

O conto: *Fábulas italianas* e a memória

The tale: *Italian fables* and the memory

Helen Cristine Alves Rocha¹

¹ Mestre e Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU/PPLET). E-mail: helen-c@bol.com.br

RESUMO: em *Fábulas italianas* (1990), Italo Calvino recolhe, seleciona e traduz vários contos dos vários dialetos italianos. Assim, tendo em vista a relação de Italo Calvino com fábulas, contos e textos cuja fronteira entre a realidade e a imaginação é bastante tênue, temos como objetivo analisar a relação do conto com a memória, a partir dos estudos de Maurice Halbwachs (2006), Michael Pollak (1989), Jeanne Marie Gagnebin (2002), Michel Pêcheux (2007); dos estudos sobre contos de André Jolles (1976). Diante da importância assumida pela memória e pelos testemunhos orais como fontes de “verdade”, vemos a relação da memória com a fábula devido a esta ser uma narrativa que, inicialmente, foi extraída “da boca do povo” e, portanto, consideramos que o que as pessoas narravam era o que fazia parte de suas recordações, de seu passado e do grupo social ao qual pertenciam. Isto posto, vemos a relação do conto com a memória em virtude de seu caráter subjetivo, social e real-imaginário.

PALAVRAS-CHAVE: *Fábulas italianas*; Memória; Imaginário.

ABSTRACT: in *Italian fables* (1990), Italo Calvino collects, selects and translates various tales from various Italian dialects. Thus, considering Italo Calvino’s relationship with fables, tales and texts whose boundary between reality and imagination is very thin, we aim to analyze the relation of the tale with memory, based on the studies by Maurice Halbwachs (2006), Michael Pollak (1989), Jeanne Marie Gagnebin (2002), Michel Pêcheux (2007); from André Jolles (1976) studies of short stories. Given the importance assumed by memory and oral testimonies as a sources of “truth”, we see the relationship of memory with the fable because it is a narrative that was initially extracted “from the mouth of the people” and, therefore, we consider that what people narrated was what was part of their memories, their past, and the social group to which they belonged. That said, we see the relation or the tale to memory by virtue of its subjective, social and real-imaginary character.

KEYWORDS: *Italian fables*; Memory; Imaginary.

Introdução

Por várias vezes, diante de situações que nos causam medo, aflição, ou que não conseguimos explicar racionalmente no momento em que acontecem, perguntamo-nos se o que está acontecendo é verdadeiro, se o que nos cerca é de fato a realidade², ou se se trata de uma ilusão que toma a forma de um sonho. Além disso, sabemos que determinadas situações inexplicáveis fazem parte do nosso real, uma vez que o real é constituído também por imagens palpáveis e impalpáveis articuladas pela nossa imaginação. Contudo, no nosso dia a dia, tendemos a separar o real das irrealidades que o constituem. As narrativas que são focos deste artigo se inserem em um trabalho que Italo Calvino realizou durante a maior parte de sua vida: o estudo e a coleta de narrativas orais italianas, bem como de outros países. Percebemos seu interesse pelo elemento sobrenatural, e também seu intenso trabalho teórico com relação a isso, em obras ficcionais e ensaísticas, como: *O visconde partido ao meio* (1952), *O barão nas árvores* (1957), *O cavaleiro inexistente* (1959), *O castelo dos destinos cruzados* (1969); *As cidades invisíveis* (1972); *Contos fantásticos do século XIX* (1983); *Fábulas italianas* (1956); *Perde quem fica zangado primeiro* (1954); *Sobre o conto de fadas* (1999); *Relatos do fantástico* (2010); “Sobre o fantástico” (2015); “Definições do território do fantástico” (2006).

Calvino foi escritor atuante, bom leitor e divulgador dos clássicos literários. Durante toda sua vida, dedicou-se à atividade escrita e sua extensa produção inclui contos, romances, ensaios, traduções e críticas. Foi também editor e crítico ficcionista. Enfim, teve uma vida totalmente dedicada a compor obras que entrariam para história literária não só da Itália, mas de todo o mundo. A partir de 1945, ano em que se matricula na Faculdade de Letras, vamos perceber a preferência do autor por narrativas que contenham o elemento sobrenatural, fabuloso. Em 1947, Calvino termina o curso de Letras com uma tese sobre o escritor inglês Joseph Conrad. Em 1948, o autor começa a trabalhar na editora Einaudi e passa a ser o redator do

2 A noção de real/realidade que vamos considerar ao longo de todo o artigo é semelhante à de Filipe Furtado (1980), o qual declara que a literatura fantástica depende daquilo que acreditamos como real, e o real daquilo que conhecemos: nossa realidade cotidiana e empírica. Ou seja, aquilo que existe de fato, que é perceptível e/ou acessível; habitual; que já é parte de nossa experiência de mundo.

jornal *L'Unità*. Nesse período, Italo Calvino desprende-se da matriz neorrealista da juventude para inventar um estilo pessoal construído na base da narrativa popular.

Percebemos, portanto, a relação de Italo Calvino com a literatura infantil, os contos populares, os romances, enfim, com textos essencialmente imbricados, ao mesmo tempo, de imaginação e realidade. Por isso, neste artigo pretendemos analisar a relação de *Fábulas italianas*, contos populares, com a memória, haja vista que Calvino fez todo um trabalho voltado para a tradução de contos italianos de variados dialetos e, sendo assim, observamos que as pessoas que contavam essas fábulas as consideravam testemunhos verdadeiros. São narrativas que, mesmo sendo modificadas pela transcrição desse autor, foram extraídas “da boca do povo”, ou seja, do que fazia parte de suas recordações, de suas infâncias, de seu passado e do grupo social ao qual pertenciam, mesmo porque um indivíduo isolado não forma lembranças, mas precisa do apoio dos testemunhos de outros para sustentá-las.

A execução deste trabalho se justifica pela ausência de estudos mais aprofundados sobre *Fábulas Italianas* e sua relação com a memória, pois a leitura pode trazer, como nas fábulas, um caráter não só educativo, mas também uma analogia da vida cotidiana com as histórias vivenciadas pelos personagens, podendo levar o homem a conhecer a si e ao mundo que o rodeia e propiciar outro modo de olhar para sua realidade imediata. Destarte, nas *Fábulas italianas* a memória do povo pode funcionar como uma (re)construção e (re)visão de seu passado. Por isso, vemos a relação da fábula com a memória em virtude de seu caráter subjetivo, social e real-imaginário.

