

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ANA CRISTINA COSTA BARBUTO

SILVANA GANDOLFI E A LEITURA DOS CLÁSSICOS

Rio de Janeiro
1º Semestre de 2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

SILVANA GANDOLFI E A LEITURA DOS CLÁSSICOS

ANA CRISTINA COSTA BARBUTO

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Título de Mestre em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos, opção: Literatura Italiana).

Orientadora: Profa. Dra. Maria Lizete dos Santos

Rio de Janeiro
1º Semestre de 2009

Silvana Gandolfi e a Leitura dos Clássicos

Ana Cristina Costa Barbuto

Orientadora: Professora Doutora Maria Lizete dos Santos

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos, opção: Literatura Italiana).

Examinada por:

Professora Doutora Maria Lizete dos Santos (orientadora)

Professora Doutora Annita Gullo - UFRJ

Professor Doutor Aníbal Francisco Alves Bragança - UFF

Professor Doutor Carlos da Silva Sobral - UFRJ

Professora Maria Franca Zuccarello - UERJ

Rio de Janeiro
1º Semestre de 2009

FICHA CATALOGRÁFICA

Barbuto, Ana Cristina Costa.

Silvana Gandolfi e a Leitura dos Clássicos / Ana Cristina Costa Barbuto. – Rio de Janeiro: UFRJ/ FL, 2009.

115f: 30 cm

Orientadora: Maria Lizete dos Santos.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Departamento de Letras Neolatinas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

Referências Bibliográficas: f. 112-115

1. Gandolfi, Silvana. 2. Aldabra. A tartaruga que amava Shakespeare. 3. Narrativa italiana – séc. XX. 4. Cânone Ocidental. 4. Intertextualidade. I. Santos, Maria Lizete. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. III. Silvana Gandolfi e a Leitura dos Clássicos.

RESUMO

Silvana Gandolfi e a Leitura dos Clássicos

Ana Cristina Costa Barbuto

Orientadora: Professora Doutora Maria Lizete dos Santos.

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos, opção: Literatura Italiana).

Nesta pesquisa, discute-se o conceito de cânone literário, de clássico e de intertexto, sob a orientação, principalmente, de Harold Bloom, Italo Calvino, Antoine Compagnon e Leyla Perrone-Moisés. Examina-se a produção poética de Silvana Gandolfi, com destaque para os livros *Occhio al gatto*, *L'isola del tempo perso* e *Aldabra. La tartaruga che amava Shakespeare*, com vistas a se analisar o diálogo entabulado pela escritora italiana com os clássicos da literatura.

Palavras-chave: Silvana Gandolfi – Narrativa Italiana – Cânone Literário – Intertextualidade

Rio de Janeiro
1º Semestre de 2009

RIASSUNTO

Silvana Gandolfi e a Leitura dos Clássicos

Ana Cristina Costa Barbuto

Relatrice: Professora Doutora Maria Lizete dos Santos.

Riassunto da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Neolatinas. (Estudos Literários Neolatinos, opção: Literatura Italiana)

In questa ricerca, si discute il concetto di canone letterario, di classico e di intertesto, sull'orientamento, principalmente, di Harold Bloom, Italo Cavino, Antoine Compagnon e Leyla Perrone-Moisés. Si esamina la produzione poetica di Silvana Gandolfi, con stacco ai libri *Occhio al gatto*, *L'isola del tempo perso* e *Aldabra. La tartaruga che amava Shakespeare*, con l'obiettivo di analizzare il dialogo proposto dalla scrittrice italiana con i classici della letteratura.

Parole-chiave: Silvana Gandolfi – Narrativa Italiana – Canone Letterario – Intertestualità

Rio de Janeiro
1º Semestre de 2009

A meu pai,
A minha mãe,
A meu irmão João Luiz,
A minha tia Nélia,
A minha avó materna,
A meus amigos.

AGRADECIMENTOS:

A Deus por todos os meus dias de vida,

A minha família por todo o apoio dado,

A Rafael Guimarães Nogueira, Manuela Colamarco e Mario Mendes Jardim Stavale
por todos os momentos que dedicaram à leitura deste trabalho,

A Maria Lizete dos Santos pela orientação e pelos cortes necessários,

Ao CNPq pela bolsa de estudos que financiou parte desta pesquisa,

A UFRJ por todas as oportunidades que me foram proporcionadas.

Il "tuo" classico è quello che non può esserti indifferente e che ti serve per definire te stesso in rapporto e magari in contrasto con lui.

CALVINO, 2003, p.10

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I	
DO CONCEITO DE CÂNONE, DE CLÁSSICO E DE INTERTEXTO..	13
1.1 Do cânone e suas margens.....	13
1.2 Da intertextualidade.....	23
CAPÍTULO II	
SILVANA GANDOLFI E A LEITURA DOS CLÁSSICOS	
2.1 Silvana Gandolfi: um retrato em 3x4.....	29
2.2 <i>Occhio al gatto</i> : da ficção na ficção.....	34
2.3 <i>L'isola del tempo perso</i> : do “mundo possível”.....	53
2.4 <i>Aldabra. La tartaruga che amava Shakespeare</i> : da superação da morte.....	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
REFERÊNCIAS.....	112

INTRODUÇÃO

O presente trabalho focaliza a produção poética da escritora italiana Silvana Gandolfi, dando destaque a seus livros *Occhio al gatto*, *L'isola del tempo perso* e *Aldabra. La tartaruga che amava Shakespeare*.

As obras em tela, a exemplo dos demais livros escritos por Gandolfi, evocam, quer seja no título, quer seja na escolha dos nomes das personagens, clássicos da literatura universal, no caso Dante Alighieri, Marcel Proust e William Shakespeare.

Silvana sempre “cita”, e aqui também estamos a citar (COMPAGNON, 1996, p. 31), sempre referencia e reverencia os escritores que constituem suas matrizes; não plagia. E, “se a escrita é sempre uma reescrita” (idem), se “há sempre um livro com o qual desejo que minha escrita mantenha uma relação privilegiada, ‘relação’ em seu duplo sentido, o da narrativa (da recitação) e o da ligação (da afinidade eletiva)” (Ibid., p. 32), a autora reescreve de forma singular, evidencia as suas relações narrativas.

Aldabra. La tartaruga che amava Shakespeare foi o nosso ponto de contato com Silvana Gandolfi, cuja obra nos encantou e nos estimulou a ler toda a sua produção e, mais ainda, nos impeliu a reler alguns clássicos, “*quei libri che costituiscono una ricchezza per chi li ha letti e amati*” (CALVINO, 2003, p. 6), bem como a realizar o presente estudo, a ser composto por duas partes.

A macrodivisão que estamos a propor poderá parecer desequilibrada – a primeira parte, onde se concentram as reflexões teóricas, constitui cerca de um terço de todo o trabalho – mas, só aparentemente há desequilíbrio. Na verdade, o espaço dedicado à teoria, na segunda parte, é igual ou menor, porque nela o que prevalece

é a voz de Silvana Gandolfi a recitar os seus textos, a nos incitar a reflexão sobre temas essenciais ao ser humano.

Então, na primeira parte, proporemos uma breve reflexão sobre o conceito de cânone literário, sobre o processo de legitimação de uma obra e, ainda, procuraremos determinar o que seja um “clássico”. Para essa empreitada, recorreremos principalmente a Harold Bloom, Italo Calvino e Leyla Perrone-Moisés.

Na segunda, daremos notícia sobre a produção poética de Silvana Gandolfi e procuraremos identificar e apontar os autores clássicos que podem ser reconhecidos a partir da leitura dos livros que compõem o nosso *corpus* e que se encontram indicados no primeiro parágrafo. Nessa parte do trabalho, nos ancoraremos, dentre nós, em Mikhail Bakhtin, Laurent Jenny e Antoine Compagnon.

Antes de iniciar a leitura deste trabalho, o nosso leitor deve ser advertido que, com vistas a observar as propostas de Italo Calvino, particularmente quanto à necessária leveza da narrativa, procuraremos dar voz ao texto de Silvana, cuidando para não silenciá-lo sob teorias, pois, como escreve Bakhtin (1997, 2003) “[...] a obra de arte é um acontecimento artístico vivo, significante, no acontecimento único da existência, e não uma coisa, um objeto de cognição puramente teórico, carente de um caráter de acontecimento significante e de um peso de valores”.

Passemos, pois, a examinar a locução de Silvana Gandolfi.

CAPÍTULO I

DO CONCEITO DE CÂNONE, DE CLÁSSICO E DE INTERTEXTO.

Neste capítulo, nos deteremos na discussão sobre o conceito de cânone literário, percorrendo também as suas margens, pois nossa pesquisa focaliza uma autora – Silvana Gandolfi – que, apesar de sua fértil, importante e premiada produção poética, não se encontra legitimada pela crítica especializada italiana, talvez porque tenha se decidido a escrever especialmente para crianças e adolescentes. No subitem 1.2, procuraremos demonstrar como a autora em tela, ganhadora da medalha Hans Christian Andersen 1996, em todos os seus livros entabula um diálogo com clássicos da literatura, com Dante Alighieri, Marcel Proust, William Shakespeare, por exemplo, arquitetando narrativas singulares que não se ofuscam com o brilho de suas matrizes.

Passemos, pois, à sucinta reflexão a que nos propomos.

1.1 Do cânone e suas margens.

“*Cominciamo con qualche proposta di definizione*”. Com esta frase, Italo Calvino começa o seu célebre livro *Perché leggere i classici*, no qual, apesar de não definir o que seja um clássico, estabelece o seu cânone literário, uma vez que seleciona e analisa algumas obras já legitimadas pela crítica como, por exemplo, *Odisséia* de Homero, *Robinson Crusóé* de Daniel Defoe ou *La cognizione del dolore* de Carlo Emilio Gadda.

Recortando e colando a mesma frase de Calvino, proporemos algumas reflexões sobre os critérios adotados pela crítica especializada para tornar uma obra “clássica”, imortalizando-a ao incluí-la numa lista de “recomendáveis”. Ou seja, tentaremos averiguar quais são os critérios adotados para se nomear um clássico e quais parâmetros são observados pelos críticos na escolha dos autores e das obras que, por sua originalidade e estranheza, ou pela surpresa que imprimem a cada nova leitura se encontram nas listas dos que “nunca devem ser esquecidos e sempre lidos”.

Mas, afinal, o que significa mesmo cânone? Para esta pergunta, nos valeremos de estudo apresentado pela professora e crítica literária Leyla Perrone-Moisés em seu livro *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos* (1998, p.61).

A palavra *cânone* vem do grego *Kánon*, através do latim *canon*, e significava regra. Com o passar do tempo a palavra adquiriu o sentido específico de textos autorizados, exatos, modelares. No que se refere à Bíblia, o cânone é o conjunto de textos considerados autênticos pelas autoridades religiosas. Na era cristã, a palavra foi usada no direito eclesiástico, significando o conjunto de preceitos de fé e de conduta, ou “matéria pertinente à disciplina teológica da patrologia, que examina os antigos autores cristãos quanto ao seu valor testemunhal de fé”. (Curtius, p. 267). No âmbito do catolicismo, também tomou o sentido de lista de santos reconhecidos pela autoridade papal. Por extensão, passou a significar o conjunto de autores literários reconhecidos como mestres da tradição.

Canonizar seria, então, destacar obras obrigatórias, que se tenham sobressaído por sua originalidade e estranheza: “*Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire*” (CALVINO, 2003, p.7). No entanto, estar à margem não significa o contrário. É andar nas estradas literárias, percorrer os caminhos dos clássicos e não ocupar um lugar no pedestal. Muitos foram, e ainda são, os grandes, brilhantes e originais escritores nunca eleitos pelo cânone. Um bom exemplo é o próprio Italo Calvino, que temos citado; romancista e teórico respeitado

dentro e fora das fronteiras italianas, escritor singular, só recentemente, depois de transcorridos 23 anos de seu falecimento, sua obra, principalmente a ensaística, começa a merecer a atenção da crítica literária italiana e a receber um “talvez” para a inclusão de seu nome na lista dos canonizados no *Bel paese*, apesar de, há muito, parte de sua vasta produção literária – *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, à frente, *Marcovaldo*, *Lezioni americane*, *Le città invisibili* e *Perché leggere i classici*, em particular – já se encontrar consagrada, entre leitores comuns e especializados, tanto na Itália quanto no exterior, como demonstra o grande número de pesquisas realizadas sobre a sua produção poética e o alto índice de citações de suas obras em referências bibliográficas. Escreve Calvino (2003, p. 8): “*Un classico é un opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso*”.

Em sua obra *O cânone ocidental. Os livros e a Escola dos tempos*, o ensaísta norte-americano Harold Bloom estuda vinte e seis escritores, tentando “isolar as qualidades que os tornam canônicos, ou seja, obrigatórios em nossa cultura” (1995, p. 11). Afirma que uma obra deve ser original para ter força e vencer a luta contra a tradição e poder almejar o posto de cânone e ou a inclusão literária. Segundo o autor, o aspecto inaugural presente nessas obras deve ser capaz de responder às obras já eleitas, sem esquecer, porém, que a tradição forma-se a partir do conflito entre um gênio passado e uma aspiração presente e que esse conflito é essencial para que haja um ponto de partida, uma metáfora anterior, para que desse ponto aconteça um desvio, uma concordância ou uma rejeição às imaginações literárias precursoras. “Um dos sinais de originalidade que pode conquistar *status* canônico para uma obra literária é aquela estranheza que jamais assimilamos inteiramente, ou

que se torna um tal fato que nos deixa cegos para idiossincrasias, afirma o autor (1995, p. 14). E continua:

A estranheza canônica pode existir sem o choque dessa audácia, mas o cheiro de originalidade deve sempre pairar num aspecto inaugural de qualquer obra que vença incontestavelmente o agôn com a tradição e entre no Cânone (Ibid., p. 15).

A tradição não é apenas um passar adiante ou processo de transmissão benigna; é também um conflito entre gênio passado e aspiração presente, em que o prêmio é a sobrevivência literária ou a inclusão canônica. (Ibid., p. 18)

Bloom investiga a literatura do Ocidente a partir da obra de Shakespeare, que ocupa o centro em sua lista, na qual somente um autor italiano mereceu inclusão, Dante Alighieri. Mas o autor justifica suas escolhas (Ibid., p.12):

A escolha de autores aqui não é tão arbitrária quanto pode parecer. Eles foram escolhidos tanto pela sublimidade quanto pela natureza representativa: é possível escrever um livro sobre vinte e seis escritores, mas não sobre quatrocentos. Sem dúvida estão aqui os maiores escritores ocidentais depois de Dante [...]

É uma lista provocadora, polêmica, como todas as listas que indicam preferências, como todas as antologias (SANTOS, 2008, Mss). Mas chega aos escritores modernos, incluindo o argentino Jorge Luis Borges, o chileno Pablo Neruda e o português Fernando Pessoa.

Originalmente, o cânone significava a escolha de livros em nossas instituições de ensino, e apesar da recente política de multiculturalismo, a verdadeira questão do cânone continua sendo: Quem tentará ler o indivíduo que ainda deseja ler, tão tarde na história? Os setenta anos bíblicos já não bastam para ler mais que uma seleção dos grandes escritores do que se pode chamar de tradição ocidental, quanto mais de todas as tradições do mundo. Quem lê tem de escolher, pois não há, literalmente, tempo suficiente para ler tudo, mesmo que não se faça mais nada além disso. O grande verso de Mallarmé – “a carne é triste, ai, e eu li todos os livros” – tornou-se uma hipérbole. (Op. Cit., p. 23).

Na mesma direção de Bloom, sobre a impossibilidade de se ler todas as obras consideradas essenciais, ao iniciar sua reflexão no *Porque ler os clássicos* e a propósito da citação “*I classici sono quei libri di cui si sente dire di solito: “Sto*

rileggendo...” e *mai “Sto leggendo...”* (2003, p. 5), Italo Calvino afirma que tal frase é pronunciada por “*quelle persone che si suppongono ‘di vaste letture’*” e não vale para a juventude, idade em que o encontro com o mundo, e com os clássicos como parte do mundo, vale exatamente como primeiro encontro”. E prossegue:

Il prefisso iterativo davanti al verbo “leggere” può essere una piccola ipocrisia da parte di quanti si vergognano d’ammeterne di non aver letto un libro famoso. Per rassicurarli basterà osservare che per vaste che possano essere le letture “di formazione” d’un individuo, resta sempre un numero enorme d’opere fondamentali che uno non ha letto.

Chi ha letto tutto Erodoto e tutto Tucídide alzi la mano. E Saint-Simon? E il cardinale di Retz? Ma anche i grandi cicli romanzeschi dell’Ottocento sono più nominati che letti. Balzac in Francia si comincia a leggerlo a scuola, e dal numero delle edizioni in circolazione si direbbe che si continua a leggerlo anche dopo. Ma in Italia se si facesse un sondaggio Doxa temo che Balzac risulterebbe agli ultimi posti.

Calvino provoca aqueles que dizem ter lido todos os clássicos e, ainda, nos convida a refletir sobre o cânone específico de um dado país, no caso a França, ao tratar da leitura de Balzac (que não consta da seleção de Bloom, diga-se), que tem início na escola. Ou seja, apesar de o autor de *A comédia humana* não constar da seleta relação preparada pelo ensaísta norte-americano, Balzac é muito lido, e não só como leitura obrigatória, como aponta Calvino.

Na Itália, muitos críticos se dedicaram e se dedicam à organização / revisão do cânone universal e, especialmente, do italiano. Dentre eles, queremos destacar o romancista e crítico literário Roberto Cotroneo, que publicou, em 1994, um livro intitulado *Se una mattina d’estate un bambino. Lettera a mio figlio sull’amore per i libri* (*Se uma criança, numa manhã de verão: carta para meu filho sobre o amor pelos livros*. Tradução de Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2004) no qual, além da alusão ao romance de Calvino, no título, também trata da importância da leitura, desde tenra idade, estabelecendo a sua antologia de clássicos, na qual se encontram “algumas poucas obras, selecionadas a dedo”, obras que poderiam dar

ao filho, Francesco, quando estivesse em idade escolar, uma idéia do que seja literatura. De sua seleção, além do *A ilha do tesouro*, de Robert Louis Stevenson, constam, por exemplo, *O apanhador no campo de centeio*, de Jerome David Salinger, e *O náufrago*, do austríaco Thomas Bernhard.

Copiando Calvino, perguntamos: quem, no Brasil, com menos de vinte anos de idade, já leu esses livros? Talvez algumas pessoas levantem o dedo para Bernhard, por causa do filme *Cast away* (2000), do diretor Robert Zemeckis, estrelado por Tom Hanks, e que em nosso país recebeu o título *O náufrago*.

Também no Brasil Calvino tem inspirado leitores especializados, como no caso da escritora Ana Maria Machado que, em 2002, publicou pela editora Objetiva o seu *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Quer dizer: o *Perché leggere i classici* tornou-se, já, um clássico.

Os escritores que também são críticos literários têm valores em comum, que demonstram o “consenso” de uma comunidade. No entanto, não existe consenso absoluto, no que se refere à crítica literária; há pontos quase sempre comuns. Os principais teóricos da literatura, na atualidade, valorizam a técnica poética, ou seja, a arte de alguns escritores serem exímios em suas obras e em seu trabalho, permitindo, em qualquer tempo, aplicações e desenvolvimentos do que por eles foi escrito. Roland Barthes, na obra *O grau zero da escrita*, já concebia o escritor como um profissional, no que se refere à técnica, não apenas como alguém que tem vocação para escrever. Ou seja, não basta a genialidade, a surpresa, o fascínio de uma obra, mas também o domínio de uma outra arte, a técnica. A obra literária não é utilitária e daí esse preceito: valorizam-se os fins qualitativos e não os quantitativos.

