

Tradição e história: os fios que tecem as *ciudades* de Italo Calvino e Ferreira Gullar

ADRIANA LINS PRECIOSO*

RESUMO: O objetivo deste estudo é evidenciar as diferentes estratégias de retorno que os textos literários ditos modernos ou pós-modernos, *Le città invisibili* (1972) de Italo Calvino e *Cidades inventadas* (1997) de Ferreira Gullar, utilizam para realizar a visita aos clássicos. Calvino visita a tradição, o cânone literário e Gullar escolhe revisitar os fatos históricos comprovados pela História Oficial. Sendo assim, a construção das imagens das cidades ganha formas e contornos de acordo com as poéticas individuais e culturais de cada escritor possibilitando um diálogo profícuo que veremos no resultado desta pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: *Cidades inventadas*; Ferreira Gullar; Italo Calvino; *Le città invisibili*; Literatura comparada.

RIASSUNTO: L'obiettivo di questo studio è evidenziare le diverse strategie di ritorno che i testi letterari chiamati moderni o pos-moderni, *Le città invisibili* (1972) di Italo Calvino e *Cidades inventadas* (1997) di Ferreira Gullar, utilizzano per fare la visita ai classici. Calvino visita la tradizione, il canone letterario e Gullar sceglie rivisitare i fatti storici comprovati per la Storia ufficiale. Così, la costruzione dell'immagine delle città riceve forme e contorni d'accordo con le poetiche individuali e culturali di ogni scrittore facendo essere possibile un dialogo profícuo che vedremo nel risultato di questa ricerca.

PAROLE-CHIAVE: *Città inventate*; Ferreira Gullar; Italo Calvino; *Le città invisibili*; Letteratura comparata.

* Departamento de Letras –Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – 78200-000 - Cáceres – MT-Brasil. E-mail: adrianaprecioso@unemat.br

O texto literário moderno e pós-moderno apresenta uma forte tendência a manter um diálogo vivo com os textos, temas e/ou estruturas da tradição. Isso porque “o processo desencadeador da modernidade, com o movimento de retorno” (MOTTA, 1998, p. 517), faz com que esse texto volte às suas origens “abstracionais e míticas”. Esse diálogo propicia uma visita aos clássicos. Dessa forma, a proposta deste trabalho é evidenciar como esse movimento se dá nas obras *Le città invisibili* (1972) de Italo Calvino e *Cidades inventadas* (1997) de Ferreira Gullar.

Le città invisibili (1972) conjuga de forma exemplar o processo combinatório utilizado por Italo Calvino, grande apreciador desse procedimento que valoriza a conjugação da matemática e da ciência na metalinguagem literária, somado à sua predileção pelas formas geométricas e à sua paixão pelos clássicos da tradição; seu livro é uma reescrita do *Il Milione* (*Il libro delle Meraviglie* – 1298), um clássico medieval no qual Marco Polo narra suas viagens pela China, onde permaneceu cerca de vinte anos, servindo de embaixador junto ao imperador mongol Kublai Khan. Dotada de uma estrutura singular: são 55 cidades distribuídas em onze séries temáticas, emolduradas pelos diálogos em Marco Polo e Kublai Khan, essa obra responde rigorosamente à concepção de Calvino sobre o texto literário, a importância dos clássicos e a conjugação dentre jogos matemáticos e formas geométricas para a inovação do fazer literário.

Após passar um período de exílio em Buenos Aires em meados dos anos 60, Ferreira Gullar, retorna ao Brasil em 1977 e dá continuidade às suas atividades intelectuais, desenvolvendo em sua obra poética uma coerência de figuras e temas, adensada por um discurso que tece o subjetivismo da vivência com o objetivismo do tempo e da História. O poeta possui uma trajetória de quase cinquenta anos de militância, seu ofício foi indagar e conhecer a vida, o homem e o tempo em relações que conjuguem esses elementos, tão vivos e presentes em suas poesias. Em 1954, publica a obra intitulada *A luta corporal*, que lhe garantiu um lugar de destaque no cenário da poesia brasileira. À luz dessa constante, Gullar publica, em 1997, *Cidades Inventadas*, que reúne 23 contos escritos ao longo de 40 anos.

Tanto Italo Calvino quanto Ferreira Gullar elegem a cidade como tema de suas obras; mais do que tema, figura ou cenário, a cidade passa a ser a grande personagem de suas obras. Incorporada às questões referentes à modernidade, a cidade se faz presente em inúmeras narrativas:

Assim é Paris para Victor Hugo, Balzac e Zola, ou para Baudelaire em seus poemas; ou Londres para Dickens. No mesmo diapasão pode-se perguntar o que significa Buenos Aires para Borges, ou Robert Arlt, ou para Ricardo Piglia, o contemporâneo herdeiro literário de ambos; ou Lisboa para Eça de Queirós ou Cesário Verde, ou para José Cardoso Pires; Belo Horizonte para Nava, ou Drummond; o Rio de Janeiro para Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio, Marques Rebelo ou Rubem Fonseca (GOMES, 1999, p. 24).

Os exemplos acima reafirmam a ligação da imagem da cidade com a modernidade através dos autores citados e da pluralidade das possíveis representações desta no cerne da literatura contemporânea. Essa imagem é capaz de engendrar inúmeras relações simbólicas,

simulacros do homem em suas infinitas relações baseadas no eu-outro-mundo. Eis uma das razões do nosso interesse pelas obras escolhidas para este estudo.

Calvino e Gullar constroem a imagem da cidade por meio de “dois retornos” específicos, um que revista o eixo da ficção e o outro o da História oficial. Há, portanto, um trabalho de reinvenção. O estudioso Sérgio Vicente Motta ao destacar os “modos literários” propostos por Frye, sinaliza que a narrativa moderna se utiliza desse movimento de retorno como “reinvenção”. Desse modo, ele afirma:

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

As obras *Le città invisibili* e *Cidades inventadas* utilizam-se desse “segundo momento”, ou seja, desenvolvem em suas narrativas a “trajetória da reinvenção” com a finalidade de inovar os procedimentos narrativos. Ao iniciar o “processo de retorno, a narrativa permutou dois formatos opostos de representação: um mais estilizado e ‘abstrato’, e outro mais naturalista e objetivo” (MOTTA, 1998, p. 521).

Em *Cidades inventadas*, tal movimento tem um fio claramente definido, é a remissão à História das civilizações, seu passeio pela História visita tempos, lugares e acontecimentos reconhecidos como “fatos reais” ou “comprovados historicamente”. Observamos que a reescritura exerce um papel importante nessas obras, todavia, os pontos referenciais desse processo se mostram diferentes. Em *Le città*, o movimento de retorno soma-se ao desejo de renovação da literatura pelo viés da reescritura, pois, como declara Adriana Iozzi:

A ideia da literatura como processo combinatório, desenvolvida por Calvino a partir do interesse pelos procedimentos oulipianos e pela análise das estruturas textuais, é refletida nos seus livros pela utilização cada vez mais frequente da reescritura. Segundo este recurso, o texto original torna-se uma construção preliminar de natureza formal ou temática, uma espécie de pré-texto no qual inserir e cruzar diferentes temas e motivos. A relação com o original torna-se gradativamente mais complexa na escrita de Calvino, o fascínio pela regra centra-se na equidistância entre constrição e liberdade e a presença do texto original de ser limitada. A reescritura, nesse caso, caracteriza-se pelo acréscimo, numa pequena rede de elementos básicos (fábula, estrutura...) de uma série de motivos secundários que reforçam a ligação com o original, mantida, porém, a mínimo denominador comum de forma a colocar em crise a própria denominação de reescritura (1998, p. 97-98).

