 - È matura! Eh già!
 - Altro che matura! Si va a cogliere!
 - Si va a pigiare!
- (...)
- Hai visto quanti sbirri? Paiono merli calati a beccare i grappoli.
 - Ma quest'anno non beccano!
 - Se i merli sono tanti, qui siamo tutti cacciatori!
 - C'è chi invece non vuol farsi vedere. C'è chi scappa.
 - Come mai quest'anno la vendemmia non piace più a tanta gente?
 - Da noi volevano rimandarla. Ma ormai l'uva è già matura!
 - È matura!” (CALVINO, 1993, p. 234).

guardas que era preciso mover-se, mas menos entendiam o que fazer²⁴ (CALVINO, 1991, p. 227).

Liderados por Cosimo, os vindimadores iniciam um canto, numa crescente movimentação que vai explodir no canto *Ça ira!*:

Pelas fileiras se propagou um canto; de início quebrado, dissonante, que não se entendia o que era. Depois as vozes encontraram um entendimento, sintonizaram, pegaram a ária, e cantaram como se corressem, num vôo, e os homens e as mulheres firmes e meio escondidos ao longo das fileiras, e as estacas as videiras os cachos, tudo parecia correr, e a uva vindimar-se sozinha, lançar-se dentro das tinas e pisar-se, e o ar as nuvens o sol, tornar-se tudo mosto, e já se começava a entender aquele canto, primeiro as notas da música e depois algumas das palavras, que diziam: *Ça ira! Ça ira! Ça ira!*, e os jovens pisavam a uva com pés descalços e vermelhos – *Ça ira!* -, e as moças enterravam as tesouras apontadas como punhais no verde denso ferindo os torcidos cabos dos cachos – *Ça ira!* -, e nuvens de mosquitinhos invadiam o ar acima dos montes de racimos prontos para a prensa – *Ça ira!* – (...) (CALVINO, 1991, p. 228).

A pequena revolução em Ombrosa é descrita concomitantemente à narração do canto: começa tímida como ele, “quebrado, dissonante” e depois vai ganhando força, até que os trabalhadores conseguem libertar-se do medo, unir-se e avançar (“e cantaram como se corressem, num vôo”). A violência que tomou conta daqueles acontecimentos, na França, fica aqui sugerida pelas imagens dos jovens que pisavam as uvas “com pés descalços e vermelhos”, tal qual o vermelho com que o sangue derramado na Revolução tingiu a história do país, e das “tesouras apontadas como punhais no verde denso ferindo os torcidos cabos dos cachos”. De acordo com Felizardo (1985), a Tomada da Bastilha passou a ser um marco para a humanidade e também, a partir de 1790, passou a fazer parte do calendário nacional para o povo francês. Foi na Festa das Federações, que reuniu em Paris representantes e delegações revolucionárias, que nasceu *Ça ira!*²⁵, uma das canções mais célebres da França revolucionária. Até hoje, ela é conservada pela Coleção de Manuscritos da Biblioteca

²⁴ “Per i filari si propagò un canto; dapprima rotto, discordante, che non si capiva che cos’era. Poi le voci trovarono un’intesa, s’intonarono, di volata, e gli uomini e le donne fermi e sminascosti lungo i filari, e i pali le viti i grappoli, tutto pareva correre, e l’uva vendemmiarsi da sé, gettarsi dentro i tini e pigiarso, e l’aria le nuvole il sole diventare tutto mosto, e già si cominciava a capire quel canto, prima le note della musica e poi qualcuna delle parole, che dicevano: - *Ça ira! Ça ira! Ça ira!* E i giovani pestavano l’uva coi piedi scalzi e rossi, - *Ça ira!* - e le ragazze cacciavano le forbici appuntite come pugnali nel verde fitto ferendo le contorte attaccature dei grappoli, - *ça ira!* - e i moscerini a nuvoli invadevano l’aria sopra i mucchi di graspi prontiper il torchio, - *Ça ira!* - (...) (Id. Ibid., p. 235-236).

²⁵ “ Ah, ça ira!çÇa ira! Ça ira!/Les aristocrates à lanterne!/Ah, ça ira! Ça ira! Ça ira!/Les aristocrates, on les pendra!/La liberte triomphera,/Malgré lês tuyrans, tout/Reussira./Ah, ça ira! Ça ira! Ça ira!”
“Agora vai! Agora vai! Agora vai! / À forca os aristocratas/ Agora vai! Agora vai! Agora vai!/ Os aristocratas serão enforcados! A liberdade triunfará/ Apesar dos tiranos, tudo será conseguido!/ Agora vai! Agora vai! Agora vai!” (FELIZARDO, 1985, p. 13-15).

Nacional de Paris e, ao longo dos anos, teve sua popularidade aumentada, tendo sido enriquecida em seus versos, de acordo com as circunstâncias do momento político.

Quando começa o confronto, a supressão de vírgulas marca a confusão que se instaurou na vindima. O narrador vale-se deste recurso, citando apenas substantivos, mas que, postos lado a lado, dão a idéia de uma ação ocorrendo, uma ação de tamanho tumulto, que não é possível nem ao menos descrever:

Não se entendia mais o que era vindima e o que era luta: homens uva mulheres varas foice parras *scarasse* fuzis cestos cavalos arames socos coices de mula canelas peitos e todos cantando: *Ça ira!*²⁶(CALVINO, 1991, p. 229).

O fim da luta mostra a escolha de Calvino pelo tom humorístico, em detrimento daquele trágico. Ao invés de forcas ou guilhotinas, os policiais e exatores foram atirados de cabeça nas tinas, voltando todos sujos de suco de uva. Os vencedores montaram, à moda francesa, a Árvore da Liberdade. Por fim, chegaram as tropas genovesas e austro-sardas, e embora os rebeldes construíssem barricadas, não conseguiram vencer desta vez. Alguns foram presos e, novamente, valendo-se do humor, Calvino não destina aos contestadores um final trágico. Os acusados demonstraram que os verdadeiros chefes eram aqueles que tinham conseguido fugir, e assim, todos ficaram livres. Esse episódio, sem dúvida alguma, é uma metáfora da Revolução Francesa, seguindo suas causas e os caminhos traçados, porém, sempre envolta num clima de humor. Pode-se dizer que a excitação desta época de luta por ideais e de crença numa melhora de vida está metaforicamente embutida na frase “A uva está madura”. É como se dissessem: chegou a hora da colheita, já estamos todos prontos para a luta e para saborear os frutos desta mudança.

As *personagens históricas* têm uma presença muito mais constante no âmbito das idéias disseminadas por elas, do que no sentido de exercer algum tipo de influência na narrativa. As duas únicas que aparecem com uma pequena participação, contracenando com as personagens ficcionais e com falas, são Voltaire e Napoleão Bonaparte. O primeiro aparece no capítulo 20, quando Biagio relata sua viagem pela Europa, na qual surpreendeu-se ao descobrir que a fama de um homem que vivia sobre as árvores em Ombrosa já havia percorrido o mundo. Porém o barão era representado como um selvagem, e apareceu num almanaque no capítulo dos monstros, com barba longa e cauda, recoberto de penugem.

²⁶ “Non si capiva più quel che era vendemmia e quel che era mischia: uomini uva donne tralci roncole pampini *scarasse* fucili corbe cavalli fil di ferro pugni calci di mulo stinchi mammelle e tutto cantando: *Ça ira!*” (CALVINO, 1991, p. 236).

Voltaire estava na ocasião de volta a Paris para a reapresentação de uma tragédia sua. Biagio fora convidado para uma recepção em sua homenagem. O narrador o chama “velho filósofo²⁷”, e diz que estava “feliz como um pássaro e maligno como um porco-espinho²⁸” (CALVINO, 1991, p. 168). Sabendo que era de Ombrosa, indagou-lhe se era ele o “famoso filósofo que vivia nas árvores”. Biagio, que sentia vergonha de dizer que a estranha criatura era seu irmão, na presença de Voltaire ficou lisonjeado ao relatar-lhe, diante da curiosidade do filósofo, que o irmão assim decidiu viver porque “aquele que pretende observar bem a terra deve manter a necessária distância²⁹” (CALVINO, 1991, p. 168) Resposta que Voltaire contradiz no seu espírito mais anti-rousseauiano: “*Jadis, c’était seulement la Nature qui créait des phénomènes vivants, - concluse; - maintenant c’est la Raison*³⁰” (CALVINO, 1993, p. 174). Trata-se de um diálogo pequeno e em francês, e, como em todos os diálogos que aparecem no texto em outras línguas, sem tradução.

Napoleão entra em cena no capítulo 28, quando foi a Milão para ser coroado e fez algumas viagens pela Itália. Era bem acolhido pelo povo, que o levava para conhecer monumentos e raridades nas cidades por onde passava. Assim, em Ombrosa, “incluíram no programa uma visita ao “patriota em cima das árvores³¹” (CALVINO, 1991, p. 242). Napoleão troca poucas palavras em francês com Cosimo, e como o olhasse por entre os galhos no horário de meio-dia, recebia o sol nos olhos. Percebendo seu desconforto, dá-se o diálogo entre os dois:

- Posso fazer algo pelo senhor, *mon empereur*?
 - Sim, sim – disse Napoleão -, fique um pouco mais deste lado, por favor, para proteger-me do sol, isso, assim, parado... – Depois se calou, como assaltado por um pensamento, e virou-se para o vice-rei Eugênio: - *Tout cela me rapelle quelque chose... Quelque chose que j’ai déjà vu...*
 - Cosme correu em auxílio:
 - Não era Vossa Senhoria, Majestade: era Alexandre Magno.
 - (...)
 - Só que então - acrescentou Cosme – era Alexandre quem perguntava a Diógenes o que podia fazer por ele, e Diógenes quem pedia a ele que se deslocasse...
- Napoleão estalou os dedos como se tivesse finalmente encontrado a frase que procurava. Assegurou-se com uma olhadela que os dignatários do séquito o estavam ouvindo, e disse, num italiano perfeito;

²⁷ “vecchio filosofo” (CALVINO, 1993, p. 174)

²⁸ “allegro come una pasqua e maligno come un istrice” (Id. Ibid., p. 174)

²⁹ “chi vuole guardare bene la terra deve tenersi alla distanza necessaria” (Id. Ibid., p. 174).

³⁰ “Outrora, era somente a Natureza que criava os fenômenos existentes – concluiu -; agora é a Razão” (Tradução nossa).

³¹ “misero nel programma anche una visita al “patriota in cima agli alberi”” (CALVINO, 1993, p. 250).

- Se eu não fosse o imperador Napoleão, gostaria de ser o cidadão Cosme Rondó!³² (CALVINO, 1991, p. 243).

O diálogo faz, explicitamente, uma paródia ao encontro entre Alexandre Magno e Diógenes. Enquanto Diógenes pede a Alexandre que se desloque para que ele possa receber o calor do sol, Napoleão pede a Cosimo que se desloque para cobri-lo do sol.

Como pudemos perceber, as categorias apresentadas por Freitas, estão evidenciadas em *Il barone rampante*, também como forma de autenticação do discurso, não exatamente daquele histórico, mas de uma paródia do discurso consagrado pela tradição do romance histórico.