Por volta de 1850, começava a colocar-se, para a literatura, um problema de justificação: a escritura vai buscar alibis para si mesma; precisamente porque uma sombra de dúvida começa a levantar-se sobre seu uso, toda uma classe de escritores preocupados com assumir a fundo a responsabilidade da tradição substituirá o valor de

uso da escritura por um valor-trabalho. A escritura será salva não em virtude de sua destinação, mas graças ao trabalho que ela terá custado [...] Esse valor-trabalho substitui, de certa forma, o valor-gênio.

A possibilidade de dizer muito em poucas palavras é também um aspecto valorizado pela crítica atual: não exatamente porque um texto deva ser conciso para ser notável, mas, a rapidez ligada à eficácia são qualidades atualmente exigidas. A propósito, Calvino escreve em *Lezioni americane*, no capítulo dedicado à *esattezza* (1997, p. 65):

Esattezza vuol dire per me soprattutto tre cose:

- 1) un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato;
- 2) l'evocazione d'immagini visuali nitide, incisive, memorabili; in italiano abbiamo un aggettivo che non esiste in inglese, "icastico", dal greco εἰκαστικός;
- 3) un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione.

Por outro lado, não basta a capacidade de condensar idéias, pois para um texto ser eficaz, devem ser escolhidas as palavras exatas para se dizer o que se quer. O ponto crucial dessa questão não é a adequação da palavra à idéia, e sim a habilidade de recriação do mundo, de um sentido muito amplo e independente do real: a verdade da ficção, que consiste exatamente em criar um mundo independente onde as idéias se entrelaçam.

A mensagem poética, ou seja, a produção de emoções suscitada pela obra literária está ligada diretamente ao leitor. Porém, não podemos deixar de lado o autor. A emoção transmitida para um texto está ligada a um emissor, despersonalizado, não sentimental, que consegue manter o ritmo e também a surpresa e o estranhamento. É unanimidade entre os críticos a despersonalização do poeta, ou seja, o seu apagamento em função da linguagem. Calvino prezava a rapidez por associá-la à intensidade da vida moderna. Os textos modernos têm, pois, o papel de tornar visível aos leitores a emoção através da intensidade das suas

palavras. Retomando o *Lezioni americane*, o autor enumera, inclusive, valores no que se refere à escrita literária: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade. No prefácio afirma (CALVINO, 2006, p. 11):

Minha confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar. Quero, pois, dedicar estas conferências a alguns valores ou qualidades ou especificidades da literatura que me são particularmente caros, buscando situá-los na perspectiva do novo milênio.

Outra característica admirada na modernidade é a coerência interna do texto literário, o universo interno da obra, que não se refere a algo exterior, mas sim a uma coerência autônoma e independente. A obra alcança sua totalidade a partir dos sentidos produzidos na leitura, sem seguir uma unidade de sentidos, mas uma infinidade de sentidos possíveis.

Voltando a Leyla Perrone-Moisés, a crítica não vê na obra de arte, na obra literária, uma utilidade imediata além do belo, mas, por outro lado, para esta a Literatura implica um valor de crítica e de conhecimento de mundo na sociedade. Vale dizer que a função primordial da arte é ela mesma. A “função social” que ela possa desempenhar é indireta e nem sempre perceptível. Essas funções se misturariam entre manter a “boa forma” da língua, como teorizou Pound, para preservar o idioma, como disse Eliot, e para ampliar a visão de mundo do leitor, segundo Borges (Op. Cit., p. 165).

Para os críticos modernos, incluindo Borges¹ (Op. cit., p. 170) a Literatura deve ser cosmopolita, atingir um número largo de pessoas, internacionalizar-se. A grande preocupação é que ao se traduzir uma obra não se perca a originalidade, a qualidade do texto. O importante é que o leitor, ainda que confrontado com uma

¹ BORGES, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Editorial Proa, 1925.

tradução tenha acesso não somente aos prazeres da leitura, mas também às entrelinhas do texto literário.

A inovação e a surpresa se referem a uma leitura nova, que se atualiza com o passar do tempo, sendo esse o grande requisito para um escritor fazer parte do cânone: a capacidade de fazer-se novo em épocas diferentes. Por outro lado, essa habilidade de inovar pode distinguir a chamada leitura de consumo da obra literária.

Os critérios adotados pela crítica na canonização podem ser por vezes arbitrários. Fazemos tal afirmação por considerarmos que a canonização representa também uma segregação de autores, visto que os críticos promovem a escolha dos escritores que farão parte do cânone e dos que efetivamente estarão à margem da “leitura recomendada”. Sim, pois a escolha do cânone define também quem estará à margem. Não são ingênuas e nem inocentes as seleções. Elas indicam não somente os pensamentos de um grupo, mas também os interesses de uma sociedade. Shakespeare e Dante, sempre citados, não estão gratuitamente nas listas, têm a magnitude das suas obras reconhecida. Por outro lado, não é possível esquecer que, por vezes, grandes escritores foram excluídos de listas canônicas unicamente por interesses secundários. Um bom exemplo é o fato de Luís de Camões, autor maior das literaturas de Língua Portuguesa, não figurar na *Enciclopédia Britânica* (1991) porque Portugal ainda não ingressara na Comunidade Européia, à época da elaboração da lista de autores que seriam incluídos na enciclopédia (Op. Cit., p. 81).

Apesar de o cânone servir de parâmetro para a escolha da leitura que faremos, pois não nos é possível ler tudo o que se publica, não raras vezes optamos por obras não legitimadas, que, talvez, no futuro venham a integrar alguma lista de obras recomendadas. Na modernidade, principalmente, muitos autores que foram colocados à margem tiveram sua segunda chance, tempos depois, como aconteceu

no Brasil com o escritor Lima Barreto ou na Itália com Italo Svevo, ainda considerado “um caso”, mas já legitimado.

O contrário também pode ocorrer, e com bastante frequência. Lembramos, no Brasil, do escritor Bernardino da Costa Lopes (1859-1916), mais conhecido por B. Lopes, que poderá auxiliar a nossa exemplificação. Ele, Cruz e Sousa, Emiliano Pernetta e Oscar Rosas formaram o primeiro grupo de poetas simbolistas brasileiros. Em sua época, B. Lopes foi festejado e respeitado, mas hoje quem se lembra de seu nome? Lamentavelmente, encontra-se relegado ao esquecimento. Ou seja, as listas apresentam certa mobilidade.

A propósito dessa mobilidade do cânone, queremos retomar discussões havidas na disciplina ministrada no curso de mestrado pela professora Maria Lizete dos Santos, em 2008, que nos propiciou subsídios para elaboramos este item. A professora citada demonstrou-nos a variação das listas formuladas pelos críticos literários italianos. Sublinhou que Dante, Boccaccio, Petrarca, Manzoni, Leopardi, Verga e Pirandello, autores lidos, relidos e citados, são referenciados em todas as antologias. Mas, sugeriu-nos “novos clássicos”, a partir de sua leitura e da indicação de conceituados teóricos como Cesare Segre, Alberto Asor Rosa e Italo Calvino. Dentre os novos clássicos, colocou em relevo a obra de Carlos Emilio Gadda, autor consagrado por Segre, e também por Calvino (2003, p. 216), como um dos maiores da narrativa italiana do Século XX.

Mas, como nos comprometemos na apresentação deste trabalho, não tencionamos nos alongar em discussões teóricas e, por isto, passaremos ao item seguinte, no qual examinaremos, mas somente na superfície, a questão da intertextualidade, que nos exigirá retornar, por vezes, à discussão do cânone.

1.2 Da intertextualidade.

Para começar este item sobre o conceito de intertextualidade, voltamos ainda ao item anterior, porque queremos assinalar que alguns críticos modernos consideram o fato de o autor “manter-se vivo” com o passar do tempo como um indício de que ele poderá um dia figurar como clássico. Talvez, um dia, a crítica literária italiana dedique um pequeno espaço a Silvana Gandolfi, do mesmo tamanho daquele dedicado a Carlo Collodi ou a Edmondo De Amicis, cujos textos, para alguns poucos teóricos, já não se encontram circunscritos ao espaço infanto-juvenil.

Cabe esclarecer que não pretendemos nos enveredar pela discussão sobre esse complexo universo denominado literatura infanto-juvenil, especialmente porque a “delimitação do objeto” não é nada pacífica e, também, porque o próprio termo “literatura infanto-juvenil” comumente indica um conjunto variado, e não muito homogêneo, e tampouco claramente delimitável. E mais: especialmente porque, partidárias da afirmação da professora Maria Lizete, consideramos que um “texto literário não se destina a esse ou àquele período da vida, mas pode ser lido e degustado em todas as idades” (SANTOS, 2008-1).

“Os autores lançam-se à aventura de pôr suas cartas a caminho de amigos não-identificados”, escreve Sloterdijk (2000, p. 8), reafirmando que os livros são cartas dirigidas a amigos, ou a familiares. Tal afirmação nos remete a Roberto Cotroneo cujo livro que citamos tem o subtítulo *Carta para meu filho sobre o amor pelos livros*.

Então, o livro é um prolongamento de seu autor; nele, uma carta, o autor trata de assuntos-temas referentes a seu mundo, do qual participa o seu leitor.

A partir deste esclarecimento, voltamos ao cânone (Mas nossa proposta não é o intertexto?): os autores que se encontram à sua margem, ainda que não sejam

reconhecidos, podem e efetivamente deixam sua marca na Literatura. Porém, no calor da discussão sobre arbitrariedade, mérito, longevidade, é importante reconhecer que o cânone é essencial para dar a medida, a marca daqueles que superaram inclusive a si mesmos e conseguiram, através de uma obra, ir além das estradas da escritura pura e simples, mas a uma surpresa e um diálogo sempre renovados com o que veio antes, com o que virá e com o próprio leitor, independentemente da época ou idade (A volta ao cânone nos auxilia a caminhar na direção do tema intertextualidade).

Por outro lado, é impossível não tomar em consideração o expressivo número de grandes escritores não incluídos na lista de autores de obras representativas, como afirma Leyla Perrone-Moisés, crítica que não se coloca totalmente contra as listas, mas que defende a bandeira de que, por vezes, essas são arbitrárias e têm uma finalidade muito diferente do sentido real da palavra. Na opinião da citada professora e crítica literária, o cânone não deve ser uma convicção idealista, mas um conjunto de valores. Sendo assim, acreditamos, esses valores poderão ser sempre contestados.

Se Silvana Gandolfi figurará um dia na lista dos clássicos, não temos como assegurar; porém, o prestígio que a autora vem obtendo no âmbito da “Literatura para jovens” e a outorga do prêmio Christian Andersen nos sugerem que se trata de uma forte candidata à permanência na história da Literatura Italiana.

Retornando à epígrafe desta pesquisa, extraída do livro de Italo Calvino, declaramos nossa total concordância com o autor italiano, que escreve (2003, p.10): *Il “tuo” classico è quello che non può esserti indifferente e che ti serve per definire te stesso in rapporto e magari in contrasto con lui* . Eis o motivo pelo qual escolhemos examinar a obra de Gandolfi, porque com ela nos identificamos, plenamente.

Em sua obra, Gandolfi nos revela as suas matrizes, transporta-nos aos autores clássicos com os quais dialoga, e nos estimula a lê-los, desde cedo: Dante, Proust, Shakespeare e muitos outros. Ensina-nos que um livro clássico não é sinônimo de livro velho, mas sim de eterno porque, como afirma Calvino (2003, p.7), “*ogni rilettura è una lettura di scoperta come la prima*”.

“I classici sono libri che esercitano un’influenza particolare sia quando s’impongono come indimenticabili, sia quando si nascondono nelle pieghe della memoria mimetizzandosi da inconscio collettivo o individuale”. (Idem)

Um clássico da literatura, por exemplo, é *Pinocchio*. Quem não ouviu falar dessa marionete que, conquistando a humanidade, se transformou em um menino de verdade. A história de Pinocchio, resguardadas as diferenças, lembra-nos a de *Aldabra*, não somente porque trate do processo de transformação de Eia, de mulher em tartaruga, mas, também, pela relação mantida com a neta, tão estreita como aquela de Pinocchio e Gepetto. Mas essa história, a de Aldabra, só será focalizada no subitem 2.4. Apenas a citamos porque nossa escrita, que agora se volta mais especificamente para o tema intertextualidade, inspira-se em Calvino (Ibid., p.9):

Non necessariamente il classico ci insegna qualcosa che non sapevamo; alle volte vi scopriamo qualcosa sempre saputo (o creduto di sapere) ma non sapevamo che l’aveva detto lui per primo (o comunque collega a lui in modo particolare). E anche questa è a sorpresa che dà molta soddisfazione, come sempre la scoperta d’una origine, d’una relazione, d’una appartenenza.

Silvana Gandolfi não apaga em sua obra as marcas de suas leituras dos clássicos; ao contrário, ela os incorpora, cita. “Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar” (COMPAGNON, 1996, p. 31). Já tínhamos feito esta citação?

Laurent Jenny inicia seu ensaio “A estratégia da forma” com uma citação de Mallarmé – “Mais ou menos todos os livros contêm, medida, a fusão de qualquer repetição” – e tece o seguinte comentário (1979, p. 5-6):

Mallarmé sublinha um fenômeno que, longe de ser uma peculiaridade curiosa do livro, um efeito de eco, uma interferência sem conseqüências, define a própria condição da legibilidade literária. Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida. De fato, só se apreende o sentido e a estrutura numa obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante. Esses arquétipos, provenientes de outros tantos “gestos literários”, codificam as formas de uso dessa “língua secundária” (Lotman) que é a literatura. Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define. Mesmo quando uma obra se caracteriza por não ter nenhum traço comum com os gêneros existentes, longe de negar a sua permeabilidade ao contexto cultural, ela confessa-a justamente por essa negação. Fora dum sistema, a obra é impensável. A sua compreensão pressupõe uma competência na decifração da linguagem literária, que só pode ser adquirida na prática numa multiplicidade de textos.

Esta citação, longa, nos auxilia na conceituação do que seja intertextualidade.

Para reforçar esse conceito, citamos outro trecho do ensaio de Jenny, quando o crítico afirma que McLuhan lhe parece mais convincente ao explicar a questão do intertexto a partir da evolução dos *media* (Ibid., p. 8): “Para ele [McLuhan] toda a memória literária resulta da capacidade de memorização própria dos “media” numa época. A renovação numa tecnologia da informação causa um afluxo brusco de lembranças-vazadouro, que têm incidência sobre os gêneros em voga”. Destaco a citação que Jenny faz de um texto de McLuhan (Ibid., p. 9):

Antes do advento da eletricidade, a imprensa não conhecia rival, no que toca à expansão quer à intensidade, no seu poder de recuperar o passado e de servir de memória coletiva. Não só faz reviver a Antiguidade, outrora reduzida ao pequeno caudal dos manuscritos, como inebria os letrados de escolástica e de aforismos sentenciosos. A mecânica rápida da imprensa põe ao alcance de todos as iluminuras dos livros de horas. Estas “leituras para todos” formam um público novo e dão origem a um florescimento de gêneros novos. Cervantes e Rabelais discernem na evolução do público letrado o efeito numa mistura de gêneros numa escala colossal. Cervantes apresenta um D. Quixote enlouquecido pela leitura dos romances recuperados por

Gutenberg, e Rabelais mostra o mundo sob a forma dum jacó gargantuesco de que nutrem os apetites insaciáveis dos homens.

A supracitada afirmação de McLuhan colabora, também, para o bom termo da nossa tentativa de explicar o que seja intertextualidade sem precisarmos estabelecer uma definição, exatamente como Calvino consegue fazer no seu *Perché leggere i classici*, obra que é o nosso modelo.

Quase concluindo a nossa reflexão, não podemos deixar de citar Julia Kristeva, a quem se deve a invenção do termo intertexto. Segundo a autora (*apud* JENNY, 1979, p.13) “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação dum outro texto”. Afirma Jenny que a noção de “texto” é “seriamente alargada pela autora. É sinônimo de ‘sistemas de signos’, quer se trate de obras literárias, de linguagens orais, de sistemas simbólicos sociais ou inconscientes. Julia Kristeva reivindica esse alargamento e o opõe antecipadamente a qualquer interpretação redutora” (Ibid., p. 13). E, na seqüência, cita Kristeva (Idem):

O termo “intertextualidade” designa essa transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos noutra, mas como este termo foi freqüentemente tomado na acepção banal de “crítica das fontes” dum texto, nós preferimos-lhe um outro: *transposição*, que tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exige uma nova articulação do tético – da posicionalidade enunciativa e denotativa.

Pensando com Jenny, como poderemos afirmar que uma obra está presente noutra sem incorrer na questão do plágio, da simples cópia? Uma possível resposta para esta pergunta poderá ser encontrada na citação seguinte, extraída do livro *L'intertestualità* de Marina Polacco (1997, p. 9):

Il testo letterario presuppone sempre il riferimento ad altri testi, la parola letteraria è sempre una parola dialogica, che ha fatto propria la parola altrui. La nuova parola ha senso perché esistono altre parole già dette alle quali si rapporta. Grazie a questa relazione noi riconosciamo l'opera letteraria come tale e riusciamo a distinguerla

da tutto ciò che non è letterario. Non esiste una parola assolutamente “verGINE”. Anche quando un’opera pretende di essere del tutto originale e di non aver alcun rapporto con le altre, la stessa negazione non avrebbe ragione d’essere. D’altra parte, **per affermare se stessa, la parola deve negare le altre, liberarsi da quella che il critico americano Harold Bloom (n.1930) ha chiamato con espressione efficace “angoscia dell’influenza” (grifo nosso).**

Novamente solicitamos o auxílio de Calvino, porque citaremos como modelo exemplar de intertextualidade o seu *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, um romance sobre o universo do livro, o prazer da leitura, uma história sem fim, romance de múltiplas narrativas.

Acreditamos que nosso texto sobre intertextualidade justifica o fato de termos, várias vezes, voltado à discussão sobre o cânone, bem como seja suficiente para a leitura que temos a intenção de realizar sobre a obra de Silvana Gandolfi, na direção da qual estamos a nos encaminhar.

CAPÍTULO II

SILVANA GANDOLFI E A LEITURA DOS CLÁSSICOS

2.1 Silvana Gandolfi: um retrato em 3x4.

Não somente para seguir a praxe, mas para situar o nosso leitor quanto à produção poética de Silvana Gandolfi, reservamos um item ao seu perfil biobibliográfico. Entretanto, estavam longe do nosso horizonte as dificuldades por que passaríamos para concretizar tal objetivo, por escassez de informações precisas e / ou confiáveis.

Se digitarmos o nome da nossa autora em uma página de busca na rede virtual, obteremos um número expressivo de ocorrências, mas quase todas limitadas a notícias sobre lançamentos de seus livros, pequenas resenhas preparadas pelas editoras ou relação das obras de Silvana encontradas nas livrarias.

Persistentes, tivemos de nos valer dos textos informativos preparados pelas editoras Salani, na Itália, e Rocco, no Brasil, estes quase sempre tradução daqueles, bem como de uma entrevista concedida ao jornalista italiano Giulio Zucchini² em 1/7/2006; ao que nos parece, a autora procura manter-se recolhida ao seu fazer literário, preservando-se da exposição pública.

