



LHM

## O GESTO DA ESCRITURA E DA TRADUÇÃO EM *IL NASO* *D'ARGENTO*

Alessandra Camila Santi Guarda\*<sup>1</sup>

\*Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)  
e-mail: alessandracamila.s.g@gmail.com

Lourdes Kaminski Alves\*\*<sup>2</sup>

\*\*Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)  
e-mail: lourdeskaminski@gmail.com

**Resumo:** Italo Calvino se destacou como autor multifacetado que buscou pensar o livro e o mundo em crise, o que se observa tanto em sua produção ensaística como em sua produção literária. Escreveu contos, romances, ensaios, crítica de cinema e teatro, relatos de viagens e manteve expressiva correspondência com escritores, intelectuais e tradutores de diferentes nacionalidades, a exemplo da obra *Lettere 1940-1985* (2000). Conhecido por obras como *Le città invisibili* (1972), *Le cosmicomiche* (1965), *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) e a trilogia *I nostri antenati* (1960), o autor também ganhou ampla visibilidade ao ser escolhido, ainda jovem, para reunir e traduzir duzentas fábulas recolhidas de todas as regiões da Itália no que se tornou *Fiabe italiane* (1956). Para este trabalho, escolhemos partir da fábula "*Il naso d'argento*" para analisar aspectos da fábula italiana e do trabalho de Calvino como intelectual das Letras ao reuni-las. Apoiamo-nos, para tanto, nos escritos do próprio autor sobre as fábulas – tanto em suas cartas, acima mencionadas, quanto na obra póstuma *Sulla fiaba* (1996) –, em suas *Lezioni americane* (1988) e, também, em Haroldo de Campos (1992), ao questionar o quanto o próprio Calvino não poderia ser considerado autor dessas fábulas.

**Palavras-chave:** Epistolografia; Literatura italiana; Narrativa breve.

### The Gesture of Writing and Translation in *Il Naso D'argento*

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras na Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste). Orientanda da Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves. Bolsista de doutorado CNPq/CAPES. Membro do grupo de pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens e do Núcleo de Estudos Comparados e Pesquisas em Literatura, Cultura, História e Memória na América Latina. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0213068998487588>.

<sup>2</sup> Doutora em Literatura Comparada e Teoria Literária pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Unesp. Possui Pós-doutorado em Letras: Cultura e Contemporaneidade pelo Programa de pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio e em Letras pelo Programa de pós-graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Docente no Curso de Letras na Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste) desde 1989, onde se aposentou como Professor Associado em dezembro de 2018. Atualmente, permanece como pesquisador Sênior CNPq, atuando na pós-graduação da mesma instituição em atividades de ensino e pesquisa. Coordenadora do grupo de pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens e do Núcleo de Estudos Comparados e Pesquisas em Literatura, Cultura, História e Memória na América Latina. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2502060350876295>.



**Abstract:** Italo Calvino stood out as a multifaceted author who sought to contemplate the book and the world in crisis, what can be observed both in his critical and literary writing. He wrote short stories, novels, essays, film and theater criticism, travel stories, and has kept significant correspondence with writers, intellectuals, and translators of various nationalities, as demonstrated by *Lettere 1940-1985* (2000). Known for works such as *Le città invisibili* (1972), *Le cosmicomiche* (1965), *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) and the trilogy *I nostri antenati* (1960), the author has also gained wide visibility when chosen, still young, to compile and translate two hundred folktales gathered from all regions of Italy in which has become *Fiabe italiane* (1956). For this paper, we chose "Il naso d'argento" to analyze aspects of the Italian folktale and Calvino's work as a humanistic intellectual bringing them together. We look for theoretical basis, therefore, in the author's own work about folktales – both in his letters, above-mentioned, and in his posthumous work *Sulla fiaba* (1996) –, in his *Lezioni americane* (1988) and, also, in Haroldo de Campos (1992), when questioning to what extent Calvino could be considered an author of these folktales.

**Keywords:** Epistolography; Italian Literature; Short Narratives.

## Il Gesto Della Scrittura e Della Traduzione In Il Naso D'argento

**Riassunto:** Italo Calvino si è distinto come un autore molteplice che ha cercato di pensare il libro e il mondo in crisi, ciò si osserva sia nella sua produzione saggistica, sia in quella letteraria. Ha scritto racconti, romanzi, saggi, critica del cinema e del teatro, racconti di viaggi e ha intrattenuto corrispondenza significativa con scrittori, intellettuali e traduttori di diverse nazionalità, sull'esempio della opera *Lettere 1940-1985* (2000). Noto per opere come *Le città invisibili* (1972), *Le cosmicomiche* (1965), *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) e la trilogia *I nostri antenati* (1960), l'autore ha pure ottenuto ampia visibilità quando è stato scelto, ancora giovane, per mettere insieme e tradurre duecento fiabe italiane raccolte da tutte le regioni d'Italia in quello che è diventato *Fiabe italiane* (1956). Per questo lavoro, abbiamo scelto far partire dalla fiaba "Il naso d'argento" per esaminare aspetti della fiaba italiana e del lavoro di Calvino come intellettuale delle Lettere raccogliendole. Ci appoggiamo, a questo scopo, sugli scritti dell'autore stesso riguardo la fiaba – sia nelle sue lettere, sopramenzionate, sia nella sua pubblicazione postuma *Sulla fiaba* (1996) –, sulle sue *Lezioni americane* (1988) e, ancora, su Haroldo de Campos (1992), quando interrogiamoci su quanto sarebbe possibile considerare Italo Calvino stesso come autore di queste fiabe.