Para cumprir com os objetivos propostos, lemos e analisamos obras que tratam da especificidade do conto de fadas, principalmente a de Calvino, elegendo como obras básicas para sua compreensão os estudos sobre teoria literária, nos quais utilizamos, principalmente, o próprio autor, Italo Calvino (1990, 2004, 2006), John Tolkien (2013) e André Jolles (1976). Para os estudos sobre a memória elencamos Maurice Halbwachs (2006), Michael Pollak (1989), Jeanne Gagnebin (2002) e Michel Pêcheux (2007). Doravante, vamos analisar a obra *Fábulas italianas* a partir de estudos sobre contos e memória.

Os contos/fábulas e e memória

Ao longo do tempo, foram construídas e contadas algumas histórias extraordinárias que são transmitidas oralmente e passadas de geração em geração. Elas podem ser fruto da imaginação, da fantasia e, geralmente, servem para explicar fatos até então misteriosos. Os contadores de histórias podem criar climas de medo, de suspense, de angústia; histórias belas e divertidas ou arrepiantes. São pessoas que, de certa forma, orientam a sensação do receptor na direção que lhes convêm. Algumas dessas histórias, relacionadas ou não à mitologia, têm valor ritual ou propiciatório.

A história da circulação mundial dos contos populares é tecida de acontecimentos bem mais transitórios que a publicação de um livro: “um contador de histórias que pára [SIC] numa feira, um mercador forasteiro que pernoita numa estalagem, um escravo vendido num porto do Oriente, e os acampamentos, cheios de fumo e de conversas, dos soldados pelo mundo em tantos séculos de guerras” (CALVINO, 1999, p. 7-8). As histórias de contos que foram traduzidas e transcritas para um livro não têm sua vida acabada, mas transitam por meio de suportes da obra literária e das relações pessoais que há no mundo. Muitas histórias ainda são contadas por aí. Elas ainda fazem parte da vida das pessoas. Como aponta Calvino (1999, p. 8), “por vias imperscrutáveis, o folclore continua o seu périplo de um continente a outro”.

Em uma nota à primeira edição brasileira de *Fábulas italianas* (CALVINO, 2006, p. 7), Lorenzo Mammì afirma que, em 1954, “o editor italiano Einaudi decidiu publicar uma antologia de fábulas italianas que pudesse ser comparada às coletâneas francesa e alemã, já clássicas, de Perrault e dos Irmãos Grimm”. Encomendou a tarefa de escolher e transcrever os contos a Italo Calvino, na época “um escritor jovem, mas de grande reputação”. Calvino sempre comentou a importância desse trabalho para sua reputação. Assim, ele recolheu, selecionou e traduziu vários contos dos diversos dialetos italianos. De fato, o que interessa ao escritor, “em seu mergulho no mundo da fábula, não é tanto a riqueza das imagens, ou o valor simbólico delas, mas a economia da narração, a capacidade de descrever as situações mais inverossímeis em pouquíssimas frases” (LORENZO MAMMÌ apud CALVINO, 2006, p. 7). O interesse de Calvino é pelo insólito, pela rapidez e pela exatidão, essas últimas são parte das propostas do autor tanto em sua escrita como para a literatura do próximo milênio.

Uma narrativa deve funcionar e não conter apenas descrições de fatos e acontecimentos; deve lutar “contra o tempo e contra os obstáculos que ela própria opõe à realização de um desejo (uma princesa, um tesouro)” (MAMMÌ apud CALVINO, 2006, p. 7). Ela deve servir para uma experiência de vida.

Obedecendo a uma exigência editorial, Calvino se viu diante de uma tarefa difícil: ao lado dos grandes contos populares estrangeiros, publicar uma antologia italiana; escolher, dentre os milhares de textos, aqueles que representariam as fábulas italianas e se tornariam clássicos: tratava-se “de um divertimento pesado e solene” (CALVINO, 2006, p. 10). “Charles Perrault inventara um gênero e, finalmente, recriara no papel um equivalente rebuscado daquela simplicidade de tom popular por meio da qual a fábula se perpetuara de boca em boca até então” (CALVINO, 2006, p. 10). Para Calvino (2006), os grandes livros de fábulas italianas nasceram antes dos outros, já em meados do século XVI, em Veneza, nas *Piacevoli notti* de Straparola. Porém, foi Perrault quem inventou o gênero e que o fez virar moda. A fábula

prosperou e morreu na literatura francesa, com o sabor de jogo de fantasia elegante, temperado por simétrica racionalidade cartesiana. Ressurgiu pesada e truculenta no alvorecer do século XIX, na literatura romântica alemã, como criação anônima do *Volksgeist*, com uma antiguidade ancestral que continha cores de uma Idade Média atemporal, por obra dos Irmãos Grimm (CALVINO, 2006, p. 10).

Ressurgindo no século XIX, a fábula ainda estava tentando ganhar seu espaço no meio literário, pois ela ainda aguardava que surgisse entre os românticos italianos o seu descobridor. Segundo Calvino (2006), aguardava em vão, haja vista que somente os estudiosos do folclore da geração positivista voltaram a atenção para esse tipo de escrita. Logo, o trabalho com as fábulas começou a ser desenvolvido: “A paixão foi transmitida a um grande número de pesquisadores locais, colecionadores de curiosidades dialetais e de minúcias, que constituíram a rede dos correspondentes das revistas de arquivo folclórico” (CALVINO, 2006, p. 11). Destarte, Calvino (2006) relata que se acumulou, principalmente nos últimos 30 anos do século XIX, uma gama de narrativas extraídas da “boca do povo” em vários dialetos. Todavia, seria patrimônio destinado a “mofar” na biblioteca e não a circular pelo mundo. Para o autor, não tínhamos um “Grimm italiano”, o gênero fábula foi confinado pelos estudiosos em monografias e não conheceu entre

os poetas e escritores italianos “a moda romântica que percorreu a Europa de Tieck a Puchkin, mas tornou-se domínio dos autores de livros para crianças, tendo por mestre Collodi, que adquirira o gosto pela fábula nos *contes de fées* franceses do século XVIII” (CALVINO, 2006, p. 12). Eventualmente, algum escritor ilustre tentou escrever o livro de contos populares italianos, mas uma antologia agradável, popular pela fonte e destinação, ainda não havia surgido.