Consta na *Wikipédia* que Silvana Gandolfi nasceu em Roma, no ano de 1940. Mas essa informação não é totalmente confiável, pois na supracitada entrevista a Zucchini podemos ler que ela “*Ha trascorso la sua infanzia a Roma, ma le sue origini*

² <http://www.cafebabel.com/ita/article/1885/silvana-gandolfi-in-viaggio-con-la-fantasia.html>

sono triestine e russe. Nipote di uno scrittore di Odessa traduttore di Lev Tolstoj, ha visto la sua vita sempre intrecciarsi con la letteratura”. Isso é tudo.

Mas, como a precisão desses dados – o local e o ano de nascimento – não interdita a leitura da obra de Silvana, decidimos persistir em nosso intento.

Efetivamente, podemos afirmar que, antes de passar a escrever preferencialmente para crianças e jovens, em 1992, Gandolfi dedicava-se à psicanálise, ao budismo, a escrever novelas, romances, contos.

Também, podemos informar que os seguintes prêmios lhe foram outorgados: Prêmio Cento, em 1994, para *Pasta di drago*, e em 1996, para *Occhio al gatto*. Ainda no ano de 1996, recebeu da International Board on Books for Young People a Medalha Hans Christian Andersen, a maior distinção feita a autores que dedicam seus textos ao público infante ou juvenil. Com *Memoria dell'acqua*, 1999, recebeu o Prêmio Arpino.

Outra informação confiável refere-se a seus livros, publicados na Itália pela editora Salani – *La scimmia nella biglia*, 1992, *Pasta di drago*, 1993, *Occhio al gatto*, 1995, *L'isola del tempo perso*, 1997, *La memoria dell'acqua*, 1999, *Aldabra. La tartaruga che amava Shakespeare*, 2001, e *Qui vicino mio Ariel*, 2005 – e, no Brasil, pela editora Rocco: *Aldabra A tartaruga que amava Shakespeare*, 2003, *Pasta mágica de dragão*, 2007, *Olho mágico (Occhio al gatto)*, 2008, e *O segredo da bola de gude (La scimmia nella biglia)*, 2008, e *A ilha do tempo perdido*, 2009.

Em *La scimmia nella biglia*, a primeira obra de Gandolfi, é narrada a história de Sara, uma menina desajeitada e tímida que encontra uma bola de vidro azul com uma macaca dentro. A menina e o animal trocam de lugar e de vida. Sara torna-se uma pessoa muito esperta e descontraída, mas, por outro lado, passa a ser escrava

da magia que a faz diferente. A pequena vive um drama de identidade: ser a frágil Sara ou a desinibida e “selvagem” Sara da bola azul.

Nessa obra, Silvana traz à reflexão a dialética entre o bem e o mal, o lado selvagem e o lado civilizado do ser humano, colocando em questão valores e sentimentos de uma menina. Essa foi a quarta obra da autora lançada no Brasil com o título *O segredo da bola de gude*.

Em *Pasta di Drago*, obra contemplada com o Prêmio Cento, em 1994, são discutidas as decepções de um homem de meia-idade, que teme a velhice e se depara com a possibilidade de rejuvenescer. É a história de Andrew, um turista inglês que, em viagem ao Nepal, recebe de um mendigo a missão de entregar em segurança a *pasta mágica do dragão*, que tem o poder de manter as pessoas jovens, a uma menina que, na verdade, é neta do velho mendigo e a deusa Kumari. O homem, levado pela curiosidade e pela gula, come toda a pasta. No início, experimenta a alegria de manter-se jovem, porém, depois, percebe que a cada dia rejuvenesce mais aceleradamente e, por fim, se dá conta que um dia poderá desaparecer. Assim, dá início a uma aventura até o Himalaia onde, acompanhado por uma Kumari, “deusa-menina”, procurará uma maneira de continuar a existir. Esta obra foi lançada no Brasil, em 2007, com o título *Pasta mágica de dragão*.

Na terceira obra de Gandolfi, *Occhio al gatto*, a cidade de Veneza é palco para a aventura de Dante e Virgílio, menino e gato, que será examinada no item 2.1.

Em 1997 a autora escreve o premiado *L'isola del tempo perso*, que também merecerá um exame mais acurado, no item 2.2.

Em *La memoria dell'acqua* (1999), a memória é conservada através da água. Nessa aventura de grandes discussões existencialistas, um menino é capturado e mantido refém pelo povo das neves. No cativeiro, torna-se amigo de sua carcereira,

uma menina de apenas cinco anos, e convive com uma civilização de outros tempos, conservada pela memória: os maias.

A obra *Aldabra. La tartatuga che amava Shakespeare*, o maior sucesso editorial de Silvana, já se encontra traduzido em nove países. Em *Aldabra*, é contada a história de Eia, uma senhora de oitenta anos que deseja transformar-se em tartaruga para não morrer, e de Elisa, sua neta, que a acompanha nos caminhos da sua metamorfose. Ligadas não somente pelo nome, mas também pelos versos de Shakespeare, ambas se valerão da arte para enfrentar as grandes mudanças que surgirão em suas vidas.

O último livro publicado por Silvana Gandolfi – *Qui vicino mio Ariel*, 2006 – recebeu o Prêmio Città di Roma per Gianni Rodari. Narra a história da escritora Leonora que, por conta da fragilidade de seu corpo, sente a necessidade de ter um anjo da guarda. Com o propósito de ter um protetor, deseja a estátua de um anjo, exposta em um antiquário. Mas, pelo valor elevado da escultura, resolve esculpir seu próprio anjo guardião. Assim, aparece em sua vida Ariel, um anjo às avessas, que vai acompanhá-la na escritura de um novo livro e, também, na reescritura de sua vida. Nessa história, o real e o mágico darão o tom a uma aventura que discutirá os medos do ser humano e, também, alguns estereótipos, como o do menino brasileiro, pobre e mestiço, que vai para a Europa roubar e que, pela saudade que sente de casa, elabora um plano para conseguir voltar a seu país.

A intertextualidade é um elemento marcante nas obras da escritora (“Il predominio incondizionato delle pratiche intertestuali, congiunto a una nuova e ben più scaltrita coscienza del fenomeno, è ritenuto da molti studiosi caratteristica precipua della letteratura postmoderna”)³.

³ POLACCO, 1997, p. 23.

Em algumas das obras de Gandolfi, o diálogo com clássicos da literatura vem anunciado desde o título, como em *Aldabra. La tartaruga que amava Shakespeare* ou em *A ilha do tempo perdido*. Em *O segredo da bola de gude* podemos pensar em uma alusão à obra Shakespeariana *Sonho de uma noite de verão*, onde humanos transformam-se em animais e dão lugar ao seu lado selvagem. Os protagonistas de *Occhio al gatto* têm os mesmos nomes de dois grandes autores da literatura universal, Dante e Virgílio – Dante que na *Divina Commedia* retoma a *Eneida* de Virgílio.

Retornando à epígrafe deste trabalho, extraída do livro *Perché leggere i classici* de Calvino, reafirmamos que Silvana nos comove e nos faz um irresistível convite à leitura, dos clássicos.

«*Nei miei libri non è presente nessun elemento della società contemporanea. Evito il più possibile di utilizzare il linguaggio e le mode degli adolescenti. Cerco di ambientare le storie in un tempo un po' più remoto per parlare del mondo dell'infanzia in maniera universale*», diz Gandolfi ao jornalista Giulio Zucchini.

Os livros de Silvana tratam de temas universais, são singulares, como poderemos conferir com a amostragem de leitura que apresentaremos, e nos convidam a observar outros mundos possíveis e também, quase sempre, nos convidam a olhar a nossa própria vida e a refletir sobre ela.

A seguir nos aproximaremos de três obras de Silvana Gandolfi: *Occhio al gatto*, *L'isola del tempo perso* e *Aldabra. La tartaruga che amava Shakespeare*.

2.2 *Occhio al gatto*: da ficção na ficção.

Occhio al gatto, livro ilustrado por Giulia Orecchia, teve sua primeira edição em 1995 pela editora italiana Salani e recebeu o Prêmio Cento 1996⁴. No Brasil, foi publicado pela editora Rocco, em 2008, com o título *Olho mágico*.

A narrativa é ambientada em Veneza, cidade na qual Dante, um menino de dez anos, acompanhado de seu gato, Virgílio, passa uma temporada com a avó, enquanto seus pais se encontram em Hong Kong, a trabalho.

O menino tem o hábito de desenhar com a língua, no palato, qualquer coisa que o interesse ou o incomode. Isso acontece com os broches da avó, ou até mesmo enquanto ela o interroga sobre o seu mau desempenho na escola, com a barriga de uma gata, com o rosto sua professora etc.

Nel mio palato la punta della lingua prese a muoversi furiosamente, andando su e giù, per seguire con cura l'ovale del volto che mi stava di fronte. Gli occhi, il naso, il mento. Tutto si può disegnare, con la punta della lingua, dentro le pareti della bocca, in segreto. (GANDOLFI, 2007, p. 8)

Desenhar com a ponta da língua era como uma forma de libertação, visto que ele era disléxico (Ibid., p. 12):

Uscire dal guscio. Come un pulcino! Smisi di disegnare con la lingua le labbra della maestra per attaccare con un uovo. L'uovo dentro la mia bocca era intero, perfetto. Disegnai uno zig-zag che lo attraversava. Da quell'incrinatura sarebbe saltato fuori un pulcino. Ma disegnare un pulcino che salta fuori dal guscio senza averlo sotto gli occhi era troppo difficile per me. Chi si ricorda di come è fatto un pulcino? L'uovo incrinato non si rompe e seguì il destino di tutti i disegni fatti in punta di lingua: svanì dal mio palato. (p.10)

Ero stupito di essermela cavata così a buon mercato. Disegnai il colletto di pizzo della nonna. Lo disegnavo sempre quando la guardavo. O il colletto o le onde maestose dei capelli. Quando mi stava più vicina anche l'ovale del cammeo. La Medusa no perché era troppo piccola. (Ibid., 71-72)

⁴ Cento está localizada na província de Ferrara, na Região Emilia-Romagna. O Premio Cento alla Stampa Locale é promovido pelo Circolo Culturale "Club Embora".

O menino, por ser disléxico, encontra dificuldades na escola e sua avó, depois de muitas reclamações da professora, decide contratar um professor particular para ajudá-lo. Esse professor, Cosimo Dolente, é também alquimista, leitor de pensamentos. Recebe Dante em sua casa para ministrá-lhe aulas, conquistando-o logo de início:

Ero sicuro che anche fra mille anni, se avessi incontrato Cosimo Dolente, avrei saputo riconoscerlo all'istante. Quel tipo mi piaceva. Nonostante la stranezza dell'aspetto (aveva qualcosa di sghembo), non era brutto. Aveva sopracciglia molto folte e bianche e radi capelli lunghi. Gli occhi erano di un grigio intenso e mi fissavano spiritati. Al posto della giacca indossava una ventaglia grigia. Sembrava decisamente uno scienziato pazzo (Ibid., p.13)

Muitos são os gatos que vivem na casa de Cosimo e um deles torna-se especial para Dante: Tita, uma gata prenha; um de seus filhotes será Virgílio, o gato presenteado por Dolente ao pequeno.

Segundo Dolente, a primeira criatura viva que aparece diante dos olhos de um gato, assim que ele abre os olhos para o mundo, é capaz não só de ler seus pensamentos, mas também de ver por meio dos seus olhos. Por esse motivo, Dante espera, incansavelmente, o dia em que Virgílio abrirá seus olhos pela primeira vez. E quando chega o esperado dia, ele e Virgílio se fitam e inicia-se uma incrível história. Dante e Virgílio estarão ligados, sempre, pela força do pensamento:

“Cosa succederà?”, chiesi con un filo di voce.

“Prima bisogna che apra gli occhi, poi tu ti metti di fronte a lui; vi guardate a lungo, dritto nel fondo delle pupille. Ma, attenzione, solo se tu sarai il primo essere al mondo ad apparirgli davanti, la prima creatura vivente, allora potrai...”

“... leggergli nel pensiero!” conclusi folle di gioia.

“Meglio ancora!”

“Meglio ancora!” Cosa poteva esserci di meglio che leggere nel pensiero del mio gatto Virgilio?

“Se lui ti avrà visto per davvero... visto dentro... Capisci cosa intendo, piccolo Dante? Non è facile lasciarsi guardar dentro, lo sai?” “Sì”.

“Se vi guarderete così, dopo tu potrai vedere con gli occhi di Virgilio. Anche se sarete lontani. Se tu chiuderai gli occhi e lo vorrai, vedrai tutto ciò che Virgilio sta vedendo il quel momento”. Dolente schioccò

le dita. “Telepatia a distanza!” gridò con lo stesso piacere con cui un altro avrebbe potuto gridare ‘Pizza alla napoletana!’ (Ibid., p.29-30)

Cosimo vem a falecer logo a seguir e Dante, triste com a perda do amigo, vai à casa do professor na tentativa de resgatar o seu gatinho. Mas, para sua surpresa, encontra apenas os novos donos do antigo lar de Dolente e deles ouve a mais dolorosa notícia: os gatos tinham sido abandonados nas ruas de Veneza; nada mais restara dos pertences de Dolente, nem seus gatos, seus móveis, ou sua caveira-namorada.

Tal situação leva o menino a experimentar simultaneamente várias situações difíceis: a morte do seu amigo e, ainda, a perda do seu gato. Por outro lado, lhe permite descobrir, através de uma confissão entristecida da avó, que ela teria sido a outra paixão de Cosimo Dolente, antes de sua atual namorada-caveira.

O garoto procura, então, colocar em prática sua telepatia com o gato. Ao fechar os olhos e se concentrar, consegue descobrir o paradeiro de Virgílio, ao visualizá-lo na praça mais conhecida de Veneza, São Marcos. Acelera o passo e vai ao encontro do seu felino, mas não consegue encontrá-lo. Após a fracassada tentativa, numa de suas visões, percebe que o bichano arranjava uma nova dona, uma menina que residia em uma bela casa e passava grande parte de seu tempo a acariciá-lo.

Tamanha era sua vontade de encontrar Virgílio, que não se contentava em ficar de olhos fechados apenas quando estava sozinho; passou a fazê-lo até mesmo na presença de sua avó, que considerava seu comportamento muito estranho. O menino procurava pistas através do que via o gato (Ibid., p.74):

“Cos’ hai, non ti senti bene? Dante!”
 Rimasi a occhi chiusi. “Non è nulla” disse masticando l’hamburger.
 “Voglio solo vedere se i sapori cambiano tenendo gli occhi chiusi”.
 “Basta con queste idiozie. Sai che non mi piace che si giochi a tavola.”.

Riaprii gli occhi. Tanto era inutile, la presenza della nonna m'impediva di concentrarmi e così non vedevo niente.

Certo dia, em uma de suas visões através dos olhos de Virgílio, percebe que a menina arrumava suas bagagens para viajar e ajeitava o gato numa cestinha, para que a acompanhasse. Depois, dirigia-se à esplanada Roma, porta de acesso a Veneza, para pegar o carro que se encontrava no grande estacionamento ali localizado; esperava por seu pai, quando apareceram dois homens que a raptaram: taparam-lhe a boca e sedaram o gato; levaram-na a força. A partir daí, Dante não conseguiu ver mais nada, somente a escuridão do sono do gato, entorpecido pelo líquido nele injetado.

Poi Virgilio si volto verso la bambina e io vidi l'impressione della gne-gne. La vidi fin nei minimi dettagli, e capii che c'era qualcosa che non andava.

Era terrorizzata.

Apri la bocca, come per mettersi a urlare e l'uomo a suo fianco gliela tappò con la manona. L'immagine si fece agitata, come se Virgilio stesse saltando dentro il cesto. Probabilmente stava cercando di venire fuori per balzare addosso a quell'uomo, o qualcosa del genere.

Il mondo si capovolve: un putiferio di su e giù caotici, che venne coperto da una mano di un rosa disgustoso in primo piano. Fra le dita tozze, un'enorme siringa.

Quindi il buio. (Ibid., p. 94-95)

Quando o gato acordou, Dante pôde ver não somente a menina sentada no chão, mas também os homens que a haviam seqüestrado. E passou a esperar que Virgílio tentasse escapular do cativo, na expectativa de identificar onde se localizava o esconderijo, “Porque, se Virgílio fugisse, eu iria encontrá-lo. E, com meu gato, procuraria o lugar onde eles mantinham presa a menina. Já podia imaginar-me nos panos do herói salvador.” (Ibid., p. 101).

Mas não aconteceu como ele previra; os dias passavam e o gato mantinha-se sempre ao lado da menina, sem tentar fugir do esconderijo. Os dois dormiam por muito tempo durante o dia e, quando estavam acordados, mantinham-se sempre juntos, um acariciando o outro ou, então, comendo alguma coisa (Ibid, p. 107-108):

Virgilio e la bambina erano sempre chiusi nella stanzetta con la lampadina accesa. Nessuno era più entrato, per quel che ne sapevo io.

Però molte avevo trovato solo il buio del sonno del mio gattino. E altre volte, qualche scena semplice, dei suoi semplici sogni.

Começou, então, a tentar ler os lábios da menina. Para tal, não fazia muito esforço, porque já estava bem acostumado a usar seus lábios para desenhar as pessoas e as coisas que o interessavam. Sendo assim, Dante estava sempre a par das conversas entre seu gato e a menina.

Chegou o dia em que, finalmente, os seqüestradores retiraram a menina e o gato do cativo. Virgílio acompanhava tudo muito atentamente, o que possibilitava uma visão quase completa dos lugares por onde passavam. E assim, o garoto pôde ver quando chegaram ao pedágio da estrada Bolonha-Florença-Roma. Era uma grande pista, que lhe permitia deduzir qual seria o provável destino para onde estavam sendo levados o bichano e a menina. Algo, porém, o atordoava, pois não conseguia encontrar uma maneira efetiva de ajudar os sequestrados. Pensou várias vezes em contar o que estava acontecendo a sua avó, porém, sempre que tentava abordar o assunto, a senhora retrucava dizendo que o menino via coisas, pois ficara abalado com a morte do amigo Dolente.

Seguindo o caso do rapto, por meio dos olhos de Virgílio, visualizou uma placa que indicava a cidade para onde os raptos se dirigiam: Rovigo⁵. Por alguns momentos, sentiu-se aliviado, entretanto logo percebeu que se encaminhavam a uma caverna. E o pior ainda estava por vir, pois a caverna estava cheia de caranguejos e Virgílio passou a sentir medo:

Venne accesa una torcia e vidi cio che Virgilio stava contemplando al di là del cancello: una cavità di pareti rocciose, stillanti umidità, un pavimento di terra su cui scorrazzavano grossi granchi pallidi che, colpiti dalla luce, si dileguarono in un baleno e nient'altro.

Il cancello venne aperto.

⁵ Cidade do Vêneto.

Di colpo l'immagine si fece caotica: Virgilio voleva schizzar via, forse graffiava. Un viso contorto, dei lampi, degli zig-zag di un nero lucentissimo. Poi più nulla.
Presi la mia decisione all'istante. Dovevo raggiungerli. Adesso sapevo dov'era il posto, più o meno. (p. 118-119)

Dante resolveu, então, sair à procura do seu amigo. Juntou todas as suas economias com a intenção de viajar para Rovigo, sem preocupar-se com a segurança pessoal ou com a apreensão que causaria em sua avó.

Dirigiu-se à estação, embarcou num trem e foi para Rovigo. Chegando lá, para sua surpresa, avistou logo um *outdoor* com uma propaganda na qual a menina seqüestrada pousava junto a outros meninos. E, por mais que essa visão o pudesse tranquilizar – lhe seria possível facilmente mostrar a qualquer pessoa a foto da garota raptada – tratou de pensar em como encontrar a caverna onde tinham sido escondidos, pois um pressentimento o alertava sobre a necessidade de se apressar, pois a situação de Virgílio e da menina iria agravar-se.

