

## O ROMANCISTA É UM FINGIDOR: A VERACIDADE DA REALIDADE NA FICÇÃO

### THE NOVELIST IS A PRETENDER: THE VERACITY OF REALITY IN FICTION

Eduarda da Matta\*

RESUMO: Muitas e atuais são as discussões sobre o conceito de realidade aplicado à literatura. Este artigo, considerando a relevância do tema, tem como objetivo discutir o termo com vistas à ficção. Em um primeiro momento, realiza-se uma breve abordagem teórica, fazendo uso dos estudos de Platão (2006) e Auerbach (2009), no que dizem respeito ao conceito de realidade, bem como à sua aplicação em narrativas. Na sequência, o romance *O cavaleiro inexistente*, de Italo Calvino (1993), é repensado a partir de tais questões em suas peculiaridades quanto à estrutura e estratégias narrativas, considerando que se trata de uma obra moldada no viés fantástico.

PALAVRAS-CHAVE: Realidade; Ficção; Italo Calvino.

ABSTRACT: The discussions on the concept of reality applied to literature are not only abundant but also prevailing. This paper takes into account the relevance of the topic and aims to discuss the term with a view to fiction. The paper presents a brief theoretical approach using Plato's (2006) and Auerbach's studies (2009), as they relate to the concept of reality, as well as its application in narratives. Next, the novel *The Nonexistent Knight*, by Italo Calvino (1993), is rethought based on such issues regarding its peculiarities in terms of structure and narrative strategies, considering that it is related to a work that is shaped according to fantasy novels.

KEYWORDS: Reality, Fiction, Italo Calvino.

*"Ler com vistas à realidade [...] é enganar-se sobre a literatura."*

Antoine Compagnon

\* Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: eduarda.d.matta@gmail.com.

## 1. O QUE VEM A SER REALIDADE?

De acordo com o dicionário Aurélio, realidade define-se por: “qualidade do real; aquilo que existe efetivamente, que é real.” E o real, pois, é o que “existe de fato; verdadeiro.” (FERREIRA, 2001, p. 621). Mas como eu posso definir o verdadeiro? O mundo em que vivemos é uma verdade? Existe, de fato? Séculos de discussões e estudos sobre os limites do real se restringem aqui neste artigo a uma classificação do mesmo como uma convenção, sem que se adentre em meio às suas teias nebulosas e conflitantes, pois sabendo da complexidade do tema, restringi-me a falar apenas sobre a representação do real na literatura, uma pequena janela em meio à gigantesca problematização do real em geral.

### *AUTOPSICOGRAFIA* - Fernando Pessoa <sup>1</sup>

O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda  
Gira, a entreter a razão,  
Esse comboio de corda  
Que se chama coração.

A transcrição do poema de Fernando Pessoa serve, aqui, para iniciarmos a dis-

cussão sobre os limites do real na literatura. “O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente.” Esta primeira estrofe põe em conflito duas realidades, por assim dizer: a realidade vivida, sentida, e a realidade escrita. Esta última passa para o papel tudo o que a primeira sentiu, mas sabemos que não há possibilidades de essa “transcrição”, quando for o caso, dos sentimentos, ser feita no mesmo instante em que houve a sensação. Sendo assim, quando no momento da transcrição, o autor/poeta deverá se recordar do sentimento, mas muito provavelmente não terá a sensação do mesmo novamente. Ou seja, a sensação está apenas na memória, na lembrança, e quando é transcrita, não é a mesma que foi sentida, mas sim uma simples imitação daquela.

Platão, em *A república* (2006, p.141-142), falando sobre a questão do poeta e a imitação, expõe três tipos de verdade: o objeto em essência, a cópia do objeto, e a pintura da cópia do objeto.

S.- [...] Basta que você tome um espelho e o volte em todas as direções. Com muita rapidez, você haverá de criar o sol e os corpos celestes, rapidamente haverá de criar a terra, celeremente você haverá de criar a si mesmo, os demais seres vivos, os objetos, as plantas e tudo o que acabei de mencionar.

G.- Sim, mas somente na aparência, sem qualquer consistência real.

[...]

S.- E quem fabrica as camas? Você não acabou de dizer que nem ele realiza a ideia, isto é o que consideramos a essência de uma cama, mas somente uma cama qualquer?

