



INSTITUTO DE LETRAS – IL  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA  
BACHAREL EM LETRAS PORTUGUÊS – DIURNO

RENATA ALVETTI BENEVOLO  
Matrícula 090031717

**O FABULAR DE ITALO CALVINO:  
INFLUÊNCIAS DOS CONTOS MARAVILHOSOS  
EM VISCONDE PARTIDO AO MEIO**

Trabalho de conclusão de Curso de Graduação, apresentado ao Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas

Professor orientador Henryk Siewierski  
Universidade de Brasília UnB

Brasília 2013

INSTITUTO DE LETRAS – IL  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA  
BACHAREL EM LETRAS PORTUGUÊS – DIURNO

RENATA ALVETTI BENEVOLO  
Matrícula 090031717

**O FABULAR DE ITALO CALVINO:  
INFLUÊNCIAS DOS CONTOS MARAVILHOSOS  
EM VISCONDE PARTIDO AO MEIO**

Trabalho de conclusão de Curso de Graduação, apresentado ao Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas

Professor orientador Henryk Siewierski  
Universidade de Brasília UnB

Brasília 2013

RENATA ALVETTI BENEVOLO

Trabalho de conclusão de Curso de Graduação, apresentado ao Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas.

Brasília, de julho de 2013.

Aprovado por:

---

Prof. Dr. Henryk Siewierski

---

Profa. Dra.

---

Prof. Dr.

---

Profa. Dra.

---

Profa. Dra.

Dedico esta monografia à minha mãe, Letícia Alvetti.

Pois foi ela, ao pé da minha cama, quem leu para mim meu primeiro conto de fadas.

E foi também quem, em anos posteriores, apresentou-me entusiasticamente ao mundo de Italo Calvino.

## RESUMO

Estudo sobre a obra do escritor italiano Italo Calvino intitulada O visconde partido ao meio, componente da trilogia Os nossos antepassados, publicada primeiramente em 1960. A análise centra-se na capacidade narrativa de Calvino, que com suas experiências literárias produziu contos e romances com profunda influência do mito e da fábula. Quais influências temáticas, estruturais e estilísticas são possíveis de detectar após um estudo direcionado?

**Palavras-chave:** Italo Calvino. Fábula. Conto maravilhoso.

## **ABSTRACT**

Study concerning the published romance named “The cloven viscount” (italian: Il visconte dimezzato) written by the Italian author, Italo Calvino. Originally published in 1960, this romance incorporates a trilogy called “Our ancestors”. This analysis focus mainly in Calvino’s narrative capacity, since his previous literary experiences produced many short stories and romances marked with deep influence from myths and fables. Which of these structural, thematic and stylistic influences are enabled to detect after an orientated research?

**Keywords:** Italo Calvino. Fable. Folk tale.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 TRAMA, PERSONAGENS E MORFOLOGIA TEXTUAL .....	10
2.1 Da Trama .....	10
2.2 Do tema.....	12
2.3 Da morfologia: análise proppiana e busca da raiz histórica em Visconde .....	14
3 FÁBULA E ESTÉTICA.....	22
3.1 A entonação de voz do contador de histórias .....	22
3.2 As propostas estéticas identificadas.....	24
4 CONCLUSÃO.....	29
REFERÊNCIAS .....	32
ANEXO A – Ilustração .....	33

## 1 INTRODUÇÃO

Ouçam, o passo da noite morre  
 No vasto silêncio;  
 A luz sobre minha escrivadinha canta  
 Baixo como um grilo

Douradas sobre a estante  
 Brilham as lombadas dos livros:  
 Pilares para as pontes  
 Da viagem ao país das fadas.  
 (Rainer Maria Rilke)

Italo Calvino nasceu em Cuba em 1923 e foi criado na Itália. Aveso às convenções familiares, à imposição social e à ditadura do sistema como um todo, começou jovem a se rebelar, primeiramente contra seus professores, negando-se a receber educação religiosa católica, afirmando ser ela uma desobrigação. Mesmo filho de cientistas seguiu infringível, a carreira literária. Em 1944, arriscando sua jovem vida, filiou-se ao grupo militante comunista, o qual desafiava as forças fascistas de Benedito Mussolini em plena 2ª Guerra Mundial. Formou-se em Letras na Universidade de Turim em 1947, o mesmo ano em que publicou sua primeira obra, *O Caminho dos ninhos das aranhas*. Em 1954, a pedido do editor Einaudi, publicou uma coletânea de 200 fábulas italianas, por ele pesquisadas e reescritas.

Nos anos 60 casou-se e mudou-se para Paris, centro borbulhante da cultura e da inovação artística literária. Após encerrar sua fase considerada como tangente ao épico-lírico, Calvino ousou com engenho nos seus romances pós-modernos, datados entre 1963 e 1983. Em 1983, voltou a viver na Itália, publicando artigos sobre política, cotidiano e literatura no jornal *La Repubblica*.

Calvino faleceu aos 62 anos de idade, em 1985 na cidade de Siena. O escritor encontrava-se em plena atividade, pois seu ciclo de palestras a convite da Universidade de Harvard teve de ser interrompido e diversos de seus ensaios e contos foram publicados postumamente, mesmo incompletos. Ainda que assim, essas publicações contêm riquíssimas e valiosas teorias, como a exemplo da obra *Seis propostas para o próximo milênio*.

Calvino muito foi criticado, debatido e aclamado por seus contos considerados pós-modernos e neorrealistas (apesar dele mesmo afirmar que não apreciava ser classificado e rotulado de tal forma).

*Se um viajante em uma noite de inverno* é um jogo de vivências metatextuais desconcertantes, um grande experimento o qual fascinou os acadêmicos. Qfwfq mergulha em uma descrição metafísica de si e do Universo em *As cosmicômicas*, *O castelo dos destinos*



*cruzados* é a ponderação sobre fortuna e fatalidade humana. *Cidades invisíveis* não segue a linearidade tradicional, porém, seu tema utópico e melancólico se constrói ao redor de si mesmo, como uma fortaleza a cada página virada.

Diante de tanta grandiosidade, quase à sombra, encontra-se a breve trilogia *Os nossos antepassados* composta por *O visconde partido ao meio*, *O barão nas árvores* e *O cavaleiro inexistente*. Esses breves livros ficam quase tímidos, com certeza humildes, quando comparados à riqueza de material que oferecem os livros posteriores para as minuciosas análises da teoria literária atual.

O que interessaria ao duro e exigente academicismo três diminutas histórias sobre viscondes, cavaleiros e barões, figuras tão comuns do folclore europeu, tão sem aparente complexidade, em suas triviais aventuras e desventuras? Não seriam apenas os primeiros trabalhos de um escritor cujo potencial ainda estava para se desenvolver?

Pois eu acredito que não. Essa trilogia é como um agradecimento e uma cortês gentileza do grande escritor.

Eu me apaixonei pela leitura na infância, como a todas as pessoas deveria acontecer. Mal tenho palavras para expressar como fascinante foi juntar com meus olhos, símbolos marcados em um papel e compreender o que eles intencionavam fazer por mim: contar-me uma história. E com a sorte enorme destinada às crianças, o ato sem preço de ler me foi introduzido através das fábulas, os contos de fadas, as parábolas.