Sendo assim, a escolha de Calvino pelo *Il Milione* origina-se também em sua proposta de funcionamento de um clássico, pois para ele “um clássico funciona como tal, isto é, [quando] estabelece uma relação pessoal com quem o lê. Se a centelha não se dá, nada feito: os clássicos não são lidos por dever ou por respeito mas só por amor” (1993, p. 12-13). Aqui, Calvino ressalta o gosto pessoal pelo clássico, o que ele acredita ser a verdadeira motivação para ler os textos da tradição.

Em seu livro *Por que ler os clássicos* (1993), Calvino exhibe várias formulações a respeito do que é um clássico. De todas elas, a que acreditamos ser a que melhor define e ao mesmo tempo evidencia a presença dos fios da tradição no *Le città* é a terceira: “Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (p. 10-11).

Entretanto, Ferreira Gullar não compartilha da mesma visão de clássico ou da tradição que observamos em Calvino. Ao se referir à poesia, Gullar afirma:

O nosso é um mundo prosaico, que muito pouco tem a ver com o mundo mitológico em que viveram os poetas do passado remoto. [...] O apego à tradição, tanto no plano formal quanto no temático, que caracterizava a poesia do passado até o século XIX, não tem mais cabimento numa sociedade que muda a cada dia e cada vez mais aceleradamente (1989, p. 14).

A posição de Gullar frente ao processo de retorno, demonstra a crítica que ele faz ao constar o “apego à tradição” e a falta de rentabilidade desse processo. Essas ideias se refletem na escolha do retorno de Gullar nas *Cidades inventadas*, uma vez que esse retorno é focalizado na História, em fatos e acontecimentos reconhecidos como “reais” e que contêm a “transformação” do homem e da sociedade. O retorno à História se dá em Gullar, porque para ele,

A relativa autonomia da linguagem escrita não deve ocultar o fato de que a fonte de toda a linguagem verbal e especialmente a linguagem poética é a fala. E essa fala, que milhões de pessoas exercitam diariamente, está em permanente transformação, é o vasto repositório da história individual e coletiva, mistura complexíssima do velho e do novo, cuja energia obscura se desencadeia no poema (1989, p. 42-43).

O fato de relacionar a linguagem a um “repositório da história individual e coletiva”, permite que Gullar estabeleça uma ponte entre a indignação da “história individual” e da “história coletiva”, indignação que produz a crítica ou até mesmo a sátira, recursos utilizados pelo escritor em suas “cidades” carregadas de ironia e bom humor.

Para Gullar, ainda que exista um caráter universal da cultura contemporânea, existem também “diferentes manifestações nacionais de cultura”, assim:

... em cada país, em cada região, a experiência de vida e os problemas concretos que agem sobre essa experiência exigem do escritor e do artista de um modo específico

de lidar com a matéria artística e formulá-la: o novo nasce da relação concreta com a vida e as formas estéticas, e não do mero transplante de ideias de formas nascidas noutro contexto e determinadas por outras necessidades (1989, p. 18).

Podemos apreender, dessa forma que, para Gullar a “relação concreta com a vida” se faz presente nos registros históricos reconhecidos como “verdadeiros”. O movimento e retorno, para esse escritor, tem a prioridade de revisitar fatos “concretos” e é isso que acontece com as *Cidades Inventadas*.

Nosso objetivo para este estudo é estabelecer quais fios permitem o movimento de retorno nessas obras partindo da poética de cada escritor. Desse modo, em Calvino analisaremos o retorno que permite traçar os fios que dialogam com textos que ele classifica como “clássicos”; e em Gullar, serão observados os relatos e episódios conhecidos como parte da “História Universal”, ou que fazem parte da evolução das cidades ao longo da História dita “oficial”.

Na “Presentazione” da edição italiana de *Le città invisibili*, Calvino explicita sua inspiração no *Il Milione* e também, na história de Marco Polo afirmando:

Ainda não disse o que deveria ter dito primeiramente: *Le città invisibili* se apresenta como uma série de relações de viagem que Marco Polo faz a Kublai Khan, imperador dos tártaros. (Na realidade histórica, Kublai, descendente de Gengis Khan, era imperador dos Mongóis, mas Marco Polo no seu livro o chama Gran Khan dos Tártaros e assim permaneceu na tradição literária) (1993, p. VII-III).

A História conta quando e como se deu o encontro entre Marco Polo e Kublai Khan: “Foi em Shangdu, provavelmente em 1275, que Marco Polo ajoelhou-se pela primeira vez diante do grande Kublai. Neto do conquistador Genghis Khan, ele se dizia soberano de um império que se estendia desde a China até o Iraque e a Rússia”.

A viagem de Marco é considerada como um dos maiores feitos para sua época. Isso porque:

Marco tinha 21 anos quando chegou a Shangdu com seu pai, Niccolò, e seu tio, Matteo, ambos mercadores de Veneza. Eles tinham andado mais de 12 mil quilômetros, uma jornada de “uns três anos e meio”. Antes deles, raríssimos europeus haviam investido tão fundo na Ásia. Ninguém chegou perto de viver uma aventura como a dos Polo, que viajaram durante 24 anos e voltaram para casa pelo mar, com escalas em Sumatra e na Índia. Porém, o único veneziano que costuma ser associado a essa façanha é Marco, cujo relato da viagem tem um título ambicioso, *O Livro das Maravilhas: A Descrição do Mundo*¹.

O célebre livro de Marco Polo foi escrito por volta de 1298. Sua matéria-prima traz o relato de regiões nunca exploradas por ocidentais, lugares, pessoas e hábitos muito diferentes dos vividos em sua época. Em seu livro,

Algumas das enormidades que Marco Polo descreve podem ter sido inventadas pelo escritor que o ajudou a pôr sua narrativa no papel, um certo Rustichello,

¹ Revista National Geographic – Brasil. Marco Polo – A maior aventura da História. Ano 2, n. 3, 2001.

autor de romances de cavalaria. A obra sofreu também inúmeras alterações de monges e de outros escribas que a copiaram e traduziram no século 14 e de tipógrafos, cujas edições começaram a ser publicadas no século 15. Com frequência, essa gente fazia emendas ou cortes a seu bel-prazer, além de introduzir erros ortográficos e de tradução. Por isso, hoje se conhecem cerca de 150 versões do texto. Aquela que se considera mais próxima do original de Marco se encontra na Bibliothèque Nationale, em Paris².