Para Calvino (2006, p. 12), parece “que talvez só agora existissem as condições para produzir tal livro, dada a enorme quantidade de material disponível e considerando-se o distanciamento de um ‘problema da fábula’ mais candente”. O autor estava dando um salto no escuro, que era, “para todos os dispersos apaixonados pelas tradições dialetais, a humilde fé num deus desconhecido, agreste e familiar, que se encerra na fala dos camponeses” (CALVINO, 2006, p. 13). Ele estava se dispondo a salvar algo que não sabia o que era: uma descoberta, um rito, uma tradição, um deus desconhecido. Não era especializado nisso, estava desamparado, sem muito entusiasmo “por tudo o que seja espontâneo e primitivo, por qualquer revelação daquilo que – com uma expressão gramsciana muito bem cunhada – se chama hoje de ‘mundo subalterno’” (CALVINO, 2006, p. 13). O autor afirma que estava “exposto a todos os desconfortos que comunica um elemento quase informe, jamais dominado conscientemente até o âmago como aquele da indolente e passiva tradição oral” (CALVINO, 2006, p. 13).

Italo Calvino começou a explorar o material existente e a dividir os tipos das fábulas numa empírica catalogação pessoal. Comparando e classificando, foi tomado por uma paixão pelo seu objeto de trabalho e foi descobrindo que “esse mundo fabular popular italiano é de uma riqueza, limpidez, variedade e cumplicidade entre real e irreal que não fica a dever nada aos fabulários mais celebrados dos países germânicos, nórdicos e eslavos”, não só quando ele se deparava com um extraordinário narrador (na maioria das vezes mulher), ou quando vai dar “numa localidade de sábia técnica narrativa, mas também no que concerne às qualidades genéricas de graça, espírito, síntese do desenho, modo de compor ou fixar na tradição coletiva determinado tipo de conto” (CALVINO, 2006, p. 14-15). Se antes o escritor se mostrava distante do envolvimento com o trabalho que lhe foi proposto, agora, quanto mais se aprofundava em conhecer e traduzir as fábulas italianas, se “sentia admirado e feliz com a viagem, e o frenesi catalogatório – maníaco e solitário – era trocado pelo desejo de comunicar aos outros as visões insuspeitas que se abriam” ao seu olhar (CALVINO, 2006, p. 15).

A pesquisa foi realizada durante dois anos. Por conseguinte, ao ser absorvido pelo mundo das fábulas, toda a forma de escrita de Calvino foi modificada a partir de então. Durante esse período,

pouco a pouco, o mundo ao meu redor ia se adaptando àquele clima, àquela lógica, todo fato se prestava a ser interpretado e resolvido em termos de metamorfoses e encantamentos, e as vidas individuais, subtraídas ao habitual claro-escuro discreto dos estados de ânimo, viam-se às voltas com amores encantados ou perturbadas por magias misteriosas, desaparecimentos instantâneos, transformações monstruosas, colocadas perante escolhas elementares entre justo e injusto, postas à prova em percursos cheios de obstáculos, rumo a felicidades prisioneiras de um assédio de dragões (CALVINO, 2006, p. 15).

Ao mergulhar no universo das fábulas, Calvino passou a interpretar o mundo com base em elementos, eventos, explicações sobrenaturais. Pela riqueza de suas obras, percebemos que ele soube trabalhar com as diferentes escolas literárias, indo do neorrealismo ao pós-modernismo. Seu livro inicial, *A trilha dos ninhos de aranha* (1947), parece dialogar com a narrativa neorrealista de Vittorini ou Pavese, ao mesmo tempo em que Calvino ia acumulando outros conhecimentos que vinham de outras leituras “como as do mencionado Leopardi ou mesmo de Ariosto, que serão autores iluminadores para a compreensão do escritor posterior: o primeiro, ensinando aquela rapidez e leveza”, e o segundo “incitando ao gosto pela fábula, que será uma constante em tudo o que, depois, escreveu e pensou acerca da literatura” (PESSOA NETO, 1997, p. 21). Depois de mergulhar no mundo das fábulas italianas, Calvino teve seu trabalho de escrita ainda mais voltado para o emergir do insólito na diegese narrativa. O autor conseguia ver que até mesmo na realidade empírica tudo se fazia possível. Depois de ouvir as histórias: “logo a seguir me parecia que, da caixa mágica que abria, saltava fora a lógica perdida que governa o mundo das fábulas, voltando a dominar a terra” (CALVINO, 2006, p. 15). Como ressalta John Tolkien (2013, p. 8),

o reino dos contos de fadas é amplo, profundo e alto, cheio de muitas coisas: lá se encontram todos os tipos de aves e outros animais; oceanos sem praias e estrelas sem conta; uma beleza que é encantamento e um perigo sempre presente; alegria e sofri-

mento afiados como espadas. Um ser humano talvez possa considerar-se afortunado por ter vagueado nesse reino, mas sua própria riqueza e estranheza atam a língua do viajante que as queira relatar. E, enquanto está lá, é perigoso que faça perguntas demais, pois os portões poderão se fechar e as chaves se perder.

A definição de conto de fadas não está atrelada ao relato histórico de elfos ou fadas, mas, para Tolkien (2013), da natureza do Reino Encantado, do próprio Reino Perigoso. Ele não o define e nem o descreve, pois “o Reino Encantado não pode ser captado por uma rede de palavras; pois uma de suas qualidades é ser indescritível, porém não imperceptível” (TOLKIEN, 2013, p. 12). Ele contém muitos ingredientes, mas não podemos descobrir seu todo. Numa tentativa de definição, mesmo que imperfeita, Tolkien (2013, p. 12) escreve que

um “conto de fadas” é aquele que toca ou usa o Reino Encantado, qualquer que seja seu propósito principal, sátira, aventura, moralidade, fantasia. O próprio Reino Encantado talvez possa ser traduzido mais proximamente por Magia – mas é magia de um modo e poder peculiares, no polo oposto ao dos artifícios comuns do mágico laborioso e científico. Há uma ressalva: se houver alguma sátira presente no conto, há uma coisa da qual não se deve zombar: a própria magia. Naquela história ela deve ser levada a sério, sem escárnio nem explicações que a invalidem.