Foi impressionante e até hoje é. Pertencia a mim esse novo mundo, tão paralelo ao meu e mesmo tempo complexo, curioso, belo e maravilhoso. E é justamente o termo maravilhoso pelo qual esse gênero característico é classificado.

Como afirmou Todorov, o maravilhoso é a aceitação do inverossímil e inexplicável, pois naquele particular universo, nada de inverossímil e inexplicável há. Tudo é possível.

Em 1954, o editor Einaudi decidiu publicar uma antologia de fábulas italianas, à altura das coleções francesas e alemãs, pertencentes à Perrault e aos irmãos Grimm. Ele teve a feliz intuição de convidar o jovem, mas conhecido escritor Calvino para realizar tal tarefa. Em repetidas ocasiões, o escritor citou a importância desse trabalho para sua formação.

Calvino também citou entre seus pessoais favoritos, o livro *Pinóquio*. Ora, um boneco de madeira ganha vida e recebe conselhos de um grilo falante. Não é uma peça pregada aos leitores, os acontecimentos narrados tornam-se, aliás, são reais, táteis e abastados em propósitos.

Quando afirmo que a trilogia *Os nossos antepassados* é um agradecimento é porque interpreto esse título como “a literatura que posso oferecer com a literatura que me foi

oferecida”. E é uma gentileza cortês, porque a cada palavra lida, podemos capturar cada aprendizado do escritor e saborear o estilo pessoal único por ele desenvolvido.

Portanto, mesmo que essa fase seja considerada por muitos críticos não mais que uma busca pelo épico-lírico e uma fuga do neorrealismo recorrente da época, venho por meio dessa monografia reconhecer o poder do maravilhoso em Calvino, particularmente em *Visconde partido ao meio*, e identificá-lo estruturalmente, esteticamente e tematicamente.

E pretendo ainda, atribuir a esse poder do maravilhoso o seu devido valor na literatura, pois acredito que assim como eu, Calvino sabia o quão grandioso ele é.

## 2 TRAMA, PERSONAGENS E MORFOLOGIA TEXTUAL

### 2.1 Da Trama

Ele ergueu o livro.  
 — Lerei pra você. Como distração.  
 — Fala de esporte?  
 — Duelos. Luta corpo a corpo. Tortura. Veneno. Amor verdadeiro. Ódio. Vingança. Gigantes. Caçadores. Pessoas más. Pessoas boas. Mulheres belíssimas. Serpentes. Aranhas. Dor. Morte. Homens corajosos. Covardes. Homens fortes como ursos. Perseguições. Fuga. Mentiras. Verdades. Paixões. Milagres.  
 — Soa bem — eu disse.  
 (William Goldman)

A história em dez capítulos de *Visconde partido ao meio* descreve a trajetória de Medardo, um visconde que, atendendo suas obrigações sociais, parte para a guerra contra os turcos, compondo o exército cristão. Medardo é inclusive, em uma artimanha clara de Calvino, um nome que remete ao latim *medius*, que significa metade, meio.

Já em sua primeira batalha, sofre um tiro de canhão no peito que o rompe em dois. Apenas uma das metades é encontrada ainda com vida e torna-se ele então, um desafio irresistível para os médicos.

Quando retorna à sua propriedade, intitulada Terralba, Medardo não só apresenta uma metade física, mas também sua persona encontra-se “incompleta”. Seu comportamento é cruel e indisfarçado, uma verdadeira personificação maléfica: atenta contra a vida de seus entes próximos, dobra os impostos da região, passa a condenar dezenas à morte sem justificativa, incendia casas e celeiros e mantém o curioso hábito de decepar ao meio outros seres vivos, numa tentativa tirana de refletir a si próprio no mundo à sua volta. O personagem afirma em uma das passagens:

Se você virar a metade de você mesmo, e lhe desejo isso, jovem, há de entender coisas além da inteligência comum dos cérebros inteiros. Terá perdido a metade de você e do mundo, mas a metade que resta será mil vezes mais profunda e preciosa. E você há de querer que tudo seja partido ao meio e talhado segundo sua imagem, pois a beleza, sapiência e justiça existem só no que é composto de pedaços. (CALVINO, 2011: 50)

Durante a narração, depara-se com uma bela camponesa chamada Pamela e ao desejá-la, decide apaixonar-se por ela. Não como uma busca pelo amor idealizado, mas por acreditar que o amor, tão importante para os “inteiros” pode tornar-se ainda mais poderoso quando sentido com a intensidade característica de seu indivíduo inteiramente perverso.

E, quando os moradores de Terralba começam a acostumar-se com a presença maligna de Medardo e suas idiossincrasias, retorna da guerra inesperadamente a outra metade, também extremada em sua índole benévola e altruísta. Cuida dos velhos e doentes, resgata crianças perdidas e também se apaixona por Pamela. Mas com a caridade que lhe é característica, vêm também os sermões e as pregações morais azucrinantes e inoportunas, as quais fazem que logo ele também seja taxado de maçante e se torne detestado por todos.

Deparam-se assim as duas metades de um mesmo ser humano, polarizadas em seu máximo potencial, sendo inclusive denominadas pelos camponeses de “o Mesquinho” e “o Bom”.

E assim, com um aguardado clímax, as duas figuras antagonistas embatem-se para ferirem-se uma a outra justamente no local onde podem ser reunidas, “remendadas” por assim dizer. Sendo em seguida o que acontece.

O visconde então volta a ser:

um homem inteiro, nem mau nem bom, uma mistura de maldade e bondade, isto é, aparentemente igual ao que era antes de ser partir ao meio. Mas tinha a experiência de uma e de outra metade refundidas, por isso devia ser bem sábio. (CALVINO, 2011: 94)

Medardo por fim casa-se com Pamela, tem filhos e faz um bom governo.

O principal atributo desta obra, que permite classificá-la como um conto fabular, maravilhoso, mesmo que moderno, estabelece-se de forma evidente: um visconde é partido ao meio e suas duas metades assumem personalidades e condutas distintas e esse fato não causa nenhuma estranheza para o mundo por ele habitado.

O leitor é guiado pela narração do sobrinho de Medardo, uma criança de sete ou oito anos. É o filho bastardo da irmã do Visconde. A narração é, portanto em primeira pessoa. Esse recurso foi uma tática admitida pelo próprio Calvino para ponderar a impassibilidade objetiva própria das fábulas, permitindo uma reflexão sobre o próprio ato de escrever. Afirmava ele que necessitava de um personagem que tivesse o poder de dizer, como em nenhuma fábula antes, o termo “eu”:

Eu era livre como o ar, pois não tinha pais e não integrava a categoria dos servos nem a dos patrões. Fazia parte da família dos Terralba só por reconhecimento tardio, mas não assinava o nome deles e ninguém se via obrigado a educar-me. (CALVINO, 2011: 31)

Esse personagem dispõe de tamanha liberdade que Calvino sequer lhe deu um nome. É apenas “o menino”, “o sobrinho” para as outras personagens. É possível inclusive, perceber durante a leitura da obra, como temos total acesso às ações e pensamentos de personagens sem a presença sólida do sobrinho na cena. O ponto de vista pode ser dele, mas Calvino não nos priva de nada, tendo o narrador como uma notória (em sua particularidade dentro de uma estrutura fabular) testemunha onisciente.