**Parole chiave:** Epistolografia; Letteratura italiana; Narrativas breves.

### Introdução

Le fiabe contengono una spiegazione generale del mondo, in cui c'è posto per tutto il male e tutto il bene e ci si trova sempre la via per uscir fuori dai più terribili incantesimi.<sup>3</sup>

Italo Calvino

Em 1954, a editora Einaudi decidiu publicar uma antologia de fábulas italianas e escolheu Calvino para a tarefa. A editora buscava, segundo uma carta<sup>4</sup> de Calvino daquele

<sup>3</sup> "As fábulas contêm uma explicação geral do mundo, no qual há lugar para todo o mal e todo o bem e onde se encontra sempre o caminho para sair dos mais terríveis encantamentos." (tradução nossa).

<sup>4</sup> Carta extraída por nós do extenso epistolário de Calvino publicado nos anos 2000 na Itália pela editora Mondadori como parte da coleção Meridiani dedicada ao autor e que reúne todos os seus escritos já publicados em volumes de colecionador. O epistolário foi reunido por Luca Baranelli e compreende o período entre 29 de julho de 1940 e 5 de setembro de 1985,



ano a Giuseppe Cocchiara<sup>5</sup>, “lançar mãos a um plano orgânico de toda a favolística mundial” (CALVINO, 2000, p. 390, tradução nossa)<sup>6</sup>, mas isso se tornava, para as fábulas italianas que ainda não tinham tido seu Grimm em escala nacional, um grave problema.

Na carta, Calvino começa a enumerar os diversos desafios que teriam diante de si em tal empreitada: primeiro haveria o problema do recolhimento do material, que em algumas regiões estava já editado e em outras era quase inexistente; haveria o problema dos dialetos; haveria o problema de, colocando juntos os materiais recolhidos, estabelecer uma unidade, estilística e de método, ao livro.

Calvino adiciona ainda que o intento da editora era o de fazer algo “[...] que dê o menos possível a ideia de um manual universitário, mas seja ao contrário uma leitura fresca para um público não de estudiosos, mesmo sendo conduzido com todas as armadilhas da pesquisa folclorista italiana” (CALVINO, 2000, p. 393, tradução nossa)<sup>7</sup>.

Não obstante preliminar, essa descrição é, contudo, precisa em relação aos desafios e às etapas do trabalho realizado por Calvino ao longo dos dois anos que levaram à publicação da obra. Desde o início, desde a carta a Cocchiara, o escritor demonstra reticência em ser o encarregado desse grande trabalho, entretanto, ainda o aceita e, em carta de setembro de 1959 a Matteo Lettunich em que dá a este uma visão geral de sua carreira até então, coloca a obra como seu trabalho mais importante.

Mario Lavagetto (*apud* CALVINO, 1996), na introdução de *Sulla fiaba*, acredita que a escolha da editora por Calvino não foi apenas decisiva como também inevitável: não havia então, nem teria havido nos anos seguintes, nenhum outro escritor tão adequado ao papel delineado pela editora, por diversos motivos. Dentre eles a existência de um tipo de predisposição, de não intencional sinergia estilística, entre o universo da fábula e o mundo que Calvino tinha construído até então, e poderíamos nos lembrar aqui de *Il visconte dimezzato* (1951).

---

reunindo cerca de 1000 cartas destinadas à família, amigos, colegas e a correspondentes intelectuais. O extenso e variado epistolário retrata o progressivo reconhecer-se e apresentar-se de Calvino como um escritor e literato que se interroga, se comenta e se coloca em questão, e interroga – discutindo sobre a literatura, o próprio trabalho, os próprios livros e os livros dos outros – amigos, autores, literatos, críticos, editores.

<sup>5</sup> Giuseppe Cocchiara foi professor da *Università di Palermo* e diretor do *Museo Etnografico Giuseppe Pitre* na época em que Calvino se aventurou na construção das Fábulas Italianas. Segundo o epistolário de Calvino, Cocchiara havia proposto a Giulio Einaudi que pensassem em uma compilação das mais belas novelas do povo italiano, dentre outros projetos. Ao final da introdução à edição italiana de que fazemos uso, Calvino agradece ao professor por direcioná-lo no trabalho com as fábulas e colocar à sua disposição a biblioteca do museu.