O conto de fadas se utiliza do Reino Encantado, de uma certa magia, do sobrenatural. O conto que tem em seu cerne esse reino deve ser levado a sério, como um acontecimento verdadeiro. As *Fábulas italianas* são contos que possuem a magia, aquilo que quebra com nosso real e nossa realidade empírica. Elas foram contadas há muitos anos e ainda permanecem vivas nas memórias dos folcloristas italianos. Elas ainda resistem ao tempo e ao espaço: podem estar nas memórias de pessoas de todo o mundo que desejam fruir de seus textos. Os contos dessa obra permanecem porque são mágicos e a magia não deve ser invalidada. Ademais, são histórias apoiadas na lembrança de um povo, de uma comunidade, o que gera uma confiança maior na exatidão do que se estava contando. É como se uma mesma experiência fosse recontada por várias pessoas.

Calvino trabalhou com material já reunido, publicado em livros, revistas especializadas

ou disponíveis em manuscritos inéditos de museus e bibliotecas. Não foi recolher os contos pessoalmente, mesmo que ainda existissem. No entanto, com todas as coletas dos folcloristas, ele já dispunha do material necessário para trabalhar, e “tentativas de coleta original talvez não trouxessem resultados apreciáveis para os objetivos” de seu livro (CALVINO, 2006, p. 18). Ademais, o autor considera que recolher histórias da “boca do povo” não é o seu campo: é um trabalho que exige ganhar a confiança de quem está contando, e ele já o “iniciaria com a prevenção de que as pessoas têm mais o que fazer” do que lhe contar fábulas (CALVINO, 2006, p. 18). Enfim, percebe-se que as fábulas recolhidas por Italo Calvino, mesmo que tivessem vindo de outros textos, vieram da “boca do povo”. Segundo o autor, “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. 190).

As histórias publicadas em *Fábulas italianas* partiram de acontecimentos verdadeiros e reais para quem as estava contando. Michel Pêcheux (1999) aponta que

o choque de um acontecimento histórico singular e o dispositivo complexo de uma memória poderia bem, com efeito, colocar em jogo a nível crucial uma passagem do *visível* ao *nomeado*, na qual a imagem seria um operador de memória social, comportando no interior dela mesma um programa de leitura, um percurso escrito discursivamente em outro lugar: tocamos aqui o efeito de repetição e de reconhecimento que faz da imagem como que a recitação de um mito na transparência de sua compreensão, a imagem mostraria como ela se lê, quer dizer, como ela funciona enquanto diagrama, esquema ou trajeto enumerativo (PÊCHEUX, 1999, p. 51).

A imagem de um acontecimento histórico pode ser um gatilho para a criação de uma memória social, mesmo que surja como um efeito de repetição daquilo que ocorreu em outro tempo e espaço. As pessoas que contavam as fábulas italianas podem tê-las ouvido de outro lugar e se apropriado delas, até porque a origem de contos populares é desconhecida. Em sua obra *Papel da memória* (1999), Michel Pêcheux analisa a memória enfatizando a relação do texto com a imagem e também a passagem do visível ao nomeado. O autor discute como as questões de linguística e de discurso aparecem nos estudos sobre memória. É interessante abordar, como o escritor, as “condições (mecanismos, processos...) nas quais um acontecimento

histórico (um elemento histórico descontínuo e exterior) é suscetível de vir a se inscrever na continuidade interna, no espaço potencial de coerência próprio a uma memória” (PÊCHEUX, 1999, p. 49-50). O desejo de criar uma obra que representasse contos clássicos italianos proporcionou circunstâncias que trouxeram à memória acontecimentos importantes para registro.

Uma imagem pode virar uma história e fazer parte de uma memória social: um efeito de repetição e de reconhecimento social a partir de uma imagem que pode fazer parte de uma consciência coletiva. Para o autor, a memória discursiva seria aquilo que, “face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita”. Ou seja, “a condição do legível em relação ao próprio legível” (PÊCHEUX, 1999, p. 52). Ao ler, ativamos lembranças, e é como se aquela história já fizesse parte de nós e de nossa cultura. Isso acontece com o conto popular, que faz parte de uma memória coletiva: não sabemos quando nem onde foi criado, mas sim que um mesmo conto é contado por pessoas diferentes e em lugares diversificados, ganhando novos sentidos a partir de uma mesma essência. Uma história é sempre suscetível de ruir sob o peso do acontecimento discursivo novo, que vem perturbar a memória. Ou seja, “a memória tende a absorver o acontecimento, ela prolonga-se conjecturando o termo seguinte em vista do começo da série, mas o acontecimento discursivo, provocando interrupção, pode desmanchar a regularização e reproduzir retrospectivamente uma outra série sob a primeira” (PÊCHEUX, 1999, p. 52). Assim, haveria sempre um jogo de força na memória, para manter aquilo já existente, confrontá-lo com o novo, absorvê-lo, modificá-lo e se estabilizar novamente.

Maurice Halbwachs (1990) relata que a primeira testemunha à qual podemos pedir ajuda somos nós mesmos. Utilizamo-nos dos testemunhos para fortalecer ou enfraquecer algo que estamos a contar, do qual já temos algumas informações. Se, por exemplo, vemos alguma coisa e depois de certo tempo a vemos novamente, vamos reconstruir as nossas lembranças na medida em que vão ressurgindo em nossa mente as partes que estavam esquecidas. As lembranças, segundo o autor, se adaptam segundo as nossas percepções atuais. “Tudo se passa como se confrontássemos vários depoimentos. É porque concordam no essencial, apesar de algumas divergências, que podemos reconstruir um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-lo” (HALBWACHS, 1990, p. 16). Calvino decidiu tornar-se, também, “um elo

da anônima cadeia sem fim pela qual as fábulas se perpetuam, elos que não são jamais puros instrumentos, transmissores passivos, mas [...] seus verdadeiros autores” (CALVINO, 2006, p. 1990), um elo de testemunhos. Além de reproduzir um texto do passado, as pessoas que contavam as fábulas italianas (re)faziam esses textos e Calvino resolveu fazer parte dessa cadeia de autores, reorganizando, improvisando e reinventando as histórias, reconstituindo lembranças que se concordam no essencial. Assim como aponta o autor, seu trabalho é de natureza híbrida, ou seja, é científico, mas também é fruto de arbítrio individual seu. Entretanto, ele assevera que, de fato, é científica a parte do trabalho que fizeram os folcloristas ao registrar os contos. A imagem do acontecimento perde o trajeto da leitura antiga para se desdobrar em novas e variadas inscrições. Na inscrição dos folcloristas há a irrupção de várias vozes, histórias que estavam em memórias, que são paradigmas que estruturam o retorno do acontecimento.