No próximo capítulo, levando em consideração a intertextualidade do romance com textos clássicos, bem como a parodização de seus elementos estruturais ou temáticos, buscaremos analisar, sob a ótica da relação entre História e Ficção, o foco narrativo em *Il barone rampante*. É através da voz de Biàgio, irmão do protagonista Cosimo, que conhecemos as aventuras do Barão, e que as estratégias discursivas podem ser evidenciadas.

³² “- Posso fare qualcosa per voi, *mon Empereur*?

- Sì, sì, - disse Napoleone, - statevene un po' più in qua, ve ne prego, per ripararmi dal sole, ecco, così, fermo... – Poi si tacque, come assalito da um pensiero, e reivolto al Vicerè Eugenio: - *Tout cela me rappelle quelque chose... Quelque chose que j'ai déjà vu...*

Cosimo gli viene in aiuto: - Non eravate voi, Maestà: era Alessandro Magno.

(...)

- Solo che allora, - soggiunse Cosimo, - era Alessandro a domandare a Diogene cosa poteva fare per lui, e Diogene a pregarlo di scostarsi...

Napoleone fece schioccare le dita come avesse finalmente trovato com un'occhiata che i dignatari del seguito lo stessero ascoltando, e disse, in ottimo italiano: - Se io non era l'Imperator Napoleone, avria voluto ben essere il cittadino Cosimo Rondò!” (CALVINO, 1993, p.251).

3 COSIMO E O NARRADOR

Seja como for, todas as “realidades” e as “fantasias” só podem tomar forma através da escrita, na qual a exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal; as visões polimorfos obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto. (Italo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*)

3.1. A relação entre História e Ficção em *Il barone rampante* e o papel do narrador

A releitura do passado sob o olhar contemporâneo foi denominada por Linda Hutcheon como metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991), cujo ponto interessante é a crítica da escrita da História dentro da narrativa ficcional, num jogo de reflexões ao qual agregam-se referências, citações a textos e situações do passado. Dessa maneira, a obra metaficcional se constitui em meio aos traços que separariam Literatura e História, visto que os fatos históricos, embora baseados em dados empíricos, tornam-se acessíveis a nós sob a forma de textos. A metaficção historiográfica vem mostrar que tudo aquilo que antes fora considerado como verdade única está sujeito, no entanto, a “verdades” ou versões, já que os registros históricos são feitos por narradores, os quais relatam os dados sob suas óticas particulares.

O ensaísta Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, propõe de que forma pode a literatura continuar a ter seu espaço no mundo contemporâneo borbardeado por imagens:

A literatura será possível no ano 2000, submetido a uma crescente inflação de imagens pré-fabricadas? Os caminhos que vemos abertos até agora parecem ser dois: 1) Reciclar as imagens usadas, inserindo-as num contexto novo que lhes mude o significado. O pós-modernismo pode ser considerado como a tendência de utilizar de modo irônico o imaginário dos meios de comunicação, ou antes como a tendência de introduzir o gosto do maravilhoso, herdado da tradição literária, em mecanismos narrativos que lhe acentuem o poder de estranhamento. 2) Ou então apagar tudo e recomeçar do zero. (CALVINO, 1994, p. 111)

Parece que a sua escolha foi a primeira, pois sua obra, como um todo, incorpora-se nesse estranhamento, numa rede de comunicações multifacetadas que buscam na tradição literária as bases para uma reflexão sobre a arte de produzir literatura.

A temática histórica datada do final do século XVIII e início do XIX remete diretamente a um período conturbado da história: as idéias iluministas, a Revolução Francesa, a ascensão da burguesia, a era napoleônica, etc. Mas essa representação de uma realidade de acontecimentos históricos está entrelaçada à vida de um jovem, que absorve os ideais da época de uma maneira, no mínimo, irreverente: em cima das árvores. Com sua vida reclusa, paradoxalmente, relaciona-se muito bem com aqueles a quem Hutcheon vem a chamar de “os ex-cêntricos” (HUTCHEON, 1991, p. 153), ou seja, personagens que antes não possuíam lugar na narrativa ficcional ou historiográfica, como o bandido Jean dei Brughi, os pequenos ladrões de frutas, os camponeses, o tio turco que se relacionava com piratas, os artesãos, etc.

Para Hutcheon, “a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p. 147), e, nesse sentido, o romance de Calvino insere-se nessa tensão entre o historiográfico e o fabuloso, que impede qualquer movimento de busca por uma “verdade” histórica. O leitor, diante de um enredo como este, é levado a compactuar com a ficção, mesmo pairando sobre os ares da historicidade.

Ora, alguns historiadores compreendem, hoje, que toda história é uma seleção prévia dos acontecimentos, pois o historiador, assim como o ficcionista, será sempre um selecionador, já que é ele quem decide quais serão os fatos abordados, em qual ordem aparecerão e em que contexto. De acordo com Linda Hutcheon,

de certa maneira, a paródia intertextual da metaficção historiográfica encena as opiniões de determinados historiógrafos contemporâneos: ela apresenta uma sensação da presença do passado, mas de um passado que só pode ser conhecido a partir de seus textos, de seus vestígios – sejam literários ou históricos. (HUTCHEON, 1991, p. 164)

Nesta perspectiva, o papel do historiador confunde-se com o do narrador ficcional. A questão da objetividade ou a conquista de um *status* de legitimidade vale-se da mesma

estratégia nos dois tipos de texto: a busca pelo verossímil. É a partir desse prisma que a análise do foco narrativo do romance em questão será realizada.

3.2 O testemunho de Biagio

Com exceção do capítulo 27, no qual as aventuras narradas são relatadas pelo próprio protagonista Cosimo, em primeira pessoa, o romance todo é narrado pelo personagem secundário Biàgio, irmão de Cosimo.

Assim como acontece com o narrador de **O nome da rosa** de Umberto Eco, Adso, temos aqui um narrador mais jovem que o protagonista, que precisa buscar sentido em tudo o que vê e conta. Uma das faces da obra de Eco é a paródia ao romance policial e ao **Sherlock Holmes** de Conan Doyle, cujas aventuras são testemunhadas por Watson, e o nosso Biagio, decididamente, também vem alinhar-se nessa tradição do narrador-testemunha dos acontecimentos. Ele é já um senhor quando começa a narrar a vida de seu irmão desde que este tinha doze anos e ele, oito.

Muitos foram os estudiosos que classificaram os diferentes focos narrativos das obras de ficção. Para Genette [19...], o narrador que participa como personagem da história é classificado como homodiegético. Norman Friedman (2002) nomeia o tipo de narrador como Biagio de “‘Eu’ como testemunha”. O termo testemunha é muito bem empregado, visto que é um elemento essencial quando se busca a verdade ou quando se deseja que algo pareça verdadeiro. Esse tipo de narrador tem um ângulo de visão, porém, limitado, pois é um personagem secundário que não pode saber o que se passa na mente do protagonista; entretanto, pode utilizar-se de outros meios - como inferir, lançar hipóteses, dizer o que viu ou ouviu, mostrar documentos, etc. – tanto para conferir a veracidade dos fatos quanto para explicar a abrangência do que está sendo narrado.

Assim inicia-se a narração de *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. Estávamos na sala de jantar da nossa vila em Penúmbria, as janelas enquadravam as densas ramagens do carvalho ílex do parque. (...) Cosme

disse: “Já falei que não quero e não quero!”, e afastou o prato de escargots. Nunca tínhamos visto desobediência tão grave.³³ (CALVINO, 1991, p. 5)

Já no primeiro período do romance o narrador apresenta-se como irmão do protagonista e mostra-se claro e objetivo em sua tarefa de narrar os acontecimentos da vida espetacular do Barão. Ele expressa sua condição secundária na narrativa, sempre comparando a vida emocionante do irmão com a sua, tão singela e regrada: “... estas não são as memórias da minha vida, que certamente não mereceriam ser escritas ...³⁴” (CALVINO, 1991, p. 167)

É importante ressaltar que o Biàgio que narra é já um velho e, portanto, nos transmite os fatos como uma lembrança da infância e da juventude, repleta de sentimentos de ciúme, alegria, tristeza, rancores, arrependimentos, enfim, tantos sentimentos aflorados pela nostalgia. É um tipo de narrador que também faz parte da tradição: aquele que usa suas sensações e sentimentos para instaurar o jogo irônico. O fato de ser ciumento e possuir baixa auto-estima determina a seleção daquilo que vai ou não ser narrado, assim como também determina a sua percepção dos fatos. No trecho citado a seguir, é possível constatar o ciúme que Biagio sente ao perceber que o irmão, ainda que “distante”, nas árvores, mantém com a mãe um código de comunicação que revela a proximidade entre ambos: a mãe passa a comunicar-se, de sua janela, com Cosimo, do lado de fora sobre as árvores, através da sinalização feita com bandeirinhas, tal como eram usadas nas batalhas:

(Senti um certo despeito, pois não sabia que mamãe possuía aquelas bandeirinhas e soubesse manejá-las, e certamente teria sido bom que nos tivesse ensinado a brincar de bandeirinhas com ela, sobretudo antes, quando éramos menores os dois; mas mamãe nunca fazia as coisas de brincadeira, e agora era tarde.)³⁵ (CALVINO, 1991, p. 47)

Observemos que, quando Biagio diz que já “era tarde”, isso só serve para ele, mas para Cosimo isso não é verdade. A brincadeira já não é possível para os dois, não porque já não sejam mais crianças, e sim porque o barão colocou-se numa nova situação em que o irmão não teve coragem para acompanhá-lo. Assim, Biagio percebe que não existe mais um “nós”

³³ “Fui il 15 di giugno del 1767 che Cosimo Piovasco di Rondò, mio fratello, sedette per l’ultima volta in mezzo a noi. Ricordo come fosse oggi. Eravamo nella sala da pranzo della nostra villa d’Ombrosa, le finestre inquadravano i folti rami del grande elce del parco. (...) Cosimo disse: - Ho detto che non voglio e non voglio! – e respinse il piatto di lumache. Mai s’era visto disubbidienza più grave” (CALVINO, 1993, p. 3).

³⁴ “Ma queste non sono le memorie della mia vita, che non meriterebbero certo d’esser scritte” (Id. Ibid., p. 173)

³⁵ (Io ne provai un certo dispetto, perché non sapevo che nostra madre possedesse quelle bandierine e le sapesse maneggiare, e certo sarebbe stato bello se ci avesse insegnato a giocare con lei alle bandierine, soprattutto prima, quand’eravamo tutti e due più piccoli; ma nostra madre non faceva mai nulla per gioco, e adesso non c’era più da sperare)” (CALVINO, 1993, p. 47).

para Cosimo e ele, por isso ele considera que já seja tarde para “brincar com as bandeirinhas”. E também o código de comunicação criado repentinamente entre Cosimo e a mãe, deixando o narrador de lado, é o que lhe deixa mais enciumado, tendo como agravante o fato de a mãe nunca ter feito nada por brincadeira antes.