Apesar dessas inúmeras versões, a obra e a aventura de Marco ainda povoa a mente de vários escritores que se mostram fascinados diante da proeza desse veneziano. O próprio Calvino reconhece e cita alguns escritores e obras inspiradas nesse “clássico” medieval: “em todos os séculos existem poetas e escritores que se inspiraram no Milione como uma cenografia fantástica e exótica: Coleridge em uma famosa poesia, Kafka no Mensagem do Imperador, Buzzati no Deserto dos Tártaros”. (CALVINO, 1993, p. VIII)

A aventura do veneziano não influenciou apenas a poetas e escritores, ela serviu de estímulo para que os europeus almejassem conhecer outros lugares e povos. Tudo isso é devido à peculiaridade da obra (*Il Milione*) e ao modo como ela foi lida ao longo do tempo:

O *Milione* não vem inicialmente considerado como texto científico, mas como um conjunto de eventos e dados que podiam divertir e informar. Somente num segundo tempo, o texto poliano se revelou fonte inspiradora para compiladores, assim como Mandeville, cartógrafos e exploradores, como Cristóvão Colombo, que listou a própria cópia de notas pois pensava que lhe serviriam de ajuda para iniciar a sua viagem até as Índias (VICENTINI, 1994, p. 145 – tradução nossa).

Desse modo, podemos concluir que esse texto medieval escolhido por Italo Calvino traduz o que ele diz ser um clássico: “Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura e nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)” (CALVINO, 1993, p. 11).

O movimento de retorno em Calvino é feito de forma crítica, ou seja, ou se apropriar da trama e dos personagens da História, Calvino busca decifrar o que de oculto ficou preso “nas dobras da memória”, nos “traços” deixados pelas culturas e, a partir daí, justificase a “multiplicidade” como fator primordial em sua narrativa, ou seja, múltiplos são os caminhos que se abrem para a tentativa de desvendar tais “dobras”. Insere-se, aqui, o caráter contemporâneo da obra de Calvino e o seu modo de revisitar um “clássico”.

Nas descrições do *Il Milione*, Marco Polo procurava delinear com detalhes os lugares por onde passava: a fauna, a flora, os habitantes e seus costumes. Tudo isso era muito diferente da Veneza de sua época e talvez seja por esse motivo que, durante muito tempo, questionou-se a veracidade da viagem e dos acontecimentos narrados pelo veneziano. Vejamos a descrição que Polo fez da cidade de Dufar:

². Revista National Geographic – Brasil. Marco Polo – A maior aventura da História. Ano 2, n. 3, 2001

Olho d'água, São José do Rio Preto, 10(2): p. 1-285, Jun.-Dez./2018. ISSN: 2177-3807.

A cidade de Dufar

Dufar é uma bela cidade, grande e nobre, longe de Escier quinhentas milhas em direção ao noroeste. Os seus habitantes são sarracenos, adoradores de Maomé. Está sob o domínio de um conde e sujeita ao sultão de Aden.

A cidade fica à beira-mar e há um bom porto, onde se vêem ir e vir muitos navios, com muitos mercadores e grande quantidade de mercadoria. São trazidos para cá belos cavalos da Arábia e de outras redondezas que rendem os mercadores grandes lucros. A cidade tem debaixo de si outras cidades e vilas. Aqui também se encontra boníssimo incenso. E vos direi como nasce. É produto de árvores não tão grandes, como pequenos abetos. Cortam-nos com uma faca em diversos pontos e daqueles talhos sai da gota, o incenso. E se podem deixar também as árvores sem cortá-las porque formam certas bolhas de goma e é incenso também aquele. Isto acontece pelo grande calor que faz.

Desse incenso como dos cavalos árabes que os mercadores trazem da Índia, faz-se grande comércio. Não havendo mais nada a dizer, partimos: falar-vos-ei sobre o golfo de Calatu (POLO, 1990, p. 300 – tradução nossa).

Ao analisar os relatos que apresentam expressões de distância e temporalidade, podemos traçar elementos que aproximam as duas obras e que se fazem presentes no *Il Milione*:

Deixado Campciu, do qual já contei, depois de um caminho de cinco dias para o leste em lugares nos quais se ouvem falar os espíritos, especialmente de noite, chegamos a um reino chamado Ergimul (POLO, 1990, p. 116 – tradução nossa).

Cavalgando por três dias chega-se a uma cidade chamada Ciandu, construída pelo Gran Khan, hoje reinante, e que tem nome Kublai Khan. Nesta cidade foi edificado um palácio de mármore e pedra (POLO, 1990, p. 120 – tradução nossa).

Cipangu é uma ilha a leste em pleno Oceano a mil e quinhentas milhas de terra firme. É uma ilha imensa. Os habitantes são de pele branca e têm belos modos: são idólatras e independentes; não reconhecem senhoria, somente a própria (POLO, 1990, p. 242 – tradução nossa).

Utilizando expressões semelhantes às encontradas no texto de Marco Polo, Calvino e também Gullar narram a chegada às cidades conforme observamos nos seguintes trechos:

Partindo dali e caminhando por três dias em direção ao levante, encontra-se Diomira (CALVINO, 1990, p. 11).

A três dias de distância, caminhando em direção ao sul, encontra-se Anastácia (CALVINO, 1990, p. 16).

A oitenta milhas de distância contra o vento noroeste, atinge-se a cidade de Eufêmia (CALVINO, 1990, p. 38).

Depois de cavalgar cinco dias e cinco noites, sozinho, para o norte do povoado, onde meus dois companheiros haviam decidido ficar, extenuados, com os atropelos da viagem... (GULLAR, 1997, p. 63).

Na ponta de um promontório que abraça a baía de Minofagasta encontra-se a cidade do mesmo nome, fundada por pescadores de baleia, faz quatro séculos e meio (GULLAR, 1997, p. 47).

Outro fator que estabelece um diálogo entre as obras é o teor “fantástico” das narrativas. As descrições do texto medieval, narradas por meio de um olhar espantado e curioso frente a uma realidade tão diferente da europeia da época, impressionaram os leitores e impressionam até hoje. Isso porque “Marco Polo descortina ao mundo europeu uma galeria de ritos, costumes, homens, animais, coisas, situações, explorados com o tino atento e hábil do mercador-viajante” (IOZZI, 1998, p. 39). Esse texto desperta em seus leitores o elemento pitoresco das suas descrições, criando um ar de “fantasia” diante das diferenças culturais tão bem exploradas pelo narrador. Um dos episódios mais conhecidos é o do “Velho da Montanha”, que apresenta a lenda de um “profeta”, o modo como ele convertia seus súditos e fazia deles assassinos. Assim narra Marco polo, na sua apresentação da lenda:

O Velho da Montanha

É Muleete o famoso lugar onde morava o Velho da Montanha e com o mesmo nome são chamados os heréticos sarracenos. Dir-vos-ei a história do Velho como a mim, Marco Polo, a contaram outras pessoas.