Outra personagem que executa um papel importante e a qual pretendo destacá-la nessa análise é a ama Sebastiana.

Sebastiana foi quem criou Medardo, conhecendo-o desde bebê. Representa a anciã sábia, pois possui conhecimentos misteriosos e é a única personagem que compreende como as duas metades do Visconde continuam a ser uma mesma pessoa, recriminando “o Bom” pelos atos do “Mesquinho”:

- E porque cortou a cabeça do galo da avó Bigin, coitadinha, que só tinha aquele? Grande como é, apronta cada uma...
- Mas porque está me dizendo isso? Sabe que não fui eu...
- Essa é boa! Então vamos escutar: quem foi?
- Eu. Mas...
- Ah! Está vendo? (CALVINO, 2011: 84)

Há também o Dr. Trelawney, um médico britânico naufragado em Terralba. Seu comportamento metamorfoseia durante o decorrer da obra. Primeiramente, negligencia os doentes para dedicar-se entusiasticamente a tentativa de capturar e estudar os fogos-fátuos, fenômenos ocorrentes em cemitérios após sepultamentos. Quando surge a “metade boa” do visconde, o doutor já está a fazer rondas pelo vilarejo, tratando de enfermos e voltando a estudar livros de medicina, e ao final da narrativa, é quem executa a cirurgia, religando as duas partes de Medardo:

- O Mesquinho e o Bom estavam vendados estreitamente juntos; o doutor tivera o cuidado de combinar todas as vísceras e artérias de ambas as partes, (...)
- Pouco a pouco, foi ficando simétrico.
- O Dr. Trelawney disse:
- Agora está curado. (CALVINO, 2011: 94)

Sua evolução como personagem claramente emparelha-se com a de Medardo, para que o encontro de ambos, como paciente e cirurgião ocorra.

## 2.2 Do tema

As trevas sempre tiveram a sua parte. Sem elas, quem iria saber quando andamos na luz?

(Clive Barker)

De acordo com Joseph Campbell (2009), a mitologia ocidental baseia-se na ideia de dualidade. Quando Adão e Eva deixaram-se tentar e provaram da maçã, reconheceram sua dualidade (feminino e masculino), e envergonharam-se dela. Desobedeceram a Deus e assim opuseram-se a Ele. Foram expulsos do Jardim do Éden por seu grave pecado e condenaram todo o restante da humanidade a habitar a Terra, um lugar de sofrimento e dor. Assim, fundaram-se todos os dogmas: céu e inferno, bondade e pecado, certo e errado, Deus e diabo, bem e mal.

Essa questão dicotômica esteve presente durante toda a idade média e habitou profundamente o imaginário popular europeu, acarretando assim em uma forte fundamentação para a ênfase da ética humana adotada até os dias de hoje. *Bem versus Mal* é ainda um assunto de grande popularidade literária e filosófica.

E Calvino não explorou a temática de forma pioneira. Sua abordagem é inclusive, simples: bem e mal se posicionam em rivalidade dentro da psique de Medardo.

No entanto, atualmente, muitas ponderações já concluíram como o ser humano é demasiado complexo para ser definido somente por virtudes, ou somente por defeitos. Ao tratar dessa questão em *O poder do mito*, Campbell afirma que para o progresso individual é necessário aceitar defeitos como uma parte real de si:

Você mesmo é um participante do mal, caso contrário não estaria vivo. O que quer que você faça é mau para alguém. Essa é uma das ironias de toda criação. (2009: 68)

Na mitologia em geral, há sempre o herói, ser representante da conduta humana. A condição do herói é justamente vivenciar a esfera do tempo e das decisões; e essa esfera é *dual*. Transcender essa dualidade é estar participando corajosamente dentro da vida, no seu rumo natural. Assumindo o próprio corpo, a própria existência e servindo dentro dela. Se assim não fizer, não estará enfrentando com total consciência os obstáculos e provas que devem ser vencidas para completar sua jornada.

Essa resolução, no entanto, não participou do consciente tradicional europeu. O ser humano era obrigado a categorizar a si mesmo e rejeitar uma parte consistente de si perante a religião e a sociedade.

E nesse aspecto, Calvino triunfa em sua obra. Já ao início da narrativa, fica claro qual o propósito de uma separação, senão a sua reunião. Calvino constrói com seu estilo ácido e instigante, uma tensão quase insuportável ao fim. É preciso que o leitor aperceba-se do quanto

as duas metades de Medardo desarmonizam a atmosfera que habitam para que conclua sua história compondo-as novamente em um ser único e equilibrado. A jornada de Medardo torna-se uma alegoria, quase como uma lição para o mundo contemporâneo nosso e de Calvino: devemos nos desatar da reacionária dicotomia *bem versus mal*, abraçarmos nossa existência íntegra e como afirma Campbell:

Tomar parte no jogo. É um espetáculo maravilhoso, maravilhoso – se bem que dói um pouco. (2009: 68)

### 2.3 Da morfologia: análise proppiana e busca da raiz histórica em *Visconde*

Se eu soubesse de onde vêm as histórias, iria para lá.  
(Michael Longley)

De acordo com Umberto Eco, a fábula classifica-se como um esquema fundamental da narração, com uma lógica temporal, personagens determinados e um curso de eventos de ordem precisa e temporal.

Vladimir Propp, mais dedicado em investigar cada pequena nuance do universo da fábula, definiu como uma das propriedades características do conto maravilhoso o embasamento na invenção artística e na representação fictícia da realidade (1984: 221) Propp faz essa afirmação, diferenciando-o inclusive, do mito, o qual é uma narrativa de caráter sacralizado. O mito é, para ele, uma expressão de fé de um determinado povo e a fábula é o imaginário do povo consolidando-se oralmente (1984, 221). Como afirma Tronsky, o mito e conto não se distinguem por sua forma, mas por sua função social.

Propp retoma essa temática sobre a ligação entre mitos e fábulas em *As raízes históricas do conto maravilhoso*, no qual consegue ultimar de forma sagaz, o quão direta a relação entre mitos e contos maravilhosos podem ser. Sua premissa afirma que é preciso confrontar o conto com as instituições sociais do passado para buscar suas raízes. O simbolismo do casamento, por exemplo, em um conto, remonta ao significado social do casamento em uma determinada sociedade. Para Propp, é preciso descobrir o sistema, a etapa, a fase ou o estágio de desenvolvimento social em que tais formas efetivamente existiam.

Assim, surge também a importância dos ritos sociais. Veja-se que há uma diferença entre ritos e costumes, ambos importantes para a estrutura do conto maravilhoso, mas com funções distintas. O costume está rodeado de ritos, e é próprio do conto reinterpretá-los. Propp exemplifica:

Um ser vivo costura-se em uma pele; no rito, costuram um morto. Essa falta de correspondência constitui um caso muito simples de reinterpretção: no rito, o envolvimento em uma pele assegura ao morto a passagem para o reino dos mortos; no conto, assegura ao herói a chegada aos confins do mundo. (1997: 12)

Assim, o costume de uma sociedade, baseado em uma determinada concepção religiosa (de origem mitológica), para garantir a passagem segura da vida para a morte consistia em um ritual de costurar uma pele de animal ao corpo do morto. O simbolismo desse rito – *proteção* – permaneceu impregnado no imaginário popular ao ponto de se adaptado para uma história de transmissão oral, tornando-se eventualmente em um conto maravilhoso escrito.