<sup>1</sup> Poema disponível em: <[http://www.releituras.com/fpessoa\\_psicografia.asp](http://www.releituras.com/fpessoa_psicografia.asp)>. Acesso em: 13 jan. 2014.

G.- Sim, é verdade.

S.- Mas se não realiza a essência, não pode realizar uma cama real, mas somente um objeto que se assemelha àquele real mas não o é. Seria verdadeiro afirmar que o trabalho de quem fabrica camas ou de outro artesão não seja completamente real? [...]

S.- Há três espécies de cama: a natural, que, a meu ver, poderíamos considerar como obra de um deus, ou poderia ser de alguém mais?

G.- Não, acho que de ninguém mais.

S.- A segunda espécie é obra do artesão.

G.- Sim.

S.- A terceira é obra do pintor. Não seria assim?

[...]

S.- Reflita agora. Qual é a finalidade da pintura em relação a cada objeto? Quer reproduzi-lo como é na realidade ou de acordo com sua aparência? Enfim, é imitação da aparência ou da verdade?

G.- Da aparência.

S.- Por isso, a imitação está distante do verdadeiro e, ao que parece, realiza tudo captando um pouco a aparência ilusória de cada coisa.

Para Platão, portanto, a imitação (mimese) está em terceiro lugar após a verdade, a realidade verdadeira, o que subentende não haver apenas um tipo de realidade. A realidade perfeita, imutável, está presente no mundo das ideias, na alma, e não no mundo dos sentidos, o qual habitamos. Ainda seguindo o pensamento de Platão, vivemos com a impressão da realidade verdadeira, da qual a ficção se distancia ainda

mais, imitando todo o conflito do ser humano, mas sempre como algo aparente, e não verdadeiro, real.

Imitação, durante muito tempo, foi a definição corrente de *Mimesis*. A literatura, portanto, era vista como mimese, imitação do mundo real, o habitável, para diferenciarmos do mundo das ideias de Platão. No início do artigo vimos a definição de real como aquilo que é verdadeiro. Se a literatura imita o real, ela não é o real. Se ela não é real, ela não é verdadeira, logo, a literatura é uma mentira? O fato é que ela não tem o compromisso com a verdade, de modo que não pode ser considerada “mentirosa”, e sim ilusória, fictícia, ficcional. E a mimese que ela “pratica”, por assim dizer, acaba tendo outra função: Compagnon acredita que “a finalidade da *mimesis* não é mais a de produzir uma ilusão [imitação] do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real.” (2003, p.110).

E o que torna meu discurso verdadeiro? A verdade aos meus olhos pode se tornar mentira se vista pelos olhos de outro. Assim ocorre com a História escrita pelos historiadores. História não é ficção, é verdade. Mas ambas, a História e a Literatura, não são textos? O único meio de conhecermos a história é por meio dos textos, assim como a literatura. A história necessita de provas; mas muitas dessas provas não são também textos? E quem escreve essas provas não pode ter uma visão diferente da verdade dos fatos?

Contrariamente ao velho sonho positivista, o passado, como repetiu à sociedade toda uma série de teóricos

da história, não nos é acessível senão em forma de textos – não fatos, mas sempre arquivos, documentos, discursos, escrituras – eles próprios inseparáveis, acrescentam esses teóricos, dos textos que constituem nosso presente. [...]

A história dos historiadores não é mais uma nem unificada, mas se compõe de uma multiplicidade de histórias parciais, de cronologias heterogêneas e de relatos contraditórios. [...] A história é um relato que, como tal, põe em cena tanto o presente como o passado; seu texto faz parte da literatura. (COMPAGNON, 2003, p.222)

Os romances históricos utilizam a história escrita pelos historiadores como pano de fundo para suas narrativas principais. A história é contada de outro ângulo; ou vista de baixo, ou pelos anônimos, ou pode ser até reconstruída, mas não passa de ficção, não tem um compromisso com a verdade, podendo ser inventada, exagerada, omitida e/ou ter seus protagonistas e feitos da grande história escolhidos a dedo (ou tinta). Mesmo com todas essas possibilidades estratégicas da ficção, muitas vezes os romances históricos se fazem muito mais verossímeis que a própria história escrita pelos historiadores. Em alguns casos, a “realidade” se torna inverossímil se comparada à ficção. Raimundo Silva, personagem de José Saramago (2010, p.15), já dizia: “tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender...”