Segundo a lenda, o Velho se chamava Alaodin. Ele havia construído entre duas montanhas, em um vale, um vasto jardim, o mais belo e o maior que se pudesse ver. Ali se encontrava toda a variedade de belos frutos, havia esplêndidas casas e palácios nunca vistos, ornados de ouro, com as pinturas de todas as coisas belas do mundo. Escorriam por certos cavaletes riozinhos de vinho, de leite, de mel e de água pura. Existiam mulheres e moças de suprema beleza, habilidosas no tocar todo instrumento, cantoras e dançarinas, mais excelentes que qualquer outra mulher, treinadas para fazer aos homens todas as carícias e afagos que se podem imaginar. O Velho dava a entender aos seus homens que aquilo era o Paraíso; e o havia construído assim porque Maomé havia dito que aqueles da sua religião, todos os que vão ao Paraíso, ali encontrará belas mulheres à vontade e rios de vinho, de leite, de mel, de água pura. Um jardim semelhante ao Paraíso de Maomé era aquele construído pelo Velho da Montanha e os sarracenos acreditavam de verdade que fosse o Paraíso.

Naquele jardim, porém, entravam somente aqueles que deviam transformar-se em assassinos. Havia no seu ingresso uma fortificação robusta para não temer as surpresas dos homens e era aquela a única via de acesso.

Na sua corte, o Velho contava com todos os jovens do país, dos doze aos vinte anos, aqueles, porém que mostravam ter aptidão ao manejo da arma. Todos esses sabiam por tê-lo ouvido dizer que o Paraíso prometido por Maomé era feito do modo que vos disse e acreditavam de verdade.

Ouçam agora. O Velho fazia entrar esses jovens no jardim em grupos de quatro, dez ou vinte por vez; e fazia assim: ordenava que fossem preparadas, para eles certas bebidas que os adormeciam rapidamente, assim adormecidos, os fazia adentrar naquele jardim onde acordavam.

Aos despertar, encontrando-se nas delícias daquele jardim e vendo tudo aquilo que vos disse, os jovens acreditavam que aquele era o Paraíso de verdade. Mulheres e moças estavam com eles, tocando e dançando muito alegres, e com isso se deliciavam o quanto queriam. Assim, os jovens tinham tudo aquilo que desejavam e por nada no mundo deixariam aquele Paraíso (POLO, 1995, p. 82-83).

O “fantástico” recriado pela narrativa medieval utilizado por Italo Calvino através da estrutura da sua narrativa, uma estrutura múltipla, engenhosa e “fantástica”. Essa recriação ocorre também nas descrições e nos acontecimentos das “cidades”; onde a ficção é o elemento motivador para a construção das narrativas que compõem tanto *Le città invisibili* quanto as *Cidades inventadas*.

A importância desse clássico é reconhecida por inúmeros estudiosos e isso se dá porque segundo ele, Marco Polo “foi o primeiro homem da história moderna que soube viajar com os olhos abertos, tomado pelo entusiasmo a cada nova cidade encontrada, entusiasmo que aflora de sua narrativa” (IOZZI, 1998, p. 39). Talvez seja por esse motivo e por todos os outros motivos aqui levantados que o *Il Milione* é, até hoje, referência para tantos escritores, críticos e pesquisadores.

Para além do elemento fantástico ou picaresco que se revela no *Il Milione*, há também a presença de duas figuras essenciais para a contextualização do *Le città invisibili*: Marco Polo, o viajante e Kublai Khan, o imperador. Esses dois personagens surgem na obra de Calvino em textos no formato de diálogos (discurso direto) constituindo uma espécie de “moldura” que introduz e fecha cada capítulo, são graficamente marcados e destacados em itálico, diferenciando-se dos textos que narram as cidades. Nesses diálogos, Marco Polo está retratado como narrador de suas viagens perante Kublai Khan, o seu interlocutor inquieto. O cenário entre eles refaz os das fábulas orientais, pois que acontecem na “alta balaustrada do palácio real”; “após o pôr-do-sol, nos terraços do palácio real” e nos jardins. Além disso, os textos dessas molduras trazem as figuras de embaixadores persas, armênios e sírios, de mercadorias e objetos orientais, especiarias, pastores, caravanas, etc. Em meio a essa contextualização oriental, Marco, no papel de narrador das cidades, resgata o narrador oral, figura de grande importância na tradição literária.

Os elementos constituintes da moldura somam-se e possibilitam o movimento de retorno por meio da figura do narrador, e não só isso,

Aquele jogo produtor de sentidos, das possibilidades de leitura, é configurado numa situação narrativa que cria uma moldura dada pelo narrador (Marco Polo), pelo ouvinte (Kublai Khan) e pela matéria narradas (as cidades), elementos que determinam um enquadramento. Essa espécie de “narrativa enquadrada” remete à situação primitiva (arquetípica) do narrador, ao narrador da tradição oral. Cria com a figura fixada do narrador uma perspectiva clara e limites dentro dos quais terá de mover-se (GOMES, 1994, p. 42).

A figura do narrador na tradição oral cumpre o seu papel através dos seus relatos, já que “o relato transmite um saber recebido como proveito e exemplo, conselho – saber ligado à possibilidade da história, que está sendo narrada, colocando narrador e ouvinte no fluxo narrativo comum e vivo” (GOMES, 1994, p. 43). Tal “fluxo narrativo” e a “continuação da história” são indícios que remetem à Scherazade das *Mil e uma noites*, “a figura emblemática do narrador da tradição oral”. (GOMES, 1994, p. 43)

Existem alguns fatores que aproximam os narradores Scherazade e Marco Polo ambos despertando a curiosidade e o envolvimento dos seus interlocutores, o sultão e Kublai Khan.

Calvino identificou o “segredo” da narrativa de Scherazade e podemos reconhecê-lo nas narrativas de Marco Polo.

A arte que permite a Scherazade salvar sua vida a cada noite está no saber encadear uma história a outra, interrompendo-a no momento exato: duas operações sobre a continuidade e a descontinuidade do tempo. É um segredo de ritmo, uma forma de capturar o tempo que podemos reconhecer desde as suas origens: na poesia épica por causa da métrica do verso, na narração em prosa pelas diversas maneiras de manter aceso o desejo de se ouvir o resto (CALVINO, 1990, p. 51).

“O desejo de se ouvir o resto” aponta para a importância da isotopia temática da “memória” para inaugurar as onze séries que constituem a distribuição das cidades. O tema “memória” conjuga não só os relatos de Marco nos textos da moldura, mas também, o passeio que ela permite pelos textos da tradição. Além disso, a “memória” desdobra-se na isotopia temática que forma essa série.

Este processo de “revisitação” confere à narrativa uma “reatualização”, ou seja, notamos o entrelaçamento da tradição com o contemporâneo. Segundo Gomes, as “viagens de Marco Polo [...] organiza[m] realidades descontínuas numa suíte narrativa. No início abundam os signos de um Oriente fabuloso, o *Livro das maravilhas* ou das *Mil e uma noites*” (1994, p. 52). Tudo isso marca o início da narrativa, contudo, pouco a pouco, modifica-se o repertório e a cidade contemporânea ganha espaço na narração.