Em Rovigo, procurou informações sobre um possível lugar na cidade onde houvesse um rio e, por perto, algumas formações rochosas. Foram tentativas inúteis; todos lhe diziam que havia somente planícies naquela região. Buscou informações em uma agência de turismo. Nada. Ficou preocupado, porque anoitecera e Virgílio se mantinha em um sono profundo. O menino não conseguia saber exatamente para onde ir, pois não obtivera pistas sobre o paradeiro dos seqüestrados. Decide procurar a polícia e, antes, vai até o *outdoor* que vira na entrada da cidade com o objetivo de cortar o pedaço onde estava a foto da menina. Depois de grande esforço, consegue rasgar o cartaz:

Incominciai a tirare piano, nel timore di strappare la carta, ma questa veniva via senza fare troppa resistenza. Sotto era tutta bitorzoluta, per i grumi di colla e pezzetini di muro. A un certo punto cominció a lacerarsi. Cambiai direzione sempre tirando pian piano.
Quando ne ebbi staccato un bel pezzo mi alungai ancora e tirai più in fretta. Il foglio cominció a strapparsi segando la giapponese a metà. Ma era fatta: tirai tutt'intorno ed ecco che ebbi fra le mani il

frammento giusto. C'era lei e c'era il bambino esquimese e metà della giapponese. Bastava. Lei c'era tutta, o quasi: mancava sô la mano sinistra che era rimasta attaccata al muro. Il primo passo era fatto. E adesso? Andare alla polizia? Questa era la parte più difficile: convincerli – ritratto alla mano – che quella bambina era stata rapita e che adesso l'avevano nascosta, insieme al mio gatto, in una orribile caverna in qualche punto imprecisato intorno alla campagna di Rovigo. (Ibid., p. 128-129)

Temendo ter sido visto em sua operação de resgate da foto, sentou-se em um bar para refletir e comer algo. Enquanto relaxava, ficou olhando meio distraidamente para a televisão. Surpreendeu-se, quando viu sua foto estampada no jornal; fora dado como desaparecido. Ficou atordoado, pois já não poderia contar com a ajuda da polícia, uma vez que passara a ser um procurado.

Decidiu recorrer ao serviço de informações com vistas a obter o número da agência de propaganda que fizera o cartaz. Obtida a informação desejada, deu continuidade à operação e telefonou para a agência. A telefonista julgou tratar-se de um trote a história do seqüestro e desligou sem ouvir maiores explicações.

Procurado pela polícia, sem dinheiro, sem a visão de Virgílio, que dormia ininterruptamente, Dante só tinha como alternativa voltar para Veneza. Dirigiu-se à estação e tomou o trem. Enquanto cochilava, voltou a ter a visão de Virgílio e percebeu que gato e menina já não estavam na caverna, mas em um lugar que lhe era familiar: alguma parte de Veneza, um pequeno estaleiro abandonado, onde se construíam gôndolas.

Sucesse mentre ero in treno.
Lampi di sole sciabolanti sull'acqua. Riflessi tremolanti. Una costruzione li legno scuro, nascosta parzialmente da una massa intricata di verde. Un gabbiano in volo.
Erano tornati a Venezia! Virgilio era di nuovo in azione: vivo e sveglio. Salvo!
Quel luogo non mi era sconosciuto. Sì, sapevo cos' era! (Ibid., p. 138)

[...] Si sapevo cos'era la casetta scura di legno che si intravedeva dietro al verde: era lo squero, il luogo dove vengono costruite le gondole. Ce ne sono un mucchio a Venezia, di squeri, ma quello...quello lo conoscevo perché era vicino a casa della nonna. (Ibid., p.139)

De volta a Veneza, foi diretamente ao estaleiro. Como conhecia bem a cidade, encontrou sem dificuldades o lugar do novo cativo. Os homens pareciam brigar e Dante os observava, de longe, pensando em como deveria agir para pôr fim àquele seqüestro. Enquanto arquitetava um plano, foi surpreendido por sua professora, que passava por ali e o avistara escondido entre as árvores. Ela praticamente o arrastou para casa, depois de um longo sermão. Ele a acompanhou em silêncio, pois de nada adiantaria explicar-se; decidira pedir desculpas a avó e contar-lhe todo o acontecido. Assim o fez, mas a avó simplesmente não lhe deu atenção e, ainda, destruiu a única foto que Dante tinha da menina, rasgando o pedaço do cartaz em outros milhares de pedaços.

A atitude da avó o deixou aborrecido, pois, ao invés de ajudá-lo, o atrapalhara; além de não saber o nome da menina, perdera a única possibilidade material de identificá-la. No entanto, nesse mesmo dia, em uma de suas visões, viu entrar no estaleiro uma mulher vestida de odalisca, que parecia a chefe da quadrilha.

Entretanto, após refletir sobre o relato de Dante, a avó decidiu ajudá-lo e telefonou para a agência promotora da propaganda sobre a qual o menino falara. Solicitou o telefone de contato da garota que vira no *outdoor*, no que foi prontamente atendida pela telefonista, que informou o nome da jovem modelo: Cecília.

A senhora, em seguida, telefonou para a residência da menina e, para a surpresa de Dante, falou com Cecília. O menino não se convenceu e pressunha que a avó não falara com a seqüestrada. Fecha, então, os olhos e suas suspeitas se confirmam. Vê uma grande confusão no estaleiro: a mulher vestida de odalisca

parecia irritada, pegara uma lâmina e cortara o cabelo da menina; nada parecia capaz de aplacar sua ira. O gato, ao perceber o tom ameaçador da mulher, atacou-a sem sucesso, pois recebeu um golpe que o fez cair desmaiado.

Dante começou a suspeitar que sua avó pudesse ser a mulher-odalisca, pois percebia semelhanças físicas entre ambas; ademais, a senhora passara agir de forma estranha, desaparecendo durante o dia e fazendo viagens inesperadas. Por isso, o menino decidiu ir ao estaleiro para resgatar aquela criança seqüestrada.

L'idea che la nonna fosse dentro lo squero non era una vera idea, non era neanche un pensiero: era un buco nero e devastante nel mio cervello, un vortice che centrifugava schegge di realtà mostruosa sparpagliandole ai quattro venti.
E io, trascinato da una forza più grande di me, stavo correndo verso quell'abisso, verso quel buco infernale. (Ibid., p. 174)

Chegando à margem do canal, se deu conta de que precisaria de auxílio para a travessia; e, ao avistar um homem que navegava por ali, pediu-lhe ajuda. O homem retrucou dizendo que o estaleiro há muito estava fechado, porém, ainda assim, o menino insistiu em ir até lá. E suas suspeitas caíram por terra, pois não encontrou ali qualquer vestígio do seqüestro: nada de cabelos caídos pelo chão, nem de restos de comida. Atordado, se indagava sobre o que poderia ter acontecido a Virgílio e a menina. Restava-lhe uma alternativa: fechar os olhos e, através dos olhos do gato, tentar ver onde se encontravam.

Virgílio andava lentamente por uma ponte, reconhecida de imediato: era o caminho da casa de Cosimo. Dante correu até lá, desesperadamente. Chegando à ponte, não encontrou vestígios do gato, porém, avistando a casa de Dolente, teve o ímpeto de entrar. As obras de reforma estavam adiantadas e ele não conseguia reconhecer quase nenhum canto da casa do amigo.

Adentrando a casa, ouviu um miado muito familiar. Era, sem dúvida, o seu gato. Começou a caminhar com euforia, movido agora pela sua língua, que se

movimentava dentro da boca não mais desenhando o que via, mas o que ouvia: as ondas sonoras emitidas pelo gato eram como uma sinfonia que o guiava até o alvo, Virgílio. Dante “miava” como um gato e se comunicava com o bichano.

Andou pelo telhado, guiado pelo som, e deparou o inesperado: Virgílio estava deitado no colo da menina seqüestrada. Nada mais fazia sentido. Dante não conseguia entender o que estava acontecendo e dirigindo-se ao bichano chamou-o pelo nome. A menina disse-lhe que o nome do felino não era Virgílio e sim Bichinho, que o encontrara pequenino e que não acreditava que pertencesse a Dante. Nesse exato momento o gato saltou para o ombro do menino, como que para mostrar que o reconhecia.

Alzai gli occhi e mi bloccai: dalla finestrina dell' abbaino si sporgeva una bambina con in braccio Virgilio.
 Una bambina con una gran massa di capelli biondi cortissimi.
 La bambina rapita!
 Mi guardava con interesse, per nulla stupita che uno sconosciuto si trovasse sul tetto a pochi metri da lei.
 Io non riuscivo a staccarle gli occhi di dosso. Virgilio, nelle sue braccia, sembrava il padrone del mondo: sicuro, a proprio agio, un agile gattino dall'aria sveglia. Mi guardava a tratti, e a tratti si girava per fissare un gabbiano in volo. (p. 182-183)

O momento de triunfo havia chegado; o gato reconhecera em Dante o seu dono e Cecília era a menina que o pequeno via sempre na companhia de Virgílio. Seus cabelos louros brilhavam exatamente como via de olhos fechados, e agora ela o convidava a entrar em seu quarto, no mesmo ambiente de suas primeiras visões com os olhos do gato: um tapete branco combinando com paredes claras.

Cecília explicou que considerava impossível aquele gatinho ser de Dante, pois o encontrara no apartamento de Dolente. O menino, então, esclareceu-lhe que era aluno do alquimista e que o gato tinha sido um presente do falecido amigo.

Passou também a falar do suposto seqüestro. Cecília lhe pergunta de onde havia tirado a idéia do rapto. E o menino lhe relatou a cena em que a odalisca

cortava os seus cabelos. Segundo a garota, tudo era absurdo, porque ela própria cortara as madeixas.

Logo começaram a falar sobre o mago. Na opinião de Cecília, Cosimo era um homem comum, que induzia as crianças a fantasiarem histórias e verem o que queriam ver. Ou seja, o seqüestro teria sido uma fantasia de Dante, assim como a odalisca e os raptores. A imagem da menina no cartaz, misturada a sua doce aparência quando vizinha de Dolente, teria induzido o menino a torná-la personagem principal da história criada pela sua mente.

Para Dante, o que ele via através dos olhos do seu gato era a mais absoluta verdade: o quarto da menina, o seqüestro, a cor dos cabelos. Não conseguia admitir que sua mente, aguçada por Dolente, tivesse inventado toda aquela história. E Virgílio, como o teria reconhecido depois de tanto tempo sem vê-lo? Havia algo estranho acontecendo, como tudo o que acontecera até aquele momento. Teriam sido apenas fruto da sua imaginação as visões telepáticas que ele acreditava ter com o gato? O real parecia entrelaçar-se ao imaginário de maneira a confundi-lo. Dante não conseguia diferenciar as cenas reais das criadas pelo seu pensamento. Nem mesmo sabia se existia o real ou se tudo seria fruto da sua imaginação.

Na tentativa de elucidar suas perguntas, apertou o gato como que tentando retirar-lhe alguma informação plausível. O bichano, então, saiu de seu colo e dirigiu-se a uma revista em quadrinhos, que estava jogada sobre o tapete, e começou a cheirá-la. Era uma obra recém-escrita pelo pai de Cecília, intitulada *O rapto da princesa*. Na capa via-se a foto de uma menina incrivelmente parecida com Cecília. Seria essa a resposta que procurava? Dante deitou-se no chão e passou a ler a história: Beatrix era o nome da heroína, seqüestrada e empurrada para dentro de um carro na esplanada Roma. Havia uma gruta, os raptores, o estaleiro, a odalisca. A

menina da história era muito corajosa e puxava o véu da odalisca, que se chamava Shelerazade, a má sultana. A mulher cortava os cabelos de Beatrix com raiva. O único ponto que não encontrava correspondência com as visões tidas por Dante era o gato; não havia felinos na história. O único animal na história era uma gaivota, que nem de longe realizava as peripécias de Virgílio; era apenas coadjuvante:

C'era la cascata, c'era la grotta con i granchi che fuggivano alla luce della torcia. Smisi di leggere per saltare di pagina in pagina. C'erano egli episodi a cui non avevo assistito. In tutti, Beatrix dimostrava un coraggio da leoni. Poi arrivai alla parte dello squero. Trovai l'uomo con la faccia da macellaio. Nick, seduto con la sega sulle ginocchia. E infine arrivai alla pagina dove c'era l'odalisca. Beatrix, nel difendersi, le strappava il velo. Esattamente come avevo visto. (Ibid., p.194-195)
[...]

Nella storia non c'era nessun gatto. Di nessun tipo. La bambina si difendeva sempre da sola. Fino alla fine. Dava da mangiare le briciole del suo misero pasto del gabbiano e l'uccello portava il messaggio a casa. (Ibid., p.195)

Tentando esclarecer suas dúvidas, Dante foi conversar com Marcos, o pai de Cecília. Ao se aproximar do homem, que desenhava histórias em quadrinhos – esse era o seu ofício –, viu que junto a ele, deitado sobre a mesa, estava Virgílio. Perplexo, o menino disse a Marcos que a história da princesa era verdadeira; que presenciara tudo e que uma das personagens, a Odalisca, se parecia a sua avó.

O homem explicou-lhe que, para desenhar suas personagens, se inspirava nas pessoas que encontrava nas ruas e que, no Carnaval, vira uma anciã fantasiada de odalisca, para quem escolhera construir uma imagem truculenta, para dar-lhe um ar de maldade. Já a heroína tinha sempre a imagem de sua filha, com cabelos louros. O mesmo fazia com os lugares narrados. Eram sempre reais:

“È una vera storia.”
La mia affermazione lo divetì. “Be’, non proprio.”
“C’è un personaggio che...io conosco”.
“Intendi dire Cecilia? È sempre lei la protagonista”.
“No, non sua figlia...” Mi vergognavo di dirgli che si trattava della nonna.

“Oh, può essere. Amo molto prendere l’ispirazione da persone che incontro per strada. Le vedo un momento, le memorizzo e poi, senza neanche pensarci, me le ritrovo disegnate sul foglio. Faccio così anche coi luoghi, magari li cambio di posto ma non mi invento nulla”.
 “Nel fumetto c’è una donna vestita da odalisca”.
 “Sì, quella mi è capitato di vederla durante il carnevale. Una vecchia signora molto simpatica, alta, masculina. Camminava per strada tutta impettita nei suoi veli da odalisca [...]”. (Ibid., p. 198-199)

Fazemos, aqui, uma citação teórica, extraída do livro *Quadrinhos e arte seqüencial*, de Will Eisner (1999, p. 122):

Ao escrever apenas com palavras, o autor dirige a imaginação do leitor. Nas histórias em quadrinhos imagina-se pelo leitor. Uma vez desenhada, a imagem torna-se um enunciado preciso que permite pouca ou nenhuma interpretação adicional.

Em *Occhio al gatto*, Dante, ao ler através dos olhos de seu gato uma narrativa construída de imagens, acata a interpretação proposta pelo autor da história. Virgílio, o gato cujos olhos funcionavam como, digamos, a tela na qual se projetava a história desenhada. Ou seja, Marcos desenhava e Dante, através de Virgílio, animava.

Voltando ao *Occhio al gatto*, o quadrinista, ainda, informou que quando se sentava para desenhar seus quadrinhos, Virgílio sempre ficava a seu lado, acompanhando tudo, como se entendesse cada movimento e cada frase. Para não cair na mesmice das histórias em quadrinhos, Marcos não mencionara o gato. Segundo ele, os gatos eram personagens muito comuns nas HQs.

A afirmação de Marcos, o quadrinista da história, nos traz à lembrança algumas das muitas personagens gato imortalizadas pelas HQs, como, por exemplo, Garfield que, criado em 1978 por Jim Davis, teve grande sucesso no mundo; é cheio de extravagâncias, odeia as segundas-feiras, vive aprontando com seu dono, Jon, e com o cachorro Odie e, principalmente, adora lasanha. Ou Hello Kitty que, no Brasil, tem sido um fenômeno de marketing, estando absolutamente “em alta” entre as crianças. Além desses, queremos citar alguns outros, que se tornaram personagens caras a crianças desta e de gerações passadas: Gato Félix, do desenhista Pat

Sullivan, o primeiro gato personagem, que estreou na HQ em 1923; Manda-chuva, de Willian Hanna e Joseph Barbera, que com sua trupe infernizava a vida do Guarda Belo; Tom, do *Tom & Jerry*, uma criação conjunta de Fred Quimby, W. Hanna e J. Barbera; Frajola, personagem de Friz Freleng, que nos faz lembrar, sempre, do canário Piu-piu: “Eu acho que vi um gatinho!”; e, por fim, um personagem do elenco de Maurício de Sousa, na turma da Mônica: Mingau, que está sempre tão faminto quanto sua dona, Magali.

Voltemos a *Occhio al gatto*: Dante explicou para Marcos que podia ver através dos olhos do gato e que o bichano teria fantasiado toda aquela história, como se fizesse parte dela. Na trama contada pelos olhos de Virgílio, as cores tinham a temperatura da sua visão: ele dava o toque final a cada detalhe complementando-os com o conhecimento obtido em suas andanças.

De volta a casa, o menino contou para a avó o que vivera na casa de Cecília, inclusive que a tinha visto – a avó – vestida de odalisca. A senhora ficou ruborizada e mostrou-se curiosa ao saber que servira de inspiração para um desenhista de quadrinhos. Para surpresa do menino, aquele momento mudara tudo e a avó lhe parecia mais complacente; aceitara a idéia de o gato ir morar em sua casa:

“Nonna, sei magnífica!” la interruppi. “Ti ho vista vestita da odalisca. Sei grande!”

Sbiancò. Arrossì. “Oh, Dante! Come è possibile?”

Il rimprovero nella sua voce si era trasformato in curiosità frastornata. Le raccontai tutto. Con calma. Ci sedemmo in cucina e per la prima volta, pezzettino per pezzettino, particolare per particolare, le raccontai l'intera vicenda. Lei mi stava a sentire scrollando la testa e le onde dei capelli sembravano l'oceano quando tira il vento.

“È così stata disegnata in costume!” C'era un misto di stupore, timidezza e vanità nella sua voce.

“Eri bellissima”. (Ibid., p. 204-205)

Assim, satisfeito, Dante entra em seu quarto, fecha os olhos e vê um tigre branco se roçando nas pernas de uma menina: é a visão dos olhos de Virgílio, que dará início a uma nova história.

Fim da narrativa de *Occhio al gatto*, mas não de nossas considerações sobre o texto de Silvana Gandolfi, pois tencionamos tratar das citações feitas pela autora a outros textos literários. E, para concretizar essa intenção, citamos Maurice Blanchot (*apud* COMPAGNON, 1996, p. 7):

Primeiro, ninguém pensa que as obras e os cantos poderiam ser criados do nada. Eles estão sempre ali, no presente imóvel da memória. Quem se interessaria por uma palavra nova, não transmitida? O que importa não é dizer, mas redizer e, nesse redito, dizer a cada vez, ainda, uma primeira vez (*Conversação Infinita*).

Blanchot vem respaldar nossa empreitada de demonstrar como Silvana Gandolfi referencia em sua narrativa, sempre original, alguns clássicos da literatura de todos os tempos, a partir do nome de suas personagens: Dante, Virgílio, Beatrix, Shelerazade; como a autora aborda a questão ficção *versus* realidade; ou como sugere que as HQs são também motivadoras, que estimulam a imaginação do leitor.