Outra metáfora fundadora de nossa concepção de memória e lembrança é a da escrita:

este rastro privilegiado que os homens deixam de si mesmos, desde as estelas funerárias até os e-mails efêmeros que apagamos depois do uso - sem esquecer, naturalmente, os papiros, os palimpsestos, a tábua de cera de Aristóteles e o bloco mágico de Freud, os livros e as bibliotecas, metáforas-chaves das tentativas filosóficas, literárias e psicológicas de descrever os mecanismos da memória e do lembrar (GAGNEBIN, 2002, p. 128).

A escrita, enquanto registro de memória, é de suma importância para o conhecimento da humanidade: para nos lembrar de acontecimentos que não podem voltar a acontecer, para entendermos a vida no presente e planejarmos o futuro. Calvino recolhe as fábulas de uma memória que sobreviveu durante muitos anos, a escrita. Ela transcreveu/traduziu a linguagem oral, se relacionando “essencialmente com o fluxo narrativo que constitui nossas histórias, nossas memórias, nossa tradição e nossa identidade” (GAGNEBIN, 2002, p. 128). Conforme Jeanne Gagnebin (2002, p. 129), “a escrita foi, durante muito tempo, considerada como sendo o rastro mais duradouro que possa deixar um homem, uma marca capaz de sobreviver à morte de seu autor e de transmitir sua mensagem”. As pessoas que relataram os contos registrados pelos folcloristas já morreram, mas suas histórias sobreviveram e suas memórias são transmitidas até hoje e formam uma memória universal.

Gagnebin (2002, p. 129) afirma que a confiança na escrita como rastro duradouro e fiel começa a ser abalada no século XVIII. No século XIX, “com o historiador Thomas Carlyle, por exemplo, as fontes escritas não são mais consideradas como sendo documentos integrais e confiáveis, mas sim julgadas aleatórias, são fragmentos de um passado desconhecido, farrapos de um tecido que se rasgou”. Assim, vemos a memória relacionada ao rastro e à cicatriz da escrita, anunciando a fragilidade e a caducidade das criações humanas. A escrita não é mais um rastro privilegiado, mais duradouro que outras marcas da existência humana, ela pode não ser confiável por ser fragmentada. Os contos de *Fábulas italianas* não foram contados aleatoriamente, mas com a intenção de se perpetuarem. Eles são rastros que denunciam uma presença ausente e que Calvino tomou com a intenção de acrescentar-lhes outras ideias, tentando, às vezes, adivinhar o processo de suas produções. Por outro lado, são textos que estão dentro do que Gagnebin (2002, p. 130) considera enquanto signo e que inferimos ser a cicatriz: “no sentido clássico do termo, em particular os signos linguísticos [SIC] tentam transmitir uma ‘mensagem’ como se diz, mensagem relacionada às intenções, às convicções, aos desejos do seu autor”. São textos polissêmicos e que fazem parte de uma literatura universal.

Calvino (2006, p. 18) tinha dois objetivos para criar os contos clássicos italianos: “representar todos os tipos de fábula cuja existência esteja documentada nos dialetos italianos; representar todas as regiões da Itália”. Portanto, suas fábulas vieram de comunidades/regiões que tinham o mesmo dialeto e, por isso, podemos pensar em contos próprios de um grupo e passados de geração em geração. Mesmo surgindo a escrita, os contos permaneceram e ainda permanecem com o formato/característica da oralidade. André Jolles, no livro *As formas simples*, define o conto como uma forma simples que “apresenta uma linguagem que permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante” (JOLLES, 1976, p. 195). As “Formas simples” são aquelas que “não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela ‘escrita’, talvez” (JOLLES, 1976, p. 20). Assim, percebemos que conto é originariamente oral, breve, de curta duração e envolve poucas personagens. O narrador pode ou não delegar a função de narrar para outra personagem, com traços de oralidade, as personagens não terem nomes, para a história se tornar plural. É no conto popular que se inspiram todos os outros tipos de contos.

Jolles (1976) estuda nove formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso,

memorável, conto de fadas e chiste. Para o autor, teremos uma forma simples sempre que a multiplicidade e a diversidade do ser e dos acontecimentos se condensa em “gestos verbais”, unidades indivisíveis que significam e remetem novamente ao ser e aos acontecimentos e se dá mentalmente. Segundo ele, esses “gestos verbais” são resultados do trabalho da linguagem em selecionar, no plano dos acontecimentos, aqueles que encerram o sentido que a atividade mental lhes quer imprimir. O estudo das formas simples permite investigar em detalhes o “itinerário que vai da linguagem à literatura” (JOLLES, 1976, p. 19). Portanto, vai do uso cotidiano da linguagem, de contar histórias, para a linguagem literária. Os contos italianos supracitados mostram que a linguagem produz, fabrica e significa, independentemente de a pessoa ser escritora; que o máximo de concisão é alcançado por uma atividade artística não mais repetível; que os acontecimentos que fazem sentido saem de uma linguagem cotidiana para se transformarem em linguagem literária. A sucessão de acontecimentos está orientada por uma finalidade superior, um sentido que se imprime à narrativa e que a imobiliza. O memorável é também a forma simples na qual o concreto se realiza. Os objetos dele são os documentos que tornam concreto o acontecimento, por exemplo, a roupa de um ser real, um lugar real.

Um acontecimento imaginário, para tornar-se digno de crédito, é cercado de indicações pormenorizadas, que contêm e sublinham, por discussão, comparação e confronto, o sentido da narrativa. Cada uma das formas simples tem, segundo Jolles (1976), um objeto específico – o da legenda é a relíquia, o do mito é o símbolo, e assim por diante. A forma simples do conto, para o autor, consiste em trazer em si um significado. Calvino não lidou com “formas artísticas”, com algum resultado de um trabalho de aprimoramento de texto, cujo objetivo é chegar a um resultado único e definitivo, mas teve como ponto de partida histórias contadas por um grupo de pessoas e observou o processo de constituição de sentido por meio da sucessão de acontecimentos que faziam sentido.