<sup>6</sup> “porre mano a un piano organico di tutta la favolistica mondiale”.

<sup>7</sup> “[...] che dia il meno possibile l'idea d'un manuale universitario, ma sia invece una lettura fresca per un pubblico non di studiosi, pur essendo condotta con tutti i crismi della ricerca folcloristica italiana”.



A poética de Calvino está indiscutivelmente ligada às fábulas. Segundo o autor, seu elo com elas reside no fato de que as fábulas são reais, de que

São, tomadas em conjunto, em sua sempre repetida e variada casuística de vivências humanas, uma explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e alimentada pela lenta ruminação das consciências camponesas até nossos dias; são o catálogo do destino que pode caber a um homem e a uma mulher, sobretudo pela parte de vida que justamente é o perfazer-se de um destino [...]. (CALVINO, 2006, p. 16, tradução de Nilson Moulin).<sup>8</sup>

Esse destino, lembra Lavagetto, já remete a *Il castello dei destini incrociati* (1969), que narra a história de um grupo de viajantes que se encontram em um castelo e possuem como único meio de comunicação um baralho de tarô, do qual cartas são retiradas em diferentes combinações para que os personagens contem diferentes histórias, que se inter cruzam e se entrelaçam. Ou seja, o destino mencionado por Calvino na carta tem esse sentido de um conjunto de acontecimentos que, dispostos em séries contínuas ou descontínuas, representa a história de um personagem, sua verdade. Para ele, o universo da fábula, nesse sentido, se configura como uma grande enciclopédia do narrável. É inevitável lembrarmos da combinatória, tão apreciada por Calvino e abordada em textos como as *Lezioni Americane*, “A combinatória e o mito na arte narrativa” (1977) e “Cibernética e fantasmas” (2009)<sup>9</sup>. Segundo o autor,

A literatura é, sim, jogo combinatório, que segue as possibilidades implícitas em seu próprio material, independentemente da personalidade do poeta, mas é um jogo que, a certa altura, vê-se investido de um significado inesperado, não objetivo, parte daquele mesmo nível linguístico pelo qual nos movíamos, mas que deslizou de outro plano, o bastante para pôr em jogo alguma coisa que, em outro plano, importa muito ao autor ou à sociedade a que ele pertence. (CALVINO, 2009, p. 211).

Relembramos também que, na proposta da Rapidez, Calvino afirma que o que o atraiu às fábulas não foi a fidelidade a uma tradição étnica – visto que suas raízes são de uma Itália moderna e cosmopolita –, nem a nostalgia de leituras infantis – pois em sua família uma criança devia ler apenas livros instrutivos e com fundamento científico<sup>10</sup> –, mas pelo

<sup>8</sup> “Sono, prese tutte insieme, nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi; sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi d’un destino [...]” (CALVINO, 1996, p. 38-39).

<sup>9</sup> Para este texto, foram lidas ambas as obras traduzidas para a Língua Portuguesa.

<sup>10</sup> Sanremo, na época, era povoada por velhos ingleses, grã-duques russos, gente excêntrica e cosmopolita, e mesmo diante desse cenário sua família era insólita, uma vez que cientistas, amantes da natureza e livres pensadores acima de tudo. Seu pai era agrônomo e sua mãe era formada em Ciências Naturais, reconhecidos na área acadêmica, como seus tios. Seu irmão



interesse estilístico e estrutural, pela economia, o ritmo, a lógica essencial com que são contadas. O autor continua:

[...] tudo o que é nomeado tem uma função necessária no enredo. 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, p. 50).<sup>11</sup>

Esse apreço de Calvino pelas formas breves é partilhado, sabemos, por diversos outros grandes autores, como Edgar Allan Poe, Anton Tchekhov e Julio Cortázar. Partamos, então, para a análise de “*Il naso d’argento*”, levando em consideração como tais aspectos da poética de Calvino se fazem perpassar e perpassam sua experiência com as fábulas.

### *Il Naso D’argento*

Nariz de Prata narra, em apenas seis páginas, a história de uma lavadeira viúva e suas três filhas, vivendo em situação precária apesar de muito trabalharem, que inadvertidamente atraem o Diabo, personificado por um senhor vestido de preto, sério, com o nariz de prata. O estranho requisitou que a lavadeira colocasse em seu encargo, para que fosse trabalhar em sua casa, uma das três filhas que ele sabia que ela possuía. A filha, que desejava ir embora por não mais suportar a situação, ignorou os avisos da mãe sobre a estranheza da situação, sobre homens não possuírem narizes de prata. A moça o acompanha para casa e os sinais de que algo estava errado continuam a aparecer, sua casa – que na realidade é um palácio – vista à distância é um clarão como de um incêndio.