A História, portanto, deve registrar os fatos com total imparcialidade e total

abrangência, na transmissão de uma verdade – de preferência comprovada por meio de fotos, documentos, e o que mais lhe parecer relevante. O ficcionista, por sua vez, é livre na sua imaginação, e pode fazer uso de algum contexto histórico para criar outras e infinitas histórias, sem esse compromisso com a verdade e comprovação dos fatos. No entanto, essas diferenças aqui estabelecidas são carregadas de uma complexidade maior do que as suas definições pressupõem, pois

por mais documentos que disponha o historiador ou o ficcionista, é preciso recorrer à imaginação para estabelecer nexos entre eles de modo a recriar os fatos, ou melhor, criá-los, visto que a recriação é uma impossibilidade.” (NUNES apud WEINHARDT, 2011, p.21).

Considerando o trecho citado por Weinhardt, podemos concluir que também o historiador utiliza a imaginação no intuito de preencher as lacunas da história que está por registrar. Ou seja, os fatos não podem ser considerados totalmente imparciais e/ou verídicos, visto que por algum ponto de vista foram registrados, e foram compostos de certa imaginação para atribuir os nexos a que pediam as lacunas.

Em um entremeio de literaturas e histórias, podemos citar os relatos bíblicos. Auerbach, em *Mimesis* (2009), faz uma comparação entre duas tradições distintas: a epopeia, representada pela Odisséia, de Homero, e o texto histórico, bíblico, aparecendo como o Antigo Testamento, da Bíblia. Nos dois casos, trata-se de representar o real de forma inerente ao texto, em que

a sua configuração muda de acordo com a cultura, a serviço de uma visão de mundo coletiva. Homero investiu na realidade narrada, e de alguma maneira seu modo de representar alimenta a necessidade da coletividade. Para ele não interessa associar a matéria narrada ao conceito de verdade, pois, como já foi dito, a obra literária e, neste caso específico, a epopeia, não possui este compromisso, e é livre para narrar e inventar a narrativa, desde que se faça verossímil. Auerbach, então, tira a “complexidade” do texto literário, transferindo-a para o texto histórico, no caso, o relato bíblico.

Já no texto bíblico, a história é um instrumento da ação divina. “A pretensão de verdade da Bíblia é não só muito mais urgente que a de Homero, mas chega a ser tirânica; exclui qualquer outra pretensão.” (HARTOG apud AUERBACH, 2009, p.11). A Bíblia tem um compromisso com a verdade. Ela objetiva convencer os seus leitores de que tudo o que lá está escrito é real. No entanto, a verossimilhança ali acontece de maneira impositiva, pois as amarras narrativas, as descrições, os “pormenores úteis”, citando Barthes (1971), quase não se fazem presentes. Só é revelado ao leitor o que necessariamente ele deve saber para que compreenda a mensagem. A livre interpretação não faz parte do objetivo da religião. É como se todos os leitores da Bíblia obrigatoriamente tivessem que exercer o papel de “leitor modelo”, de Umberto Eco (1999), e acreditar, sem nenhuma desconfiança, no que lêem, mesmo que as amarras da verossimilhança não estejam bem atadas. No episódio bíblico estudado por Auerbach, todas

as descrições remetem à moralidade, e não a referências espaço-temporais. A paisagem, os personagens secundários, adjetivos para os protagonistas, seus passados, origens; nada é contado ao leitor.

Só aquilo que deve ser conhecido a seu respeito, aqui e agora, dentro dos limites da ação, aparece iluminado – para salientar quão terrível é a tentação de Abraão, e quão consciente é Deus deste fato. (AUERBACH, 2009, p.8).