As histórias de *Fábulas italianas* foram contadas por várias pessoas, porque há em cada um de nós várias vozes, lembranças e pessoas que nos constituem enquanto seres sociais e humanos. Para Halbwachs (1990), quando evocamos juntos diversas circunstâncias, de que cada um se lembra, que não são as mesmas mas fazem parte de um mesmo evento, não temos dificuldade em nos lembrarmos de algo que aconteceu. Pensamos e lembramos em comum, revivemos o passado com mais intensidade, porque não estamos mais sozinhos para represen-

tá-lo, mas em conjunto: “nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos” (HALBWACHS, 1990, p. 16). É desnecessária a presença física de alguém para que nossas lembranças sejam coletivas: é porque nunca estamos sozinhos. “Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem” (HALBWACHS, 1990, p. 16). Em cada detalhe, em cada coisa, há a presença do outro: “um arquiteto que atrai a minha atenção para os edifícios, suas proporções, sua disposição” (HALBWACHS, 1990, p. 16), e por aí vai. Portanto, estamos nos relacionando com as pessoas através da disposição das coisas no mundo, quando lemos descrições, panfletos, propagandas, quando olhamos ao nosso redor. Quando estamos passando por certos lugares, há um processo mental de lembranças das coisas relacionadas a eles. Isso serve também para o mundo ficcional que criamos a todo momento, desde quando acordamos até a hora de dormirmos e continuarmos projetando um mundo imaginário. Mikhail Bakhtin caracterizou o romance moderno como dialógico: há no texto um conjunto de vozes da sociedade. O autor ainda constrói uma concepção de linguagem, propondo, “como espaço de existência da linguagem, a intersubjetividade” (PAULINO et. al., 1995, p. 21). Destarte, a língua e o texto não são de alguém em particular, mas dependem da existência de outros sujeitos. Logo, por ser um processo social, a linguagem é, por si só, em seu uso, intertextual.

Para Halbwachs (1990), não dá para dizer que estamos sozinhos, que refletimos sozinhos, haja vista que em pensamento nos deslocamos de um grupo para outro, de um livro para outro. As pessoas sempre têm lembranças em comum com outras, pois vivem em sociedade. Por isso, concordamos com Halbwachs (1990) quando aponta que os outros nos ajudam a lembrar e, para melhor recordar, voltamos-nos para vários pontos de vista. Temos muito das ideias e dos modos de pensar do grupo ao qual pertencemos; então, sempre permanecemos em contato com eles, mesmo que para chegar a uma ideia contrária. Não obstante, vamos encontrar na obra de Calvino várias histórias que ativam nossas lembranças de outras histórias, como, por exemplo, o conto “As três casinhas”, que nos faz lembrar do conto “Os três porquinhos”. Quem contou essa história não estava sozinho, tinha em sua memória lembranças de sua infância, de algo de que tenha ouvido falar.

Halbwachs (1990) considera a memória como uma dimensão coletiva e não individual. Portanto, nenhuma lembrança pode existir fora da sociedade. Os grupos sociais constroem a memória, determinam o que é memorável e os lugares de preservação dessa memória. A memória seria uma construção social, não sendo concebida, para o autor, como um fenômeno puramente biológico ou uma mera reação fisiológica. É sempre uma memória de grupo. Destarte, um indivíduo isolado não formaria lembranças ou não conseguiria sustentá-las por muito tempo. Segundo o autor, ele precisa do apoio do testemunho de outros para alimentá-las e formatá-las. Os contos populares se sustentam à medida que fazem parte de uma memória social, coletiva e são passados de geração em geração.

Halbwachs (1990) versa que uma ou várias pessoas podem descrever exatamente os fatos ou objetos que vimos no mesmo momento que elas. Podem também reconstruir a sequência dos atos e das palavras sem que nós precisássemos lembrar de tudo aquilo. Por isso, a realidade desse fato não é discutível. Mesmo que nós e outras pessoas participem de uma mesma cena, quando essas pessoas forem reconstruí-la, essa experiência ganhará vida em nós, se transformando em imagens de lembranças. O fato é o mesmo, mas as imagens que nos são impostas modificam a impressão que possamos ter guardado de algo antigo. Podem ser imagens que reproduzam a coisa de forma diferente do que a vivenciamos, e o elemento de lembrança que temos talvez seja a expressão mais exata. Destarte, “para algumas lembranças reais junta-se assim uma massa compacta de lembranças fictícias” (HALBWACHS, 1990, p. 18).

Outro fato interessante é que isso também pode acontecer de forma inversa: os depoimentos dos outros podem ser os exatos, que corrigem e reorientam nossas lembranças, ao mesmo tempo em que são incorporados a elas.

Num e noutro caso, se as imagens se fundem tão intimamente com as lembranças, e se elas parecem emprestar a estas sua substância, é que nossa memória não é uma tábula rasa, e que nos sentimos capazes, por nossas próprias forças, de perceber, como num espelho turvo, alguns traços e alguns contornos (talvez ilusórios) que nos devolveriam a imagem do passado (HALBWACHS, 1990, p. 18).

Ou seja, dentro desse conjunto de depoimentos que são exteriores a nós, “é preciso trazer uma semente de rememoração, para que ele se transforme em uma massa consistente

de lembranças” reais e fictícias (HALBWACHS, 1990, p. 18). Todavia, Halbwachs (1990) assegura que, se a cena não tiver deixado nenhum traço em nossa memória, isto é, se na ausência dessas testemunhas nós nos sentimos incapazes de reconstruir qualquer parte do que vivemos, as testemunhas podem até criar um quadro vivo do acontecido, mas isso nunca será uma lembrança nossa. Isso não significa que a lembrança deva subsistir tal e qual em nós, mas somente que, “desde o momento em que nós e as testemunhas fazíamos parte de um mesmo grupo e pensávamos em comum sob alguns aspectos, permanecemos em contato com esse grupo, e continuamos capazes de nos identificar com ele e de confundir nosso passado com o seu” (HALBWACHS, 1990, p. 18). Precisamos não perder o hábito nem o poder de pensar e lembrar como membro do grupo do qual as testemunhas e nós fazíamos parte. Isso significa que as pessoas que relataram os contos populares italianos estavam colocando-se no ponto de vista do grupo ao qual pertenciam e usando todas as noções comuns aos seus membros.

A memória é coletiva, mas somente o indivíduo é capaz de lembrar. Contudo, alimentamos nosso pensamento individual com “tudo aquilo que, no campo da nossa percepção, a isto pudesse relacionar-se” (HALBWACHS, 1990, p. 23). A memória tem caráter relacional e se forma mediante a interação entre os indivíduos, então, mesmo no ato de memória está presente uma espécie de “intuição sensível”: “haveria então, na base de toda lembrança, o chamado a um estado de consciência puramente individual que – para distingui-lo das percepções onde entram tantos elementos do pensamento social – admitiremos que se chame intuição sensível” (HALBWACHS, 1990, p. 24). Nela, o indivíduo tem grande parcela na formação das lembranças, mas ele nunca está só, posto que “seus pensamentos e seus atos se explicam pela sua natureza de ser social, e que em nenhum instante deixou de estar confinado dentro de alguma sociedade” (HALBWACHS, 1990, p. 24). Isto é, o indivíduo é capaz de lembrar, mas somente a partir do outro. A memória individual está inserida na memória coletiva, sendo aquela apenas uma visão parcial do todo vivenciado pelo grupo.