Vladimir ainda aponta para outra essencial questão na ligação entre ritual e conto: a proibição de contar. Esse impedimento não provinha de uma simples etiqueta, mas de uma noção antiga e universal de que aquilo que é sacro necessita ser preservado e protegido. E, portanto, enfraquece quando estendido para fora de seu “círculo protetor”. Como diz Lévy-Bruhl:

A divulgação do mito privá-lo-ia da natureza sagrada e ao mesmo tempo da força mágica ou “mística” (apud PROPP, 1997: 443)

A metamorfose de um mito para um conto ocorre justamente quando o mito começa a perder seu poder espiritual, e é realizada a “profanação” do assunto sagrado. Essa “profanação” caracteriza-se pela transformação da narrativa sagrada em narrativa profana, isto é, não espiritual, não esotérica, mas artística.

Dessa forma, o conto é uma herança clara da cultura social e ideológica de épocas e povos arcaicos, mas uma herança desprovida de carga político-religiosa. São produções artísticas, dando às funções sociais antigas uma nova estética.

No caso europeu, com o aparecimento da cultura do feudalismo, elementos do folclore volvem-se em um patrimônio da classe dominante, surgindo assim lendas heroicas como, por exemplo, *Tristão e Isolda*. Dentro do ensinamento proposto por Propp, um povo, no caso os pictos (povoação guerreira anterior aos celtas), havia um mito sacro relacionado a um ou dois membros de seu povo. Esse mito provavelmente inspirava ritos e costumes diversos, praticados reservadamente. Quando os pictos começaram a extinguir-se ou extinguir-se a importância de suas tradições, a narrativa do mito passou a ser transmitida oralmente por toda região que é agora o Reino Unido. A popularidade tornou a narrativa em uma lenda e a lenda



ao permanecer notória até os tempos medievais, transfigurou os dois elementos folclóricos do povo picto em membros da realeza cristã. Como o próprio Propp afirma:

Em outras palavras, o movimento se faz de baixo para cima, e não de cima para baixo (...) (1997: 447)

Mesmo tendo sido muito criticado, acusado de formalista prosaico, seus estudos perseveraram e como ele mesmo esperava, prevaleceram como referência acadêmica para uma análise de narrativas clássicas. Afirmou ele não passar de um empírico, de caráter íntegro, que realizava exames atentos aos fatos, estudando-os com escrúpulo e método, averiguando sempre as próprias premissas e procedendo com cautela a cada etapa de seu raciocínio.

Em seu estudo profundo sobre a estrutura dos contos maravilhosos, Vladimir Propp desenvolveu um método baseado na experiência para deliberar e determinar a função, composição e os papéis das personagens no conto maravilhoso.

A função em um conto maravilhoso é o traço do entendimento de determinada ação de uma personagem, buscando compreender o seu significado para o desenvolvimento da trama:

Assim, se o herói salta no seu cavalo até a janela da princesa, não temos a função salto do cavalo (esta definição seria correta mesmo independente do desenvolvimento da ação em seu modo), mas a função de execução de uma tarefa difícil, ligada ao casamento (1984: 217).

A composição é distinguida pela sucessão de funções, ditadas pelo próprio conto. É o “esquema de composição unitário que se situa na base dos contos de magia”. Como o próprio Propp definiu, é o esqueleto que localiza na base dos enredos.

Um enredo simples pode ser o da donzela raptada pelo dragão. O rei oferece uma recompensa a quem resgatá-la e um jovem camponês se apresenta para tarefa. No caminho o jovem conhece uma anciã que lhe propõe rebanhar animais por ela. Ele realiza o serviço e ela o presenteia com um cavalo. O cavalo o leva até o castelo onde a princesa está aprisionada e o jovem mata o dragão e resgata a princesa. Como recompensa, o rei casa o jovem com sua filha.

A composição deste conto, portanto, se esquematiza da seguinte forma: Acontece uma tragédia. É pedido auxílio e o herói o atende, partido para sua busca. No caminho, conhece uma figura emblemática que o submete a uma prova e o recompensa com um objeto ou

artefato mágico. Com o auxílio fornecido por esse objeto, ele chega ao fim de sua busca. Em seu retorno, o herói é recompensado de forma significativa para o resto de sua vida.

Assim, é possível constatar como a composição é um “fator estável” do conto maravilhoso, mesmo sendo seus enredos variáveis.

As composições costumam possuir funções em pares. Imposições de tarefas difíceis costumam resultar em sua solução, perseguição resulta em salvamento, batalha procede para vitória; o infortúnio, infelicidade e adversidade apresentadas no início do conto são dissipados pelo final feliz.

Assim Propp criou quatro premissas:

- I – Os elementos constantes, permanentes, do conto maravilhoso são as funções dos personagens, independentemente da maneira pela qual eles as executam. Essas funções formam as partes constituintes básicas do conto.
- II – O número de funções dos contos de magia conhecidos é limitado.
- III – A sequência das funções é sempre idêntica.
- IV – Todos os contos de magia são monotípicos quanto à construção. (1984: 27-28)

*Visconde partido ao meio*, apesar de suas indissociacrias, do ponto de vista morfológico, possui uma composição costumeira de um conto de magia, sequenciado pelas seguintes funções:

1. O Afastamento – O visconde parte para guerra. Já somos apresentados a ele em seu afastamento, que de acordo com Propp, é a abertura para a “irrupção da desgraça”. Nos contos maravilhosos, podem caracterizar-se como a partida dos pais de uma família para a jornada de trabalho, das crianças para um bosque colher frutas silvestres ou a jornada de um príncipe para um reino distante. O afastamento significa vulnerabilidade e o encadeamento em potencial é o aproveitamento desta vulnerabilidade para a ocorrência da calamidade, tragédia, desgraça, etc.

A função do afastamento simboliza transgressão de uma proibição, uma reclusão. Propp explica como, sendo o medo o mais antigo “substrato religioso” do ser humano, o afastamento remonta às épocas remotas onde se apartar da segurança do lar era uma infração grave na sociedade. E como as “forças invisíveis” que cercam a humanidade encontravam-se à espreita, o resultado dificilmente seria esperado como positivo.

2. A Desgraça – O visconde sofre um ataque de canhão e metade de seu corpo se perde. Este é o constituinte básico de qualquer enredo. É ele quem determinará o assunto, o tópico do conto de magia. Nos contos maravilhosos, as desgraças possuem o maior número de

possibilidades, enquanto os elementos de clímax e desfecho costumam ser mais constantes e uniformes. Podem ser raptos, mortes, banimentos, etc. A desgraça, geralmente, ao final do conto tornar-se-á ventura.

3. A Dádiva Mágica – Após as duas funções iniciais fundamentais, o conto passa por funções intermediárias diversas. No caso de *Visconde*, essas funções são bem mais circunspectas que as duas anteriores, no entanto, é possível traçar uma analogia. Refere-se aqui ao encontro com o auxiliar mágico e à dádiva mágica.