Essa distância cronológica entre o narrador e o fato narrado dá a oportunidade deste “eu” manifestar-se o tempo todo com reflexões de alguém que teve tempo para isso, para parar e refletir sobre o passado.

... 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 junho³⁶. (CALVINO, 1991, p. 10)

O narrador utiliza-se dos parênteses para melhor definir suas divagações, dúvidas e opiniões sobre o assunto, separando-as dos fatos. Essa estratégia tende, em primeiro lugar, a aproximar o leitor do narrador, cujo papel como personagem (quase sempre) foi o de observador, que testemunhou os acontecimentos e, junto com o leitor, vai refletindo, procurando entender de que modo ocorreram e por quê; em segundo lugar, ao isolar as reflexões dos fatos em si, tende a isolar também as impressões subjetivas, deixando para fora dos parênteses uma narração objetiva, isenta de qualquer dúvida. No entanto, trata-se apenas de uma impressão, uma vez que as intervenções do narrador permeiam o romance todo fora dos parênteses, de maneira mais sutil.

...sempre fora uma mulherzinha (grifo nosso) de pele rosada e nariz arrebitado como a recordamos, mas mantivera a mesma paixão militar do pai, quem sabe (grifo nosso) como protesto contra o marido³⁷ (CALVINO, 1991, p. 7-8)

Neste trecho, a descrição da mãe é feita com o emprego do diminutivo no sentido de depreciação, já que toda sua pose de guerreira e as histórias que se contavam sobre sua participação em batalhas não passavam de lendas. O segundo grifo também aponta para uma intervenção do narrador, expressando sua dúvida em relação à justificativa para o comportamento da mãe. Ele procura passar a impressão de que é um narrador ingênuo,

³⁶ “... e d’allora covò un rancore contro la famiglia (o la società? o il mondo in genere?) che s’esprime poi nella sua decisione del 15 giugno” (Id. Ibid., p. 8)

³⁷ “era sempre stata una donnetta con la pelle rosata e il naso in su come ce la ricordiamo noi, ma le era rimasta quella paterna passione militare, forse per protesta contro suo marito” (CALVINO, 1993, p. 7).

aproveitando-se disso para conduzir o leitor pela narrativa de maneira leve, sem que este, embora possa compreender, sinta o “peso” das reflexões ali discutidas.

Em certos momentos, o narrador inclui o leitor num “nós”, trazendo-o para dentro do texto, não no sentido de participar da história, mas de reafirmá-lo como interlocutor, compartilhando com ele a seleção que pretende fazer: “Por isso entro em detalhes no relato, pois de mesas postas não ouviremos (grifo nosso) mais falar na vida de meu irmão, isso é certo.³⁸” (CALVINO, 1991, p. 8)

O narrador tece reflexões sobre a época em questão, bem como sobre o comportamento das pessoas diante das mudanças:

O barão nosso pai era um homem chato, sem dúvida, embora não fosse mau: chato porque sua vida era dominada por pensamentos desencontrados, como tantas vezes acontece nos períodos de transição. A agitação da época transmite a muitos a necessidade de agitar-se também, mas tudo ao contrário, fora de foco...³⁹ (CALVINO, 1991, p. 7)

Embora se trate de um personagem secundário, os sentimentos de admiração e, ao mesmo tempo, de ciúme do irmão fazem com que Biagio exponha-se o tempo todo com suas intervenções e, ainda que afirme que sua vida não é digna de ser narrada, tenta justificar sua covardia ou falta de convicção, como a que tinha Cosimo. No primeiro dos trechos citados abaixo, ele começa por construir as diferenças na personalidade dos irmãos quando eles haviam sido proibidos de escorregar pelo corrimão da escada. No segundo trecho, Biagio faz uma reflexão sobre sua falta de obstinação ao obedecer ao pai e comer os *escargots* a contragosto:

Também aprendi, pois o acompanhava em tudo, só que eu, sempre mais modesto e mais prudente, já saltava lá pelo meio da rampa, ...⁴⁰(CALVINO, 1991, p. 10)

(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 minha força de vontade, ou melhor, a que poderia ter uma criança,

³⁸ “Per questo mi dilungo a raccontare, tanto di tavole imbandite nella vita di mio fratello non ne troveremo più, si può certi” (CALVINO, 1993, p. 6).

³⁹ “Il Barone nostro padre era un uomo noioso, questo è certo, anche se non cattivo: noioso perché la sua vita era dominata da pensieri stonati, come spesso succede nelle epoche di trapasso. L’agitazione dei tempi a molti comunica un bisogno d’agitarsi anche loro, ma tutto all’incontrario, fuori strada” (Id. Ibid., p. 5).

⁴⁰ “Anch’io imparai, perché lo seguivo in tutto, solo che io, sempre più modesto e prudente, saltavo giù a metà rampa...” (Id. Ibid., p. 9)

com a obstinação sobre-humana que marcou a vida de meu irmão?)⁴¹
(CALVINO, 1991, p. 14)

É evidente que sua decisão de não acompanhar o irmão não tenha sido tomada de imediato, como foi a de Cosimo em subir nas árvores, mas em certo momento da narração, quando o irmão passa a noite quase desabrigado tomando chuva, Biagio deixa claro que sua fraqueza estava vinculada ao conforto que a vida regrada lhe proporcionava e, que, apesar de lhe custar a submissão às imposições sociais, ele preferia não abandonar:

É um sentimento que não me abandonou desde aquela noite, a consciência de que sorte significa ter uma cama, lençóis limpos, colchão macio!⁴²
(CALVINO, 1991, p. 34)

Quando estoura a Revolução Francesa, e na vila de Ombrosa um episódio semelhante acontece (uma rebelião com direito a barricadas liderada por Cosimo), Biagio, definitivamente ao lado da nobreza, e Cosimo, do outro, não chegam a confrontar-se, mas a admiração do primeiro cede lugar ao rancor de uma classe em decadência. Biagio narra sua própria covardia e sua mágoa diante da impetuosidade do Barão:

(Eu na verdade limitei-me a não pôr o nariz fora do esconderijo, sobretudo para não escutar dos outros nobres que estava de acordo com aquele anticristo do meu irmão, considerado o pior instigador, jacobino e organizador de clubes de toda a região.)⁴³ (CALVINO, 1991, p. 229)

Esta declaração apresenta, novamente, um narrador perspicaz, que usa de uma falsa ingenuidade para dizer o que realmente gostaria sobre o irmão. Cria, assim, uma afirmação com duplo sentido, uma vez que não fica claro se quem considera Cosimo um anticristo são os outros nobres ou o próprio Biàgio.

Um dos pontos altos da narração fica por conta das passagens metaficcionalis. Durante toda a narração, o narrador parece muito preocupado em deixar claro como soube do acontecido, quais foram as suas fontes ou de que forma selecionou o que vem a ser relatado:

⁴¹ “(Fu un po’ una viltà, da parte mia, e fece sì che mio fratello si sentisse più solo, cosicché nel suo lasciarmi c’era anche una protesta contro di me, che l’avevo deluso; ma avevo solo otto anni, e poi a che vale paragonare la mia forza di volontà, anzi, quella che potevo avere da bambino, con l’ostinazione sovrumana che contrassegnò la vita di mio fratello?)” (Calvino, 1993, p. 13).

⁴² “È un sentimento che non m’hai più abbandonato da quella notte, la coscienza di che fortuna sia aver un letto, lenzuola pulite, materasso morbido!” (Id. Ibid., p. 33).

⁴³ “(Io veramente mi limitai a non mettere il naso fuori dall’uscio, soprattutto per non farmi dire dagli altri nobili che ero d’accordo con quell’anticristo di mio fratello, reputato il peggior istigatore, giacobino e clubista di tutta la zona)” (Calvino, 1993, p. 236).

... o que agora contarei, como muitas outras 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 esparsas⁴⁴ (grifo nosso) (CALVINO, 1991, p. 19)

Também eu o escutei, mas, não sabendo do que se tratava, não liguei. Eles, não! Meu irmão contou que ficaram mudos,⁴⁵ ... (CALVINO, 1991, p. 49)

Esse tipo de advertência do narrador introduz o elemento metaficcional no jogo irônico e romanesco, o qual já foi explorado em outras obras, como em **Dom Quixote**. É a questão da credibilidade dos fatos narrados, que traz à cena uma tradição desse tipo de narrador na história do gênero romance. Ao narrar que Cosimo, por exemplo, correspondia-se com os grandes pensadores da época, como Diderot e D'Alembert, o narrador, de forma irônica, culpa a natureza pelo fato de não existirem essas provas de seu relato nos nossos dias:

Pena que suas cartas, guardadas em cavidades de árvores conhecidas só por ele, jamais tenham sido encontradas, e na certa acabaram sendo roídas por esquilos ou mofaram; ali seriam descobertas cartas escritas de punho próprio pelos mais famosos sábios do século⁴⁶. (CALVINO, 1991, p. 119)

O narrador parece sentir a necessidade de cercar-se de todo tipo de explicação coerente e de relatar as suas fontes para atestar a veracidade dos fatos, sem contudo, envolver-se demais. Para tanto, diz, muitas vezes, que foi o próprio protagonista quem lhe contou os fatos, ou seja, que bebeu diretamente da fonte. Porém, numa atitude metaficcional, coloca em dúvida até o próprio relato de quem vivenciou o acontecido, mostrando que Cosimo teria relatado a mesma história em várias versões diferentes:

A história que agora contarei foi narrada por Cosme em muitas versões diferentes: vou me ater à mais rica em detalhes e menos ilógica. Mesmo sendo verdade que meu irmão ao contar suas aventuras acrescentava muito de sua lavra, eu na falta de outras fontes, trato sempre de seguir literalmente o que ele dizia.⁴⁷ (CALVINO, 1991, p. 129)

⁴⁴ “.. ,quello che ora dirò, come molte delle cose di questo racconto della sua vita, mi furono riferite da lui in seguito, oppure fui io a ricavarle da sparse testimonianze ed induzioni” (Id. Ibid., p. 18-19)

⁴⁵ “Anch’io lo udii, ma non feci caso, non sapendo cos’era. Ma loro! Mio fratello mi raccontò che restarono ammutiti...” (Id. Ibid., p. 49).

⁴⁶ “Peccato che tutte le sue carte, che gli riponeva in cavità d’alberi a lui solo note, non siano mai ritrovate, e certo saranno finite rose dagli scoiattoli o ammutite; vi si troverebbero lettere scritte di pugno dai più famosi sapienti del secolo” (CALVINO, 1993, p. 123)

⁴⁷ “La storia che ora riferirò fu narrata da Cosimo in molte versioni differenti: mi terrò a quella più ricca di particolari e meno illogica. Se pur è certo che mio fratello raccontando le sue avventure ci aggiungeva molto di sua testa, io, in mancanza d’altre fonti, cerco sempre di tenermi alla lettera di quel che lui diceva!” (CALVINO, 1993, p. 134).