O palácio é ricamente ornamentado e a moça é livre para acessar todos os aposentos, menos um, o que suscita sua curiosidade e desconfiança, levando-a a correr diretamente para lá quando, na manhã seguinte, Nariz de Prata sai para cuidar de seus negócios. Porém, durante a noite, enquanto ela dormia, ele havia colocado uma rosa entre seus cabelos, que fica toda chamuscada pois, no momento em que a porta é aberta, línguas de fogo e fumaça confirmam os temores da lavadeira: aquele aposento era o Inferno e Nariz de Prata era o

---

mais novo, Floriano, por exemplo atingiu fama internacional enquanto estudioso de Geologia e professor da Universidade de Genova. Com relação a Sanremo, porém, logo caiu sobre eles a guerra e ela nunca mais foi a mesma, deixando de ser um local de encontro cosmopolita e passando a pequena e velha cidade de província Lígure.

<sup>11</sup> “[...] tutto ciò che è nominato ha una funzione necessaria nell'intreccio; la prima caratteristica del folktale è l'economia espressiva; le peripezie più straordinarie sono raccontate tenendo conto solo dell'essenziale; c'è sempre una battaglia contro il tempo, contro gli ostacoli che impediscono o ritardano il compimento d'un desiderio o il ristabilimento d'un bene perduto”. (CALVINO 1993b, p. 44-45).





Diabo. A rosa chamuscada denuncia a desobediência da filha, que é imediatamente lançada para dentro do aposento assim que o Diabo chega em casa. Em seguida, ele retorna à lavadeira e, sem contar nada e com a desculpa de o trabalho ser excessivo para apenas uma pessoa, leva a segunda filha, recebendo-a da mesma maneira, com as mesmas instruções. Apesar de alegar desinteresse pelos assuntos do patrão, o mesmo cenário se repete, e a jovem, ao abrir a porta, vê sua irmã que pede ajuda em meio ao fogo e aos urros dos condenados. Jogada também ela para dentro, o Diabo busca a terceira e última filha, Lúcia, dando-lhe as mesmas prescrições de sempre, colocando-lhe também uma flor entre os cabelos. Dessa vez, porém, a moça a encontra e, achando-a uma lembrança simpática por parte do Diabo, coloca-a na água e se dirige à porta proibida.

Lúcia vê as irmãs, fecha bem a porta e recoloca o jasmim nos cabelos, que o Diabo nota estar perfeitamente fresco. Seu plano para salvar a si e às irmãs então começa a se desenrolar: por meio de subterfúgios ela consegue fazer com que o Diabo inadvertidamente leve suas irmãs de volta para casa dentro dos sacos de roupa suja. Apesar de estar já um tanto aborrecido e cansado de carregar tanto peso após levá-las, tem certo apreço por Lúcia e faz sua vontade quando ela pede que ele vá novamente, mas dessa vez dentro do saco estão ela e pertences do Diabo por ela roubados. Ao final, a situação familiar melhora e ele é impossibilitado de se aproximar pois colocam uma cruz na porta.

No início, chama a atenção certa similaridade com um conto de Edgar Allan Poe chamado *“Never bet the Devil your head”*, de 1841, em que Toby Dammit morre em circunstâncias no mínimo curiosas depois de afirmar que apostaria a cabeça com o diabo que poderia dar um salto por sobre um obstáculo. O protagonista do conto, após passar a vida fazendo apostas verbais sobre tudo e qualquer coisa, acaba por perder a cabeça após fazer tal aposta e um personagem idoso pitoresco aparecer afirmando aceitá-la. O idoso, descrito pelo narrador homodiegético como de aparência peculiar e coxo, leva a cabeça do protagonista quando esta cai após o salto falho.

Na fábula, a filha mais velha diz à mãe que deseja ir embora de casa mesmo que seja para trabalhar para o Diabo, ao que a mãe retorque que não fale assim, pois não sabe o que pode lhe acontecer. Similarmente, em Poe, o narrador e amigo do protagonista lhe avisa que algo de ruim poderia acontecer se ele continuasse com sua mania de dizer que apostaria a cabeça com o diabo.



Em “*Il naso d’argento*”, porém, não temos um texto de natureza fantástica porque o fantástico ocupa o espaço da incerteza, que se mantém ao longo de todo o conto de Poe, mas que na fábula logo é desfeita pela confirmação na página seguinte de que o estranho personagem com nariz de prata que chega requisitando os serviços de uma das filhas da lavadeira é de fato o Diabo, confirmando os sinais suspeitos dos primeiros parágrafos.

A narrativa lembra ainda, em certos aspectos, outros dois contos de fadas de origem francesa amplamente conhecidos: “A bela e a fera” (1740?) e “O barba azul” (1697?). Há nos três textos que colocamos em relação neste momento o *topos* da porta que não deve ser aberta, do local cujo acesso é proibido à personagem. Entre nosso texto de análise e o Barba Azul, há o traço comum do destino cruel que a personagem pode receber por contrariar tal ordem, e a sagacidade empregada por ela para escapar a tal destino. Levemos em consideração, além disso, a aproximação entre a personagem de Lúcia e a Bela, ambas sendo as mais novas de três irmãs e devendo ir a um local luxuoso servir a um senhor de aparência duvidosa e de natureza sobrenatural.