Nas análises de Propp, uma personagem de grande importância, principalmente nos contos de origem russa, é a Baba-Yagá. Ela é a anciã, de poderes misteriosos, perigosa ou inofensiva. Não necessariamente será sempre uma mulher idosa, podendo ser retratada por animais, um velho, etc. Seu encontro com o herói resultará na obtenção de um recurso mágico que determinará o resultado final da história. “O doador é uma categoria definida no cânone do conto e a forma clássica de doador é Baba-Yagá.” O recurso mágico é justamente o componente do conto que o torna maravilhoso, introduzindo o inverossímil na narrativa.

O encontro com Baba-Yagá está de determinada forma, ligado ao conceito do enfrentamento da morte para aquisição do direito à vida.

Essa concepção remonta a antigos rituais, diferentes entre si por todo globo, de iniciação dos jovens. Pertencente a “uma instituição própria do regime tribal”, como explica Propp, o ritual consistia em incidir uma tarefa ao jovem, normalmente de difícil realização. Essa tarefa poderia ser um ato concreto, como caçar um animal; ou mais contemplativa, como tatuar parte do corpo, suportar alguma amputação, enfim, sofrer algum sacrifício físico-emocional. O objetivo do jovem ao realizar o rito era provar-se apto para enfrentar os obstáculos da vida. Se assim conseguisse, recebia a qualificação de membro de sua sociedade, investido de plenos direitos, inclusive o de se casar. Era um verdadeiro ritual para morrer e nascer de novo, como um adulto.

No conto maravilhoso, Baba-Yagá é aquela quem propõe o ritual de iniciação para o protagonista, criando o obstáculo a ser vencido e oferecendo a recompensa depois.

Ora, no *Visconde*, a jornada de Medardo inicia-se realmente quando ele retorna ao seu país de origem, Terralba, já tendo sofrido seu Afastamento inicial e sua Desgraça. Ele já está partido ao meio. Mas seu ritual só começa quando Sebastiana, a ama, figura respeitada, perspicaz e a referência de sabedoria entre a sociedade de Terralba, percebe (informando o leitor, inclusive) que o Visconde retornou com uma personalidade totalmente cruel. Ela sofre

a constatação quando outros personagens lhe relatam as primeiras crueldades e tentativas de assassinato de Medardo:

A ama Sebastiana, quando lhe contaram a história, disse:  
— Só voltou a metade malvada de Medardo. Quem sabe o que acontecerá durante o processo. (2011: 28)

Ao declamar essa fala, Sebastiana também oferece a dádiva mágica à Medardo. A dádiva é justamente a metamorfose de uma personalidade humana, complexa em seu cerne, para outra, essencialmente vil, mas não só isso, essencialmente particular em todos os seus aspectos, não possuindo contradições nem ambiguidades. Esse é um feito realmente incrível, inverossímil, fantasioso. É uma válida dádiva mágica e com ela agora, Medardo deve continuar sua marcha.

A alegoria aqui traçada retorna então, ao tema central da obra de Calvino: a dualidade do ser. Medardo está passando por um ritual de iniciação. Faz parte do ritual inclusive o momento quando regressa à Terralba a “metade boa”, pois ela ainda *também é* Medardo e possui a mesma dádiva mágica que a “metade má”. A iniciação ritualística consiste justamente em transcender a dualidade e aceitar-se como um ser único e impreciso.

Calvino cria assim uma narrativa de temática moderna, torneada por contornos folclóricos, fabulares e repletos de tradições outrora tão extraordinárias e nos dias de hoje, ainda abstratamente presentes, pois penetraram profundamente no imaginário popular.

4. O Combate – As duas metades se enfrentam. Assim como o príncipe que luta contra o dragão, o visconde precisa duelar a si mesmo. Essa função componente do conto retoma a possibilidade da morte como fato real e inevitável. Há inclusive, como ensina Propp, o ritual do engolimento e da regurgitação do herói durante o combate. A concepção era de o noviço ser engolido por um animal monstruoso (para tal eram construídas cabanas, habitações que representassem tal vulto) para ser digerido e vomitado como um novo homem. E quando o personagem ressurgiu vitorioso desse procedimento, ele “encarou” a morte, conheceu-a (pois esteve dentro de suas entranhas) e já não é mais o mesmo.

O visconde faz o mesmo. Em sua batalha singular, não poderia haver um vitorioso, pois não há realmente um derrotado. Ao serem costuradas pelo Dr. Trelawney elas sofrem o engolimento uma da outra e regurgitam o Medardo único. O processo foi doloroso, ficou dias entre a vida e a morte. Mas quando o ritual chega ao desenlace, ama Sebastiana (mais uma vez na vestimenta da anciã sábia) declara: “— Pronto: mexeu-se”. (2011: 94)

No entanto, impossível é que seja o mesmo Medardo que partiu para a guerra no início da obra.

5. A Recompensa – Como bem descreveu Calvino, Medardo se casou e:

Viveu feliz, teve muitos filhos e fez um bom governo. (2011: 94)

Casamento por si só, talvez seja um dos mais antigos e universais rituais da humanidade. Ele indica a posteridade da prole e simboliza a prosperidade material. Ele também significa o acolhimento de forasteiros em um determinado clã, como quando o camponês casa-se com a princesa, ou vice-versa.

Permito-me agora traçar um paralelo entre rituais e mitos com o *final feliz*, tão comumente visto nos contos maravilhosos.

O ritual de iniciação não traz ao neófito a felicidade. A única coisa que ele pode proporcionar é a inclusão e a aceitação. O ritual auxilia o noviço a aperceber-se de suas responsabilidades como adulto e dá-lhe a valentia de enfrentar os obstáculos que tais responsabilidades estabelecem. Mas o sentimento de contentamento pleno não pode ser adquirido por uma imposição externa da sociedade, deve partir de um ato interior.

Campbell chamou esse ato de *perseguição da bem-aventurança* (2009). De acordo com ele, quando um homem não realiza esse ato, a afirmação no final de sua vida será “nunca fiz aquilo que queria, em toda minha vida.”.

E isso remonta às fábulas em todos os momentos que personagens, utilizando-se de seu livre-arbítrio, decidem partir em aventuras, resgatar princesas, quando as duas metades de Medardo agem de acordo com suas índoles contrárias. E no final de todos os contos maravilhosos, costuma-se “viver feliz pra sempre”. A mensagem derradeira, talvez a 6ª função componente do conto maravilhoso, de repente torna-se cristalina. Buscar a felicidade através da vivência plena de acordo com seus anseios e aspirações resultará no final feliz.

Perguntaram para Campbell:

— O que acontece quando você persegue a sua bem-aventurança?

E Campbell respondeu:

— Você atinge a bem-aventurança. (2009: 125)



### 3 FÁBULA E ESTÉTICA

#### 3.1 A entonação de voz do contador de histórias

Sherazade, a essa altura, notando que dia acabava de despontar, interrompeu a história. Mas esta havia de tal forma despertado a curiosidade do sultão, que ele, querendo a todo custo saber o fim, mais uma vez adiou a morte da sultana.  
(As mil e uma noites)

Em seu texto *A combinatória e o mito na arte da narrativa* (1997), Calvino introduz uma noção complementar à análise morfológica e histórica das fábulas: a importância do contador de histórias, ou mais especificamente, a importância do modo como o contador de histórias *contava* as histórias.