A falta de informações do relato bíblico ao leitor não lhe permite o fôlego para refletir, não lhe permite inferenciar sobre as questões que levam, no caso do exemplo de Auerbach, Abraão a oferecer o filho em sacrifício. Qual é, pois, a função da objetividade e rapidez, e obscuridade na narrativa de Abraão? Se pensarmos em termos de historicidade e crença, a Bíblia tem a necessidade de ser verossímil para manter um paralelo com o que chamamos de realidade. Seus leitores não a lerão como leem os outros romances, pois ela tem o compromisso com a verdade. Qual verdade? A verdade que ela quer instaurar, com o objetivo de dogmatizar seus fiéis. A verdade bíblica reclamava ser vista como único mundo verdadeiro:

A intenção religiosa condiciona uma exigência absoluta de verdade histórica. A história de Abraão e de Isaac não está melhor testificada do que a de Ulisses, Penélope e Euricleia; ambas são lendárias. Só que o narrador bíblico, o Eloísta, tinha de acreditar na verdade objetiva da história da oferta de Abraão – a persistência das

ordens sagradas da vida repousava na verdade desta história e de outras semelhantes. (AUERBACH, 2009, p.11).

Se considerarmos toda a questão cultural da época registrada no relato bíblico, a qual mostrava como tradição espacial e temporal o sacrifício em nome de Deus, e também se pensarmos que não foi Deus quem barrou Abraão de matar Isaac, sendo ele mesmo que não teve coragem de o fazer, alegando ser Deus que ordenou para que não o cometesse, não haveria a comoção do leitor com a bondade divina, bem como o exemplo do mandamento “amar a Deus sobre todas as coisas”. Então, a falta de informações, tanto de espaço, tempo, como do pensamento, do psicológico dos personagens, na bíblia, talvez, tenha essa função.

Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre eles é inconsistente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e os sentimentos permanecem inexpressos; só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários. O todo, dirigido como máxima e ininterrupta tensão para um destino e, por isso mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e carregado de segundos planos. (AUERBACH, 2009, p.9).

Nos relatos bíblicos, para concluir este pensamento, há a intenção da instauração da verdade, mas as amarras que sustentam a verossimilhança da narrativa são omitidas. Não encontramos os pormenores úteis de Barthes, nem coordenadas espaciais e/ou temporais, o que abre espaço para discor-

remos sobre os limites do real verídico que tem por objetivo a bíblia. E esse real é complexo demais para crermos que podemos “dar conta dele”, por assim dizer. A Bíblia, então, oferece menos elementos descritivos, menos localizadores espaciais e temporais, para não haver rachaduras, buracos, ou vácuos nas interpretações aos moldes objetivados, só que quanto menos elementos há, mais o leitor necessitará de imaginação e trabalho para sustentar a verossimilhança que busca com a leitura. Como diz Eco,

a ficcionalidade se revela por meio da insistência em detalhes inverificáveis e intrusões introspectivas, pois nenhum relato histórico pode suportar tais *efeitos de realidade*. (1999, p.128, grifos do autor).

## 2. CALVINO: O REAL FICCIONAL

Partindo desse pequeno panorama teórico sobre romances históricos e textos bíblicos para a pós-modernidade, Linda Hutcheon discorre sobre as condições de verdade:

Rorty, Baudrillard, Foucault, Lyotard e outros parecem insinuar que nenhum conhecimento consegue escapar à cumplicidade com alguma metanarrativa, com as ficções que possibilitam qualquer pretensão à “verdade”, por mais provisória que esta seja. Contudo, o que eles acrescentam é que *nenhuma* narrativa pode ser uma narrativa “mestra” natural: não existem hierarquias naturais, só existem aquelas que construímos. [...] Isso não destrói necessariamente seu

valor de “verdade”, mas realmente define as condições dessa “verdade”. Um processo desse tipo revela, em vez de ocultar, as trajetórias dos sistemas por nós construídos em resposta a nossas necessidades. (1991, p.31, grifos no original).

A partir deste trecho, considerando o que já foi dito sobre os romances históricos e relatos bíblicos, temos, também, um exemplo de romance pós-moderno em que há um jogo com o leitor sobre a questão da verdade. O narrador, no início da narrativa, por vezes lembra o leitor de que a história que este lê não passa de ficção, invenção, mas, ao seu final, revela que toda a narrativa contada é, na verdade, sua vida e, portanto, real. O romance de que falamos trata-se de *O cavaleiro inexistente* (1993), do italiano Italo Calvino, e possui peculiaridades quanto à sua estrutura e estratégias narrativas. Primeiramente, sua constituição é de caráter fabular, o que afasta, ainda mais, a associação do romance com a verdade.