(Muitos episódios destas memórias de sua vida são transcritos tal e qual ele os contava a pedido de seu público plebeu, e digo isso para me desculpar se nem tudo o que escrevo parece verdadeiro e compatível com uma visão harmoniosa da humanidade e dos fatos.)⁴⁸ (CALVINO, 1991, p. 142)

Ora, fica evidente a tentativa de isenção do narrador, levantando a questão da autenticidade dos fatos narrados, já que o irmão freqüentemente acrescentava alguma coisa às suas aventuras. Por outro lado, Biagio acaba por se contradizer, uma vez que diz se ater à versão mais rica em detalhes e menos ilógica (que já é uma primeira seleção subjetiva) e, ao mesmo tempo, que sempre segue literalmente o que o Barão dizia. Entende-se, portanto, que ele não tentava interpretar figurativamente as histórias, mas seguia literalmente uma das versões. A questão que se coloca então é: e as demais?

Biagio continua a observar o gosto do irmão pelo ato de narrar e recriar histórias, e algumas vezes tenta justificar a recriação:

A primeira versão de Cosme sobre o fim do cavaleiro advogado foi bem diferente. (...) Talvez fosse uma variante ditada pela preocupação com o pai, ...⁴⁹ (CALVINO, 1991, p. 139)

Continuava a narrar sempre de formas diferentes o fim do nosso tio natural, e pouco a pouco foi revelando a convivência do cavaleiro com os piratas, mas, para refrear a indignação imediata dos cidadãos, acrescentou a história de Zaira, quase como se Carrega a tivesse confidenciado a ele antes de morrer, e assim levou-os a comover-se com o triste destino do velho⁵⁰. (CALVINO, 1991, p. 142)

Aos poucos, a narração passa a refletir com mais intensidade a metaficção, com as observações de Biagio sobre o ato de narrar e sobre o ofício de narradores e cronistas, na sua busca por um relato verossímil:

Partindo de pura invenção, acho eu, Cosme chegara, por sucessivas aproximações, a um relato bastante verossímil dos fatos. Aconteceu assim duas ou três vezes; depois, não se cansando os penúmbrios de ouvir o relato, e sempre juntando-se novos ouvintes e todos exigindo novos detalhes, foi

⁴⁸ “(Parecchi episodi di questi memorie della sua vita, sono riportati tal quali egli li narrava sotto le sollecitazioni del suo uditorio plebeo, e lo dico per farmi perdonare se non tutto ciò che scrivo sembra veritiero e conforme a un’armoniosa visione dell’umanità e dei fatti)” (Id. Ibid., p. 148).

⁴⁹ “La fine del Cavalier Avvocato fu raccontata da Cosimo dapprima in una versione assai diversa. (...) Forse era stata una versione dettata dal pensiero di suo padre...” (Id. Ibid., p. 145).

⁵⁰ “Continuava a raccontare, sempre in modo diversi, la fine del nostro zio naturale, e a poco a poco venne svelando la connivenza del Cavaliere coi pirati, ma, per frenare l’immediata indignazione dei cittadini, aggiunse la storia di Zaira, quase come se il Carrega glie l’avesse confidata prima di morire, e così li condusse perfino a commuoversi della triste sorte del vecchio” (CALVINO, 1993, p. 148).

levado a fazer acréscimos, ampliações, hipérboles, a introduzir novas personagens e episódios, e assim a história foi se deformando e acabou mais inventada do que no início⁵¹. (CALVINO, 1991, p. 142)

Também tece reflexões sobre o narrador oral no qual Cosme estava se transformando e sobre a relação da ficção com a “verdade” e com a verossimilhança:

... fora dominado por aquela mania de quem conta histórias e nunca se sabe se são mais bonitas aquelas que de fato aconteceram (...) ou então as inventadas...⁵² (CALVINO, 1991, p. 143)

A narração, como o nó que liga os fios da relação entre história e ficção, é, por fim, sintetizada nessa bela reflexão:

...e contava aos penúmbrios novas histórias que, se verdadeiras, narrando-as tornavam-se inventadas e, se inventadas, verdadeiras⁵³. (CALVINO, 1991, p. 144)

É somente a partir do texto escrito que a História pode existir, mas ela existe da maneira como foi relatada, segundo o olhar de alguém que selecionou e interpretou os dados; por isso, de verdadeiras, quando narradas, passam a ser inventadas, porque são a representação da realidade. O mesmo acontece com aquelas que são inventadas e que, quando narradas, passam de fato a existir por força da linguagem, que é capaz de viver “realidades”.

⁵¹ “Dall’invenzione di sana pianta, io credo, Cosimo era giunto, per successive approssimazioni, a una relazione quasi del tutto veritiera dei fatti. Gli riuscì così per due o tre volte; poi, non essendo gli Ombrosotti mai stanchi d’ascoltare il racconto e sempre aggiungendosi nuovi uditori e tutti richiedendo nuovi particolari, fu portato a fare aggiunte, ampliamenti, iperboli, a introdurre nuovi personaggi ed episodi, e così la storia s’andò deformando e diventò più inventata che in principio” (Id. Ibid., p. 148).

⁵² “...gli era presa quella smania di chi racconta storie e non sa mai se sono più belle quelle che gli sono veramente accadute (...) oppure quelle che ci s’inventa” (Calvino, 1993, p. 150).

⁵³ “... e raccontava agli Ombrosotti nuove storie che da vere, raccontandole, diventavano inventate, e da inventate, vere” (Id. Ibid., p. 150).

3.3 Biagio: a alegoria como forma de expressão

As mudanças provocadas à sociedade diante de uma revolução é o assunto que Octavio Paz vem discutir em **Signos em rotação** (1972). No capítulo denominado “Ambigüidade do romance”, Paz compreende que uma revolução se faz quando valores, idéias e instituições outrora estabelecidos são profanados, seguidos da consagração dos novos. Isto seria a rotatividade dos signos. Ele considera que a revolução moderna não foi capaz de consagrar os valores que criou (e exemplifica isso dizendo que mitos e religiões ergueram-se e desmoronaram-se desde a Revolução Francesa), o que gerou um vazio denominado espírito laico. Esse vazio criou valores e instituições abstratas, como a nação, o Estado e o culto à técnica. A maior característica da idade moderna é o homem como fundamento do mundo, e isso pode ser melhor ilustrado observando as diferenças das concepções grega e moderna de ciência. Os gregos viam na natureza a sua realidade. Já os modernos inventam a sua realidade, pois “a ciência moderna escolhe e isola parcelas da realidade e realiza suas experiências só quando criou certas condições favoráveis à observação” (Paz, 1972, p. 64).

Além das diferenças no pensamento científico, o passado e o presente apresentam uma substituição dos valores e das convicções intelectuais. Paz acentua essas mudanças, mostrando que, em momentos de revolução, ocorre uma profanação do que era considerado sagrado e a consagração desse novo princípio: “Toda revolução é a consagração de um sacrilégio, que se converte em um novo princípio sagrado” (Paz, 1972, p. 65). Entretanto, Paz acredita que a revolução moderna é incapaz de consagrar os princípios nos quais se funda. E que, quando isso acontece, há uma quebra do ciclo natural da revolução (profanação e consagração), o que provoca um *vazio na consciência, o espírito laico* ou a *neutralidade*. Ele conclui que “onde morrem os deuses, nascem os fantasmas” (PAZ, 1972, p. 65), e exemplifica isso com a mudança de valores concretos para figuras abstratas e impessoais, como a substituição da pátria pela nação, do antigo senhor pelo Estado, e das antigas crenças mágicas pelo culto à técnica. Mas esse culto não lhe permite comunicar-se com a natureza e com seus semelhantes e, por isso, o homem moderno vive não da fé, mas de ilusões. Ilusões que se resumem na consagração do homem como fundamento da sociedade. Esse é, segundo Paz, o grande equívoco da revolução moderna. O homem, ser racional, crítico e instável, só poderia consagrar-se como fundamento da sociedade se fosse possível ter-se uma sociedade crítica e instável. Assim, “o fundamento do poder moderno é precisamente a possibilidade de discuti-lo” (PAZ, 1972, p. 68). O que ocorre, entretanto, é que toda vez que o Estado se sente ameaçado pela crítica, recorre à repressão para não abalar a ordem social.

É nesse ponto do texto que Paz vai amarrar suas considerações primeiras ao romance e sua ambigüidade. Quanto à função histórica, o romance já foi lido, passando por Lukács e mesmo por Bakhtin, como a epopéia burguesa. Porém, quanto à linguagem, o romance é colocado ao lado dos gêneros clássicos da prosa – o ensaio, o discurso, o tratado, a epístola ou a história, e vê-se, pois, que ele não obedece às mesmas leis. O romance, ao invés de descrever, contar ou demonstrar, recria o mundo e aí reside a sua ambigüidade. Para dar-se essa recriação, ele se apropria dos recursos rítmicos da linguagem (assim como a poesia) e procede à criação de imagens. É o gênero que se limita com a poesia, a história, a imagem, a geografia, o mito e a psicologia.

Sua essencial pureza brota de sua constante oscilação entre a prosa e a poesia, o conceito e o mito. Ambigüidade e impureza que lhe vêm do fato de ser o gênero épico de uma sociedade fundada na análise e na razão, isto é, na prosa (PAZ, 1972, p. 69).

A ambigüidade estende-se a seu herói. Comparado ao herói épico, que divide-se em natureza humana e divina (mas que não é uma contradição, pois no final, isso se resolve com a superação de uma sobre a outra) e que, quando da sua morte, reconquista sua divindade, o herói moderno não pode ser um arquétipo, porque é o reflexo da sociedade em luta consigo própria, que reflete e coloca em dúvida, idéias, crenças e instituições da sociedade em que vive.

Através de Ariosto e Cervantes, Paz observa como se dá a transição entre o ideal épico e o romanesco. Em **Orlando Furioso**, o mundo e os personagens são irrealis e o sublime e o grotesco aproximam-se do humor. Em **Dom Quixote**, existe uma oscilação entre realidade e fantasia, loucura e senso comum. O humor, que para Paz “torna ambíguo tudo o que toca” (PAZ, 1972, p. 70), nasce exatamente em Cervantes. Aliás, Paz considera que a grande invenção do espírito moderno fica a cargo, justamente, da ironia e do humor.

E o caminho tomado pelo romance é um caminho de retorno à poesia. Não só o romance, mas também o teatro, que recriam e negam o homem moderno, estão sendo levados a uma aproximação ou a um retorno à poesia, no qual conclui-se um ciclo que passou pela luta das ambigüidades (do romance e do teatro) e retorna a sua origem.