Marco, ao encarnar o narrador da tradição oral, num cenário que resgata o espaço “fabuloso” do Oriente, traz para o seu interlocutor, o imperador Kublai Khan, todo o encantamento, o mistério e o inusitado, componentes das cidades narradas. As narrações de Marco são tão envolventes quanto as de Scherazade. No caso dela, as narrações, o fio condutor entre elas e a espera da próxima narrativa, lhe garantiam a vida; já para Marco, as narrações permitiam manter “viva” na memória a sua cidade natal, Veneza, embora ele afirme: “ – Todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza” (p. 92). Apesar de Veneza ser seu ponto de partida, Marco reconhece: “ – As margens da memória, uma vez fixadas com palavras, cancelam-se - [...] – Pode ser que eu tenha medo de repentinamente perder Veneza, se falar a respeito dela. Ou pode ser que, falando de outras cidades, já a tenha perdido pouco a pouco” (p. 82).

Assim, podemos concluir que até mesmo no objetivo das narrações de Marco, há uma consonância clara com a figura de Scherazade: ambos querem manter algo “vivo” efetivamente. A transmissão oral e a competência para articular variados enredos evidenciam-se também como outros traços de consonância entre esses famosos narradores.

Em seu ensaio sobre “Exatidão” no livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), Calvino revela um pouco das suas predileções,

Queria lhes falar de minha predileção pelas formas geométricas, pelas simetrias, pelas séries pela análise combinatória, pelas proporções numéricas, explicar meus escritos em função de minha fidelidade a uma ideia de limite, de medida... Mas quem sabe não será precisamente essa ideia de limite que suscita a ideia das coisas que não têm fim, como a sucessão de números inteiros ou as retas euclidianas? (p. 82).

O gosto pela combinação é traduzido por Calvino no *Le città* por meio de uma “exatidão” de números e séries bem definidos e que geram uma multiplicidade na rede de conexões e combinações possíveis. A escolha de onze séries temáticas, desdobradas em cinco cidades cada e distribuídas, nos capítulos intermediários, numa ordenação fixa decrescente que obedece rigorosamente à ordem 5, 4, 3, 2, 1 somadas as dez cidades no primeiro e nono capítulo, com as respectivas funções de inaugurar e finalizar tais séries, mostram uma “composição geometrizarante” que define bem o gosto de Calvino.

A associação de números com temas ou ordenação e desenvolvimento temático é reconhecida num outro clássico, o *Decameron*, obra escrita por Boccaccio provavelmente em 1353. O título da obra significa “dez dias” ou “dez jornadas”. O *Decameron* apresenta um fio conectivo entre as narrativas, há nessa obra uma espécie de “moldura” (*cornice*) que entra em consonância com os variados temas desenvolvidos nas narrativas.

A narrativa conta a fuga de dez jovens no período em que a peste assolou Florença. São sete moças e três rapazes que se encontram e fogem; sua primeira parada é em uma vila e depois em um belo palácio. O enredo obedece, também a uma formulação matematizada que define a obra, pois são dez os dias em que as narrativas são desenvolvidas e dez são os narradores. Além disso, para cada dia um “rei” ou “rainha” eleitos, “propõem um tema em torno do qual [são] desenvolv[idas] as tramas das narrativas individuais. Isso, porém, não acontece nem na primeira nem na nona jornada. (PAZZAGLIA, 1993, p. 389 – tradução nossa).

A matematização não se detém apenas nisso, a escolha dos números no *Decameron* carrega um simbolismo muito presente na Idade Média e esta ordenação determina também parte do enredo.

À variada invenção das novelas se contrapõe a uma vontade ordenadora, que todavia não limita a livre representação da realidade, mas a inscreve em uma ordem aberta, de qualquer modo, na racionalidade. Em tal sentido, os motivos estruturais da moldura são mais de um: no número dos narradores (3) e das narradoras (7) é vista a alusão ao número perfeito, o três da Trindade, e àquele das virtudes teologias e cardinais. Isso pode parecer estranho ao leitor moderno, mas o simbolismo do número era um elemento comum da cultura na Idade Média (PAZZAGLIA, 1993, p. 389 – tradução nossa).

Os temas das narrativas obedecem a uma sucessão rigorosamente distribuída nos dias, o que dá uma forma harmoniosa aos textos. Há dois dias de tema livre, os demais agrupam-se entre êxitos e fracassos: no amor, na aventura e na aquisição de algo muito desejado.

Podemos traçar paralelos de comparação entre a organização e distribuição dos temas do *Le città* e do *Decameron*, já que ambos se valem de uma estrutura rigorosamente ordenada, apoiada em números e definida pelas escolhas temáticas. No *Le città*, as onze séries temáticas são disseminadas ao longo do texto, apresentando a seguinte ordem: 1- “as cidades e a memória”, 2 – “as cidades e o desejo”, 3- “as cidades e os símbolos”, 4 – “as cidades delgadas”, 5 – “as cidades e as trocas”, 6 – “as cidades e os olhos”, 7 – “as cidades e o nome”, 8 – “as cidades e os mortos”, 9 – “as cidades e o céu”, 10 – “as cidades contínuas” e 11 – “as cidades ocultas”. Cada série desdobra-se em cinco cidades, sendo que as cidades que inauguram as séries finalizam os capítulos, do segundo ao oitavo (penúltimo) capítulo da obra.

Podemos perceber que não só os diálogos em forma de molduras são retomados por Calvino em sua obra, mas também, uma estrutura geometricamente harmonizada, dividida em temas definidos, porém, com um resultado que permite criar fios “invisíveis” de ligação entre os temas, dando ares ao jogo combinatório e à pluralidade figurativa. Esse tipo de inspiração é encontrado também no *Decameron*.

Os temas escolhidos por Boccaccio revelam o olhar do escritor em conformidade com a sua época, assim, o “ideal de vida cortês” e a “dignidade do espírito” ocupam as molduras. Isso porque,

Frente ao ideal idílico da moldura, aquele pacato e sereno conversar se acampa, de fato, nas narrativas, o mundo vasto e tumultuoso da vida real, com os seus contrastes e a multiplicidade de casos e aventuras. Boccaccio olha o homem, o recolhe da realidade única, o que o interessa como artista, do seu viver terreno, com o moderar-se dos instintos e paixões, com a sua inteligência e capacidade de domínio sobre si mesmo e sobre as coisas, com as suas culpas, as suas fraquezas e a sua virtude, a sua apaixonada procura de sucesso e felicidade. É toda uma galeria de tipos humanos que desfila diante de nós, salta com retratos sintéticos e densos, mas sobretudo cultivada no ritmo rápido e incessante da ação (PAZZAGLIA, 1993, p. 390 – tradução nossa).

Não é diferente o olhar de Calvino sobre o homem, seus valores e suas ações diante do espaço da cidade; sobretudo, quando descobrimos que a cidade não se limita a ser espaço ou cenário de uma narrativa, mas que também atua, interfere e modifica as ações e os valores do homem.