As fábulas italianas são uma (re)construção do passado realizada com o auxílio dos dados que os contadores tinham no presente: um indivíduo contou uma história que fazia parte de sua consciência individual e de seu meio social, de uma memória coletiva. Houve um processo de seleção do que dizer, pois é impossível registrar tudo o que ocorreu ou o que ouviram num determinado momento. Nossa visão sobre um fato ocorrido, ou do qual sabemos, é sempre

torpe, incompleta, parcial e modificável a cada vez que contamos algo. Ela depende de nossa memória individual, da posição que ocupamos no mundo naquele momento e de nossa relação com o meio social no qual vivemos.

Michael Pollak também é um importante estudioso da memória no campo das ciências sociais. Ele é muito influenciado pela obra de Halbwachs e, como ele, acredita que a memória é um fenômeno coletivo, considerando-a, nesse caso, como uma construção social. Por ser assim, a memória pressupõe um processo de escolha, parcialidade e seleção. Essa seletividade é necessária para conferir ordem às representações de um grupo. Isso seria, para Pollak (1989), denominado de “enquadramento”: se prioriza alguns eventos em detrimento de outros. Os grupos destacam os elementos que ajudam na formação de uma identidade e, ao mesmo tempo, desejam garantir uma posição privilegiada de poder e status, ainda que de forma inconsciente. É um processo presente na base de formação das memórias de caráter hegemônico e relacionadas aos interesses da sociedade englobante. Isso é o que constatamos quando vimos que o editor italiano Einaudi decidiu publicar uma antologia de fábulas italianas, formar uma identidade de contos italianos, porque até então não havia nada parecido na Itália e ele teve o interesse de tornar a literatura do seu país mais privilegiada. As memórias das comunidades italianas sobrevivem como forma de resistência política e cultural.

Pollak (1989) concorda que a memória é coletiva, sendo parcialmente herdada pelos sujeitos. Porém, ele traz a concepção de que o indivíduo também tem suas lembranças, diferenciando-se da ideia de Halbwachs (1990), para quem o social se define em oposição ao individual. Para Pollak (1989), também podemos formar e acessar lembranças, participando da construção das lembranças do grupo. Poderíamos administrar as influências do meio social para construir nossas próprias recordações, sendo agentes e não só submetidos aos pontos quase estáveis organizados ao nosso redor e que conferem ordem às nossas recordações. Para o autor, as memórias incluem os acontecimentos, as pessoas (personagens) e os lugares. Os primeiros seriam os eventos vivenciados ou sabidos devido ao pertencimento a um grupo; as pessoas podem ter convivido ou ter se tornado conhecidas devido a sua relevância como figura pública; os lugares, por sua vez, podem ter sido frequentados ou incorporados de forma indireta às nossas experiências. Conseqüentemente, mesmo os lugares, acontecimentos e pessoas com quem tivemos experiência direta são alterados quando são registrados nas lembranças,

ou seja, não correspondem de modo verdadeiro à realidade, são ficcionalizados, mas falam de uma realidade. Além do mais, as memórias podem ser, em parte, herdadas, não se referindo apenas à vida física de uma pessoa; sofrem flutuações no momento em que estão sendo articuladas, expressadas; e são organizadas em função das preocupações pessoais e políticas do momento, o que mostra que a memória também é um fenômeno construído. “O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização” (POLLAK, 1989, p. 204). Destarte, podemos afirmar que para o autor a memória é um fenômeno construído social e individualmente referindo-se sempre a algo que faz parte da coletividade. Enfim,

uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos (PÊCHEUX, 1999, p. 56).

As memórias presentes em *Fábulas italianas* são ficcionalizadas, herdadas, individuais, coletivas, expressam uma realidade e as preocupações do momento; não são plenas, homogêneas, mas um espaço móvel, de disjunções e retomadas, construído pela imaginação e, por isso, constituído de elementos reais e ficcionais. “É o fato de que exista assim o outro interno em toda memória é, a meu ver, a marca do real histórico como remissão necessária ao outro exterior, quer dizer, ao real histórico como causa do fato de que nenhuma memória pode ser um frasco sem exterior” (PÊCHEUX, 1999, p. 56). Pêcheux (1999, p. 50) também não entende a memória no sentido individual, mas coletivo: “nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador”. Para o autor, há uma certa fragilidade, uma tensão contraditória no processo de inscrição do acontecimento no espaço da memória: o acontecimento que não chega a se inscrever, que escapa à inscrição; e o acontecimento que é absorvido pela memória, como se não tivesse acontecido.

Em *Fábulas italianas*, a memória pode envolver elementos que transcendem o espaço e o tempo de vida dos indivíduos quando evoca passagens míticas e fantásticas: histórias de

diabos, inferno, céu, palácios encantados, rainha com chifre. São memórias que se baseiam em fatos reais ou sobrenaturais, que fazem parte da cultura popular. Portanto, na constituição dessas lembranças devemos considerar que há um processo no qual são possíveis invenções, imprecisões, confusões, fantasia, incoerências, silêncios, esquecimentos, desdobramentos, polêmicas, contra discursos. Os contos populares da Itália visam à reconstituição dos eventos do passado a partir de memórias baseadas em relatos individuais. À vista disso, os testemunhos contados foram considerados relevantes, porque quem contou era considerado, pelo menos momentaneamente, como o representante de uma comunidade, uma região, sintetizando, muitas vezes, uma história de vivências humanas, “uma explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e alimentada pela lenta ruminação das consciências camponesas até nossos dias” (CALVINO, 2006, p. 16). Esse sujeito também terá suas próprias recordações quando administra suas lembranças, procurando dar-lhes um caráter de harmonia e de identidade de si e do corpo social ao qual pertence. Os contadores intentaram expressar uma narrativa coerente, elaborando representações que não pertenciam somente a eles.