Em *Il barone rampante*, encontramos esse reencontro do signo a sua origem, pois é a palavra poética, fechando esse ciclo do qual fala Octavio Paz, que possibilita a aproximação da historiografia, da paisagem lígure, das discussões sobre o desejo do homem, sobre suas angústias, seu verdadeiro “eu”, às imagens e aos sons, criados a partir da palavra, da

linguagem, e dos novos sentidos que sua poética é capaz de gerar. Calvino reúne alguns dos seus clássicos para formar os clássicos de Cosimo. Forma o personagem a partir de outras leituras que fazem parte do repertório do homem culto moderno. Usa a ambigüidade do humor e da ironia para transformar “cenas objeto” em discussões metaficcionais. E foi através da instância narrativa, que estes recursos puderam ser postos em prática em *Il barone rampante*. Seu narrador é, conforme já visto, deveras instigante. Calvino concentra na fala de um personagem ciente de seus limites, pouco pretensioso, a responsabilidade de narrar a incrível vida de seu irmão. A ingenuidade de Biàgio é genialmente colocada por Calvino a fim de que o leitor possa saber mais do que o próprio narrador. São as diferentes estratégias utilizadas por este narrador que disponibilizam a discussão metaficcional, através do jogo irônico. O humor também se faz presente em seu discurso, através do qual Biàgio consegue nos falar da sociedade, da família ou da História, utilizando as formas alegóricas. Várias passagens do texto, além de serem pequenas histórias engraçadas, figurativizam as questões discutidas ao longo do romance.

Vamos nos deter, por hora, na figura da irmã de Cosimo, Batista, apresentada por Biagio, como a “freira da casa⁵⁴” (CALVINO, 1991, p. 5). Para começar, ficava com trajes de monja, depois do episódio ocorrido com os Della Mela. Biagio não diz, mas deixa entender que, no tal episódio, ela teria agarrado o marquezinho dessa família, que gritou e saiu perdendo as calças. A família do rapaz não aceitou a versão de que fora ela a vítima de um atentado ao pudor, muito menos em consentir no casamento. Assim, ela, que nunca fizera os votos, foi obrigada pelo pai a vestir-se como uma monja. Tinha, na realidade, porém, uma índole sádica, que se expressava principalmente na cozinha. Sobre isso, Biagio, ironicamente, comenta que “não lhe faltava nem a diligência, nem a fantasia, dotes elementares para qualquer cozinheira⁵⁵” (CALVINO, 1991, p. 11). Acontece, porém, que estes dotes eram utilizados para a criação de pratos exóticos, preparados com ingredientes inimagináveis, como fígado de rato, patas de gafanhoto, rabinhos de porcos assados como se fossem roscas, porco-espinho assado inteiro com todos os espinhos. Além disso, Batista caçava ratos noite afóra com a espingarda. Mais tarde, ela vem a se casar com o Conde d’ Estomac, vai viver na França e, em visita a Biàgio, passa as noites a contar-lhe sobre o terror que acontecia em Paris. Para dar mais autenticidade às histórias, usava uma mini-guilhotina com a qual decapitava lagartixas, lombrigas e ratos, ilustrando a morte de seus novos amigos e parentes. Batista, com as veste de monja preparando comidas com tais ingredientes, lembra-nos muito a

⁵⁴ “la monaca di casa” (CALVINO, 199-, p. 6).

⁵⁵ “non gli mancava né la diligenza né la fantasia, doti prime d’ogni cuoca” (Id. Ibid., 1993, p. 10).

figura de uma bruxa. Hipocritamente a família a mantinha trancada em casa vestida tal qual uma freira. Da mesma forma como a hipocrisia era presença constante na família de Cosimo, assim era na sociedade e nosso protagonista se negou a, com ela, compactuar, rebelando-se. A família funciona também como um microcosmo, como uma célula da sociedade. O prazer que Batista sente em torturar bichinhos e insetos e em deixar as pessoas ao seu redor horrorizadas, alegoriza o papel inquisidor que teve a instituição religiosa na sociedade.

O prato que determinou o início da rebelião de Cosimo foi o de escargots, pois foi por ser obrigado a comê-los que decidiu subir às árvores. Para prepará-lo, os escargots eram deixados numa despensa, dentro de um barril, em jejum, comendo só farelos, a fim de se purgarem. Foi quando Cosimo e Biagio decidiram arquitetar um plano para libertá-los. Seria a primeira rebelião, ocorrida por três motivos: “por solidariedade para com os animais despedaçados” (CALVINO, 1991, p. 12), talvez porque os irmãos também se sentiam como eles; “de desgosto pelo sabor dos escargots cozidos, e de impaciência contra tudo e contra todos, tanto que não há razão para estranhar se foi a partir dali que Cosimo amadureceu o seu gesto e o que se seguiu”. (CALVINO, 1991, p. 12). Percebemos, então, que o episódio não só inspira a decisão de Cosimo, como também figurativiza sua subida às árvores, sua libertação das imposições sociais. Vejamos o trecho que descreve a situação dos escargots aprisionados no barril:

Ao deslocar-se a tampa de madeira do barril, aparecia uma espécie de inferno, em que os escargots se moviam pelas aduelas acima com uma lentidão que já era um presságio de agonia, entre refugos de farelo, marcas de opaca baba coagulada e coloridos excrementos de moluscos, memória do bom tempo com ar livre e ervas. Alguns estavam fora da concha, com a cabeça espichada e os chifrinhos separados; outros totalmente encolhidos, deixando aparecer só desconfiadas antenas; outros mortos com a concha virada⁵⁶ (CALVINO, 1991, p. 12, 13).

O fato de estarem presos, em jejum, para se purgarem, faz alusão ao ritual religioso, no qual o crente fica em jejum como forma de purificação, de se purgar dos pecados. Quando os meninos abrem a tampa do barril, deparam-se com uma cena dantesca: a descrição dos escargots agonizantes é comparada a de “uma espécie de inferno” (CALVINO, 1991, p.13). É

⁵⁶ “A spostare la copertura di tavole di questo barile appariva una specie d’inferno, in cui le lumache si muovevano su per le doghe con una lentezza che era già un presagio d’agonia, tra rimasugli di crusca, strie d’opaca bava aggrumata e lumacheschi colorati, memoria del bel tempo dell’aria aperta e delle erbe. Quale di loro era tutta fuori del guscio, a capo proteso e corna divaricate, quale tutta rattrappita in sé, sporgendo solo diffidenti antenne; altre a crocchio come comari, altre addormentate e chiuse, altre morte con la chiocciola riversa” (CALVINO, 1993, p. 12)

exatamente a alegoria do inferno descrito na Divina Comédia, obra da tradição literária, escrita por Dante Alighiere, fundadora na cultura italiana. O purgatório é esse espaço de purificação dos pecados após a morte. O trecho também faz uma alusão ao inferno no qual vive toda a família Rondò: todos os membros são solitários e expressam sua solidão, cada qual através de suas excentricidades ou esquisitices. Todos, em suas manias, são incompletos e demonstram sua infelicidade. Na tentativa de libertar os escargots, os meninos visualizam o desejo por sua própria liberdade. Então, eles observam e torcem para o sucesso daquela fuga:

“Rápido, lesminhas! Andem logo, fujam!”, não pudemos deixar de dizer-lhes, vendo os bichinhos andar vagorosamente, não sem desviar-se em voltas ociosas pelas rústicas paredes da despensa, atraídos por ocasionais depósitos e montes de mofo e borra; mas o lugar era escuro, entulhado, acidentado: esperávamos que ninguém pudesse descobri-los e que todos tivessem tempo de escapar⁵⁷” (CALVINO, 1991, p. 13).

É também uma alegoria à morosidade que o homem tem quando precisa se libertar das convenções sociais, como ele faz isso vagorosamente, dando “voltas ociosas”, ou seja, percorrendo caminhos desnecessários, como acontece, por exemplo, quando tem que enfrentar a burocracia, sem conseguir atingir seus objetivos, totalmente preso a sua condição na sociedade. Assim, Cosimo e Biagio figurativizam, num episódio bem humorado, o grandioso gesto de solidariedade, indignação com o absurdo da situação e a rebelião.

O primeiro sentimento de rancor de Cosimo contra a família, e talvez contra a sociedade, como indaga o narrador, foi expressado anteriormente no episódio da balastrada de mármore das escadas. Em cada lance das escadas havia estátuas dos ancestrais da família nas últimas pilastras, que o pai mandara colocar. Cosimo já havia derrubado “um trisavô bispo, com mitra e tudo” (CALVINO, 1993, p.10). A partir de então, aprenderam a frear antes de atingir o fim da rampa. Mas um dia houve um acidente com o abade. Cosimo descia as escadas enquanto Fauchelafleur as subia e, ao tentar proteger a estátua, entrou na frente de Cosimo, que colidiu com ele e foram os três para o chão. Resultado: a estátua de Cacciaguerra Piovasco, cruzado na Terra Santa, que era de gesso, ficou em pedaços. Reprendido pelo pai com chicotadas e castigos a pão e sopa fria, Cosimo ali demonstrou seu rancor e sua rebeldia,

⁵⁷ “- Presto, lumachine! Fate presto, scappate! – non potemmo trattenerci dal dir loro, vedendo le bestiole andare lemme lemme, non senza deviare in giri oziosi sulle ruvide pareti della cantina, attratte da occasionali depositi e muffe e ingrommate; ma la cantina era buia, ingombra, accidentata: speravamo che nessuno potesse scoprirle, che avessero il tempo di scappare tutte” (CALVINO, 1993, p. 12).

dizendo ao pai: “Estou me lixando para todos os seus antepassados, senhor meu pai!”⁵⁸ (CALVINO, 1991, p. 11).

O pai, que vivia preocupado com genealogias, rivalidades, alianças e com um almejado título de duque, estava sempre preso às convenções sociais, sem querer admitir o enfraquecimento da nobreza. Cosimo, que traz em si a força do novo, dos ideais de liberdade, igualdade, fraternidade, leva os antepassados aos pedaços. O fato de a estátua ser de gesso demonstra a fragilidade da nobreza e a superficialidade do homem que só existe por trás de seu título. Além disso, Calvino coloca ironicamente a estátua de um trisavô bispo, podendo ser lida como uma crítica à hipocrisia da Igreja no que diz respeito ao voto de castidade dos religiosos. Cosimo derruba e destrói o cruzado, o passado de Guerras Santas, e demonstra seu desprezo pela linhagem nobre da família, pelo valor que o pai dá a ela. Também essa passagem alegoriza toda a vida de Cosimo, a maneira com a qual ele se desvencilhou dos valores da nobreza, quebrando as convenções sociais.

Inconformado com a vida que levava, Cosimo sobe às árvores, dizendo que não desceria nunca. Ele sobe no carvalho flex, que ficava na frente da casa e cujos galhos chegavam até as janelas da sala. Como já comentamos anteriormente, o carvalho é uma árvore que não se dobra ao vento, tamanha sua rigidez. Assim, é, ao mesmo tempo, forte e frágil, porque pode se quebrar pela falta de flexibilidade. O mesmo acontece com Cosimo: é inflexível na sua decisão, forte em suas convicções, e, por vezes, frágil diante da solidão a que sua escolha o levou. Então o narrador, de forma ingênua, descreve uma série de imagens que Cosimo tem de seu novo posto: “Cosme observava o mundo da árvore: qualquer coisa, vista lá de cima, era diferente, e isso já era um divertimento”⁵⁹ (CALVINO, 1991, p. 17).