Como ressaltamos anteriormente, o movimento de retorno estabelecido pela obra de Gullar não visita os textos da tradição como faz a de Calvino, Gullar estabelece seu retorno a partir da História, ou seja, em acontecimentos que ganharam seus registros da História Oficial da Humanidade. Destarte, Gullar parodia esses fatos, tentando preencher suas lacunas com humor, fantasia e muita ironia. Isso porque “a paródia não é a destruição do passado, na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1991, p. 165). Na obra *Uma Teoria da Paródia* (1985) Linda Hutcheon complementa: “Os artistas modernos parecem ter reconhecido que a mudança implica continuidade e ofereceram-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado. As suas formas paródicas, cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica” (1985, p. 15). Será, portanto, dentro desse “paradoxo” que as narrativas de Gullar se apresentarão. Para evidenciar essa estratégia narrativa selecionaremos duas narrativas que evidenciem esse tipo de retorno à História e procuraremos verificar os procedimentos narrativos utilizados por Gullar para parodiar esses textos. Desse modo, começaremos com Mori, a vigésima cidade da obra.

Identificamos na cidade de Mori um dos episódios mais tristes do século XX, a queda da bomba em Hiroshima em 1945. Já na sua apresentação, em uma debreagem enunciativa, observamos o estado da cidade: “o país estava em guerra”. (p. 89). Sua localização a descreve como uma cidade que possuía um “importante porto de mar” (p. 89) e na sua estrutura, “grande parte da cidade era constituída de casas de madeira” (p.89); são as primeiras informações a respeito dela.

Temos uma visão disfórica do estado da cidade que vivia debaixo de “bombardeios aéreos” e que precisava precaver-se contra os incêndios constantes. A seleção de “aquela manhã” e a precisão do horário “oito horas”, são designadas, primeiramente, para mostrar a rotina da cidade: o trabalho nas fábricas, crianças indo à escola, homens e mulheres ao trabalho. Entretanto, em meio a essa rotina, “ninguém prestou atenção ao ruído débil de um avião que estava agora em cima da cidade, a nove mil metros de altura*.” (p. 89). O asterisco da citação aponta para uma nota ao lado da narrativa que explica o acontecimento:

Tampouco sabiam os habitantes de Mori, que os deuses, reunidos, confabularam meses atrás sobre seu destino: “Ensinemos a esses pigmeus a força dos deuses”, disse Smith, senhor do aço. Lethaby, deus do petróleo, cujo poder era por todos temido, queria resguardar seus interesses na pequena Mori: “Seria cruel demais. Destruiríamos milhares de vida, pessoas inocentes, inclusive crianças.” “Mas eles se atreveram a agredir minha filha Pérola”, argumentou Clifton, o deus alado, senhor das fortalezas-voadoras. “Não posso tolerar isso”. “Será em agosto, dia 6”. Decidiu Troyman, o deus dos deuses, que presidia a reunião. “Nesse dia, às oito da manhã, o fogo dos céus cairá sobre eles.” (p. 89-90)

A “filha Pérola” a que os deuses se referem é uma remissão irônica ao ataque japonês ao porto de *Pearl Harbour*, onde os japoneses destruíram boa parte da esquadra americana no Pacífico, motivando, então a entrada dos Estados Unidos da América na Segunda Guerra Mundial.

Notamos que o lugar do vazio da História é preenchido pela narrativa por meio da criação e da suposição das falas que determinaram o acontecimento fatal. A indignação pelo fato e a ironia se manifestam na escolha dos termos utilizados para demonstrá-lo. Na reunião, “os deuses” “confabularam” e decidiram o destino dos “pigmeus”, sendo assim, a ironia instaura a crítica diante da posição dos Estados Unidos na decisão de atacar Hiroshima, uma vez que os tais “deuses” são os magnatas americanos do aço e do petróleo.

A substituição dos governantes dos Estados Unidos por “deuses” é obviamente irônica já que procura explicar as razões que implicam ação tão danosa; assim, Gullar afirma:

O crescimento da civilização industrial, o acelerado progresso tecnológico e científico determinarão a obsolescência de Satã e dos serafins, empurrando o homem moderno a buscar nas condicionantes objetivas da vida social ou nas profundezas do inconsciente as causas do seu comportamento (1989, p. 09).

A descrição da queda da bomba mais parece um depoimento de um dos verdadeiros sobreviventes, devido a sua precisão figurativa. Observemos:

A bomba caiu exatamente no centro de Mori, onde se erguiam os grandes edifícios. Fez-se um clarão dez milhões de vezes mais forte que a luz da manhã. Tetos, paredes, pessoas, móveis, postes, veículos, árvores foram subitamente vaporizados e, feitos poeira, aspirados para o alto, formando um cogumelo de vários quilômetros de altura, enquanto um ciclone, rápido como um soco, demoliu a cidade, e um calor cósmico derreteu o ferro, a madeira, o asfalto, a pedra, a carne humana (p. 90).

Os efeitos radioativos da bomba também são descritos. E não param aí, a finalização da narrativa mostra que “Mori não morreu” (p. 90): os sobreviventes a reconstruíram e fizeram “dela um centro de paz e cultura” (p. 90). Essas informações não são diferentes do que realmente sabemos sobre a cidade Hiroshima, tanto a descrição da queda da bomba quanto a recuperação da cidade são identificadas nos relatos de História Oficial. Todavia, o que se diferencia da História está nos “arredores da cidade”, onde: “Os turistas poderão também admirar alguns exemplares de peixes que viraram pássaros e vivem agora trepados em árvores. Ou, se tiverem sorte, toparão numa esquina da cidade com um homem cujo cabelo, em lugar de crescer na cabeça, cresceu na testa e nos solados dos pés” (p. 90-91). Desta forma, as anomalias causadas pela radiação da bomba são exploradas na narrativa, ganhando, contudo, uma dimensão figurativa inusitada e humorística.

Notamos que a escolha do nome “Mori” para essa cidade nada tem de aleatória, pois a palavra “Mori” está anagramatizada dentro da palavra “Hiroshima”. Temos, portanto, uma redução significativa diante de tal escolha.

Passemos agora a analisar a cidade de Iscúmbria, décima-terceira cidade da obra. Dois são os indícios que ligam Iscúmbria à Roma Antiga, o primeiro é a sua reconhecida beleza e o segundo é o episódio que traz a figura de Nero ao atear fogo na cidade. Mais uma vez, percebemos que as lacunas deixadas pela História serão preenchidas pela ironia da construção literária.

A indignação pelo ato surge na enunciação, que traz para o presente o fato ocorrido há “vinte três séculos”, assim, “até hoje ninguém entendeu por que Adilimandro, o conquistador, foi tão implacável com Iscúmbria, a mais bela cidade jamais construída pelo homem” (p. 55).