Com efeito, Calvino afirma em nota<sup>12</sup> relativa ao texto que se trata realmente de uma versão da região italiana do Piemonte do Barba Azul, pendendo para a lógica das lendas teológicas medievais ao colocar o Diabo em seu lugar. Embora o personagem Nariz de Prata tenha sido encontrado somente em uma versão em italiano, a correlação entre o Barba Azul e o Diabo, as flores no cabelo e a astúcia para voltar para casa Calvino pôde encontrar em toda a Itália setentrional.

Essas aproximações entre contos de fadas talvez se devam a um aspecto que Lavagetto menciona em sua introdução a *Sulla fiaba* e baseado nos textos de Calvino presentes na coletânea: as fábulas possuem natureza migratória, podendo viajar no tempo e no espaço, atravessando séculos e continentes. É possível encontrar, portanto, diversas variantes do mesmo esqueleto fabular. Calvino compreende muito bem que é impossível estabelecer em que momento e em que lugar uma fábula nasce, porém, os elementos que mudam em suas variações podem nos dizer quando e onde ela foi contada.

Por isso, não raro Calvino teve de escolher uma versão que melhor atendesse aos propósitos de seu trabalho, tendo afirmado, na introdução das *Fiabe Italiane*, privilegiar versões que demonstrassem a riqueza cultural de determinada região, uma vez que

<sup>12</sup> É possível obter mais detalhes das versões por ele encontradas das fábulas nas notas finais da obra, que atestam a qualidade e a profundidade de seu trabalho ao longo dos dois anos de produção das Fábulas Italianas. Trata-se de uma leitura interessante, e diríamos até necessária, para quem deseje estudá-las.



buscava: i. representar todos os tipos de fábula das quais é documentada a existência nos dialetos italianos; ii. representar todas as regiões italianas. No final de cada fábula da edição italiana, há uma indicação de local, entretanto

Se de cada fábula prefiro uma versão levantada em determinada localidade ou região, isso não quer absolutamente significar que aquela fábula é daquela região. As fábulas, é sabido, são iguais em todos os lugares. Dizer "de onde" é uma fábula não tem muito sentido [...] Portanto, chamemos de italianos estes contos populares uma vez que relatados pelo povo na Itália, integrados pela tradição oral em nosso folclore narrativo, e igualmente chamemo-los de venezianos, toscanos ou sicilianos; e, já que a fábula, qualquer que seja sua origem, está sujeita a absorver alguma coisa do lugar onde é narrada – uma paisagem, um costume, uma moralidade, ou então apenas um vago sotaque ou sabor daquela região –, o grau em que se deixaram embeber daquele quê veneziano, toscano ou siciliano é justamente o critério diferencial de minha escolha. (CALVINO, 2006, p. 19-20).<sup>1314</sup>

A título de curiosidade, então, poderíamos apontar que a versão escolhida por Calvino de "*Il naso d'argento*" é indicada como sendo da região de Langhe, no Piemonte, ao norte da Itália, que faz fronteira com a França – de onde, aponta Calvino (1996), sai a corrente dominante do fabular na Itália.

A narrativa desse texto é, nos moldes do que já vimos em relação à estilística da fábula, rápida, econômica. Há predominância de narração e, quando ocorre descrição, descreve-se apenas o mais essencial. Podemos elencar alguns exemplos disso: não sabemos como é a aparência das filhas da lavadeira, mas a breve descrição da aparência do Diabo é relevante para estabelecer desconfiança em relação ao personagem desde o início. Sabemos que o Diabo vive em um grande palácio com belos cômodos, mas não interessa saber como estes são decorados. É dito que Nariz de Prata sai para cuidar de seus negócios, mas não precisamos saber o que ele faz fora de casa, pois o que importa em sua ausência é ela mesma,

<sup>13</sup> "Esso non vuole assolutamente significare che quella fiaba è di quel luogo. Le fiabe, si sa, sono uguali dappertutto. Dire «di dove» una fiaba sia non ha molto senso [...] Diciamo dunque italiane queste fiabe in quanto raccontate dal popolo in Italia, entrate per tradizione orale a far parte del nostro folklore narrativo e similmente le diciamo veneziane o toscane o siciliane; e poiché la fiaba, qualunque origine abbia, è soggetta ad assorbire qualcosa dal luogo in cui è narrata, – un paesaggio, un costume, una moralità, o pur solo un vaghissimo accento o sapore di quel paese, – il grado in cui si sono imbevute di questo qualcosa veneziano o toscano o siciliano è appunto il criterio preferenziale della mia scelta." (CALVINO, 1996, p. 43).