O barão não observava somente a vila: de acordo com o narrador, era o mundo que o barão passara a vislumbrar. Temos, nessa passagem, a mudança do ângulo de visão do protagonista em relação às pessoas, à sociedade. Uma visão desautomatizada, a visão do artista, do filósofo, que busca novos significados para as coisas já existentes. Biagio, entretanto, ao narrar a história, embora tente contá-la da forma mais fiel possível aos fatos, tem seu campo de visão limitado, automatizado. Das árvores, Cosimo observa a vila:

A alameda ganhava uma outra perspectiva, e também os canteiros, as hortênsias, as camélias, a mesinha de ferro para tomar café no jardim. Mais adiante, as copas das árvores adensavam-se e a horta derramava-se em pequenos campos em forma de escada, sustentados por muros de pedra; o

⁵⁸ “Io me n’infischio di tutti i vostri antenati, signor padre!” (Calvino, 1993, p.9).

⁵⁹ Cosimo guardava il mondo dal’albero: ogni cosa, vista di lassù, era diversa, e questo era già un divertimento” (CALVINO, 1993, p. 16).

outro lado da encosta era coberto de olivais, e, na parte de trás, o povoado de Penúmbria espetava seus tetos de tijolo lavado de chuva e ardósia, e despontavam vergas de embarcações, lá pelos baixios do porto. Ao fundo, estendia-se o mar, dominando o horizonte, onde um veleiro deslizava⁶⁰ (CALVINO, 1991, p. 17).

Como uma câmera que inicia suas imagens em *close* e depois vai se afastando, Biagio nos apresenta a vista que seu irmão possui a partir de então. Primeiro descreve as flores do jardim, e continua num crescendo até avistar o mar. Nosso rebelde tinha um campo de visão totalizante do lugar e, alegoricamente, da vida. Conseguia enxergar toda a vila, o bosque, a horta, os olivais, o povoado, as embarcações e, por fim, o mar. Ou seja, Cosimo passa a ver a família apenas como mais uma peça desse grande jogo que é o mundo. Começa a perceber os outros núcleos de vida e a se relacionar com eles.

Nos dois primeiros capítulos de *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), Calvino nos fala sobre a “leveza” e a “rapidez”, características, segundo ele, importantíssimas nos textos ficcionais. O autor alude ao personagem mitológico Perseu, que dirige seu olhar a Medusa através de seu reflexo no escudo. Assim, Perseu a vence porque eliminou o peso, mudando o ponto de observação. É o mesmo que faz Cosimo, farto que estava das loucuras e obrigações para com a família e a sociedade: passa a viver sobre as árvores, tendo uma ótica totalmente diversa que a de qualquer pessoa. Ele continua a estabelecer contato com as outras pessoas, acompanha a vida de sua aldeia, porém, vendo-os por cima, tirando de si a obrigação de participar daqueles códigos já instaurados pela sociedade.

Mudando seu ponto de observação, passa a ter o verdadeiro controle sobre sua vida, o qual não tinha antes. No que diz respeito às imagens, Cosimo aprende a se movimentar tão bem entre as árvores que as descrições sobre essa movimentação lembram a imagem de um barão que voa, sendo várias vezes comparado a diversos animais leves e ágeis, como gatos, esquilos e macacos e, principalmente, às aves. Aos pequenos ladrões de fruta, o narrador fala de “sua alegria de pássaros” (CALVINO, 1991, p. 52). Para explicar a condição do irmão, o narrador diz várias vezes que ele viveu sem nunca pôr os pés no chão novamente. Lembremos que, ao dizer que uma pessoa está com os pés fora do chão, equivale a dizer que tal pessoa é avoada, distraída, que vive no mundo da imaginação ou que foge da realidade. E isso, de certo modo, é fato. Cosimo deixa de viver aquela realidade da família, do senso comum, porém

⁶⁰ “Il viale aveva tutt’un’altra prospettiva, e le aiolle, le ortensie, le camellie, il tavolino di ferro per prendere il caffè ingiardino. Più in là le chiome degli alberi si sfittivano e l’ortaglia digradava in piccoli campi a scala, sostenuti da muri di pietre; il dosso era scuro di oliveti, e, dietro, l’abitato d’Ombrosa sporgeva i suoi tetti di mattone sbiadito e ardesia, e ne spuntavano pennoni di bastimenti, là dove sotto c’era il porto. In fondo si stendeva il maré, alto d’orizzonte, ed un lento veliero vi passava” (Id. *Idib.*, p. 16).

passa a viver a sua realidade, buscando vivenciar aquilo em que acredita. Ainda sobre a leveza, Calvino explica de que forma tenta exprimi-la na sua arte escrita:

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle (grifo nosso). As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos... (CALVINO, 1990, p. 19).

Essa busca de Calvino pode ser verificada na criação magistral dos heróis de *I nostri antenati*. Todos os três se abastecem do diverso para considerar o mundo através de uma ótica diferente. Em *Il cavaliere inesistente* através de alguém que não existe, em *Il viconte dimezzato* sob a ótica de cada uma das partes de um ser, a boa e a má, e em *Il barone rampante*, daquele que quebra com os valores comuns e decide viver de forma incomum. Em todos eles, entretanto, o material humano permanece, com suas dúvidas e contradições, alegrias e anseios. A imagem da personagem Viola, em *Il barone rampante*, também está sempre vinculada à leveza e mesmo à rapidez. A menina loura no balanço se desloca em direção ao céu, com o vento batendo no rosto, num movimento semelhante ao do vôo. No cavalo branco, criança ou adulta, galopando pelo bosque, fazendo-se perseguir pelos pequenos ladrões de fruta ou por Cosimo, é a imagem da sedução pela espontaneidade e pela velocidade. Viola propõe esse jogo de sedução que é aceito por seus admiradores. Numa dessas brincadeiras, Viola, em seu cavalinho, é acompanhada pelos outros garotos e por Cosimo, de cima das árvores:

Deixaram-se levar assim, como por instinto; mesmo sabendo que ela estava brincando, eles aceitaram o jogo, e corriam ladeira abaixo imitando o som do chifre, atrás dela, que galopava no cavalinho de pernas curtas.

E desciam correndo às cegas, de modo que às vezes perdiam-na de vista. Afastara-se, saíra da estrada, deixando-os espalhados. Por onde seguir? Galopava morro abaixo pelos olivais que desciam rumo ao vale num suave degradar de prados e procurava a oliveira na qual naquele momento se agitava Cosimo, dava um galope ao redor, e tornava a fugir. Depois reaparecia no pé de outra oliveira, enquanto entre as copas se agarrava meu irmão. E assim, seguindo linhas tortas como os ramos das oliveiras, desciam juntos para o vale.

Os pequenos ladrões, quando se deram conta , e perceberam o namorico daqueles dois do galho à sela, começaram a assobiar todos juntos, um silvar maligno de troça⁶¹ (CALVINO, 1991, p. 51).

Os dois participam de um jogo amoroso, cuja movimentação entre trotes, galopes e correrias de galho em galho, propõe uma espécie de dança pelos ares, no qual a leveza e a rapidez fazem parte de um ritual amoroso, e logo os outros meninos perceberam que estavam de fora do jogo.

O capítulo 6 é praticamente todo dedicado a um duelo do barão com um gato do mato. As diversas fases dessa luta são descritas com muita precisão, enfocando os gestos dos dois lutadores, os pensamentos de Cosimo diante dos gestos do gato.

Estava lá, encolhido, via sua barriga com o longo pêlo quase branco, as patas tesas com as garras de madeira, enquanto arqueava o dorso e fazia fff... e certamente se preprava para lançar-se sobre ele. Cosme, com um movimento perfeito que não foi sequer pensado, passou para um galho mais baixo. Fff... fff... fez o gato selvagem, e a cada fff... dava um pulo, para lá e para cá, e terminou no ramo sobre Cosme⁶² (CALVINO, 1991, P.59).

Esse episódio de luta não nos parece transcorrer somente como uma aventura entre um gato selvagem e o protagonista, e sim possuir um envolvimento muito maior com o resto do romance. A riqueza de descrições se faz presente para marcar a passagem de Cosimo a uma vida nova. Para tanto, Calvino envolve um episódio potencialmente cômico numa aura de heroísmo, que muito recorda a atmosfera do romance de cavalaria. A importância do episódio como uma espécie de ritual de passagem de um mundo a outro é confirmada pela reflexão do narrador após o término da luta:

Estava salvo, imundo de sangue, com a fera metida no espadim como num espeto e um lado do rosto arranhado dos olhos até o queixo por uma

⁶¹ “Si lasciarono andare così, come a un istinto, per sapendo che lei aveva fatto per gioco, e facendo anche loro per gioco, e correvano giù per la discesa imitando il suono del corno, dietro a lei che galoppava sul cavallino dalle gambe corte.

E andavano così alla cieca giù a rotta di collo, che ogni tanto non se la trovavano più davanti. Aveva scartato, era corsa fuori strada, seminandoli lì. Per dove andare? Galoppava di più per gli oliveti che scendevano a valle in uno smussato digradar di prati, e cercava l’olivo sul quale in quell momento stava arrancando Cosimo, e gli faceva un giro intorno al galoppo, e rifuggiva via. Poi di nuovo eccola al piede d’un altro olivo, mentre tra le fronde s’appigliava mio fratello. E così, seguendo linee contorte come i rami degli olivi, scendevano insieme per la valle.

I ladruncoli, quando se n’accorsero, e videro la tresca di quei due di ramo in sella, tutti insieme principiarono a fischiare, un fischio maligno di diletto” (CALVINO, 1993, p. 52).

⁶² “Era là, rattratto, ne vedeva la pancia dal lungo pelo quase bianco, le zampe tese con le unghie nel legno, mentre inarcava il dorso e faceva: fff... e si preparava certo a piombare su di lui. Cosimo, con un perfetto movimento neppure ragionato, passo su di un ramo più basso. Fff... fff... fece il gatto selvatico, e ad ognuno dei fff ... faceva un salto, uno in là uno in qua, e si ritrovò sul ramo sopra Cosimo” (CALVINO, 1991, p. 60).

tríplice unhada. Urrava de dor e júbilo e não entendia nada, mantendo-se unido ao ramo, à espada, ao cadáver do gato, no momento desesperado de quem venceu a primeira vez e agora sabe que desgraça é vencer, e sabe que doravante será obrigado a continuar no caminho que escolheu e não lhe será dada a salvação de quem falha⁶³ (CALVINO, 1991, p. 60).

Muitos são os sinais de seu heroísmo: as marcas deixadas pelo inimigo, o fato de tê-lo vencido com a espada, símbolo de virilidade, e o cadáver empunhado como um troféu por sua vitória. Ainda, sua primeira atitude foi contar a novidade a Viola, como que à procura da glória pela sua conquista. Por fim, passa a usar um gorro feito com a pele do gato, no lugar do antigo tricórnio.

O que buscamos propor aqui é que a busca de Calvino pela leveza pode ser considerada como fator importante nessa escolha em retratar discussões mais sóbrias através de cenas alegóricas:

Depois de haver escrito ficção por quarenta anos, de haver explorado vários caminhos e realizado experimentos diversos, chegou o momento de buscar uma definição global de meu trabalho. Gostaria de propor a seguinte: no mais das vezes, minha intervenção se traduziu por uma subtração do peso; esforcei-me por retirar peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; esforcei-me sobretudo por retirar peso à estrutura da narrativa e à linguagem (CALVINO, 1990, p. 15).