Se animais eram suas personagens, reproduziam-se então seus rugidos. Para encadear um acontecimento a outro ou ao iniciar e finalizar a história repetia-se uma determinada frase, já conhecida dos ouvintes, os quais aprendiam a associá-las aos pontos de passagem do conto. É caso do famoso “Era uma vez”, utilizado até hoje. O contador empreendia uma exploração de possibilidades, permutava personagens e atos, construindo linearmente simetrias e oposições, atribuindo poderes, repercutindo os alcances dos confins de sua imaginação.

Não somente o aedo precisava seguir a composição correta, mas como descreve Calvino, a entonação da voz possuía relevância, pois no fluir do “discurso-narrativa”, cada palavra recebia um valor novo e diferenciado, em uma transferência amálgama de ideias e imagens. Cada elemento, objetos, animais, cenários, adquiria seu próprio poder narrativo.

[...] poder detido pela palavra; e que consistem na faculdade de se ligar com outras palavras no plano de discurso. (1977: 76)

E como já visto, a fábula possui a qualidade básica de seguir uma composição com funções lineares, uma herança provinda do narrar primitivo. Em sua análise, Calvino afirma que a literatura lida continuamente com limitações; toda a jornada literária vive um duelo contínuo, de arrebentar-se de si mesma, ultrapassar o léxico e o vocabulário, e recriar-se. No entanto, a fábula está presa às limitações de sua composição funcional. Para explicar esse fenômeno Calvino elucida, e por nós é mais uma vez reforçado, que a fábula está diretamente atrelada ao mito. “Na floresta das fábulas passa, como um estremecimento de vento, a vibração do mito”. O mito age sobre a fábula como uma energia cíclica. Se por um momento

ela parece estar explorando confins demasiado aleatórios, o mito a reconduz ao seu papel original.

Na literatura moderna, já não há tais amarras. Os novos desafios que são a ela lançados, consistem principalmente na retratação daquilo que é inconsciente – provindo de lapsos, sonhos, associações espontâneas –, não-falável, quase além da linguagem: retomamos aqui, mais uma vez, a questão da temática do *dual*. E, além disso, há também agora a problemática da estética utilizada para a retratação de tal.

Como explicado, a ideologia medieval reprimia a noção do ser humano único, da aceitação do negativo juntamente com a do positivo. Era uma discussão impossível no literário passado, mas agora foi manifestada depois da aproximação de conceitos, reintroduzida na consciência individual e coletiva e anseia por exposição e desconstrução.

Mas como fazê-lo, explorando as possibilidades oferecidas pelo moderno? O próprio Calvino apresenta a solução por ele encontrada, admitindo tê-la aprendido em leituras da autoria de E. H. Gombrich: o uso das vicissitudes das palavras, do trocadilho, do dito audacioso. Um combinatório agora possível graças à permutação e mutação única da linguagem. É um novo poder estético, introdutor de um prazer particular no jogo combinatório.

Como um pintor a experimentar cores e linhas em uma determinada disposição, ao escritor é razoável fazer o mesmo com aproximações entre palavras. O resultado pode adquirir um sentido inesperado com um resultado antes inimaginável. Resultado o qual a consciência poderia não ter obtido intencionalmente.

A literatura por muitos séculos foi desempenhada para consagrar valores e impor autoridades, mas em algum determinado momento do procedimento artístico, a literatura passou a rejeitar visões e determinações diversas, tais como os dogmas cristãos, as concepções aristocráticas, as filosofias pequeno-burguesas. A literatura, antes nascida com a obrigação de consagrar uma ordem, uma predeterminação, ao longo dos séculos tornou-se um instrumento individual dos escritores de expressão sobre a pressão sofrida. Dentro desse quadro, Calvino aproveitou-se da oportunidade.

Em *Visconde partido ao meio* o paralelo entre o estético fabular e o estético moderno, da composição funcional entrelaçada com o jogo combinatório de palavras, é compreendido agora como um brado pela liberdade do narrar o consciente recém-desperto, pelo narrar daquilo que é tradicionalmente mítico.

E assim, como foi atribuída por Calvino ao aedo a devida importância da entonação de sua voz, atribuímos a Calvino a devida importância para seu experimento escrito.



### 3.2 As propostas estéticas identificadas

Uma história, um romance, um conto — essas coisas assemelham-se a seres vivos, e talvez sejam de fato. Elas têm sua cabeça, suas pernas, sua circulação sanguínea e sua roupa, como pessoas de verdade.  
(Erich Kästner)

Em *Lições americanas*, é possível perceber como algumas das propostas de Calvino de alguma forma tangenciam algum aspecto da fábula. Ela está tão intrínseca a Calvino que mesmo quase trinta anos depois da publicação da sua compilação de fábulas, Calvino ainda recorre a elas para inspirar-se e formular suas ideologias literárias.

Em Lição sobre a Leveza, recorreu ao mito de Perseu para expressar a delicadeza imperiosa a um herói: Perseu carrega consigo a cabeça de Medusa, poderosa arma que transforma em pedra qualquer um que a contempla. Após uma batalha, ao necessitar lavar as mãos, Perseu forra o chão áspero com folhas e algas para depois pousar gentilmente no local a cabeça de Medusa. Ora, o mito de Perseu não é uma fábula, mas inspirou milhares nos séculos posteriores, e assim, conservou sua essência (e conseqüentemente a Leveza detectada por Calvino) intacta até os dias de hoje.

Medardo definitivamente não é o elemento leve de *Visconde*. Suas ações, de ambas as metades, carregam pesos tão desmedidos, truculentos até, que é necessário que se anulem. No entanto, essa leveza é oferecida de outra forma: pela narrativa flutuante em 1ª pessoa do pequeno sobrinho, o evanescente personagem que a tudo testemunha, sem ao menos estar realmente presente. Ele inclusive não possui um nome próprio, algo que diminui ainda mais seu peso. Se não fosse ele identificado como um elemento figurante do estilo narrativo, teríamos somente um narrador onisciente banal, e a leveza intencionada por Calvino se perderia. Já na introdução, sua presença onisciente descreve-nos os sentimentos e ponderações do tio antes de sua batalha na guerra. E o faz com a mesma generosidade, gentileza e afabilidade que Perseu ofereceu à cabeça decepada de Medusa:

Observava no céu as estrelas da Boêmia, pensava na nova patente, na batalha do dia seguinte e na pátria distante, na música dos caniços dentro d'água. No coração não guardava nem nostalgia, nem dúvidas, nem apreensão (2011: 16).

No entanto, narrativa em 1ª pessoa definitivamente não é uma característica das fábulas. Também fabular não é transmitir ao leitor reflexões internas de suas personagens. Vemos aqui então a primeira aparição dos elementos modernistas de Calvino, o primeiro indício do jogo

combinatório de palavras por ele almejado. É o início do jogo justamente porque temos uma 1ª pessoa contando-nos um conto maravilhoso, uma 1ª pessoa a qual acessa os mais profundos e complexos sentimentos das outras personagens. A combinação das palavras mal começou e já “se combinou” em um heterodoxo engenho narrativo.