<sup>14</sup> Nilson Moulin precisou tomar maior liberdade de tradução neste excerto, uma vez que a edição brasileira traduzida por ele possui apenas metade das fábulas contidas na versão italiana publicada originalmente e não leva nomes de localidades ao final dos textos. Comparativamente, segue tradução nossa do excerto: "Isso absolutamente não quer dizer que aquela fábula é daquele lugar. As fábulas, como se sabe, são iguais por toda parte. Dizer 'de onde' uma fábula seja não faz muito sentido [...] Dizemos então italianas estas fábulas conquanto contadas pelo povo na Itália, passando por tradição oral a fazer parte do nosso folclore narrativo e similantemente as dizemos venezianas ou toscanas ou sicilianas; e dado que a fábula, qualquer seja sua origem, está sujeita a absorver algo do lugar em que é narrada – uma paisagem, um costume, uma moral, ou mesmo apenas um vaguíssimo sotaque ou sabor daquela região, – o grau em que são embebedas desse algo veneziano ou toscano ou siciliano é precisamente o critério preferencial da minha escolha".





para que a história se movimente. Detalhes do Inferno no texto também não temos, basta saber que ao abrir a porta há almas danadas, fumaça e labaredas de fogo. As flores mencionadas, isto é, a rosa, o cravo e o jasmim, muito provavelmente servem para demarcar geograficamente a versão da fábula que estamos lendo, embora não possamos saber com certeza.

Além da economia de meios, típica do gênero, o que marca a leitura da fábula em questão é a leveza e o humor, ambos também caros a Calvino. Lembremos que o autor escreveu *Il visconte dimezzato*, uma narrativa profundamente fabular, pois era o que gostaria de ler naquele momento de sua vida, era uma história divertida para divertir a si mesmo, e possivelmente aos outros. O autor acredita que

[...] o divertir seja uma função social, corresponde à minha moral; penso sempre no leitor que deve absorver todas essas páginas, é preciso que se divirta, é preciso que tenha uma gratificação; esta é a minha moral: alguém comprou o livro, pagou com dinheiro, gasta seu tempo com isso, deve se divertir. Não sou só eu a pensar assim sobre isso, por exemplo também um escritor muito atento aos conteúdos como Bertolt Brecht dizia que a função social primária de uma obra teatral era o divertimento. (CALVINO, 2002, p. VII, tradução nossa).<sup>15</sup>

Para Calvino, portanto, havia a firme crença de que o divertimento é uma coisa séria. Enfatizamos esse aspecto importante para o escritor pois, de fato, ler e reler *Il naso d'argento* absolutamente não se trata de uma tarefa extenuante. Poderíamos citar, dentre diversos momentos em que esse aspecto leve da narrativa se sobressai, a frase que Lúcia diz para a irmã mais velha ao colocá-la no suposto saco de roupa suja que o Diabo leva à casa de sua mãe no dia seguinte: “Fique quieta aí Carlota [...] Agora, o Diabo em pessoa vai levá-la de volta para casa” (CALVINO, 2006, p. 70).<sup>16</sup>

Há, ainda, aspectos da fábula italiana que a diferenciam, em certa medida, em relação às de outros países que podem ser observados nessa que analisamos e são elencados por Calvino na já citada introdução à obra. Primeiramente, “As descrições são quase sempre esqueléticas, a terminologia é genérica: nas fábulas italianas não se fala nunca de *castelo*, mas

<sup>15</sup> “[...] il divertire sia una funzione sociale, corrisponde alla mia morale; penso sempre al lettore che si deve sorbire tutte queste pagine, bisogna che si divirta, bisogna che abbia anche una gratificazione; questa è la mia morale: uno ha comprato il libro, ha pagato dei soldi, ci investe del suo tempo, si deve divertire. Non sono solo io a pensarla così, ad esempio anche uno scrittore molto attento ai contenuti come Bertold Brecht diceva che la prima funzione sociale di un’opera teatrale era il divertimento”.

<sup>16</sup> “Stattene lì tranquilla, Carlotta [...] Adesso il Diavolo in persona ti riporterà a casa” (CALVINO, 1993, p. 119).



de *palácio* [...]” (CALVINO, 2006, p. 36, grifos do autor)<sup>17</sup>. Para além disso, retorna-se à leveza novamente, pois

A “barbárie” natural da fábula rende-se a uma lei de harmonia. Não existe aqui aquele contínuo e imenso espirrar de sangue dos cruéis Grimm; é raro que a fábula italiana atinja a truculência, e, mesmo se é contínuo o senso da crueldade, da injustiça inclusive desumana, como elemento com o qual sempre temos de nos haver, se os bosques também aqui fazem eco dos prantos de tantas donzelas ou esposas abandonadas com as mãos decepadas, a ferocidade sanguinária jamais é gratuita e a narração não se detém para maltratar a vítima, nem para demonstrar piedade, mas corre rumo à solução reparadora”. (CALVINO, 2006, p. 39).<sup>18</sup>

Consonante com o que afirma Calvino, vemos que as irmãs mais velhas são rapidamente atiradas ao fogo e suplicam a Lúcia que as salve, e prontamente a solução vem: uma após a outra, são retiradas pela mais nova e retornam a casa devido à sua astúcia. Ao final, todas as três são capazes de retornar e passam a viver confortavelmente com o dinheiro que Lúcia levou do Diabo.