Buscam-se várias razões para justifica tal feito, a crença compartilhada diz que “alguns afirmam” que a descendência de Adilimandro está ligada à figura de Axemínio, “rei morto por Dúlio I, fundador de Iscúmbria.” (p. 55). Essa hipótese se baseia nas seguintes informações:

Talvez para compensar sua origem plebeia e apagar o crime que cometera, iniciou a construção de uma nova capital, cuja beleza deveria deslumbrar a todos. Ao destruir Iscúmbria, duzentos anos depois, Adilimandro estaria vingando a morte de seu ancestral e desfazendo a afrontosa farsa com que Dúlio e seus descendentes buscaram ocultar um crime hediondo (p. 55-56).

Ao construir Iscúmbria, Dúlio trouxe os “mais famosos arquitetos e artistas daquela época” (p. 56) e isso transformou a cidade numa “espécie de síntese surpreendente da arte de numerosos povos” (p. 56). Daí a sua tão admirada beleza. Seus sucessores continuaram a construir “novos palácios e jardins suspensos”. Contudo, “para custear tanta beleza e luxo, as cidades dominadas pelos mineus tinham de pagar impostos escorchantes, o que provocava crescente revolta, cujas manifestações eram esmagadas a ferro e fogo” (p. 56)

Adilimandro rendeu Iscúmbria “só após dois anos de avanços e recuos” (p. 57). Depois da tomada da cidade, Adilimandro resolveu comemorar sua vitória dando uma grande festa no “palácio central de Iscúmbria”.

E foi durante essa festa, quando já estavam todos excitados pela bebida, pela dança e pelos cânticos, que Fiza, uma prostituta de enfeitiçante beleza, que acompanhava Adilimandro em suas campanhas, começou a bradar que Iscúmbria devia ser incendiada, do mesmo modo que os mineus haviam feito com a sua cidade natal. O discurso de Fiza foi ovacionado pelos convivas com tal entusiasmo que Adilimandro decidiu naquele momento iniciar ele mesmo o incêndio da cidade. E foi o que fez. Mal pôs fogo ao primeiro edifício, logo seus soldados se espalharam pelas ruas com tochas acesas nas mãos, a provocar incêndios, a matar a população e saquear os templos, palácios e residências. Os dignatários da cidade, vestidos de suas melhores roupas, jogavam-se para a morte do alto dos edifícios e das muralhas. Em pouco tempo, Iscúmbria era um monte de ruínas fumegantes (p. 57).

A descrição do episódio que destruiu Iscúmbria é uma nítida paródia do acontecimento registrado pela História, quando Nero incendiou Roma, uma das mais belas cidades de sua época. Não há registros que evidenciem as razões exatas que levaram Nero a tomar tal atitude. A História justifica sua ação através do contexto que Roma vivia na época, ou seja, Roma estava vivendo o início da sua decadência, após tantos anos de domínio. Somam-se ao contexto histórico a vaidade e tirania de Nero, um dos imperadores mais extravagantes da História. Dessa forma, numa tentativa de responder ao vazio deixado pela História, a narrativa, além de parodiar o fato, dá-lhes as circunstâncias e razões para justificar tal ação.

Indignada com essa ação, a população ainda se pergunta: “Terá sido essa a verdade? A destruição da mais bela cidade do mundo se deveu ao discurso de uma prostituta e ao rompante de um rei embriagado? Ou terá sido simplesmente o castigo que lhe foi imposto por ter ela vendido tão caro a sua rendição?” (p. 58).

A própria população respondeu a essa pergunta, afirmando: “Qualquer que seja a resposta a essa pergunta, em nada mudará o sentimento de perda que ainda hoje nos assalta quando contemplamos, sob o céu eterno e mutável, os restos da cidade ainda tismados pelo fogo que a consumiu” (p. 58).

O “sentimento de perda” e o questionamento que rondam acontecimentos comprovados historicamente, como esse, saltam de geração em geração. Sem resposta, qualquer que ela seja, a imaginação sempre buscará costurar e preencher os “vazios” deixados pelo relato histórico. Hutcheon assinala: “A paródia é um gênero complexo, quer pela sua forma, quer pelo seu *ethos*. É uma das maneiras que os artistas modernos arranjaram para com o peso do passado (1985, p. 42).

A última cidade que analisaremos é Texclx, oitava cidade da obra. Nessa cidade, verificaremos que será parodiado o fim do Império Asteca. A narrativa aponta para vários indícios que nos permitem reconhecê-la na paródia.

O primeiro deles está no nome: Texclx se revela como uma redução do nome Tenochtitlán, a cidade que era o coração do Império Asteca. O nome do seu último imperador é retomado com o mesmo processo: Moczetl seria uma redução do nome Moctezuma.

O início da narrativa reconta a chegada dos europeus à cidade: “Quando os conquistadores, depois de atravessarem o oceano desconhecido, depararam com Texclx, não acreditaram no que seus olhos viam: era inconcebível que naquelas terras remotas houvesse

civilização capaz de construir uma cidade tão grande e bela quanto Veneza ou Paris” (p. 35).

A primeira nota de rodapé traz um texto em espanhol que pertenceria ao livro *Historia verdadera de la nueva tierra* de Días de Castillo. O assunto dessa nota é o encantamento dos conquistadores. A segunda nota traz referência presente nos registros históricos, a organização da cidade, eles revelam,

Mas foram sobretudo os mercados, frequentados diariamente por cerca de sessenta mil pessoas, que mais surpreenderam os conquistadores. Ficaram fascinados com a quantidade incrível de ouro, prata, pedras preciosas, plumas coloridas, frutas tropicais e tecidos caprichosos que se encontravam à venda naqueles lugares (p. 35).

A História tem o registro desse fascínio diante da organização dos astecas por meio de um dos europeus que estava na expedição que lá chegou. E aqui encontramos outra evidência a respeito da paródia de Tenochtitlán, pois tal registro é feito por Bernal Diaz, e o livro citado logo acima tem como autor Días de Castillo. Bernal Diaz afirmou: “Chegando à praça do mercado... ficamos espantados com o grande número de pessoas, a quantidade de mercadorias e com a regularidade e a boa organização que prevalecia... Todo tipo de mercadoria... tinha seu lugar rixado marcado para ela” (1994, p. 15).

A enunciação identifica a cidade de Texcoco como “centro do império azteca” e, sobre seus imperadores, informa:

Os tiranos se sucediam, morriam de velhice ou eram assassinados. O poder passava das mãos de uma família para as mãos de outra, mas a relação entre a capital e o resto do império não se alterava: Texcoco crescia, multiplicavam-se suas ruas, seus palácios, seus templos e túmulos suntuosos, cuja construção exauria a seiva dos homens e dos povoados distantes. Texcoco esplendia riqueza e luxo, enquanto as demais cidades eram submetidas à servidão e à fome para mantê-la (p. 36).

A História registra em Tenochtitlán um comércio de escravos; eram grupos inferiores na sociedade asteca ou prisioneiros capturados em batalhas. A sociedade era dividida em clãs e o poder centrava-se na nobreza.