Esses episódios analisados são, portanto, uma amostra da estratégia de Calvino para figurativizar, em uma “cena objeto”, uma reflexão mais ampla sobre a escrita literária, a hipocrisia da sociedade, a condição solitária e infeliz de cada membro da família, etc. Talvez seja uma tentativa de travar discussões sérias, de uma maneira mais amena, mais bem humorada, mais leve, afinal.

Em minha predileção pela aventura e a fábula buscava sempre o equivalente de uma energia interior, de uma dinâmica mental. Assestava para a imagem e para o movimento que brota naturalmente dela, embora sabendo sempre que não se pode falar de um resultado literário senão quando essa corrente da imaginação se transforma em palavras (grifo nosso). O êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal, que em alguns casos pode realizar-se por meio de uma fulguração repentina, mas que em regra geral implica uma paciente procura do *mot juste*, da frase em que todos os elementos são

⁶³ “Era salvo, lordo di sangue, con la bestia selvatica stecchita sullo sapdino come su uno spiedo, e uma guancia strappata da sotto l’occhio al mento da una tríplice unghiata. Urlava di dolore e di vittoria e non capiva niente e di teneva stretto al ramo, alla spada, al cadavere di gatto, nel momento disperato di chi ha vinto la prima volta ed ora sa che strazio è vincere, e sa che è ormai impregnato a continuar la via che ha scelto e non gli sarà dato lo scampo di chi fallisce” (CALVINO, 1993, p. 62).

insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado. Estou convencido de que escrever prosa em nada difere do escrever poesia; em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável (grifo nosso). (CALVINO, 1990, p.61)

Muitas são as passagens que aqui poderiam entrar para exemplificar melhor a busca pela palavra exata a qual Calvino acima se refere. Escolhemos, entretanto, esse belíssimo parágrafo que encerra o romance. Nele, Biagio faz um paralelo entre a paisagem que já não existe, a narração dos acontecimentos do barão nas árvores, e como ela foi escrita:

Penúmbria não existe mais. Olhando para o céu vazio, pergunto-me se terá existido algum dia. Aquele recorte de galhos e folhas, bifurcações, copas, miúdo e sem fim, e o céu apenas em clarões irregulares e retalhos, talvez existisse só porque ali passava meu irmão com seu leve passo de abelheiro, era um bordado feito no nada que se assemelha a este fio de tinta, que deixei escorrer por páginas e páginas, cheio de riscos, de indecisões, de borrões nervosos, de manchas, de lacunas que por vezes se debulha em grandes pevides claros, por vezes se adensa em sinais minúsculos como sementes puntiformes, ora se contorce sobre si mesmo, ora se bifurca, ora se unem montes de frases com contornos de folhas ou de nuvens, e depois se interrompe, e depois recomeça a contorcer-se, e corre e corre e floresce e envolve um último cacho insensato de palavras idéias sonhos e acaba⁶⁴ (CALVINO, 1991, p. 254).

Calvino compara o desenho desordenado do céu visto por baixo das árvores (ângulo de visão do narrador), por entre os galhos, as folhas, as bifurcações (como se fosse um céu retalhado por essa irregularidade de linhas) com o desenho criado pelo fio da tinta traçada na narrativa, página por página. O movimento de galhos e folhas ao vento é sugerido pelo movimento dos riscos, manchas, borrões e lacunas no papel. Com a morte de Cosimo, o fio da escrita que delineou sua narrativa se esgota, germinando, ainda, um último fruto (“un ultimo grappollo insensato di parole idee sogni”), que é a própria passagem de conclusão para, enfim, terminar. O céu vazio que agora o narrador descreve, equivale à folha de papel em branco. Finda a narrativa, Ombrosa passa a existir como criação literária. O longo período final é rico

⁶⁴ “Quel frastaglio di rami e foglie, biforcazioni, lobi, spiumii, minuto e senza fine, e il cielo solo a sprazzi irregolari e ritagli, forse c’era solo perché ci passasse mio fratello col suo leggero passo di codibugnolo, era un ricamo fatto sul nulla che assomiglia a questo filo d’inchiostro, come l’ho lasciato correre per pagine e pagine, zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, de lacune, che a momenti si sgrana in grossi acini chiari, a momenti si infittisce in segni minuscoli come semi puntiformi, ora si ritorce su se stesso, ora si biforca, ora collega grumi di frasi con contorni di foglie o di nuvole, e poi s’intoppa, e poi ripiglia a attorcigliarsi, e corre e corre e si sdipana e avvolge un ultimo grappollo insensato di parole idee sogni ed è finito!” (CALVINO, 1993, p.262, 263).

de orações coordenadas: “e corre e corre e si sdipana e avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito!”. Nota-se, ainda, a presença de expressões ligadas ao transcorrer do tempo e à variação dos acontecimentos (“a momenti... a momenti”; “ora ... ora”; “e poi... e poi”; “corre e corre”), cuja sonoridade e ritmo, com a ausência de pausas, nos permitem vivenciar os contornos da vegetação através dos contornos da palavra escrita, acompanhando o correr e discorrer lírico do autor, confirmando sua afirmação de “uma paciente procura do *mot juste*, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado”(CALVINO, 1990, p. 61), já citado acima. O estilo elaborado deste trecho demonstra bem sua escrita complexa, variada e em continuo movimento e denuncia o caráter metaficcional que acompanha todo o texto.

3.4 Cosimo: a recriação da H(h)istória

No capítulo 27 do romance, o narrador, estranhamente, passa a palavra ao protagonista. Sua justificativa para tanto é a incredibilidade das aventuras relatadas:

A propósito das façanhas por ele executadas nos bosques durante a guerra, Cosme contou uma infinidade, e tão incríveis, que não tenho coragem de avalizar nenhuma das versões. Deixo a palavra a ele, reportando fielmente alguns de seus relatos.⁶⁵ (CALVINO, 1991, p. 231)

Não se deve esquecer, porém, que o narrador relata a história depois que o irmão já está morto. Neste capítulo, verifica-se então uma narração póstuma, já que não há nenhum indício de que o Barão tenha deixado esses relatos por escrito. Passa-se, pois, a um narrador autodiegético, segundo Genette, ou ao “eu-protagonista”, segundo Friedman. Não é à toa que Biàgio vale-se dessa estratégia exatamente no episódio mais incrível e irônico do romance: Cosimo conheceu a Armada Republicana, cujos homens estavam extremamente abatidos e desanimados. Para tirá-los dessa situação, Cosimo colocou pulgas nos soldados, o que fez com que eles passassem a lavar-se e a pentear-se novamente, retomando a consciência de civilidade e individualidade. Esse novo ânimo deu-lhes também a combatividade que haviam perdido há muito, e que os levou às vitórias de Deigo e Millésimo. As batalhas, que possuem referências extra-ficcionais, recebem, pelo relato de Cosimo, uma carga de humor que beira o ridículo. Biàgio isenta-se de qualquer responsabilidade com o relato que a ele próprio não convenceu, deixando a cargo do irmão morto o episódio em destaque. A credibilidade do narrador-protagonista é mínima, uma vez que desde o princípio lança-se a questão da loucura de Cosimo. Por outro lado, seu talento como recriador ou inventor de histórias, ou seja, seu talento como ficcionista, é já conhecido pelo leitor e, por último, é o relato de um morto, sem que ninguém explique como se dá. O humor que permeia esse capítulo, com a participação de personagens como o tenente Borboleta, que era na verdade mais poeta que tenente, contrasta com os relatos de Biàgio, que tenta o tempo todo destacar sua autenticidade. Parece que deixar a palavra para Cosimo é uma forma de persuadir o leitor, para que a comparação entre os dois narradores resulte como algo favorável a Biàgio: se os fatos em si parecem absurdos, sua narração está isenta de invenções, pois tudo o que fez foi relatar o que viu ou ouviu, o que

⁶⁵ “Sulle imprese da lui compiute nei boschi durante la guerra, Cosimo ne raccontò tante, e talmente incredibili, che d'avallare una versione o un'altra io non me la sento. Lascio la parola a lui, riportando fedelmente qualcuno dei suoi racconti” (CALVINO, 1993, p. 239).

o protagonista lhe contou – embora algumas vezes tenha que escolher qual das versões relatar – ou o que as pessoas contavam e nesse caso, Biàgio faz ressalvas dizendo o que ele acreditava ser verdadeiro dentre tudo o que ouvia falar sobre o irmão. O narrador-protagonista, ao contrário, em nenhum momento se preocupa em atestar o que está dizendo, narrando o incrível e o irônico com a maior naturalidade possível.

Walter Benjamin, no texto “O narrador” (1985), considera que “a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1985, p. 197), e define essa arte como “a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1985, p.198). A causa desse fenômeno está na decadência das ações da experiência, que deve ser passada de pessoa a pessoa. A experiência é a fonte a que deve recorrer o narrador. Segundo Benjamin, as melhores narrativas escritas são aquelas que mais se aproximam das histórias orais. O autor classifica dois grupos de narradores: a) aquele que traz a experiência da viagem, representado pelo marinheiro comerciante; b) aquele cuja experiência está no conhecimento das histórias de seu povo e de suas tradições, representado pelo camponês sedentário. O narrador ideal de Benjamin “é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1985, p. 200), visto que traz toda essa experiência comunicável; é, portanto, um detentor do saber, que narra o que foi retirado de sua própria experiência ou da experiência de outros, incorporando ao que é narrado a experiência de seus ouvintes, transformando-a em conselhos. Mas Benjamin considera que a sabedoria está em extinção e, como consequência, a arte de narrar está prestes a morrer. O primeiro indício disso está no surgimento do romance, que só foi possível com o advento da imprensa. Isso porque o romance está essencialmente vinculado ao livro e o escritor do romance é um indivíduo segregado, isolado, e, por isso, não pode trocar suas experiências, nem dar ou receber conselhos.

Pensando, então, nos dois narradores de *Il barone rampante*, Biàgio e Cosimo, podemos observar que o primeiro poderia se enquadrar no grupo do camponês sedentário, uma vez que Biàgio está a par de tudo o que aconteceu em Ombrosa, sabe de suas histórias e tradições. Sua experiência está na observação da vida do irmão e das transformações que ele causou à família e à comunidade. No entanto, ele não foi buscar em lugares distantes essa experiência, mas permaneceu ali (com exceção da viagem que fez pela Europa, viagem que, porém, quis realizar, por saber que viveria sempre de maneira modesta), a observar a experiência do irmão. Cosimo, pelo contrário, pode ser comparado ao grupo do marinheiro comerciante, porque sua experiência vem de um outro mundo, o mundo arbóreo, desconhecido de todos. Benjamin afirma que o primeiro narrador verdadeiro é o narrador de contos de fadas, que traz a experiência, a sabedoria, as tradições e sabe dar conselhos.