Sabemos que Calvino, enquanto organizador da coletânea, teve de lidar com os mais diversos dialetos e modos de narrar. Ainda que exista um molde para fábulas, o modo como elas foram transcritas apresentou diferenciações entre autores e regiões, ao que precisou ser aplicada uma lógica unificadora. Na já mencionada carta a Cocchiara, Calvino descreve o que teria efetivamente se tornado o processo de trabalho com a obra, em que, sobre uma base de trabalho filológica, trabalhou-se com critérios poéticos.

Valendo-se dos conselhos e materiais dos especialistas, a editora tinha a responsabilidade de unificação do volume, que basicamente consistiu em escolher entre as variantes, traduzir o que era necessário traduzir, e reescrever o já escrito em italiano. Calvino explica:

Partindo da sumária pesquisa que consegui fazer até o momento – completamente leigo na matéria que sou – me parece indubitável que é absurdo, por exemplo, reescrever o Toscano de Imbriani sem matar o espírito das fábulas; precisaria então adotar um critério misto, como aquele proposto por Vidossi, ou seja, parte do material tal qual nos foi mandado pelos recolhedores, e parte

<sup>17</sup> “Le descrizioni sono quasi sempre scheletriche, la terminologia è generica: nelle fiabe italiane non si parla mai di *castello* ma di *palazzo* [...]” (CALVINO, 1996, p. 70, grifos do autor).

<sup>18</sup> “La naturale «barbarie» della fiaba si piega ad una legge d’armonia. Non c’è qui quel continuo informe schizzar di sangue dei crudeli Grimm; è raro che la fiaba italiana raggiunga la truculenza, e se è continuo il senso della crudeltà, dell’ingiustizia anche disumana, come elemento con cui si devono sempre fare i conti, se i boschi echeggiano anche qui dei pianti di tante mai fanciulle o spose abbandonate con le mani mozzate, la ferocia sanguinaria non è mai gratuita, e la narrazione non si sofferma a infierire sulla vittima, neppure con un’affettazione di pietà, ma corre verso la soluzione riparatrice”. (CALVINO, 1996, p. 73).



traduzido; e também aqui o trabalho do escritor (quem quer que ele seja) é acompanhado do trabalho do filólogo, do estudioso de dialetos. (CALVINO, 2000, p. 393, tradução nossa).<sup>19</sup>

Na introdução às *Fiabe Italiane* o autor detalha seus critérios de trabalho, todavia, o mais relevante a ser mencionado neste momento é o nível de dificuldade e sutileza no trabalho realizado por ele, pois há fábulas em que a tradução corresponderia a empobrecimento completo, e, em outros casos, tanto se faltava que seu ímpeto era o de reescrever do início ao fim. Seu trabalho, portanto, variou de uma fábula para outra na profundidade da intervenção.

Calvino sabiamente cita o provérbio toscano “*La novella nun è bella, se sopra nun ci si rappella*”<sup>20</sup> para dizer que decidiu também ele se tornar um elo na cadeia pela qual as fábulas se perpetuam, elos que “[...] não são jamais puros instrumentos, transmissores passivos, mas [...] seus verdadeiros ‘autores’” (CALVINO, 2006, p. 23).<sup>21</sup>

Haroldo de Campos, a respeito da tradução, discorre que a

[...] tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. **Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação.** Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfiam tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele ‘que é de certa maneira similar àquilo que ele denota’). O significado, o parâmetro semântico, serão apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 1992, p. 35, grifo nosso).

Nas *Lezioni americane*, a segunda proposta nos apresenta excertos que corroboram a posição de Campos sobre a tradução literária quando Calvino discorre:

Em meu trabalho de transcrição de fábulas italianas, que fiz com base em documentos dos estudiosos de nosso folclore do século passado, encontrava especial prazer quando o texto original era muito lacônico e me propunha

<sup>19</sup> “Dalla sommara indagine che ho potuto compiere finora – completamente digiuno in materia come sono, – mi pare indubbio che è assurdo, per esempio, riscrivere il toscano di Imbriani senza uccidere lo spirito delle fiabe; bisognerebbe quindi adottare un criterio misto, sul tipo di quello proposto dal Vidossi, cioè parte del materiale tal quale ce l'hanno tramandato i raccoglitori, e parte tradotto; e anche qui il lavoro dello ‘scrittore’ (chiunque egli sia) va accompagnato dal lavoro del filologo, dello studioso di dialetti.”

<sup>20</sup> Significa, como explica Calvino e traduz Moulin, que “a novela vale por aquilo que nela tece e volta a tecer quem a reproduz, por aquele tanto de novo que a ela se agrega ao passar de boca em boca” (CALVINO, 2006, p. 23).