Os nomes Dante e Virgílio nos remetem, prontamente, à *Divina Comédia* e à *Eneida*. Mais ainda, à aproximação existente entre os dois clássicos da literatura universal: a partir do memorável poema épico latino (Séc. I a.C.), que conta a saga do troiano Enéas – que salvo dos gregos em Tróia, viaja errante pelo Mediterrâneo até alcançar a região que é a atual Itália; seu destino era tornar-se o ancestral de todos os romanos – Dante Alighieri (Florença, 1265 – Ravenna, 1321) constrói a sua *Commedia* (1304-1312), destinada a se tornar a pedra fundamental de toda a literatura italiana. Então, Dante extrai sua inspiração da obra de Virgílio e o homenageia, transformando-o em personagem da *Divina Comédia*, o cicerone que o conduzirá em sua viagem aos reinos do Inferno e do Paraíso.

“Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar”, afirma Compagnon (1996, p. 31). E Silvana Gandolfi cita. Em *Occhio al gatto*, o pequeno Dante constrói a sua história a partir do que vê através olhos de Virgílio, seu gato.

Virgílio (Andes [hoje Pietole], perto de Mantova, c. 70 – Brindisi, 19 a.C.) foi, durante a Idade Média, considerado como o maior poeta romano; chegou-se a atribuir-lhe artes mágicas e, no folclore medieval, Virgílio é um grande feiticeiro. Na Renascença, o poeta latino foi o modelo dos grandes poetas épico, como Camões e Tasso.

O gato Virgílio é, na verdade, mero coadjuvante na narrativa, o canal que transmite a história desenhada / escrita por Marcos, o autor-modelo na conceituação de Umberto Eco. Ou seja, Marcos cria uma história, Virgílio a “transmite” e Dante a interpreta. São três olhares diferentes da mesma aventura, ou diversas histórias dentro da mesma história. Essa proposta de narrativa dentro de narrativa, ou narrativa em encaixe, nos fez pensar em *Mil e uma noites*, o livro que reúne as histórias mais deslumbrantes do mundo árabe, e em sua narradora, também citada em *Occhi al gatto* com o nome de Shelerazade. Mas... Não, não passaremos a falar de Sherazade, ainda, pois uma personagem importante ligada a Dante aguarda o nosso foco: Beatrix.

Marcos, o pai de Cecília, torna sua filha protagonista das histórias que escreve. Dessa vez a chama de Beatrix. É uma alusão óbvia à musa de Alighieri, modelo da perfeição humana, presença divina na Terra.

Da Beatriz não se tem qualquer descrição física; é etérea; somente o seu olhar é evocado: o olhar e não os olhos; não se tem descrição do formato ou da cor dos olhos da musa, mas se sabe que quando ela passa e olha tudo se transforma,

“*per che si fa gentil ciò ch’ella mira*”⁶. Modelo da perfeição divina, na *Divina Comédia*, Beatriz abre ao poeta o caminho do “Paradiso”.

A personagem Beatrix não é marcada pela mesma perfeição da musa de Alighieri. É uma menina que, por vezes, aparece com os cabelos desgrenhados, chora e sente medo. Porém, a pequena conserva em si a doçura e o lado de heroína da personagem criada pelo autor da *Vita Nuova*.

Bloom, inspirado nas palavras de Jorge Luis Borges em *Encontro de um sonho* (Outras Inquisições, 1937-1952), comenta que o escritor argentino coloca Beatriz como parte de uma ilusão. Afirma o crítico: "Beatriz existia infinitamente para Dante; Dante existia muito pouco, e talvez nem existisse, para Beatriz".

O mesmo acontece em *Occhio al gatto*: o pequeno Dante praticamente não existe aos olhos de Beatriz; e o menino, apesar de não venerá-la, tem-na sempre em suas visões. O olhar do garoto se inspira na visão que tem o gato, mas, a partir daí ele recria, ou cria a sua própria visão da menina. Somente no final da obra Beatrix vê Dante e lhe dirige algumas palavras. Fica evidente que ela o tinha como um intruso que queria roubar-lhe o gato, e não demonstra qualquer afeto em relação ao menino.

Dante Alighieri assume um lugar na narrativa de Gandolfi, como a personagem Marcos, o pai de Beatrix da HQ. Marcos (do latim: “o grande orador”), sim, ama e admira a menina, bem como traduz seu sentimento nas histórias que conta. Sua filha será sempre a principal personagem de suas narrativas, heroína, implacável contra seus inimigos, sem jamais se subjugar.

Similarmente à Beatriz da *Comédia*, Beatrix conduzirá a história e será a protagonista da trama. E, a partir dela virá o grande desfecho: Dante descobrirá que

⁶ ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova*, XXI.

Cosimo (em português Cosme =, mundo, harmonia, universo), o alquimista que o ensinara a ver através dos olhos do gato, oferecia a mesma porção a todas as crianças que conhecia, com o propósito de possibilitar-lhes o alargamento da visão, a superação das limitações humanas do ver.

Beatriz revela para Dante que aquele gato, Virgílio, que o conduzira pelos caminhos da aventura, era apenas mais um entre tantos gatos que existiam na casa do cientista.

O papel de coadjuvante de Virgílio fica bem definido quando Beatriz aparece. O gato não será nunca o herói da narrativa. No fim da história é possível, inclusive, perceber que o próprio felino reconhece sua condição, quando revela seus desejos de herói aos olhos de Dante.

O pequeno Dante, ao começar sua viagem através dos olhos do gato, constrói também para si um estereótipo de herói, que é representado pelo gato. Acreditava que o felino fosse capaz não só de conduzi-lo pelas histórias da sua mente, mas também de defender, a qualquer custo, a menina Beatriz.

No canto 20 do Purgatório, com o aparecimento de Beatriz, a presença de Virgílio torna-se redundante. O mesmo acontece em *Occhio al gatto*. O pequeno Dante, quando percebe ter sido conduzido até a casa de Beatriz e consegue ouvir os miados do bichano, dispensa as visões do gato e passa a seguir aquilo que vê e o seu próprio instinto. Sai do mundo fictício e entra no mundo real (tudo na ficção).

Silvana joga com o fictício, o imaginário e o real, com a ficção dentro da ficção. Mas não trataremos do conceito de Real, pois escolhemos privilegiar a ficção.

Neste ponto, podemos focalizar a personagem do livro *Mil e uma noites*, Sherezade, a grande contadora de histórias, todas sem fim (Mas, as histórias têm,

em verdade, um fim? Se pensarmos no romance *Se um viajante numa noite de inverno*, de Calvino...).

A avó do menino não possuía o dom de contar histórias e tinha dificuldades em acreditar nas narrativas de Dante, pois as considerava fantasiosas. Na história, HQ, dentro da história *Occhi al gatto*, ela é transformada na odalisca Shelerazade, a vilã, líder do grupo de seqüestradores.

Quanto aos lugares, no livro encontramos uma bela cartografia de Veneza, e adjacências, primeiramente através das imagens visualizadas por Dante por meio dos olhos de Virgílio. Escreve Eisner (1999, p.13):

A compreensão de uma imagem requer uma comunidade de experiência. Portanto, para que sua mensagem seja compreendida, o artista seqüencial deverá ter uma compreensão da experiência de vida do leitor. É preciso que se desenvolva uma interação, porque o artista está evocando imagens armazenadas nas mentes de ambas as partes.

O sucesso ou fracasso desse método de comunicação depende da facilidade com que o leitor reconhece o significado e o impacto emocional da imagem. Portanto, a competência da representação e a universalidade da forma escolhida são cruciais. O estilo e a adequação da técnica são acessórios da imagem e do que ela está tentando dizer. (EISNER, 1999, p. 14)

Essa afirmação coincide com a declaração da personagem Marcos, quando explica a Dante que, para desenhar suas personagens, se inspirava nas pessoas que encontrava nas ruas e que, no carnaval, vira uma anciã fantasiada de odalisca, para quem escolhera construir uma imagem truculenta, atribuindo-lhe um ar de maldade. Já a heroína tinha sempre a imagem de sua filha, com cabelos louros. O mesmo fazia com os lugares narrados. Eram sempre reais.

Ainda, é importante notar o lugar reservado ao escritor de HQs que, como aponta a autora, pode estimular a leitura e aguçar a imaginação, principalmente de crianças disléxicas, como o pequeno Dante.

Voltando ao livro *Mil e uma noites*, lembrando-nos que Sherazade, para manter-se viva, não concluía sua narrativa, aguçando a curiosidade do rei. Assim, na expectativa de manter o interesse pela leitura do nosso texto, apesar de termos consciência de que outros aspectos relevantes poderiam ser abordados, passaremos ao próximo item, no qual trataremos do livro *L'isola del tempo perso* (A ilha do tempo perdido).

2.3 *L'isola del tempo perso*: do “mundo possível”.

A editora Rocco, detentora dos direitos para o Brasil das obras de Silvana Gandolfi, vem anunciando o lançamento de *A ilha do tempo perdido* para janeiro de 2009.

Silvana Gandolfi, ou melhor, a narradora-modelo inicia o romance citando três epígrafes, retiradas *dalla lista di Giulia*, todas referentes à arte do “*dolce far niente*”, à necessidade de se aprender a “perder tempo”. A primeira das epígrafes é atribuída a Hermann Hesse: “*Sento dolorosamente la mancanza di un’arte del far niente...*”; a segunda a R. L. Stevenson: “*È indubbio che la gente dovrebbe starsene molto in ozio in gioventù.*”; e, por fim, a terceira, a Jean-Jacques Rousseau: “*La più grande, la più importante, la più utile regola di tutta l’educazione? Non si tratta di guadagnare tempo ma di perderne*”.

Assim, anuncia a sua aproximação *A ilha do tempo perdido*. E, continua sua narrativa apresentando uma falsa “*Nota dell’editore*”, na qual se informa (GANDOLFI, 2005, p. 7):

La scomparsa dell'autrice alla fine di agosto è un mistero ancora non risolto.

Gli agenti di polizia hanno trovato nella baita da lei affittata per l'estate il dattiloscritto di un romanzo accanto a un mucchietto di lettere da spedire. Dalla lettura di queste, è saltato fuori che era andata a fare una passeggiata nel bosco. Dopo lunghe ricerche, in una radura isolata è stato rinvenuto il suo zaino ancora pieno di cibarie.

Ho insistito affinché il libro mi venisse spedito per poterlo pubblicare. Mi è sembrato giusto aggiungerci anche le lettere

Na seqüência, lemos uma carta, datada de 15 de junho, na qual a Autora-Modelo, ou seja, a **autora no romance** (grifo nosso) informa que, como já avisara, havia decidido escrever um romance sobre a aventura vivida por Giulia, na infância:

Cara Giulia / Ricordi cosa ti dissi quell'ultima volta che ci siamo viste? Poco prima che tu partissi per il Giappone? Ti dissi che avevo deciso di scrivere un romanzo sull'incredibile vicenda che ti capitò nell'infanzia. Non scherzavo: voglio iniziare subito a farlo e per farlo con tranquillità

Sarò rispettosa di quelli che tu chiami: 'i ricordi dell'isola', anche se – lo sai bene – li ritengo un po' troppo fantastici per essere veri. Questo non cambia nulla: la tua storia è bellissima. (Idem)

Convém esclarecer, imediatamente, que aqui, anteriormente, e doravante adotaremos o conceito de Autor-Modelo – e, por conseguinte de Leitor-Modelo – proposto por Umberto Eco. Comecemos, pois, verificando como Eco (1994, p. 14) conceitua o seu Leitor-Modelo:

O leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo texto [...]

Eco argumenta que, por exemplo, se estivermos em um momento de tristeza profunda e assistirmos a um filme de comédia, dificilmente nos divertiremos. E mais, que se voltarmos a assistir ao mesmo filme, tempos depois, em momento de grande alegria, possivelmente também não tenhamos prazer, porque nos lembraremos da tristeza sentida na primeira vez que vimos aquelas cenas:

Evidentemente, como espectadores empíricos, estaríamos “lendo” o filme de maneira errada. Mas “errada” em relação a quê? Em relação ao tipo de espectadores que o diretor tinha em mente – ou seja, espectadores dispostos a sorrir e a acompanhar uma história que não os envolve pessoalmente. Esse tipo de espectador (ou de leitor, no caso de um livro) é o que eu chamo de leitor-modelo – uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. (ECO, 1994, p. 15)

E o Autor-modelo, afinal, quem é? Eco nos responde (Ibid., p.26): “Seja ele quem for, é a voz, ou a estratégia, que confunde os vários supostos autores empíricos”. O Autor-Modelo é o autor, digamos, na narrativa, aquele que estabelece um pacto de leitura com seu leitor-modelo.

Um bom exemplo para essa teorização de Umberto Eco é o romance *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, no qual autor-modelo e leitor-modelo se encontram num labiríntico jogo narrativo.

Mas, depois dessa longa explicação, voltemos para *A ilha do tempo perdido*. Já tratamos das citações que dão início à narrativa, da falsa “nota do editor” e da carta que se segue, endereçada a Giulia pela autora do livro, **S**, que induz “o leitor ingênuo a pensar que o “eu” do texto é o autor. Não é, evidentemente; é o narrador, a voz que narra” (Ibid., p.26). É o autor-modelo.

Na carta em exame, a autora-modelo afirma que considera “*un po’ troppo fantastici*” os fatos relatados por Giulia e, com tal afirmação, “envia um sinal que lhe permite de imediato selecionar seu próprio leitor-modelo, o qual deve ser uma criança” ou um adolescente, ou ainda, “pelo menos uma pessoa disposta a aceitar algo que extrapola o sensato e o razoável” (Id, ibid.).

Temos, portanto, de “observar as regras do jogo, e o leitor-modelo é alguém que está ansioso para jogar” (Ibid., p. 16). Vejamos, então, que jogo nos propõe a autora.

A história é protagonizada por duas meninas, Arianna e Giulia, amigas que se encontram freqüentemente; apesar disso, Giulia não tem qualquer informação precisa sobre Arianna; não sabe, por exemplo, onde a amiga mora, ou estuda.

Arianna veste-se como uma princesa e, de sua vida, o único fato relatado é que seus pais tinham falecido quando ela ainda era pequena.

Arianna non freqüentava la nostra scuola. Ci incontravamo per strada, o in piazza, o davanti a una vetrina, ogni volta come per caso. Non sapevo nemmeno dove abitasse. Sapevo solo che i suoi genitori erano morti quando lei era molto piccola. Sospettavo che vivesse un po' lá, sbollottata fra parenti ricchi. Era sempre elegante, i capelli appena lavati, l'abito stirato di fresco. I vestiti che aveva! Anche quel giorno, per venirmi a trovare nella miniera si era agghindata come per andare a una festa di compleanno. Forse era veramente una principessa. (Ibid., p.17)

A história das duas meninas se entrelaça quando, em excursão organizada pela escola de Giulia, visitam uma mina onde se encontram muitos animais petrificados pelo tempo, que traziam à tona a verdade de anos atrás: aqueles animais tinham vivido ali, embaixo da terra, carregando vagões com minerais até morrerem. E mais: igualmente aos burros de carga, crianças também trabalharam nessa mina, até a morte, de tuberculose (Ibid., p. 9): *“I poveri animali mangiavano e dormivano sotto terra. Lavoravano diciotto ore al giorno per trascinare i vagoni col minerale e – sapete – una volta entrati nella miniera non ne uscivano più finché erano in vita.”*

Entediadas com as explicações do professor, dentro da mina, Arianna e Giulia logo buscam um pretexto para se distanciarem do grupo: encontraram um filhote de morcego e, como ele lhes parecia desprotegido, decidiram procurar os seus pais. O lugar indicado para tal busca seriam as galerias, que eram mal iluminadas, ambiente perfeito para essa espécie de animal.

Chegando à galeria, que estava repleta de morcegos e muitos pareciam voar ao encontro delas, colocaram o animal no chão. Esperavam que algum deles viesse

recolhê-lo, mas isso não aconteceu. Arianna quis continuar mais um pouco naquele lugar, para saber se o animalzinho voltaria efetivamente a integrar sua família; Giulia, ao contrário, imediatamente manifestou seu desejo de voltar ao grupo da excursão. As meninas queriam coisas diferentes, mas ambas tinham medo de ficar sozinhas, na mina.

Giulia decidiu juntar-se ao grupo, sozinha, sem a companhia de Arianna, que estava determinada a ficar na galeria. Pensou que encontraria facilmente o caminho de volta, mas se enganou. Perdeu-se, vagou por algum tempo, e terminou por voltar ao ponto de partida, ao mesmo lugar onde havia deixado sua amiga, que já não se encontrava lá. Começou, então, a sentir medo, pois estava sozinha e perdida.

“Arianna!” gridai portandomi la mano libera alla testa e sciabolando con l'altra che reggava la torcia per tener lontani gli uccellacci. Avevo paura che mi si infilassero nei capelli.

“Arianna?” chiamai ancora, piú debolmente, illuminando il centro del magazzino.

Arianna non era piú li dove l'avevo lasciata. (Ibid., p. 19)

Foi tomada de uma sensação de leveza jamais experimentada; era como se fosse desmaiar, mas, na verdade, parecia levitar. Aquela sensação parecia uma fantasia gerada pelo seu medo; mas, ainda sim, se deixou dominar, até ser arremessada em uma luz vermelha e brilhante. Giulia deslizou por aquela luz e foi jogada em uma areia preta, sem conseguir saber o que lhe acontecia.

Depois de se certificar que estava no solo, a menina olhou ao redor e a sensação que a tomou teria sido pior, se ela não tivesse avistado Arianna quase ao seu lado. Nenhuma das duas entendia o que acontecera: ambas estavam sentadas naquele chão negro e estranho.

La misteriosa energia che proiettava il mio corpo verso l'alto si affievolì di colpo. Le bollicine nel mio sangue si spensero. Per una frazione di secondo rimasi sospesa in aria, immobile, in mezzo a tutto quello spazio luminoso. Poi cominciò la discesa, sempre piu veloce. (Ibid., p. 25)

Passaram a observar a paisagem: de um lado viam um vulcão; do outro, por entre as fendas de uma rocha, avistavam o mar. Na areia, muitos objetos surgiam a todo o momento: sombrinhas, jornais, chaves. Parecia um mar de coisas abandonadas, ou esquecidas por alguém.

O medo do vulcão as fez se deslocarem para a praia que despontava por entre as fendas da rocha. Porém, quando se dirigiam para lá, perceberam que objetos muito interessantes boiavam na água e passaram a recolhê-los. Mas, eram tantos os objetos que, para terem como transportar os mais interessantes, as meninas deixavam pelo caminho o que lhes parecia menos importante; e seguiram catando tudo o que viam até ouvirem o vulcão soltar um estrondo. Pensaram que aquele barulho viria acompanhado de um mar de lava, e, por isso, correram a buscar proteção no mar. Mas fora somente um susto, pois não houve lava e o vulcão não parecia oferecer ameaça.