Comparando essas considerações de Benjamin, novamente, com os nossos narradores, podemos dizer que Cosimo está muito mais próximo desse narrador ideal do que Biagio. Para Benjamin, “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1985, p. 203). Biagio explica-se o tempo todo, tentando isentar-se da culpa de os fatos narrados serem incríveis. Cosimo, no entanto, não se preocupa com isso, tanto quando narra suas aventuras para o leitor no capítulo 27, como quando relata suas experiências para o povo de Ombrosa. Nesse sentido, Cosimo está muito mais próximo do narrador oral. É oralmente que ele relata suas aventuras, sempre criando novas versões a gosto de seu público ouvinte, ou seja, incorporando a experiência desse público ao seu relato. Biagio vale-se do livro para narrar. É o narrador de romance, isolado, que só tem a memória como instrumento. Com a morte do narrador oral, Cosimo, surge o narrador de romance, Biagio.

4. Conclusão

A história do Barão nas árvores ilustra de maneira espetacular as possibilidades de leituras e de interpretações de um período riquíssimo e determinante no transcorrer da evolução europeia. O século XVIII ali retratado reflete, na pequena vila de Ombrosa, as grandes mudanças de comportamento, e no singular Barão, o pensamento e as inquietações do homem. Com muito bom humor e ironia, os acontecimentos do passado puderam ganhar novos significados diante dos questionamentos que a metaficção possibilitou.

As intertextualidades presentes nesta obra nos conduzem através da história da literatura, mais especificamente, da formação do gênero romance. Seguindo as pistas de Calvino, pudemos comprovar que o elenco de obras com o qual o romance dialoga, ora por referência direta, ora por analogia de enredo, ora por dessemelhança, ora por trato estrutural ou discursivo, encontra-se numa já consagrada genealogia do romance. São obras cuidadosamente escolhidas, não somente por terem sido realmente leituras realizadas pelo homem do século XVIII - e, nesse ponto, mais um cuidadoso detalhe historiográfico inserido no romance -, mas principalmente porque são romances de cunho educativo, edificante. Não à toa o romance retrata o período em que a educação começou a tomar uma nova forma e a se tornar um tanto mais acessível. Também não é coincidência que foi no período retratado que a imprensa e, com ela, a informação, a publicação de livros e o público leitor, tiveram um salto evolutivo significativo. Calvino traz a História a seu lado como argumento para salientar, em meio às cenas humorísticas e leves de seu barão, a ambigüidade do romance e a capacidade educacional que a literatura possui.

Noi pure siamo tra quelli che credono in una letteratura che sia presenza attiva nella storia, in una letteratura come educazione, di grado e di qualità insostituibile.(...) La letteratura deve rivolgersi a quegli uomini, deve – mentre imparare da loro – insegnar loro, servire a loro, e può servire solo in una cosa: aiutandoli a esser sempre più intelligenti, sensibili, moralmente forti⁶⁶ (CALVINO, 1998. p. 17).

É assim que Calvino homenageia os nossos antepassados, trazendo a história por uma mão, ao mesmo tempo em que, por meio da ambigüidade, consegue registrar sua

⁶⁶ Nós, contudo, estamos entre aqueles que crêem em uma literatura que seja presença ativa na história, em uma literatura como educação, de grau e qualidade insubstituíveis. (...) A literatura deve se voltar àqueles homens, deve, enquanto aprende com eles – ensina-los, servi-los, e pode servir somente em uma coisa: ajudando-os a ser sempre mais inteligentes, sensíveis, moralmente fortes. (Tradução nossa)

opinião acerca do intelectual, que deve ser parte significativa da sua geração como agente histórico, na figura de Cosimo. Este personagem passa por todo esse aprendizado que a literatura é capaz de proporcionar, ao mesmo tempo em que proporciona ao leitor o sabor de suas aventuras. O papel da família Rondò como forma repressora de aceitação das convenções sociais traz, em suas historinhas particulares, a ironia sobre a educação formal e sobre sua superficialidade. Traz, ainda, a crítica em favor de uma educação realmente necessária para a formação de pessoas inteligentes, sensíveis, capazes. As cenas alegóricas da família, bem como as leituras de Cosimo e de outros personagens, assim como as demais intertextualidades presentes no texto, apontam sempre para essa reflexão sobre o papel da literatura na formação do homem e do mundo.

A narração de Biagio, repleta de justificativas subjetivas sobre seu próprio comportamento em relação ao irmão, bem como as muitas explicações sobre as fontes das quais retirou seus relatos, fornece ao leitor uma reflexão sobre a tênue linha que separa a narração ficcional daquela historiográfica. Levanta a questão, já bastante abordada pela teoria literária, da relação entre verdade e ficção. Já a narração do protagonista derruba todas as expectativas de uma preocupação com a “verdade”, preocupação esta da narrativa histórica: Cosimo busca a inventividade, a criação. E encerra na sua narração o hibridismo da narrativa contemporânea: a paródia de si mesma e a de sua tradição cultural, a recriação da História da humanidade e de sua própria história.

Referências

ANSELMINI, S. **Il barone rampante**. Milano: Mursia, 1999. (Tutto in um ora).

BENJAMIM, W. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985 (Obras escolhidas, 1)

BURGER, G. A. **Aventuras do Barão Münchhausen**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1990.

CALVINO, I. **O barão nas árvores**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **Il barone rampante**. Milano: Mondadori, 1993.

_____. **Por que ler os clássicos**. 6 ed. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. 2 ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Os nossos antepassados**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Una pietra sopra**. Verona: Oscar Mondadori, 1998.

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. 12. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

CIRLOT, J. E. **Dicionário de símbolos**. (Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias). São Paulo: Moraes, 1984.

DIDEROT. **Jacques, o fatalista**. Tradução de Antônio Bulhões e Miécio Tati. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

FELIZARDO, J. J. **Revolução Francesa**. Da Queda da Bastilha ao 9 de Thermidor. 2. ed. L&P Editores, 1985. (Coleção Universidade Livre)

FREITAS, M. T. de. "Romance e História". **Uniletras**, Ponta Grossa, n. 11, dez. 1989, p. 109-118.

_____. **Literatura e História. O romance revolucionário de André Maulraux.** São Paulo: Atual, 1986.

FRIEDMAN, N. **O ponto de vista na ficção.** O desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n. 53, março/maio 2002. p. 166-182

FRYE, N. **Anatomia da crítica.** São Paulo: Cultrix, 1973.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa.** Tradução de Fernando C. Martins. Lisboa: Vega, [19...].

GINZBURG, C. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição.* Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

HUTCHEON, L. **Poética do Pós-Modernismo.** História, Teoria, Ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LUKÁCS, G. **Le Roman Historique.** Paris: Payot, 1965.

_____. O romance como epopéia burguesa. Trad. Letizia Zini Antunes. **Ad Hominem: Revista de Filosofia, Política, Ciência da História.** Tomo II **Música e Literatura.** São Paulo: Ad Hominem, 1999.

NIETZSCHE, F. Da utilidade e desvantagem da História para a vida. Verdade e mentira no sentido extramoral. In: _____. **Obras completas.** 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Col. Os Pensadores). p. 51-287.

OS PENSADORES: ROUSSEAU. São Paulo: Ed. Abril, 1978.

PAZ, O. Ambigüidade do romance. In: _____. **Signos em rotação.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

PARLAGRECO, C. **Dizionario Portoghese – Italiano, Italiano – Portoghese.** Antonio Vallardi Editore, s/d.

PIROLLA, Maria da Glória Rocha. ...um pouco de Jean-Jacques Rousseau. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/~jmarques/cursos/rousseau2001/mgrp.htm>>. Acesso em 14 maio 2006.

ROUSSEAU, J-J. **Emílio ou da educação.** São Paulo: Difel, 1968.

_____. **Ensaio sobre a origem das línguas; Discurso sobre as ciências e as artes; Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens.** São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Pensadores, v. 24)

_____. **Júlia ou a nova Heloísa.** Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo – Campinas: UNICAMP/HUCITEC, 1994.

SAINT-PIERRE, Bernardin de. **Paulo e Virgínia**. Trad. Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Ícone, 1986. (Clássicos e malditos)

VOLTAIRE. **O ingênuo**. (1767). Disponível em:
<<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/ingenuo.html>>. Acesso em 12 out. 2006.

VIRGÍLIO. **Eneida de Virgílio**. Trad. Nicolau Firmino. 6. ed. Lisboa: Academia de D. Felipo, 1959.

WATT. I. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Bibliografia Consultada

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, [19...].

AUERBACH, E. **Mimeses. A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BARENGHI, M. A forma dos desejos. A idéia de literatura de Calvino. Tradução de Priscila Malfatti. **Remate de Males**, 25.1, jan. jun. 2005, p. 41-49.

BAKHTIN, M. Epos e o Romance. In: **Questões de literatura e de estética** (A teoria do Romance). São Paulo: Edunesp – Hucitec, 1998.

_____. O romance de educação na história do realismo. In: **Estética da criação verbal**. (Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão). 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção Ensino superior)

BARTHES, R. “O discurso da história”. In: _____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 145-147.

_____. História ou literatura? In: BARRENTO, J. (org.) **História literária – problemas e perspectivas**. 2ª. Ed. Lisboa: Apaginastantas, 1986. p. 38-40.

BENJAMIM, W. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 222-232.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar** - a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BOËCHAT, M. Cecília et. al. (org.) **Romance histórico: recorrências e transformações**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.

BONURA, G. **Invito alla lettura di Italo Calvino**. Milano: Mursia, 1972.

CALIFANO, M. B. **Uno spazio senza miti**. Scienza e letteratura: quattro saggi su Ítalo Calvino. Firenze: Le Lettere, 1993.

CALVINO, I. **Fábulas italianas**: Coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: 1992.

_____. A memória do mundo. In: _____. **Um general na biblioteca**. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 127-133.

_____. Montezuma. In: _____. **Um general na biblioteca**. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 177-187.

_____. **Mondo scritto e mondo non scritto**. Milano: Mondadori, 2002.

COLLINA, S. F. da. "O público leitor e os diferentes finais de *Roxana*; Um estudo acerca." Disponível em: <<http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/shellida.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2006.

COMPAGNON, A. O mundo. In: _____. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Ed. 70, 1985.

_____. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2000.

JENNY, L. et al. **Intertextualidades**. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979 (**Poétique 27**)

LEITE, L. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985. (Princípios)

MAAS, W. P. D. **O cânone mínimo**. O Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: EDUNESP, 2000.

MAURO, S. "Ítalo Calvino e a trilogia "**I nostri antenati**"". Revista de Letras, São Paulo, no. 28, 1988. p. 103-109.

MENARD, J. Lukács et la théorie du roman historique. **La nouvelle revue française**. Paris, n. 236, out. 1972, p. 229-238.

NUNES, B. "Narrativa histórica e narrativa ficcional". In: RIEDEL, D. C. **Narrativa, Ficção e História**. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 9-35.

PLATÃO. **A República**. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983. (Livro X)

RICOUER, P. **Tempo e Narrativa**. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1994.