A religiosidade é outro elemento explorado na paródia. A enunciação revela-se parcial ao apresentar os deuses que regiam a cidade; observamos isso neste trecho:

... uma fé supersticiosa em Tzotz, deus pacífico ensinara aos homens o trabalho artesanal e o cultivo da terra. Até que um dia, vindos do norte, chegaram ao planalto de Uxmal as tribos itz'at, que pregavam a guerra e negavam qualquer poder a Tzotz; ocuparam Texcoco, formaram um exército poderoso e subjugaram as demais cidades. Seu deus era Gyrr – o sol –, que exigia anualmente o sacrifício de centenas de jovens, cujos corações eram arrancados e queimados ao amanhecer, a fim de que o sol, assim alimentado, nunca se apagasse. As províncias ficaram obrigadas a enviar oitenta por cento de sua riqueza a Texcoco e os jovens para o sacrifício anual. Quem se rebelasse seria esmagado pelo exército do imperador (p. 36).

Entre os numerosos deuses da mitologia asteca, Hiutzitopochtli era o deus do sol e da guerra e Tlaloc, o deus da chuva e da fertilidade; eram essas as divindades mais cultuadas por esse povo. Já os sacrifícios humanos eram similares aos que atesta a narrativa e o objetivo era o de, realmente, satisfazer a vontade dos deuses para que não faltassem as providências de sobrevivência ligadas à natureza ou para vencerem os inimigos.

Os astecas viviam de acordo com o que acreditavam ser as formas de agradar os deuses; caso as cerimônias não fossem realizadas na época e com as oferendas corretas, os deuses poderiam zangar-se e lançar inúmeras punições sobre eles. Pairava sobre os astecas uma lenda, de que o deus Quetzalcatl voltaria do leste, e destruiria todo o império. Os registros das História confirmam a mais surpreendente coincidência, já que no final de um dos ciclos astecas, diversos acontecimentos terríveis ocorreram e não só isso, Moctezuma, o imperador da época, acabara de receber notícias de que desconhecidos aportavam em Tenochtitlán. Tratava-se, na verdade, de Hernán Cortés, soldado espanhol que liderava a expedição ao continente americano ainda não explorado.

Moctezuma, contudo, estava diante de um grande dilema, seria aquele desconhecido o deus vingador? Somente depois de perceber que os desconhecidos eram humanos e não deuses, Moctezuma e os soldados reagiram na batalha que resultou o fim do império asteca. A chegada dos europeus é recontada por Gullar da seguinte maneira: “A rocha era o navio dos europeus. Quando o comandante da frota invasora chegou ao palácio e encontrou Moczetl, este lhe disse: “Estávamos à sua espera. O império izna é seu” (p. 38).

Só sabemos o que ocorreu depois através da nota de rodapé que esclarece os acontecimentos posteriores e narra o fim do império, nos seguintes termos:

Moczetl foi levado para o cárcere e os europeus iniciaram o massacre de seu povo. Quando os habitantes de Texclx se rebelaram, os invasores, tentando acalmá-los, trouxeram Moczetl da prisão para que ele, de uma das sacadas do palácio, falasse a seus súditos. Mal Mczetl começou o discurso, pedindo ao povo que se submetesse aos conquistadores, uma pedra lançada por um popular atingiu-o na frente e o matou instantaneamente (p. 38).

Constatamos, nessa narrativa, um maior grau de indícios históricos comprovados. O vazio e a lacuna deixados pela História são preenchidos por contextos coerentes e plausíveis para uma lógica do senso comum. Concluimos, portanto, que as narrativas anteriores apresentam uma maior liberdade de criação, pois as lacunas deixadas pelos registros históricos permitiram o seu preenchimento com fatos ou ações mais fantasiosas.

Desta maneira, notamos que,

A linguagem tem uma função referencial e uma pretensão representativa. Entretanto, o mundo criado pela linguagem nunca está totalmente adequado ao real. Narrar uma história, mesmo que ela tenha ocorrido, é reinventá-la. Duas pessoas nunca contam o mesmo fato da mesma maneira: a simples escolha dos pormenores a serem narrados, a ordenação dos fatos e o ângulo de que eles são encarados, tudo isso cria a possibilidade de mil e uma histórias, das quais nenhuma será a “real”. Sempre estará faltando, na história, algo do real; e muitas vezes se estará criando, na história, algo que faltava no real. Ou melhor, algo que,

ao se produzir na história, revela uma imperdoável falha no real (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 105).

Podemos concluir que o movimento de retorno das Cidades inventadas, além de possuir um ponto específico, a História comprovada, tem também o exercício de criar em suas lacunas, a possibilidade de reverter a “imperdoável falha” do “real”, ou seja, a criação procura desvendar o que a História, enquanto “discurso verdadeiro”, não foi capaz de registrar. Para Calvino, observamos que a revisitação aos textos clássicos ocupa lugar de destaque no seu fazer literário, entrelaçando vários fios que estruturam uma obra contemporânea e enigmática.

A análise contrastiva que orientou esse estudo possibilitou a compreensão de que os movimentos de retorno, escolhidos tanto por Calvino quanto por Gullar, promovem com clareza os procedimentos a respeito da tendência na construção das narrativas na atualidade, ora voltadas para as raízes matriciais do cânone, ora para o questionamento, paródia e complementação dos eventos reconhecidos ao longo da História da Humanidade. A figurativização da imagem da cidade em ambas as obras possibilita esse passeio da ficção à História, o trabalho comparativo e a atualização do fazer literário enquanto inovação.

PRECIOSO, A. L. Tradition and History: The Threads that Weave the *Cities* of Italo Calvino and Ferreira Gullar. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 112-130, 2018.

Referências

CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. 4 ed. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2 ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

_____. Presentazione. In: *Le città invisibili*. 1 ed. Milano: Arnoldo Mondadori, 1993.

GOMES, R.C. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GULLAR, F. *Indagações de Hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. *Cidades inventadas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IOZZI, A. *A poética da reescritura: uma leitura pós-moderna de Le città invisibili de Italo Calvino*. São Paulo, 1998. Dissertação (Mestrado em Letras – Área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo.

MOTTA, S. V. *Engenho & arte narrativa: invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do real e do ideal*. São José do Rio Preto, 1998, 2 V. Tese (Doutorado em Letras – Área de Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista.

PAZZAGLIA, M. *Dal medioevo all'umanesimo: Antologia con pagine critiche e un profilo di storia letteraria*. 3 ed. Zanichelli, 1993.

PERRONE-MOISÉS, L. *Flores na escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

POLO, M. *Il Milione*. Roma: Arnoldo Mondadori, 1990.

Precioso, A. L. *Invisibilidade e invenção: a poética das cidades em Italo Calvino e Ferreira Gullar*. São José do Rio Preto-SP, 2003. Dissertação (Mestrado em Letras – Área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista.

Revista National Geographic – Brasil. Marco Polo – A maior aventura da História. Ano 2, n. 3, 2001.

VICENTINI, E. Il Milione de Marco Polo come portolano. In: *Italica*, Columbus, v. 71, n. 2, p. 145–152, 1994. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/480002?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em 14 jul. 2018.

WOOD, T. *Desvendando a História: Os Astecas*. São Paulo: Manole, 1994.

Recebido em: 18 set. 2018
Aprovado em: 21 out. 2018