“Dalla cima della montagna qualcosa stava ruzzolando giù.” (Idem, p. 32). Era um homem idoso, com muletas; dizia que, no momento exato em se perdera a procura de uma tal Casa Serena, sentira o corpo ficar leve e fora arremessado contra uma luz até chegar àquela praia. Fato quase idêntico ao que acontecera com as meninas:

“Ha detto che si era perso?” chiesi. “Sì, quando me sono accorto di non sapere più dov’ero finito, sono inciampato fin qui. Non capisco.”
 “Si è sentito spingere verso l’alto?” “Sì, proprio così, cara. Verso l’alto. Mi potette accompagnare a Casa Serena?” (Ibid., p. 33)

Enquanto conversavam, as meninas perceberam que alguém se aproximava: [...] *“Dovevano essere una dozzina. Erano ancora molto lontane e sembravano piccole di statura, alcune piccolissime. Avevano un aspetto bizzarro.”* (Ibid., p. 33). Conforme se aproximavam iam recolhendo coisas pela areia. O homem demonstrava nervosismo e certa impaciência para descobrir o caminho de casa e,

vendo os meninos, perguntou-lhes se sabiam informar como encontrar a casa de repouso de onde ele saía para comprar cigarros. Interrogadas pelos pequenos, sobre se estavam preocupadas por se estarem perdidas, Giulia respondeu pelas duas, que não, e que, ao contrário, tudo aquilo lhes parecia uma aventura. Um dos meninos, o líder, acenou com a cabeça, concordando com a resposta de Giulia. *“Dispiacere? A noi no” risposi di slancio per tutte e due. “La consideriamo un’ esperienza interessante”. “Brave! È così che va considerata”.* (Ibid., p. 36)

De repente, começaram a carregar o velho pela areia até uma fenda que se abria na pedra. Uma menina do grupo se aproximou e jogou no buraco um guarda-chuva velho e, em seguida, arremessaram o velho: *“Torna da dove sei venuto!” gridò scagliando l’oggetto dentro il crepacio. “Non ci servi!” “Le cose che non ci servono le gettiamo dopo! Buttiamo prima il vecchio che ha fretta!”* (Ibid., p. 37).

As meninas, atordoadas com a cena, se afastaram, pensando em fugir. Correram pela margem da praia, para não deixarem pistas na areia. Já cansadas, encontram um esconderijo: uma pedra coberta por vegetação. Ali, por hora, estariam seguras.

Arianna e Giulia ainda não entendiam o que lhes estava acontecendo e, por isso, não tinham coragem de sair do esconderijo. Levantaram várias hipóteses a respeito da vinda para aquele lugar, mas não chegaram a qualquer conclusão:

“Credo che c’entri il fatto di esserci perse. Non chiedermi come, ma tutti e tre siamo finiti qui dopo esserci smarriti”

“Giulia, non ha senso!”

“Deve averne! Siamo qui!”

Arianna sospirò, chiuse gli occhi, scosse la testa, e li riaprì.

“Ascolta, Arianna. Non ha senso che siamo qui. OK? Però ci siamo. Giusto?”

“A meno che non sia tutto un sogno”.

“Hai già provato pizzicarti?”

“Sì”

“Anch’io”. (Ibid., p. 42)

Ambas sabiam que estavam perdidas. Tudo se tornava cada vez mais estranho: seus relógios tinham parado exatamente na hora em que se perderam na mina, o sol não se punha, por exemplo. Apesar de não terem relógios, sabiam que já era tempo de a noite chegar, mas os raios solares ainda espelhavam o céu: dormiram sentadas e, quando acordaram, era noite: *“Che ore sono?” “Abbiamo tutti gli orologi rotti, non ricordi?” “È giorno?” “No, ho guardato fuori. Non è ancora giorno ma il tramonto è finito. Adesso è notte.”* (Ibid, p. 50)

Porém, o que viam era incomum: as estrelas brilhavam infinitamente e, apesar de não haver mais sol, a noite era muito clara. Assim, resolveram sair para procurar o que comer. Achavam que estariam mais protegidas se saíssem no escuro. Encontraram na areia da praia muitas coisas que não lhes interessava, mas também uma lancheira com pão, suco, chocolate e frutas. Depois de comerem, procuraram mais alimentos, os recolheram e levaram para o esconderijo.

Enquanto conversavam, ouviram um barulho do lado de fora; era um pintinho perdido na praia. Foram até ele e, enquanto olhavam o bicho, nem perceberam que os meninos se aproximavam: *“Lentamente, molto lentamente, girammo le teste. La banda dei bambini era schierata a semicerchio dietro di noi. Sembravano numerosi, compatti, determinati.”* (Ibid., p. 55)

Giulia desmaiou, ao ver o bando, e foi acordada por Daniele, um dos meninos. Ele molhava o seu rosto com água do mar e dizia-lhes que não tinha tido a intenção de assustá-las; explicou-lhes que lugar era aquele: a ilha do tempo perdido, o lugar para onde iam as pessoas e os utensílios que se perdiam na Terra (Ibid., p. 62): *“Daniele parlò. “Qui si vive solo chi, in un modo o nell’altro, si è perso sulla Terra. Anche le cose che si trovano qui, sono cose perdute. Quest’isola è un gigantesco deposito di oggetti smarriti.”*

Os meninos contaram também que as pessoas arremessadas ao abismo, como acontecera com o ancião, eram aquelas que não queriam continuar na ilha. A fenda era o portal de volta à Terra. As meninas ouviram tudo, atordoadas, incrédulas; tudo lhes parecia absurdo. O que lhes fez acreditar na história foi o fato de virem um jornal que tratava dos problemas da senilidade e citava como exemplo de amnésia o caso do senhor que se perdera e fora parar na ilha.

Chegou, então, o momento das apresentações. Daniele começou a apresentar-lhes alguns integrantes do grupo: Bruno, Paola, Walter. Por fim, convidaram-nas para conhecer o acampamento. No caminho, elas perguntavam sobre tudo e um dos meninos explicou-lhes que o tempo na ilha era diferente do tempo na Terra e que, por esse motivo, o sol demorava a se por.

Cominciai con quella faccenda del tramonto. “Qui la notte non finisce mai” osservai. “E il sole ci ha messo un sacco ad andar giù.”
 “È per via del tempo, che è diverso.”
 “Diverso in che senso?”
 “Cinque minuti sulla Terra corrispondono a una settimana qui, o qualcosa del genere. Nell’isola tutto è lento.” (Ibid., p. 67)

O acampamento era composto por barracas individuais feitas de pára-quadras e hastes de guarda-chuva. As meninas, na primeira noite, dormiriam no avião de Daniele, o Condor, que fora perdido no deserto e viera parar na ilha. No dia seguinte, quando raiasse o sol, todos as ajudariam a construir a própria moradia.

As crianças seguiram até a praia, onde recolheriam os objetos necessários à construção das casas. Lá chegando, encontraram um turista alemão perdido; levaram-no para junto dos adultos. No caminho, acharam uma pintora e com ela deixaram o germânico. Mais adiante, avistaram um penhasco, onde se encontrava o Colosso, uma estátua de Zeus. Arianna e Giulia olhavam, perplexas, a admirável escultura:

Mentre parlava, io non facevo che guardare a bocca aperta. Le braccia, il volto e tutto il corpo di Zeus erano rivestiti di lamina d'avorio, ma il manto era d'oro, ricamato con figure di animali e fiori. Il trono – che sembrava di ebano – era ornato di pietre preziose. Lassú, in alto, sopra la testa del dio, brillava una corona di ramoscelli d'oro. Un intrico di figurine: vittorie alate e sfingi decoravano il trono. C'era da perdere la testa a voler prender nota di tutto. (Ibid, p. 80)

Continuaram o caminho e seguiram até a casa do “professor”, que mantinha uma biblioteca com livros achados na ilha, em grande número. O acervo contava com peças raras, como alguns versos de Homero, de Dante, manuscritos medievais inéditos, dentre outros. Na verdade, as obras-primas eram jogadas de volta no abismo, depois de transcritas por Walter, o menino que ajudava o professor, para que não ficassem “perdidas” na ilha. No jardim da casa do físico, o professor, estava ainda um dos braços da Vênus de Milo, um daqueles que faltava à escultura na Terra:

Mi alzai per osservare da vicino. Dentro l'amaca c'era un braccio di marmo. Un braccio femminile, eccezionalmente ben tornito, armonioso, elegante. Il marmo era leggermente corroso.
(Ibid., p. 84)

[...] Sfiarai il braccio con un dito, con reverenza. Quando lo racconterò a papà – pensai – che non solo ho visto il Colosso di Fidia, ma ho anche toccato un braccio della Venere di Milo.
(Ibid., p. 85)

O homem saiu e retornou ao encontro do grupo com alguns sacos plásticos cheios e fechados com elástico. Eram as lavas coloridas que desciam do vulcão. Cada uma delas tinha uma propriedade: coragem, esperança, paciência, memória. Eram sentimentos perdidos pelas pessoas na Terra e que ressurgiam na Ilha em forma de uma massa, como um plâncton.

Giulia notara também que naquele lugar havia somente pessoas que falavam o seu idioma. O professor lhe explicara que, na verdade, se tratava de um arquipélago, onde cada país tinha a sua própria ilha. Ele sabia disso porque

sobrevoara aquele local com um velho avião perdido da Primeira Guerra Mundial e observara que havia muitas ilhas vulcânicas como aquela. O tamanho variava de acordo com a população do país; a da China era bem grande.

Arianna e Giulia continuavam curiosas e queriam saber porque a passagem do tempo, ali, era tão lenta. O professor tentava explicar-lhes: *“In quanto al tempo, il tempo che viviamo noi qui, è solo il tempo che viene perso sulla Terra. Per questo è così lento. È il tempo perso dai pigri e dagli oziosi, dai poeti, dai bambini e da chi sogna a occhi aperti [...]”* (Ibid., p. 91)

Retomaram o caminho de volta à praia para recolherem os objetos a serem utilizados na construção da casa das novas habitantes da ilha. No acampamento todas as crianças ajudaram a erguer a casa, que recebeu paredes feitas de tábuas e pano de algumas barracas de praia. O teto, todo vermelho, foi feito de latinhas de Coca-cola dispostas bem uniformemente. Os colchões seriam os dos gêmeos que tinham voltado à terra no dia anterior (a mãe deles vagava desorientada desde que perdera as crianças que, chocadas com a imagem da mãe, e tomados pela saudade, se jogaram no abismo para reencontrarem a família.

“Ci sono delle teste umane che vagano per l’aria galleggiando come palloncini” ci aveva avvertite Walter. “Sono di qualcuno che ha perso la testa. Qualcuno che è schizzato fuori da se stesso in preda alla passione o al terrore.” (Ibid., p. 97)

La testa della mamma di Tobia aveva un’espressione così confusa e rattristata che al bambino era venuta subito una gran nostalgia. Così aveva convinto il gemello a far ritorno a casa di gran fretta. E i materassi erano rimasti a noi. (Ibid, p. 98)

Na ilha, havia uma lagoa branca, cheia de sal e lodo, muito mal-cheirosa. De um lado de sua margem, havia canibais que, a partir de sua ida para aquele lado da ilha se tinham tornado pessoas apáticas e insensíveis, pois, estavam respirando uma fumaça negra que jorrava naquela parte da ilha. Dessa maneira, deram-se à

antropofagia. Aquela fumaça era o tempo que as pessoas perdiam na Terra com as coisas estúpidas como burocracia e engarrafamentos.

As meninas se acomodaram à vida na ilha. Cavalgavam, passeavam livremente pela praia e, cada vez mais, se aproximavam dos habitantes daquele lugar. Conversavam e queriam sempre saber algo mais sobre eles e sobre aquele lugar.

Num certo dia, receberam a notícia de que, no Japão, as pessoas se dedicavam cada vez menos ao ócio; isto poderia significar uma ameaça à estada de todos os habitantes do arquipélago, pois enquanto o tempo perdido ficava cada vez mais escasso, o negro aumentava.

No exato momento em que soube dos perigos que estavam por vir, Giulia foi procurar Arianna, mas não a encontrou em casa, nem nas imediações; dirigiu-se, então, à lagoa branca e resolveu usar o binóculo na tentativa de localizar a amiga; o que avistou a deixou preocupada: o cavalo de Arianna estava do outro lado da margem, onde moravam os canibais. A menina deteve-se por alguns instantes, mas decidiu buscar sua querida companheira de viagem. Teria de escolher entre usar a passagem pela montanha ou cruzar a lagoa suja. Resolveu pela passagem, pois não poderia deixar a amiga em perigo, uma vez que ela desconhecia a existência de canibais na ilha.

Quando, finalmente, Giulia encontrou a amiga, ela já havia sido contaminada pela fumaça negra: estava apática e não expressava muitos sentimentos. Giulia sentiu medo de Arianna, medo de que ela tivesse se transformado em canibal e a quisesse comer. Aproximando-se, amordaçou-a e prendeu os seus braços virados para trás, para impedir qualquer reação e protegê-la de possíveis danos (Ibid., 150):

“Mi spaventai. I suoi lineamenti stavano contraendosi in un modo per niente piacevole. Digrignava i denti ma i suoi occhi continuavano a essere vuoti.”

Giulia precisava tirar a amiga daquele lugar, mas não sabia como, pois Arianna estava praticamente inerte. Quando o vulcão se pronunciava, ela tentava mover-se, ameaçando atacá-las. A idéia seria colocar a “princesa” no cavalo e levá-la pelo caminho da lagoa, que tinha mais ou menos uns quarenta centímetros de profundidade, mas que era cheio de bancos de areia movediça. Sem alternativa, já que a trilha feita por Giulia, pelo despenhadeiro, tornara-se impossível para alguém que mal se mantinha em pé, começou o difícil trabalho de colocar a menina sobre o cavalo, para então atravessarem o lago.

Após muito esforço, após ter as mãos desatadas, Arianna consegue montar no cavalo. Seus gestos eram automáticos; seus olhos estavam sem vida; abraçava o animal e era abraçada pela amiga, que tentava conduzi-los até o caminho de volta.

Quando já saiam, foram atacadas por um pequeno canibal, que parecia um menino. Ele teve um pedaço da orelha machucado por Giulia, que se defendia da maneira que podia. Chegando à lagoa, avistaram mais canibais, agora adultos, que faziam barulho e se aproximavam rapidamente. Nesse momento, Arianna teve um surto de lucidez e incitou o cavalo a correr:

Da Arianna provenì un gemito soffocato. Non le diedi retta: il Cannibale mi aveva agguantato per un braccio. Dalla statura supposi avesse la mia età, eravamo alti uguale. (Ibid., 157)

I Cannibali si erano fermati sulla riva: una piccola folla che gesticolava e discuteva con grugniti di delusione. Alcuni tendevano le braccia nella nostra direzione, ma fiaccamente. Ibid., p. 160)

Seguiram pela lagoa até encontrarem uma espiral de água, que girava, e não tinha qualquer sinal de sal. Era admirável, quase hipnotizante. Desviaram-se do remoinho e prosseguiram lentamente o caminho.

Tardaram a alcançar a margem, onde estava Daniele, que as procurava. O menino as conduziu ao acampamento; Arianna era mantida amordaçada, por precaução.

Novamente, ao som do vulcão, Arianna investiu contra seus amigos, e teve de ser detida. Não era possível perceber qualquer maldade em seu olhar, mas a menina ainda se comportava de forma estranha. Preocupados, os amigos decidiram passar várias cores de plâncton em seu no corpo, um para cada necessidade sua, na tentativa de fazê-la voltar a seu estado normal.

Depois do que acontecera na outra margem, Giulia sentiu que tinha uma missão a cumprir: resgatar os canibais, trazendo-os de volta à vida. Raciocinava: se com Arianna o plâncton funcionara, provavelmente com eles funcionaria também. Para colocar suas idéias em prática, procurou Walter para solicitar ajuda.

Walter argumentou que se conseguissem combustível para abastecer o velho avião, poderiam pulverizar a outra margem com doses de paciência, coragem, alegria, esperança, na tentativa de tentar salvar os canibais.

Havia uma outra missão a ser cumprida: o professor anunciara que muitas nuvens de fumaça se propagavam em todo o arquipélago e que não haveria como salvar a Ilha, aquele mundo do ócio, se não fosse resolvido o problema na Terra. Para isso, muitas crianças deveriam voltar ao seu planeta, para ensinar a arte do ócio (Ibid., p. 181): *“Sulla Terra gli uomini devono reimparare che il tempo perso non è un lusso ma un bisogno profondo, vitale, irrinunciabile. Solo se saprà riconquistare la capacità di oziare, di osservare se stessi e la natura, la gente potrà vincere il tempo nero!*

Enquanto os “escolhidos” e os voluntários da missão se preparavam para a volta, Daniele resolveu confessar a Giulia um segredo: ele jamais nascera e, por isso, não poderia voltar à Terra. Ele era fruto da imaginação de um menino que,

depois de certo tempo, o abandonara. Perdido, viera parar na ilha e dali não pretendia sair.

As crianças que aceitaram voltar para a Terra manifestaram uma preocupação: como iriam se lembrar da missão a cumprir, quando passassem pelo abismo? A memória da vida na Ilha os acompanharia? Sabiam somente que ali, na Ilha, a memória da Terra permanecia.

A solução foi encontrada por Kurt, o alemão, que tatuaria pequenas luas nas palmas das mãos de todos os que fossem para a Terra. Assim, eles teriam como se lembrar da ilha ao olharem a lua, que ficava sempre na horizontal. Não estavam certos de que tal estratégia funcionaria, mas não custava tentar (Ibid., p.198):

Abassai lo sguardo sul mio palmo sinistro. Proprio nell'intersecazione della linea della vita con quella della fortuna, li dove la pelle è più chiara e sottile, spiccava una minuscola mezzaluna viola, sdraiata come una barchetta solitaria. Agitai la mano per far passare il bruciore. Mi sarei ricordata, guardando-la, del suo significato?

Foi realizada uma cerimônia ao som da música do adeus, de Beethoven, na despedida das crianças “missionárias”. Arianna, antes mesmo que todos se arrumassem para o salto no abismo, jogou-se inesperadamente, deixando Giulia atordoada. Sua amiga a abandonara.

De volta à Terra, Giulia se encontra exatamente no lugar de onde desaparecera, a mina. Porém, Arianna não estava ali e, para sua tristeza, não havia notícia ainda de nenhuma menina que desaparecera junto a ela. Seria sua grande amiga fruto de sua imaginação, perguntava-se.

Inesperadamente, Arianna apareceu, toda encolhida. Na seqüência, foi recolhida por um policial que procurava por alguém com o seu nome - dizia que seus pais a buscavam. Confusa, Giulia perguntava-se se Arianna teria criado um pai

imaginário para si, visto que a amiga sempre lhe dissera que era órfã, que seus pais já não viviam.

Ao chegar em casa, após ser repreendida por sua mãe quanto a ter-se perdido ao afastar-se do grupo, Giulia foi banhar-se, pois estava imunda. Durante o banho, ficou a observar a mão, que parecia estar arranhada: era um risco roxo, que lembrava uma lua, ou um barquinho; não conseguia definir bem aquela forma. Deixou a água escorrer pela mão e, de repente, lembrou-se de tudo: a ilha, o professor, os canibais, tudo. Quanto mais se lembrava, mais claro ficava para ela que Arianna também era real.

Muitos dias se passaram e a vida de Giulia voltou ao normal. Para não ficar em casa o tempo todo estudando, pois era fim de ano, a menina decidiu comprar um novo maiô e saiu para olhar as vitrinas. Estava em uma loja, a ver um modelo que a interessava, quando ouviu uma voz familiar, era Arianna. As duas se olharam e Giulia, felizes, e Giulia quis saber o porquê de a amiga ter-lhe deixado para trás.

Arianna, para explicar-lhe, levou-a até sua casa. A menina tinha vergonha de revelar à amiga a sua verdadeira condição social e, por isso, dissera que os pais tinham morrido. Era filha de um açougueiro. No passado, eles moraram no interior, mas, com a morte da mãe, se mudaram para a cidade.

A “bela princesa” apresentou seu pai a Giulia, que se surpreendeu ao saber que ele admirava e colecionava versos que exaltam o ócio. Para a felicidade de Arianna, sua missão começava a cumprir-se dentro de sua própria casa, pois ela e o pai passaram a conversar sobre assuntos nunca falados e pensavam até em sair de férias, juntos, para o campo.