Porém, é discorrendo sobre a Rapidez que Calvino admite sofrer a mais forte das influências estéticas fabulares.

Qualquer passagem de qualquer fábula contém essa rapidez. Jamais em um conto maravilhoso haverá uma descrição longa dos cenários; sabemos somente que se tratam de castelos e vilarejos. Os diálogos entre as personagens também não escapam, são sempre diretos e fiéis às funções da narrativa. Se Baba-Yagá pretende oferecer ao herói um bastão mágico, ela o fará assim que o encontrar, sem embromações. Os amantes amam-se logo, o rapto da princesa já aconteceu debaixo do nariz dos guardas, os dias, meses e anos não ocupam mais de uma linha. Até a batalha final entre o protagonista e o antagonista, o clímax efetivo, obedece a esse princípio milenar do contar, como bem reconhece o próprio Propp:

Seria de esperar que o combate, enquanto ponto culminante de todo o conto, fosse descrito com ênfase, com detalhes que destacassem a força e a bravura do herói. Mas esse não é o estilo do conto. Ao contrário da epopeia heroica de muitos povos, em que o combate, a batalha ocupam o centro do canto e são descritos às vezes com alguma prolixidade, o conto é simples e breve. O combate nunca é descrito com detalhes: “Bogatir-Ventania perdeu as estribeiras, brandiu sua maça de combate e de um só golpe abateu três cabeças”. (1997: 266)

De acordo com Calvino, o segredo da rapidez encontra-se na economia da narrativa. Os acontecimentos e ações do conto são como autônomos, desconectados de sua duração, tornando-se então punctiformes, acoplados por segmentos retilíneos, cumprindo suas funções compositivas.

O próprio Calvino admite que seu fascínio maior pelos contos populares não se dá por um sentimento nostálgico de suas leituras infantis (porque até como ele explica, as crianças de sua família podiam somente ler livros educativos com algum baseamento científico) nem por tradição étnica: o conto popular apresenta uma estrutura estilística econômica, rítmica e lógica em sua essência. Quando trabalhou na compilação das fábulas italianas, sentia especial prazer ao deparar-se com contos sucintos e lacônicos e ao transcrevê-los insistiu em respeitar-lhes a consistência e mantê-los eficazes narrativamente.

Se um rei adoece e necessita de uma cura, é provável que o leitor jamais saiba que doença foi que o acometeu. Se a cura provém das penas de um ogro, tão pouco se saberá como pode um ogro ter penas. A Rapidez de Calvino é o principal instrumento do realismo

maravilhoso, pois diante do acontecimento sobrenatural, da constatação inverossímil, *não é dado o tempo de assimilá-lo*, ele simplesmente o é.

Segundo Tzvetan Todorov (apud CALVINO, 2004: 10), o fantástico narrativo apresenta uma certa perplexidade diante de acontecimentos inacreditáveis, “uma hesitação entre uma explicação racional e realista e o acatamento do sobrenatural”. No conto maravilhoso, a Rapidez urge e não há função compositiva para tal hesitação. Diante da lógica narrativa, do tanto que precisa ser realizado para que o conto se construa, questionamentos de real e irreal tornam-se irrelevantes:

A principal característica do conto popular é a economia de expressão: as peripécias mais extraordinárias são relatadas levando em conta apenas o essencial; é sempre uma luta contra o tempo, contra os obstáculos que impedem ou retardam a realização de um desejo ou a restauração de um bem perdido (CALVINO, 1990: 50).

Em *Visconde partido ao meio* é possível identificar essa Rapidez com considerável facilidade entre as passagens da obra. Destaca-se o momento em que “o Mesquinho” deseja a pastora Pamela e decide deixar suas intenções claras, espalhando flores cortadas ao meio pelo caminho que ela percorreria. Ao vê-las Pamela tem a seguinte reação:

‘Ai de mim’ disse consigo mesma, ‘de todas as moças do vale, tinha de acontecer logo comigo!’ Havia entendido que o visconde se apaixonara por ela (2011: 51).

A compreensão de Pamela é imediata, sem digressões, divagações e dúvidas, bem de acordo com a dinâmica mental que Calvino afirma valorizar. Preferiu Calvino seguir a “linha reta, na esperança de que ela prossiga até o infinito” (1990), tornando-o inalcançável. Esforçou-se por acompanhar o percurso veloz dos “circuitos mentais”, clareando-os para seus leitores, bem como na passagem acima. Assim se engendra mais um passo do jogo combinatório de palavras proposto por Calvino: elas são poucas, mas expressam muito conteúdo e com eficiente agilidade.

Por fim, tracemos agora um paralelo entre a Multiplicidade proposta por Calvino e o já referido jogo de palavras por ele alvitrado em *A combinatória e o mito na arte da narrativa*, pois acreditamos estarem esses conceitos muito mais próximos do que se imagina.

Calvino explica como, para ele, o mundo é como um “sistema de sistemas”, todos interligados e influentes entre si. Sua aspiração para a literatura é que ela adquira a habilidade de abordar e desenvolver infinitas feições, sejam elas temáticas, estéticas ou estruturais.

Há em sua explicação uma busca pela abrangência da totalidade, citando Paul Valéry para se fazer mais claro:

[Sempre busquei e busco e continuarei buscando aquilo que denomino o Fenômeno Total, ou seja, o Todo da consciência, das relações, das condições, das possibilidades, das impossibilidades...] (Apud CALVINO, 1990: 132)

Assim, é possível construir textos de vozes múltiplas, com diversos sujeitos e pontos de vista, ilustrando o universo “dialógico”, “polifônico” e “carnavalesco” de Bakhtin; correspondendo em literatura ao que chamam na filosofia de “não sistemático”, procedido de máximas em todo seu potencial interior.

O autor admite almejar a virtude de uma literatura imaginativa com uma linguagem exata (exata dentro de infinitas possibilidades de exatidão) correspondente à “rigorosa geometria do cristal”, abundante de raciocínio artístico, inteligência emocional, ciência poética e filosofia histórica. Uma obra que aborde todos os potenciais de seu conteúdo e os conteúdos relacionados a ele.

Ora, claramente que *Visconde partido ao meio* não poderia corresponder a essa expectativa. Foi uma das primeiras publicações de Calvino e passaram-se quase trinta anos até o próprio Calvino desenvolver completamente essa ambição literária.

Como vimos aqui, a obra pode ser pequena e de leitura rápida, entretanto, apresenta múltiplas facetas. É inegavelmente uma fábula, mas também um conto modernista, uma análise do cerne humano, a exumação de um mito, a visão de uma criança sobre o mundo, uma analogia ao “conhece-te a ti mesmo” eternizado por Sócrates, um conteúdo com questionamentos adultos profundos com uma coloração apropriada, fascinante até, para um universo juvenil.

Portanto, *Visconde partido ao meio* não apresentou todos os aspectos da Multiplicidade em si. Mas foi um feliz começo.



## 4 CONCLUSÃO

Existia então apenas um mundo que sonhava com outros mundos?  
(Philip Pullman)

J.R.R. Tolkien em sua obra *Sobre Histórias de fadas* aborda uma questão recorrentemente polêmica entre os estudos acadêmicos: o verdadeiro valor literário da fantasia.