Após um período inicial durante o qual acreditei num tipo de realismo objetivo, entendi que se quiséssemos dizer algo, inclusive algo que tivesse a ver com a sociedade italiana e sua história, era necessário olhar para dentro de si ou expressar os mecanismos sociais por meio de representações que podiam muito bem não ser realistas no sentido tradicional do termo. (CALVINO apud FERREIRA, 2006, p.49).

Calvino, portanto, achou que seria mais verossímil se utilizasse a fábula para

passar uma mensagem complexa e reflexiva. Ou seja, para se dizer a verdade, não é possível utilizar recursos realistas, e sim os menos realistas possíveis. É a partir da fábula, portanto, que “permanece o esquema do insubstituível de todas as histórias humanas, permanece o desenho dos grandes romances exemplares, nos quais uma personalidade moral se realiza, movendo-se em uma natureza ou em uma sociedade desumana.” (Ibid, p.50). A fábula, aqui, funciona como uma parábola, em que totaliza, ao mesmo tempo em que subjetiva, a identificação e reflexão do leitor para com a mensagem proposta. Parte do coletivo, do lendário, para fora da ficção, adentrando no interior do leitor.

Ademais de ser uma fábula, o cenário do romance, na maior parte do tempo, se dá nos campos de concentração, e por vezes de batalha, do exército do imperador Carlos Magno. Os protagonistas da história têm um quê de fantásticos, adequando-se à característica fabular. Agilulfo, o cavaleiro inexistente, Gurdulu, o homem que não tem consciência da sua existência, e Bradamante, melhor guerreira do exército, e também a narradora do livro.

O livro se inicia com a apresentação dos soldados para o imperador e, Agilulfo, na sua vez, afirma não existir. O imperador, confuso, decide checar sua não existência, obrigando o soldado a levantar sua viseira. Quando o faz, não previsível à suposição dos leitores, aceita esse fantástico com normalidade:

Agilulfo pareceu hesitar um momento, depois com mão firme e lenta ergueu

a viseira. Vazio o elmo. Na armadura branca com penacho iridescente não havia ninguém.

– Ora, ora! Cada uma que se vê! – disse Carlos Magno. – E como é que está servindo, se não existe?

– Com força de vontade – respondeu Agilulfo – e fé em nossa santa causa!

– Certo, muito certo, bem explicado, é assim que se cumpre o próprio dever. Bom, para alguém que não existe está em excelente forma! (CALVINO, 1993, p.10).

O posicionamento do imperador modifica o curso interpretativo que o leitor começara a trilhar. De início, a impressão que temos é de que se trata de um romance histórico, tipicamente bem descrito, e com a inclusão de personagens existentes na história escrita pelos historiadores. De repente, com a apresentação do cavaleiro e a normalidade da aceitação do imperador, o leitor crê que não se trata mais de um romance histórico, e sim de uma fábula cheia de fantasia.

Quanto aos objetivos principais da utilização da fábula no romance, mesmo sabendo que este não é o foco desta pesquisa, relevantes serão suas evidências para futuras associações. Agilulfo, como dito, é um cavaleiro que não existe. Representa a modernidade, criada nos mesmos moldes e estruturas, deixando, porém, de se fazer nascer uma, ou várias, identidade(s). Ele existe sem existir, de fato. É a representação da perfeição, mas não possui uma alma e, conseqüentemente, uma identidade. É o todo, mas não é um, não é sim. É vazio. Já Gurdulu, ao contrário, existe, mas não tem

a consciência disso, representando a pós-modernidade. É livre para ser o que quiser, entretanto deixa de olhar para si e para o outro, no intuito de interagir e, com isso, criar suas identidades. “E sem uns os outros não seriam nada e hoje tanto nós quanto eles já esquecemos por que combatemos...” (Ibid, p.66).

Tendo em vista a justificativa de Calvino para o uso da fábula, bem como a exploração de qual seria o principal tema do romance, não podemos esquecer, no entanto, que nosso foco de análise é a realidade na ficção. Qual é a relação que estabelecemos entre a utilização de uma fábula para discutir assuntos subjetivos, pós-modernos, e a realidade narrada?