Há uma importância relativa à memória e aos testemunhos que os consideram como fontes de verdade e um meio privilegiado para a (re)constituição do passado. Mas por que a memória seria o resultado de uma experiência mais verdadeira? Cogita-se que ela tenha sido vivenciada de forma imediata pelo indivíduo. No caso de *Fábulas italianas*, as memórias são justamente os testemunhos pessoais, os relatos orais nos quais as pessoas procuraram (re)criar as experiências/histórias de realidades passadas ou que lhes serviram de aprendizado para a vida. Somos seres rizomáticos: acreditamos em singularidade e liberdade, mas somos constituídos por um mosaico de comportamentos resultantes das diferentes combinações das forças sociais, como aponta Halbwachs (1990). Temos a nossa singularidade ao mesmo tempo em que sofremos influências de vários pensamentos. A imaginação humana é incrível: o sujeito pode compor experiências e expressá-las aos outros, pode ficcionalizar. É preciso esquecer as barreiras do presente que nos separam de um grupo do passado para que possamos recordar algumas lembranças comuns e colocar em prática nossas memórias. Acreditamos na existência de verdades múltiplas, que têm sua origem na experiência do sujeito.

Considerações finais

As lembranças de outrora permanecem vivas quando pertencemos a um grupo social que as reconstrói sempre. Quando pensamos nos contos orais, temos a ideia de que foram passados de geração em geração e, desse modo, os acontecimentos que ligavam uma e outra geração, mesmo sofrendo algumas modificações, permanecem vivos na memória coletiva. Todas as lembranças se apoiam umas sobre as outras: as testemunhas subsistem e vão formando outros pequenos grupos, os quais também se interessam pelos contos populares dando-lhe repercussão e deixando traços para as futuras gerações. Claro que, dentro de um determinado grupo, haverá as pessoas que se lembram da história exatamente como ela aconteceu ou foi contada, e os que não têm uma ideia tão correta e podem causar mal-entendidos e decepções devido à diversidade de pontos de vista. No entanto, o mais importante é a essência das histórias contadas, porque ela sempre permanece.

Italo Calvino trabalhou intensamente na tradução de contos populares italianos e os deixou registrados em *Fábulas italianas*. São contos que foram relatados há muitos anos por várias comunidades da Itália e que foram compilados primeiramente por folcloristas. Posto isso, nosso objetivo para este trabalho foi analisar a relação da obra *Fábulas italianas* com a memória, já que as narrativas foram contadas oralmente por pessoas que eram consideradas relevantes dentro daquelas comunidades e, por isso, as histórias foram consideradas como testemunhos que deveriam se perpetuar. O contar histórias é importante para que a memória do grupo permaneça viva por gerações. As lembranças só resistem em nossa memória se estamos em convivência com elas a partir de um determinado grupo; caso contrário, elas serão absorvidas por outras, por outros interesses, engajadas em outros grupos. Constituímos um novo conjunto de representações do momento: um novo caminho, novos detalhes, novos sentidos. Como vimos, nossa lembrança se auxilia com aquela dos outros não só a partir de seus depoimentos, mas também porque é necessário que ela concorde com outras memórias e que haja vários pontos de contato entre elas, para que a lembrança possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. Há um diálogo recíproco entre as lembranças, mas elas só permanecem vivas se as pessoas fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma comunidade. Assim, Halbwachs (1990) enfatiza que as lembranças mais difíceis de serem recuperadas são

as relacionadas a eventos que vivenciamos sozinhos, porque, deste modo, não contamos com o auxílio de outros para mantê-las vivas em nossos pensamentos. Logo, elas vão desaparecer.

Não sabemos quando surgiram os contos populares, mas notamos que as pessoas sempre foram atentas a essas histórias: “[a] alma popular não é tão simples: crédula à meia-noite, céptica às nove da manhã, gosta de acreditar para gozar com o medo que dá e que se oferece a si mesmo” (VAX, 1974, p. 11). São histórias que satisfaziam e ainda satisfazem a necessidade lúdica do ser humano, e que podem servir para preencher a falta de uma explicação científica de fatos e acontecimentos sobrenaturais. Como versa Antonio Candido (2004, p. 174), não há povo e não há homem que possa viver sem “a possibilidade de entrar em contado com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabuloso”. Há uma necessidade humana de fabulação que é insubstituível. Não é em vão que as histórias narradas oralmente passaram de geração em geração até que se firmaram na escrita, e foram delas que surgiram outras histórias de que podemos fruir nos dias de hoje, as quais têm em seu cerne a magia, a possibilidade, a leitura da realidade, o sobrenatural. Dessa forma, as histórias vão além da necessidade lúdica do ser humano; elas atuam na própria constituição do homem e de seu meio sociocultural.

Einaudi fez uma excelente escolha ao atribuir a tarefa de criar uma obra com contos clássicos italianos a Italo Calvino. Este autor não só escreveu, como leu intensamente. Com um estilo bastante diversificado, ele nos legou desde contos, ensaios e críticas, até traduções, reescritas de contos e teoria literária, falando com bastante propriedade de seu objeto de trabalho. Portanto, nota-se que seu trabalho como escritor foi também o de conhecer seu objeto de ocupação, a partir de uma pesquisa que mostra a sua inclinação pelos elementos fantásticos presentes nos contos orais e literários. Enfim, hoje podemos afirmar que a antologia de contos populares de *Fábulas italianas*, por sua qualidade estilística, imaginativa e poética, pela comunicabilidade, capacidade imaginativa e genialidade de seus enredos divertidos, não pode ser somente comparada às coletâneas francesa e alemã, mas está no mesmo nível e, por isso, Einaudi poderia se sentir realizado. Os contos revelam memórias, características da cultura a qual pertencem, mas são marcados pela vasta difusão (oral, principalmente) e isso dificulta a sua identificação. Por outro lado, isso demonstra que fazem parte de uma memória mundial, individual e coletiva.

Referências

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CALVINO, Italo. *Assunto encerrado: discurso sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2004. 272 p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *Pro-Prosições*. Campinas, v. 13, n. 3, p. 125-133, set./dez. 2002.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. Paris: Vértice, 1990.

JOLLES, André. *As formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

PAULINO, Graça et. al. *Intertextualidades: teoria e prática*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

PÊCHEUX, Michel et. al. *Papel da memória*. Tradução de José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

PESSOA NETO, Anselmo. *Italo Calvino: as passagens obrigatórias*. Goiânia: Editora da UFG, 1997.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

TOLKIEN, John R. R. *Árvore e folha*. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Tradução de João Costa. Lisboa: Editora Arcádia, 1974.