“Mundo primário” e “mundo secundário” foram termos por ele criados para distinguir os dois universos possíveis ao homem, dentro de sua concepção literária. O primeiro seria o universo que habitamos: completamente real, palpável e verossímil, portanto, primário. O segundo seria o mundo da Imaginação, provido através do imenso poder de criação mental do homem, naturalmente classificado como secundário. Um mundo concebido através da:

percepção da imagem, a compreensão de suas implicações e o controle, que são necessários para uma expressão bem-sucedida, podem variar em vivacidade e intensidade – (...)

Quando esse “mundo secundário” é capaz de fluir para o leitor uma crença sobre si mesmo, criar uma consistência “real” interior (o que ele chama de “Crença Secundária”), Tolkien não hesita em nomear essa façanha de Arte: “o vínculo operativo entre a Imaginação e o resultado final, a Subcriação.” (2006).

E, corajosamente (inclusive, desqualificando as opiniões depreciativas sobre a fantasia), acrescenta em seu ensaio acreditar que o “mundo secundário” possui a capacidade de refletir elementos não encontrados no “mundo primário”. Essa capacidade seria uma virtude enobrecedora, superiorizando a fantasia a uma Arte até mais elevada do que outras, possivelmente a mais pura, justamente por ser a mais potente.

Potente porque, se bem edificado, o “mundo secundário” oferece o deslumbre, o escape e o consolo ao seu leitor. O deslumbre seria justamente fazer crível e almejado elementos não pertencentes ao “mundo primário”, seria perpetrar a “Crença Secundária” no mental do leitor e torná-lo adepto dela. Ora, contos populares possuem esse nome justamente porque foram divulgados entre povos, e não haveria tal divulgação sem uma devida apreciação.

O escape se figura como uma interessante contradição dentro da crítica literária. Como bem observa Tolkien, quanto mais bem sucedido é o escape, isto é, a capacidade de uma história de manter seu leitor alheio ao “mundo primário”, mais repreendido pelos acadêmicos ele é. No entanto, questiona Tolkien se é recriminável quando um homem:

encontrando-se na prisão, tenta sair e ir pra casa? Ou se, quando não pode fazê-lo, pensa e fala sobre outros assuntos que não sejam carcereiros ou muros de prisão? (2006: 68)

O “tornar-se alheio ao mundo primário” não é uma fraqueza da mente. Ao contrário, é alimentá-la, atender aos seus anseios e súplicas mais profundas, responder perguntas que não podem ser respondidas, através da imaginação e da criatividade. Se, em contos os homens falam com animais, é porque foi um desejo intrínseco do ser humano fazê-lo. Se objetos mágicos fornecem a resolução de um problema, é porque por diversas vezes antes (e sem dúvidas ainda diversas vezes no porvir), desejou-se que assim fosse possível. Porque, afinal, o “mundo primário” é, em um termo mais cru, esmagador. E não há real escape dele, há somente os vislumbres, os brilhos fugazes que a fantasia pode fornecer.

Há, portanto, um mau uso da palavra “escape”, para designar essa característica da fantasia e do maravilhoso; considerando como sua conotação negativa é tangente ao significado de alienante, superficial, leviano. Seria muito mais apropriado utilizar termos como arrebatador, fascinante e claro, encantador.

Já o consolo, por si ultrapassa o satisfazer dos antigos desejos. Pois o consolo oferece o seu tradicional e criticamente polêmico trunfo: o final feliz. Para uma história de fadas, de acordo com Tolkien, ser completa, é obrigatório possuí-lo, para elevar-se em sua forma mais pura. Pois assim como a tragédia é a forma mais intensa do drama, o contrário se faz com o conto maravilhoso e a expressão do “feliz”. O júbilo se faz como oponente do pesar, do fracasso, da dor. Ele surge somente no quase encerramento, na reviravolta, e sua função é proporcionar uma emoção ao interlocutor ou leitor, semelhante a um alívio suspirado, “um batimento e ânimo no coração”. Ora, o final feliz, dentro do maravilhoso, oferece isso de forma tão profunda quanto qualquer arte é capaz, além de ser especial, em sua singularidade; esse sentimento é tão intenso que instiga o interlocutor a perguntar-se se seria verdade tal final.

E Tolkien responde:

Se você construiu bem seu pequeno mundo, sim, é verdade nesse mundo. (2006: 79)

O construir bem seria uma “consistência interna da realidade” de qualidade na narrativa.

Ora, *Visconde partido ao meio* definitivamente apresenta esse atributo específico. Calvino não poupou aptidão para convencer os leitores de que um homem dividido em duas partes foi capaz de causar tamanha desarmonia, por estar em desarmonia consigo mesmo. Sua

habilidade estilística usou da rapidez, da leveza e da multiplicidade para distrair nosso questionamento lógico sobre como poderia ser aquilo real. A temática por ele apresentada induziu-nos a questionarmos nossos próprios extremos, além de interrogarmos quais seriam as origens de tamanha disfunção de nossa frágil psique. A estrutura foi montada de forma tão perfeita e consonante com a tradicional fábula que sentimos aquele exato sopro no coração, ao chegarmos à conclusão feliz com a qual se faz para o protagonista. E ainda assim, somos trazidos de volta à realidade quando necessário, pelas reflexões pontuais do autor durante toda obra.

Vejo, portanto, como Calvino mergulhou nas fábulas nos anos cinquenta e nunca mais emergiu de completo. Parte dele ficou lá, celebrando casamentos, disparando canhões, conversando com mulas, habitando no interior de frutas, transformando-se em rã, duelando em torneios e curando princesas. Calvino aprendeu sobre a vivência bem e mal aventurada dos homens, os “destinos cabíveis a um homem e uma mulher” além do que (con)figura um destino por si só. Aprendeu sobre o encontro e a perda do amor, o fim da inocência, a necessidade do amadurecimento, fidelidade a uma promessa, autodeterminação, pureza, liberdade, virtude, luto, dor, valentia, fúria, fel, triunfo.

É incrível, e ao mesmo tempo, extremamente crível, como tanto pode caber em um conto maravilhoso. As mensagens são milhares, assim como as possibilidades permutadas para serem transmitidas essas mensagens. E elas chegaram, através dos séculos, das eras e dos homens, até nós, até Calvino. Calvino vivenciou o deslumbramento, o arrebatamento e o consolo. E Calvino soube: “as fábulas são verdadeiras.”

E é assim, portanto, como considero Calvino: um contador de maravilhosas verdades. Porque ele simplesmente acreditou nelas.



## REFERÊNCIAS

CALVINO, Italo. A combinatória e o mito na arte da narrativa. In: *Atualidade do mito*. Tradução DE Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Fábulas Italianas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Visconde partido ao meio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CASTRO, Gustavo de. *Italo Calvino: pequena cosmovisão do homem*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

PATRICK, Julian., Ed. lit. *501 grandes escritores*. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.

TOLKIEN, J. R. R. *Sobre histórias de fadas*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

**ANEXO A – Ilustração**

João e Maria conhecem a bruxa do bosque, uma das representações de Baba-Yagá na fábula de origem germânica *Hänsel und Gretel*, compilada pelos irmãos Grimm. A ilustração foi feita por Arthur Rackman em 1909.