Como dito, de início o romance parece se tratar de um romance histórico, mas logo vemos que é, em verdade, uma fábula pós-moderna. A narração é feita oniscientemente, sem intrusões ou opiniões diretas do narrador. Mas é no quarto capítulo do livro que isso muda. O narrador se revela para o leitor:

Eu, que estou contando esta história, sou irmã Teodora, religiosa da ordem de São Columbano. Escrevo no convento, deduzindo coisas de velhos documentos, de conversas ouvidas no parlatório e de alguns raros testemunhos de gente que por lá andou. Nós, freiras, temos poucas ocasiões de conversar com soldados: e, assim, o que não sei, trato de imaginar; caso contrário, como faria? (CALVINO, 1993, p.36).

Essa revelação feita para o leitor é retomada em quase todos os seguintes inícios

de capítulo. A narradora insiste em lembrar que a história é apenas uma invenção, além de explicar ao leitor o modo como faz para escrevê-la, através da metalinguagem. Eco diz que uma “indicação típica de ficcionalidade é a falsa afirmação de veracidade no começo de uma história.” (1999, p.128). E quando é o contrário? Quando o romance insiste em querer ser “apenas” um romance, uma invenção?

Ao longo do livro, irmã Teodora continua sua narração, em meio a pausas para explicar como se dá a construção do romance, e também para discorrer sobre a funcionalidade da literatura. Esses discursos, no entanto, não se fazem verossímeis se formos pensar que é uma freira que os profere. Tal fato abre mais uma opção de interpretação, que é a da intrusão do próprio autor, Italo Calvino, para proferir, mesmo que autoritariamente, algumas palavras em favor da leitura literária.

Não, escrevendo mudei para melhor: consumi apenas um pouco de juventude ansiosa e inconsciente. De que me valerão estas páginas descontentes? O livro, o vazio, não me valerá mais do que você vale. Não há garantias de que a alma se salve ao escrever. Escreve, escreve, e sua alma já se perdeu. (CALVINO, 1993, p.70).

Há uma quebra de tom narrativo quando este pequeno discurso citado se inicia. Ademais de dizer que com a escrita e, conseqüentemente, com a leitura, a autora mudou para melhor, também é dito que os livros fechados de nada valem. Para ser melhor, para crescer intelectual e criticamente, é preciso que os livros sejam, de fato, lidos.

A intenção que se deseja, com a mistura de vozes, é fazer com que o leitor pós-moderno se identifique com as mensagens propostas, a de dentro e a de fora do livro, sendo estas respectivamente: a consciência da existência, e a leitura literária.

Além dessa mistura de vozes e estilos, quando o romance está quase em seu desfecho, no último capítulo, o leitor tem uma revelação que praticamente o obriga a repensar sobre toda a história que lhe foi contada, e da maneira que lhe foi contada.

Sim, livro. A irmã Teodora, que narrava esta história, e a guerreira Bradamante são a mesma pessoa. Um tanto galopo pelos campos de guerra entre duelos e amores, outro tanto me encerro nos conventos, meditando e escrevendo as histórias que me ocorrem, para tentar entendê-las. (CALVINO, 1993, p.132).

Tal revelação provoca certa raiva nos leitores. É como se a narradora os tivesse enganado durante todo o romance, e só agora, no último capítulo, tenha decidido falar a verdade. Um ponto importante a ser levantado é a questão do interlocutor. Ao longo de todo o romance, a narradora o tem no seu leitor, mas neste capítulo, em especial, direciona-o para o livro. Reparemos na citação: “Sim, livro”. É como se a narrativa já tivesse acabado juntamente com a preocupação dedicada ao leitor. Terminada a história, a narradora sai de dentro do romance, personifica-se, e agora se dirige ao livro para justificar-se também a ele.

Agora nos perguntamos: por que motivo houve a intenção de enganar o

leitor, dizendo ser mentira o que no final discursou como verdade? A insistência em dizer ficção quando a história era, na realidade, o passado de Bradamante, faz caber a teoria de Umberto Eco sobre o conflito ficção x realidade:

Quanto ao mundo real, com a infinidade de cópias que é possível fazer dele, não sabemos ao certo se é infinito e limitado ou finito e ilimitado. Contudo, há outro motivo pelo qual nos sentimos metafisicamente mais à vontade na ficção do que na realidade. Existe uma regra de ouro em que os criptoanalistas confiam – a saber, que toda mensagem secreta pode ser decifrada, desde que se saiba que é uma mensagem. O problema com o mundo real é que, desde o começo dos tempos, os seres humanos vêm se perguntando se há uma mensagem e, em havendo, se essa mensagem faz sentido. Com os universos ficcionais sabemos sem dúvida que têm uma mensagem e que uma entidade autoral está por trás deles como criador e dentro deles como um conjunto de instruções de leitura. (1999, p.122).