Il macellaio ridacchiò. “Una citazione? Se ne ho qualcuna? Ma perché proprio l’ozio?”
 “Perché è importante” risposi io. “L’ozio, la pigrizia...”
 “Scusate un attimo” fece lui alzandosi di scatto, eccitato. Poco dopo tornò con un quaderno nero tutto sgualcito.
 “Ce ne devono essere...” Sfolgiò le pagine. “Ecco qua. Dostoevskij. *“Ricordi dal sottosuolo.”* Ci guardò un attimo, pois si mise a leggere con voce stentorea. *“Un pigro!, ma è un titolo, una missione, è tutta una carriera. Non prendetela a scherzo, è così.”* Ci guardò di nuovo. “Era questo che intendevi, Giulia?”
 Assentii, un po’ stupita. “È perfetta” dissi. “Me la devo segnare”.
 “Aspetta un attimo!” Voltò pagina. Senti questa. È di Henri Michaux. *‘Una gran quantità di persone ha un’ anima che adora nuotare. Volgarmente vengono chiamati pigri.’* Ti può servire? Qui ne ho delle altre...” (Ibid., p. 232)

Giulia, que prometera escrever cartas a Daniele – ou seja, perdê-las – em um passeio com a família na praia colocou em prática sua promessa: correu pela areia até que sua carta, que tinha o verso em branco para que o amigo a respondesse, se perdesse. Seu plano deu certo. Não somente a carta se perdeu como também a resposta voltou até suas mãos. Eram notícias da ilha: a ilha do tempo perdido.

Giulia deitou-se na areia da praia, olhou o céu, e começou a imaginar formas para as nuvens que via – *“Una nuvola assomigliava a Paola, col suo casco, un’altra lunga lunga, poteva essere il professore.”* (Ibid., 239) – entregava-se à imaginação, ao ócio criativo, despreocupadamente: *“Vedevo le Vittorie alate, e le sfingi del trono e la corona di ramoscelli. Soltanto il volto restava nel vago. Li la nuvola non disegnava nessun tratto. Era bianca. Era nuvola e basta. E già il vento ne mutava la forma”.*

A autora-modelo termina, assim, de enrolar o “fio de Arianna”; o editor na ficção, na seqüência, divulga uma das cartas da autora na qual ela conta para a amiga que, naquele dia, havia concluído o romance e que, para festejar, no dia seguinte pretendia caminhar pelo bosque, o dia inteiro, despreocupadamente.

Na seqüência, a exemplo do que se verifica no início do livro, ocorre outra nota do editor da ficção na ficção (Ibid., p. 243): “*Non sono preoccupato come tutti gli altri per la scomparsa dell'autrice; per me è chiaro che si è persa nel bosco e adesso si trova nell'isola. Un giorno tornerà. L'editore*”.

Acreditamos plenamente na afirmação do “editor” e compreendemos a atitude da autora-modelo, pois também nós desejamos nos perder em pensamento, gastar o tempo lendo nuvens, contando estrelas, resgatando o nosso tempo perdido.

E pretendemos acatar a recomendação de Silvana Gandolfi, pois:

“Livros, observou certa vez o escritor Jean Paul, são cartas dirigidas a amigos, apenas mais longas. Com esta frase ele explicitou precisamente, de forma graciosa e quintessencial, a natureza e a função do humanismo: a comunicação propiciadora de amizade realizada à distância por meio da escrita” (SLOTERDIJK, 2000, p.7)

A ilha do tempo perdido nos convida a uma leitura múltipla. O título nos remete a grandes obras da literatura: primeiramente a de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido* (1908-1922), e em especial a *No caminho de Swann*.

Considerada pela crítica especializada como uma das maiores de todos os tempos, a monumental obra de Proust compõe-se de sete volumes. Narra a aventura de Swann, que procura reviver na memória o seu tempo perdido. Ele, antigo cavaleiro, mantém os códigos de honra da nobreza e sente dificuldades de adaptar-se à sociedade burguesa nascente.

No livro *No Caminho de Swann* Proust narra a infância da personagem. Aproximando-se de Proust, Silvana Gandolfi descreve minuciosamente cenas, lugares, dentre outros, da infância da personagem Giulia procurando levar o leitor à recriação plástica da história.

Proust, influenciado pela filosofia de Bérqson, reflete sobre a complexidade do tempo, procurando unificar o tempo psicológico individual e o tempo histórico.

Gandolfi na sua releitura de Proust cria uma ilha, espaço da memória, onde se encontram todas as coisas perdidas, inclusive o tempo.

Na ilha do tempo perdido, um “mundo possível”⁷, se encontram toda espécie de objeto e de pensamentos. Lá se encontram, por exemplo, um dos braços perdidos da famosa estátua Vênus de Milo e, ainda, uma das Sete Maravilhas do Mundo Antigo, o Colosso de Rodes⁸. Encontram-se também, a poluir o ambiente, os sentimentos negativos dos homens, o estresse, o ódio, a violência.

A leitura que estamos a realizar poderia tomar outra direção e chegar até *As cidades invisíveis* de Italo Calvino, no qual o autor descreve principalmente aparências, o “invisível”, o não palpável nas cidades: ambiências humanas, relações, os sentimentos positivos e negativos, a umidade do ar, os cheiros, as formas que tomam as nuvens. O livro de Calvino descreve as cidades dividindo-as em vários tipos: as cidades e a memória, as cidades delgadas, as cidades e as trocas, as cidades e os mortos, as cidades e o céu. Silvana constrói a sua ilha a partir da maquete de Calvino, ilha espelhada, na qual coexistem a história e a memória; é um lugar de aparências, aquele que cada um edifica dentro de si.

Silvana, dialogando com Calvino, nos leva até a ilha inventada por Thomas More, em 1516, uma ilha utópica, uma sociedade sem propriedade privada e com igualdade para todos em relação ao trabalho produtivo. Gandolfi sugere o trabalho produtivo, mas faz elogio ao ócio.

Mas, afinal, em que “atol” literário se localiza a *Ilha* de Silvana? A esta resposta, tomados por dúvidas, propomos que *A Ilha do tempo perdido* compõe o

⁷ REIS, C.: LOPES, A. C. M, 2000, p.245: “mundo possível” para referir o próprio mundo narrativo, construção semiótica específica cuja existência é meramente textual”.

⁸ Gigantesca estátua do deus grego Hélios, de 30 metros de altura, finalizada no ano 280 a.C. pelo escultor Carés de Lindos. Colocada na entrada da ilha grega de Rodes, ficou de pé durante 55 anos, quando um terremoto a colocou no fundo do mar.

mesmo atol onde se encontra a “ilha” supracitada e, ainda, *A ilha do tesouro*, de Robert Louis Stevenson, pois ambos tratam de inquietações, de superação do medo, da aventura como rito de passagem da infância à idade adulta.

A palavra “rito” pode ser a “deixa” para passarmos ao último item deste trabalho, que também aborda o tema da memória, da amizade, da transformação e da Arte como superação à morte. Chegamos, finalmente, a Aldabra.

A autora-modelo, em seu mundo possível, conclama seu leitor a não abandonar jamais a imaginação, a deixar-se ficar no ócio criativo⁹: “*l’ozio é l’arte di fare avendo l’aria di non far nulla.*” (Ibid., p. 182).

2.4 Aldabra. La tartaruga che amava Shakespeare: da superação da morte.

Aldabra è un atollo isolato e chiuso al turismo. Si trova nell’Oceano Indiano ed è popolato da grandi tartarughe. È stata questa immagine l’ispirazione di un libro apprezzato da critica e pubblico di tutto il mondo. Immaginate: Venezia, un’eccentrica signora anziana e sua nipote, una profonda passione per Shakespeare e la pittura. Ecco gli elementi principali di uno splendido racconto in cui reale e fantastico si incontrano per poi confondersi e lasciare il lettore estasiato.

A citação que abre este item, que é dedicado ao exame do romance *Aldabra. A tartaruga che amava Shakespeare* (2001) reproduz parte de uma entrevista concedida por Silvana Gandolfi ao jornalista Giulio Zucchini e pode ser lida na íntegra no endereço <http://www.cafebabel.com/ita/article/1885/silvana-gandolfi-in-viaggio-con-la-fantasia.html>

A narrativa de *Aldabra*, como se indica na citação, tem como cenário a cidade de Veneza: os Jardins do Lido serão citados, por exemplo, mas somos levados a percorrer outras paisagens, recantos menos conhecidos pelos turistas, íntimos

⁹ Ócio criativo é o título de um livro do sociólogo do trabalho italiano Domenico Masi.

somente dos habitantes de *La Serenissima*. A história inicia-se com um diálogo entre uma avó muito especial, Eia, de oitenta anos, e sua neta, Elisa, de dez, a narradora da história.

Eia, inglesa de nascimento, fora a Veneza aos vinte anos e ali conhecera um operário do Arsenal; apaixonada, decidiu abandonar sua promissora carreira de atriz em Londres para se casar, estabelecendo-se na “cidade das gôndolas”.

O pacto narrativo entre leitor e obra é estabelecido logo no início da história, quando Eia manifesta sua vontade de “enganar” a morte, ao afirmar: “*Il trucco per non morire è trasformarsi, appunto*”. (GANDOLFI, 2006a, p. 5). A partir de tal afirmação, o leitor recebe sinais e se prepara para acompanhar um possível processo de transformação, ou uma maneira de se continuar vivendo, “enganando” a morte.

A morte, “a indesejada das gentes” nas palavras do poeta brasileiro Manuel Bandeira, o final inevitável de tudo o que vive, é o tema central da narrativa de Silvana Gandolfi, que nos leva a refletir sobre a nossa permanência nesta vida terrena, sob outra forma física, ou, como lembrança cara, na vida de pessoas com as quais temos afinidade, ou através da Arte, como no caso de Shakespeare e de Manuel Bandeira. Nessa reflexão, a autora constrói simbolicamente o tema da Imortalidade.

Em *Aldabra*, o respeito ao idoso, ao conhecimento acumulado durante a vida, é apontado com ênfase durante toda a narrativa. A admiração de Elisa por sua avó pode ser observada através da maneira que a menina a descreve: em sua opinião, a avó cheira a pão de mel e especiarias, possui longos cabelos brancos arrumados em uma trança que lembra pura lã. Considera Eia a melhor contadora de fábulas e uma grande pintora de quadros enigmáticos; veste roupa branca em todas as

estações do ano e, “magicamente”, nunca aparece suja. A Arte, de contar histórias e de pintar, vem acentuada já no início da narrativa:

Nonna Eia era capace di narrare storie o leggende come fossero segreti preziosi dai quali dipendeva la vita stessa. Aveva un talento speciale nel farti credere ai suoi racconti; più erano strampalati, più avevano il sapore avvincente della realtà. (Ibid., p. 6)

Para ilustrar a sua vontade de continuar viva, ou seja, de ludibriar a morte, Eia conta sempre a mesma história, sobre mulheres de certa civilização antiga, que só morriam se assim desejassem. O grande segredo dessas mulheres consistia em transformar-se, assumir outra forma que não fosse humana: “[...] un antico popolo ai confini del mondo, dove le donne, volendo non morivano mai. Padrone di se stesse, si trasformavano in qualcosa d’altro” (Ibid., p. 5).

A própria Eia confessava a sua neta não ser essa uma tarefa fácil, a de transmutar-se, porque, no passado, já havia tentado se metamorfosear em uma sereia, sem sucesso. Segundo ela, para que a transmutação tivesse êxito, a pessoa deveria escolher uma forma já existente no fundo de sua alma. Talvez, por esse motivo, sua primeira tentativa de transformação, de tomar forma de sereia, não tenha sido bem-sucedida, pois não acreditava nesse ser mitológico. Como poderia se transformar em algo no qual não acreditava, cuja existência questionava?

“Una sirena? Ora che me lo dici, sì, mi pare che tu abbia ragione. Per forza non ci sono riuscita: le sirene... non sono nemmeno sicura che esistano! Ridacchiò ancora, poi torno seria. “Vedi Elisa, ci può trasformare solo in qualcosa che già ci appartiene nell’intimo”. (Ibid, p.6)

Quase todos os dias, Elisa ia sozinha à casa da avó; levava-lhe sempre alguma guloseima e seguia a recomendação de sua mãe de não revelar a Eia quem verdadeiramente preparava as iguarias. Certo dia, em uma de suas costumeiras caminhadas, começou a indagar-se sobre o porquê de sua mãe nunca tê-la acompanhado nas visitas à avó. Lembrou-se, ainda, de que, desde pequenina,

sempre fora à casa de Eia acompanhada de alguma amiga de sua mãe e que, por outro lado, a avó nunca as tinha visitado:

Mamma non mi accompagna mai. Non crede che sia pericoloso? Non ha visto come tutto qui è disordinato e solitario? No, è questo il punto: lei non lo ha mai visto. (Ibid., p. 10)

Il secondo pensiero era: mamma, che è la sua unica figlia, non percorre mai la passarella di metallo per andare a trovarla. E lei, nonna Eia, che non ha altri parenti al mondo, non viene mai da noi. Mai, mai, mai. Nemmeno a Natale. Non si telefonano neanche. (Ibid., p. 10-11)

Elisa decidiu, então, que perguntaria a Eia, na primeira oportunidade que tivesse, o motivo pelo qual ela e sua mãe não se encontravam nunca, não mantinham um relacionamento afetivo.

Ao chegar à casa da avó, como de costume, foi recebida com grande alegria. Mas, ao abraçá-la, Eia percebeu que a menina parecia um pouco mais barriguda e perguntou-lhe o que teria acontecido. Logo descobriu que se tratava de uma das brincadeiras da neta, que vestira, por baixo de suas calças *jeans*, uma camisola branca parecida com a da avó, para representar o papel da Ofélia dos versos de Shakespeare, que juntas recitavam:

Dopo il bacio mi scostò da sé per osservarmi meglio. Sul suo viso era apparsa un'espressione perplessa. Elisa, com'è che hai la pancia oggi?" Abbassai lo sguardo sui miei jeans. Effettivamente il rigonfio era notevole. Feci una faccia contrita. "Si vede già? A te lo posso dire... è un grosso guaio... sono incinta, nonna!" Per una frazione di secondo le pupille di nonna si dilatarono. Avrei potuto farle credere qualsiasi cosa. Ma non volevo farla cadere per terra svenuta. Così infilai una mano sotto la cintura e iniziai a srotolare la sottile tela bianca tutta sgualcita. (Ibid., p. 19)

Ao entregar a avó o recipiente com a guloseima que trouxera, esperou pela costumeira pergunta: foi você quem fez? Porém, decidida a saber o motivo de Eia nem sequer aceitar qualquer coisa que fosse preparada por sua mãe, decidiu mentir e dizer que, como não tinha tido tempo para aprontar o prato, daquela vez fora sua mãe a confeccioná-lo: "*L'hai fatto tu?*" *Non era una vera domanda, visto che ogni*

visita senza eccezioni, le rispondevo d'un fiato: "Certo nonna Eia. L'ho fatto io con le mie manine di fata. Nessuno mi ha aiutato." (Ibid., p.21).

A avó manteve-se calada por alguns momentos e, depois, com os olhos fixos no recipiente, disse à neta que tinha se desentendido com a filha no passado e que o motivo do desentendimento deveria ser relatado, primeiramente, pela mãe da menina. Elisa aceitou a argumentação da avó que, imediatamente, a convidou a fazer o que mais lhes agradava: recitar versos de Shakespeare retirados da peça *Macbeth*. Elisa sempre esperava a 'deixa': "*Como está passando, minha gentil Ofélia?*", para responder "*Senhor... senhor...*" e aguardar pelo verso do Rei, a parte da obra que mais a encantava: "*Sabemos o que somos, senhor, e não o que podemos ser*".

Este verso, repetido freqüentemente, nos convida a pensar sobre o como, muitas vezes, massacrados o nosso e o potencial criativo daqueles que nos cercam, dos que amamos. Também, porque nos agarramos a "certezas" e limitamos o nosso horizonte.

Sempre que a menina recitava os versos de Shakespeare, ouvia elogios de sua avó, pois mergulhava no personagem a ponto de se emocionar e encher os olhos de lágrimas:

Andai avanti, esagitata, con la conchiglia che andava su e giù perché dovevo anche gettare sul pavimento i fiori della nonna Ero Ofelia. Ero una creatura con la mente smarrita. Passai a cantarellare: "E non ritornerà? E non ritornerà? No, no, è morto". Stavo per mettermi a piangere. A quel punto mi buttai fra le braccia della nonna, anche se Ofelia non faceva così. Nonna Eia applaudì. "Diventerai una grande attrice, Elisa". Le luccicavano gli occhi. "Sei stata fantastica. Quando ero giovane anch'io non ero niente male come Ofelia. Ho sempre avuto um debole per questo personaggio, ma tu ci ha messo qualcosa in più, te lo dice una che se ne intende. [...] (Ibid., p. 26)

Já o monólogo de *Hamlet* era sempre recitado pela avó, que deixava a neta boquiaberta com seu talento.

A mãe de Elisa não gostava de esquisitices de nenhum tipo e a filha não costumava contrariá-la, pois a considerava uma pessoa muito triste. O marido morrera quando a menina contava apenas um ano de idade, e a jovem viúva teve de trabalhar para sustentar a filha.

Quando voltava da casa da avó, a mãe bombardeava-lhe com perguntas, querendo saber se Eia se alimentava corretamente, se esquecia as trempes do fogão acesas, como fazia para iluminar a casa quando anoitecia, visto que em sua casa não tinha energia elétrica, como se vestia, se demonstrava cansaço. A pequena costumava responder com riqueza de detalhes a cada pergunta da mãe; mas, num certo dia, respondeu agressivamente a cada uma das repetitivas indagações, dizendo que sua avó estava plenamente capacitada para resolver seus problemas, que não havia nada de errado com a sua memória e que se ela, sua mãe, queria tanto saber como a avó passava que fosse até sua casa para saber.

A mãe calou-se por alguns instantes e perguntou se a avó lhe contara algo. Elisa afirmou que não, dizendo, porém, que Eia não comera do prato preparado para aquele dia. Ao ouvir tal informação, a mãe começou a chorar e tomou a filha nos braços, pedindo-lhe que contasse toda a verdade.

Elisa olhou-a atentamente e, enfim, a mãe encheu-se de coragem e deu algumas explicações. Antes de Elisa nascer, Eia e a filha moravam em apartamentos vizinhos, num mesmo prédio. Certa vez, passou alguns dias sem dar notícias, deixando a filha preocupada. Indo ao apartamento de Eia, a filha a encontrou próxima à janela, com um olhar perdido. Percebeu que, a partir desse dia, ela passara a não identificar mais nada: se saía, não conseguia se lembrar do caminho de volta para casa; se abria uma torneira, a esquecia de fechar.

A mãe de Elisa, nesse tempo, ainda não era viúva e insistia para que a mãe fosse morar com o casal; porém, o marido não concordava com essa possibilidade e afirmava que Eia não era uma pessoa confiável.

Com o passar do tempo, Eia passou a ter atitudes ainda mais intrigantes: tomou um vidro inteiro de água-de-colônia, para, em seguida, soltar baforadas perfumadas cada vez que abria a boca. Tentou ainda saltar de uma janela, agitando os braços como se fosse uma ave.