<sup>21</sup> “[...] non sono mai puri strumenti, trasmettitori passivi, ma [...] i suoi veri ‘autori’”. (CALVINO, 1996, p. 47).



recontá-lo respeitando-lhe a concisão e procurando dela extrair o máximo de eficácia narrativa e sugestão poética. (CALVINO, 1990, p. 49, grifo nosso).<sup>22</sup>

Tal como demonstra Campos, após admitida uma impossibilidade da tradução do texto literário (e nesse caso de uma tradição literária da esfera do popular), o que se engendra é a possibilidade de recriação desses textos, então faz sentido considerarmos que Italo Calvino, em seu extenso e rico trabalho de seleção, reunião, tradução e reescrita das duzentas fábulas que compõem a obra, acaba por realizar um trabalho de transcrição.

### Considerações Finais

“*Il naso d’argento*” narra a história de uma lavadeira viúva com três filhas e em complicada situação econômica, que acaba por entregá-las uma a uma nas mãos do Diabo. É por meio da sagacidade da filha mais nova, Lúcia, que elas retornam ao lar a salvo após esta resgatar as duas irmãs do Inferno. A história, como vimos, faz parte de uma seleção reunida por Italo Calvino para o que se tornou *Fiabe italiane*, obra primeiramente publicada em 1956 após intenso trabalho do autor.

Lembra-nos Mario Lavagetto que, para Calvino, a arte da narrativa assume o caráter e as prerrogativas de uma arte combinatória, na qual o escritor aparece como aquele que, em um bosque infinito, consegue abrir uma estrada para si mesmo e trazer à luz o texto escondido, a história que não estava ainda escrita. A combinatória aparece em diversos textos do autor, como o já citado *Castello dei destini incrociati* (1973) e também *Le città invisibili* (1972), em imagens mentais como as das cartas de tarô e das peças em um tabuleiro de xadrez. Essa arte combinatória tão relevante para Calvino, juntamente de seu apreço pela economia de meios da narrativa breve, se constitui como elemento que o liga à fábula, uma vez que estes são aspectos basilares da narrativa fabular.

Calvino foi descrito por seus contemporâneos, incluindo Cesare Pavese e Elio Vittorini, como um escritor “*fiabesco*”, aspecto inegável de sua poética, e foi, portanto, considerado por muitos como a escolha mais adequada para a difícil empreitada de tentar reunir em um volume a essência das fábulas italianas de norte a sul. O resultado foi um volume de mais de mil páginas representando todas as regiões italianas, um trabalho para

<sup>22</sup> “Nel mio lavoro di **trascrizione** delle fiabe italiane dalle registrazioni degli studiosi di folklore del secolo scorso, provavo un particolare piacere quando il testo originale era molto laconico e dovevo cercare di raccontarlo rispettandone la concisione e cercando di trarre da essa il massimo d’efficacia narrativa e di suggestione poetica”. (CALVINO, 1993b, p. 44, grifo nosso).



o qual Calvino teve de ler bibliotecas inteiras, aprender todos os dialetos, escolher entre dezenas de versões das mesmas fábulas para eleger a melhor, mais característica e mais impregnada do espírito de cada lugar. Como o próprio autor colocou na introdução de *Sulla fiaba*, trata-se de um testemunho de que o preconceito que se tem para com a fábula italiana – de que esta seja mais pobre em relação à de outras culturas europeias – é infundado.

Calvino, atuando também em certa medida como autor das histórias contidas na obra, celebra com maestria a arte de contar fábulas do povo italiano, demonstrando como esta é repleta de sagacidade e invenção fantástica, exemplificada neste texto por “*Il naso d'argento*”, na esperança de que seu trabalho tenha contribuído para a ascensão do interesse pela pesquisa na novelística popular. A nós interessou, para além disso, demonstrar que o difícil trabalho que Calvino teve durante dois anos de reunir uma variedade de textos tecidos com as mais diferentes linguagens e formas de apresentação, traduzir o que fosse necessário, reescrever o que precisasse ser reescrito, dar unidade ao livro como um todo, se trata de, em última medida, uma forma de transcrição literária.

## Referências

- CALVINO, Italo. **Lettere 1940-1985**. Milano: Mondadori, 2000.
- CALVINO, Italo. **Fiabe italiane**. Milano: Mondadori, 1993.
- CALVINO, Italo. **Fábulas Italianas**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CALVINO, Italo. **Sulla fiaba**. Milano: Mondadori, 1996.
- CALVINO, Italo. **Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio**. Milano: Oscar Mondadori, 1993b.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CALVINO, Italo. **Il visconte dimezzato**. Milano: Oscar Mondadori, 2002.
- CALVINO, Italo. Cibernética e fantasmas (notas sobre a narrativa como processo combinatório). In: CALVINO, Italo. **Assunto encerrado – discursos sobre literatura e sociedade**. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 196-215.
- CALVINO, Italo. A combinatória e o mito na arte da narrativa. In: LUCCIONI, Gennie *et. al.* **Atualidade do mito**. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 75-80.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 31-48.