O que podemos concluir, então, é que era necessário o leitor acreditar que se tratava de uma fábula, uma invenção, para buscar no seu íntimo a resposta para a mensagem. Como Eco alega, no mundo real, por vezes não há mensagem. Nós, leitores e seres humanos, nos aproximamos e identificamos com o mundo da ficção, dele tiramos “morais das histórias” para, quem sabe, aplicá-las em nossas vidas e refletir sobre tais questões; sejam estas discutidas dentro

da narrativa, como a questão do existencialismo, ou fora dela, como as intrusões do autor ao valorizar a literatura. Intrusões estas que possuem um desfecho no fim do romance:

A página tem o seu bem só quando é virada e há vida por trás que impulsiona e desordena todas as folhas do livro. A pena corre empurrada pelo mesmo prazer que nos faz correr pelas estradas. O capítulo que começamos e ainda não sabemos que história vamos contar é como a encruzilhada que superamos ao sair do convento e não sabemos se nos vai colocar diante de um dragão, um exército bárbaro, uma ilha encantada, um novo amor. (CALVINO, 1993, p.132).

Com essa citação encerramos nossa discussão sobre os limites do real na literatura, em especial, na de Italo Calvino, em *O cavaleiro inexistente*. O que há, nesse trecho, é toda uma associação da ficção com a realidade, mediada através dos livros. A vida não é ordenada, explicada, narrada. Quando pensamos ser uma coisa, ela nos mostra que pode ser, e às vezes é, diferente. Os capítulos a serem escritos são associados com os dias recém iniciados. Candido, a esse respeito, comenta:

A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de

manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. (2006, p.63).

Sim. A literatura é muito mais confortável do que a vida real. Identificamo-nos com ela acomodadamente. Nossa realidade é transposta para o papel, com ordenação, explicação e narração, o que torna muito mais seguro percorrer bosques estranhos e não previsíveis.

a arte de escrever histórias consiste em saber extrair daquele nada que se entendeu da vida todo o resto; mas, concluída a página, retoma-se a vida, e nos damos conta de que aquilo que sabíamos é realmente nada. (CALVINO, 1993, p.59).

A vida imita a arte, e a arte imita a vida. Nossas experiências são transformadas em livros, ao mesmo tempo em que adquirimos conhecimento através dos livros escritos pelas experiências de outrem.

O real, para concluir, quando enunciado, deixa de ser real, pairando na ambiguidade. Calvino fez o contrário: anunciou uma ficção, e a partir dela, conseguiu manter relações com os mundos ficcionais, dos personagens e os “reais”, dos leitores. A realidade, em *O cavaleiro inexistente*, se dá na associação que fazemos entre os mundos, bem como a mensagem que tiramos do livro e trazemos para nossas vidas. Às vezes é necessário, como bem no início do artigo foi citado, partir do menos real para se chegar ao realismo. Mas o romance é, como sabemos ficção. Pura ficção.

## REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e semiologia**. Pesquisas semiológicas. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Outro sobre Azul, 2006.
- CALVINO, Italo. **O cavaleiro inexistente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio século XXI**: o minidicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- FERREIRA, João Cesário Leonel. Italo Calvino: escritor e sociedade: uma análise de *O cavaleiro inexistente*. In: **Todas as Letras I**, v.8, n.1, 2006.
- HAWKING, Stephen; MLODINOW, Leonard. A (esquiva) teoria do tudo. In: **Scientific American Brasil**, Nov. 2010.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário e a afirmação do romance**: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PLATÃO. **A república**. Parte II. São Paulo: Escala Educacional, 2006. (Série Filosofar).

PESSOA, Fernando. **Autopsicografia**. Disponível em: <[http://www.releituras.com / fpessoa\\_psicografia.asp](http://www.releituras.com/fpessoa_psicografia.asp)>. Acesso em: 13 jan. 2011.

SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEINHARDT, Marilene. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Ficção histórica: teoria e crítica**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.

Recebido para publicação em 20 de maio 2014

Aceito para publicação em 20 de agos. de 2014