“Dimenticava i rubinetti aperti, allagò la casa. Una mattina si bevve tutto il contenuto del suo flacone eau di toilette Aria Selvaggia. Dopo continuò a mandare zaffate di profumo ogni volta che apriva bocca.” (Ibid., 2006, p.33)

“Be, non finì li con le schiochezze pericolose. Alla fine tentò di fare una cosa spaventosa... la trovammo che si sporgeva agitando le braccia come ali. Capisci? L’acchiappai appena in tempo. Non potevamo più tenerla in casa. Non poteva vivere sola. Così firmai le carte.” (Idem)

Assim, após protagonizar tantos episódios de *risco*, foi internada em uma clínica para loucos e lá passou quatro anos. Depois de tanto tempo, os médicos concluíram que o diagnóstico de esquizofrenia fora equivocado e a deixaram ir para casa. Durante o tempo em que esteve na clínica, não quis receber a visita da filha e, quando saiu de lá, decidiu morar longe da família, na Celéstia, numa casa doada pela prefeitura, visto que era “vedova di un lavoratore dell’Arsenale”. (Ibid., p.34).

A filha resolvera não mais visitar a mãe, pois sempre que tentara fazê-lo lhe provocava perturbações. Ademais, os médicos a alertaram, depois da saída de Eia da clínica, que “qualquer emoção mais forte poderia provocar uma recaída e levá-la de volta ao manicômio”.

Quando Elisa nasceu, a filha achou que Eia gostaria de conhecer e conviver com a neta e pedia que alguma amiga levasse a pequena até Celéstia. Essa foi uma

maneira que encontrara para alegrar sua mãe e, também, para acompanhar o seu dia-a-dia.

Após a conversa com a mãe, que a fez prometer contar qualquer comportamento estranho observado na avó, Elisa foi dormir. No dia seguinte, como de costume, foi visitar Eia, que a recebeu com o olhar cheio de indagações. E, dessa vez, ao invés de conversarem em casa, decidiram sair. Elisa sugeriu um lugar para irem: o Lido; conversariam próximo ao mar. Porém, Eia ponderou que o local ficava longe demais, e lembrou que a pequena devia estar de volta à casa antes do anoitecer (Ibid., p. 37):

“Dove vuoi che andiamo a parlare? È una giornata troppo bella per restare chiuse qua dentro.” Ansentii, solene. Capivo cosa voleva dire. Vasti spazi, paesaggi grandiosi, ecco che doveva essere il teatro della rivelazione di nonna. “Andiamo al Lido?” proposi. Eravamo in maggio, faceva caldo: il mare mi sembrò abbastanza sterminato per accogliere le nostre confidenze.

Para não contrariar a neta, Eia propôs uma brincadeira: andariam como cegas na rua, uma conduzida pela outra, como num jogo de adivinhações, chamado pela avó de “jogo da confiança”. Manteriam os olhos fechados e, sempre, obedeceriam à regra principal da brincadeira: quem estivesse sendo conduzida, jamais poderia contestar o que veria a condutora, a não ser que soubesse identificar exatamente a coisa descrita e, daí, os papéis se inverteriam. Primeiramente, Eia seria conduzida pela neta, que adorou a sugestão. Puseram-se, então, a caminhar (Ibid., p. 39).

“Siamo in una calle molto stretta, tutta dritta. Vedo un lenzuolo giallo appeso in alto. Una tovaglia rossa e un pigiama bianco... una vecchia che si affaccia dalla finestra e che ci guarda... adesso stiamo girando... c'è un pozzo, una panchina... siamo in un campiello. Adesso ci stiamo avvicinando a un sottoportico... vedo un porcospino...”

Conforme passavam pelos lugares e pelas pessoas, Elisa os descrevia prazerosamente. Até que chegaram a um lugar, com um “brasão de abacaxi”. A avó

sorriu e disse que se tratava de uma barraca de frutas, sugerindo que trocassem os papéis. Elisa hesitou por alguns momentos, mas aceitou (Ibid., p. 40):

Per circa un minuto camminammo in silenzio. Era una strana sensazione avanzare nel buio, alla cieca. I primi passi li feci rigida come un burattino, appiccicata al suo fianco. Poi smisi di cercare di controllare la situazione. La nonna non mi avrebbe lasciato cadere in un canale.

“Un gradino” disse. “Un altro. Un altro.” Capii che stavamo salendo su un ponte. Arrivate in cima, si arresto. Io mi fermai con lei, sempre con gli occhi chiusi. “Guarda guarda” disse sorpresa. “E quello cos’è? Nel canale, proprio sotto di noi: sembra un grosso pesce che nuota sott’acqua. Ora salta fuori! È un delfino!”

A avó descrevia os lugares hiperbolicamente e divertia a neta, apresentando, por exemplo, uma praça com um tapete azul e ouro. De repente, a neta, mantendo-se de olhos fechados, apalpou com os pés e lhe disse: um capacho. Inverteram-se novamente os papéis. Elisa começou a entender melhor a brincadeira e dar asas a sua imaginação. Dizia à avó que nos varais estavam penduradas notas de dinheiro ao invés de roupas, que as gôndolas estavam cheias de animais selvagens e que um leão saíra para beber água num poço. Assim, fizeram até chegarem à igreja San Pietro di Castello e se sentarem nos bancos existentes em frente ao templo. Eia pôde, então, abrir os olhos: aquele era o lugar onde conversariam (Ibid., p.43):

Per un momento restammo a osservare in silenzio le barche ormeggiate nel canale di fronte a noi: bragozzi e peate dai colori scrostati. Niente gondole. L’acqua raddopiava con il suo riflesso le barche che dondolavano quiete. C’era molto spazio, li intorno. Molta aria.

A seguir, Elisa deu início à conversa, dizendo que a mãe lhe contara sobre o manicômio. Eia, minimizando a história, disse que tudo começara quando ela tentara se transformar para não morrer. Explicou, ainda, que essa tentativa não se referia ao medo da morte física, que ela não temia, mas ao desejo de se transformar para continuar a viver. Por isso, nunca perdoara a filha, que a havia trancado naquela clínica e a impedido de realizar a transformação desejada.

No manicômio, em sua opinião, as pessoas não queriam sua transformação, e, forçada pelos eletrochoques, viu-se obrigada a voltar a sua identidade anterior e a se esquecer das mudanças de forma física. Assim, lhe deram alta, por a julgarem curada.

Enquanto conversavam, Eia recolheu do chão um pente de tartaruga, velho, somente com três dentes. Limpou-o e observou que os dentes que sobravam formavam a letra E, inicial do seu e do nome de Elisa. Por alguns instantes, manteve-se calada, como se tivesse tido alguma idéia e, depois, voltou a contar sua experiência.

O nome da menina fora escolhido pela mãe por conter as letras do nome de Eia; Elisa seria, então, a continuação da avó. A vida continuaria através da menina; a arte, tão presente na vida de ambas daria o tom para que a menina, assim como a avó, imortalizasse a sua existência. Elisa significava não somente um prosseguimento de Eia, mas também uma garantia, para a senhora, de que a sua vida não fora vã. A menina asseguraria não somente a memória da avó, mas também tudo o que ela mais estimava.

Segundo Eia, a maioria dos médicos não demonstrava preocupação com os “doentes”, principalmente com aqueles que, como ela, eram considerados loucos porque procuravam se tornar o que queriam ser. Lembrou-se de Shakespeare “*Sabemos o que somos, mas não o que podemos ser*” (GANDOLFI, 2003a, p. 41).

Disse à neta que, um dia, um “bom” médico lhe dera algumas telas e ela resolvera pintar quadros que contassem algo de si, diferentes dos que já havia pintado para ganhar dinheiro e agradar as pessoas. Assim, Eia desistira momentaneamente de transformar-se, mas essas idéias continuavam impressas em suas telas (GANDOLFI, 2006a, p. 45):

Nonna Eia riprese il racconto. “Il tempo era scomparso, non sapevo mai se era giorno o notte. Ma non era importante. E poi, finalmente, un medico mi mise in mano dei colori. Cominciai a dipingere. Non i quadretti zuccherosi di un tempo. Fino a qual momento, nella mia vita di prima, mi ero limitata a fare quadri che piacessero agli altri, per far soldi. Da quel giorno cominciai a dipingere ciò che piace a me. Così, vedi, in qualche modo tutto quel pasticcio che avevo fatto nel tentativo di trasformarmi, quello che i medici chiamano follia, mi è stato utile. Ma non posso perdonare mia figlia. Nessun essere umano ha il diritto di rinchiodere un altro essere vivente. Mai, per nessun motivo.”

Cinco dias se passaram até Elisa voltar a Celéstia, pois estava no fim do ano escolar e as provas se acumulavam. Para a jovem, a partir do dia em que conversara com sua avó sobre o manicômio, esta não lhe pareceu mais a mesma. Encontrou-a pintando uma tela no seu modesto ateliê. Além de ser a sua maior tela, Eia pintava sobre uma outra pintura feita no passado, a dos “anjos-carneiros”, que agora tomava um outro ar, meio abstrato, com uma grande confusão de cores. Elisa percebeu também que os movimentos de sua avó com o pincel tornavam-se excessivamente lentos, como que em câmera lenta.

Vendo que Eia não parava de pintar, Elisa, para chamar sua atenção, disse que trouxera alguns biscoitos. Subitamente, a avó parou e dirigiram-se à cozinha. A menina percebeu, também, que sua avó parecia muito encurvada e que seus movimentos se tinham tornado exageradamente lentos, mas não disse nada a respeito. Ao despedir-se, no fim do dia, notou algo mais: o pescoço da senhora agora formava bolsas “caidiças”, e seu queixo parecia mais enrugado do que nunca (Ibid., p. 51):

Quando, prima di andar via, mi accostai alla nonna per darle un bacio, mi accorsi di quanto sciupato fosse il suo collo. La pelle, fredda e cascante, formava delle borse vuote e delle pieghe sotto il mento. Non mi ero mai soffermata a riflettere sull' inesorabile sgretolamento dei corpi delle persone anziane.

“Nonna Eia, quanti anni hai?” chiesi.

“Ottanta passati.”

“Non sono troppi” affermai. “La nonna di Francesca ne ha novanta quattro.”

“Allora io sono una giovinotta.” Sogghignò portandosi uma mano alla testa. “Ho una vita intera davanti a me.”

A transformação dos corpos, lento às vezes, mas inevitável no processo de envelhecimento por que todos passam, e que pode ser doloroso e angustiante, quando acontece de a pessoa ser acometida por alguma enfermidade degenerativa, física ou mental, no romance é pintado com tintas diversas e ganha um colorido especial, sinalizando o reencontro com a vitalidade.

Na visita seguinte, a menina encontrou a avó pintando a mesma tela. Eia não lhe deu muita atenção, pois queria concluir aquele trabalho: um quadro abstrato e indecifrável, de dimensão tão grande que não conseguia conduzi-lo sozinha; pediu, pois, que Elisa a ajudasse a colocá-lo no chão.

Ao ver sua avó abaixada, acariciando o quadro como se fosse uma relíquia, percebeu que a camisola branca que usava parecia justa nos quadris. A avó, que nunca fora gorda, agora estava rechonchuda demais. Além disso, seus cabelos pareciam mais ralos, seus braços muito roliços, e seus dedos menores; as pernas se tinham alargado, as costas estavam bastante encurvadas e a pele assumira um tom diferente, acinzentado.

Manteve-se perto da avó e, num impulso, abraçou-a. Eia percebera, então, que não dera a costumeira atenção à neta e, dessa forma, interrompeu sua atividade. Sentiu dificuldade para se levantar do chão, já que suas pernas tinham engordado muito. Elisa ajudou-a.

Antes de saírem do ateliê, a menina perguntou-lhe o que pintava naquele quadro, uma vez que, na confusão de cores, não conseguia identificar nenhuma imagem. Eia respondeu que nem ela mesma sabia o que pintava, mas que tinha uma grande pressa em terminar o quadro, apesar de esse sentimento lhe ser algo igualmente inexplicável. Elisa, a convite da avó, arriscou um palpite: deveriam ser

cogumelos alucinógenos. Eia, com seu olhar calmo, fitou o quadro e decidiu que a pintura não representava cogumelos.

Passaram-se alguns dias sem que Elisa fosse visitar a avó, por causa dos exames escolares e dos primeiros dias de férias e, ao vê-la, se assustou:

Così trascorse più di una settimana senza che io vedessi la nonna, e quando ciò avvenne, non ero preparata al cambiamento.

Nonna Eia sembrava terribilmente invecchiata.

Abbracciandola, mi accorsi della ruvidezza della sua pelle. Le sue braccia, spesse e rugose, sembravano quasi avere scaglie al posto dell'epiderme. Erano abbronzate in modo insolito, come se un sole inclemente avesse picchiato su di lei tutto il tempo. Anche il suo viso era color bronzo, ma era privo di quei bei riflessi dorati che brillavano invece su mio. (Ibid., p.57)

[...]

“Nonna, stai bene?” chiesi staccandomi da lei.

“Come dici?”

Alzai la voce: “Stai bene?”

“Mai stata meglio.”

Sorrìdeva tranquilla. Non lo diceva per rassicurarmi, era sincera. Questo aumentò a mia perplessità: come poteva star bene se le palpebre si gonfiavano sopra gli occhi che per contrasto sembravano essersi rimpiccioliti, e la sua bella treccia si era ridotta a un misero spaghetto? Potevo scorgere vaste porzioni bronzee del suo cranio, li dove non c'erano più i capelli a ricoprirlo.

Non sapevo come affrontare l'argomento senza offenderla. Come dirle che aveva un'aria orribile e sembrava che stesse invecchiando a vista d'occhio? Fino a quel giorno non avevo mai dovuto ripeterle una frase. Stava forse diventando anche sorda? (Ibid., p.58)

Além disso, mantinha perto de si um repolho cru e o mordiscava enquanto admirava cada uma de suas novas telas. Todos os seus antigos quadros, agora “repintados”, resultaram em um mesmo tema de cores acinzentadas, que mais pareciam pedras em um azul-turquesa com algumas manchas escuras e não identificáveis. Elisa atreveu-se a perguntar novamente o que a avó pintava. Dessa vez, a resposta foi positiva: era um lugar, contudo, essa foi a única informação obtida, pois sua avó não conseguia mais pronunciar algo inteligível. O que se ouvia era apenas um som vibrante e inchado: “*Un luogo importante. Credo di averlo sognato. [...] “Non conosco il suo nome, cioè”... non conosco il suo nome nel*

linguaggio umano” (Ibid., p.60). Despediram-se. Elisa convencera-se de que contaria a sua mãe que a avó precisava de tratamento médico. Todavia, ao chegar em casa e ouvir as costumeiras perguntas, resolveu calar-se, decidida a tentar ela mesma convencer a avó a procurar um tratamento.

Encontraram-se no galpão onde Eia continuava pintando. Dessa vez, observou mais mudanças: a senhora agora pintava com os dedos, cortara a trança e mantinha-se sempre abaixada, quase deitada no chão. Elisa permaneceu imóvel e calada, quando a ouviu dizer que as paisagens pintadas representavam uma única ilha.

No rosto da avó havia também algo muito diferente. Seu nariz se havia reduzido a apenas narinas e sua boca parecia mais volumosa. Elisa sabia que a avó usava dentaduras, mas, para sua surpresa, não as usava mais e mastigava uma cenoura crua com as gengivas.

Saíram a convite de Eia para passear de barco e, durante o passeio, Elisa resolveu perguntar-lhe se costumava ir regularmente ao médico. Ela respondeu, num tom áspero, que um médico deve ser procurado quando as pessoas estão doentes e que não era o caso dela, que se sentia muito bem. Não satisfeita com a argumentação, a garota retrucou, salientando a importância da medicina preventiva, na qual as pessoas se consultam para se manterem saudáveis. Como resposta, ouviu apenas a avó dizer que não ficaria doente e que não iria ao médico de maneira alguma.

Mais uma vez, ao voltar para casa, Elisa teve a intenção de relatar para sua mãe tudo o que estava acontecendo com Eia. Mas, antes mesmo de a pequena falar qualquer coisa, a mãe lhe disse que procurava uma clínica para idosos, já que Eia

passara dos oitenta anos e não aceitava morar com elas; Considerava perigoso que ela continuasse a viver sozinha na Celéstia.

Ao saber da mãe sobre a possibilidade de Eia ser internada em um asilo, Elisa desistiu de contar-lhe o que vinha acontecendo com a avó, pois não conseguia imaginá-la confinada. Certamente, Eia sofreria – assim como sofrera no manicômio – pois não suportaria viver trancada em um abrigo para idosos. Passou, então, a enganar sua mãe, ao silenciar-se sobre o estado de saúde da avó, mostrando objetos supostamente feitos por ela, trabalhos que provavam, de certa maneira, que Eia estava bem e que ainda podia viver sozinha.

Por outro lado, a anciã já não saía de casa e limitava-se a passear no quintal, pois além de ter-se tornado muito gorda e vagarosa, passara a despertar a curiosidade alheia.

Elisa perguntava-se “Di che malattia poteva trattarsi? Pensai a qualcosa che riguardasse Matusalemme; era la matusalemmita? Esisteva una infermità simile?” (Ibid., p.68). Decidiu que se responsabilizaria pela avó: passou a receber sua aposentadoria e, com o dinheiro, a fazer compras. Passou, também, a cuidar da casa, a lavar as roupas, além de inventar desculpas para os vizinhos que perguntavam por Eia; para não falar a verdade para sua mãe, comprava sempre algum objeto artesanal e dizia que a avó o fizera. Isso possibilitou que, por algum tempo, a mãe não falasse mais sobre a clínica geriátrica:

“Guarda cosa mi ha fatto nonna Eia in questi giorni!” esclamai tirando fuori dalla tasca dei jeans um pacchettino. Per fortuna la carta velina, azzurro pallido, era priva di scritte. Mostrai a mamma il colletto lavorato a tombolo. (Ibid., p.75)

Eia continuava a pintar, agora de maneira desesperada. Elisa, a pequena administradora dos bens da avó, lhe comprava novas telas, que reproduziam o mesmo tema: paisagens marinhas. Os cogumelos e o azul-turquesa dominavam

todas as pinturas, nas quais não se identificava qualquer ser humano ou animal; somente massas escuras e arredondadas se viam. A ilha das paisagens agora recebera um nome, Aldabra, o que não significava muito para Elisa, visto que ela não estava certa de ter entendido o que a avó falara.

As atitudes de Eia deixavam Elisa cada vez mais atônita: passara a dormir embaixo da cama e a dizer que ali se sentia mais protegida; não quis mais usar o seu costumeiro traje branco, e sim um lençol, com o qual se enrolava; seus dedos se tornaram tão roliços que já não eram capazes de segurar o pincel. Tentava justificar toda a transformação por que passava dizendo que se sentia bem e que seus dedos, ao terem se tornado mais rígidos, lhe davam a possibilitavam engatinhar, ao invés de andar, já que ela se tornara muito pesada.

Diante dessa argumentação, a menina desistiu de relatar para sua mãe o que vinha acontecendo e, também, de convencer a avó a procurar um médico, pois Eia certamente seria internada, se isso acontecesse. Decidiu que continuaria a cuidar da avó, sem solicitar ajuda, e, se ela se sentisse mal, a levaria ao médico sem titubear.

Elisa procurava manter-se sempre por perto da avó e, quando precisava se ausentar por alguns dias, notava bruscas mudanças na velha senhora. Certo dia, ao chegar a Celéstia, percebeu que Eia deixara de usar o lençol e passara a pintar nua. *“Ma il termine ‘nuda’ non rende ‘idea di ciò che vidi, perchè come si fa a dire che è nuda una enorme tartaruga di terra? Se vogliamo essere precisi, non esiste al mondo creatura meno nuda lei.”* (Ibid., p. 85). Na verdade, se transformara em algo que Elisa talvez já soubesse, mas não quisesse enxergar: uma grande tartaruga terrestre, que andava de quatro, com um casco bem duro nas costas (Idem):

Soltanto allora, privata dalla copertura del lenzuolo, mi accorsi del guscio che era cresciuto sul dorso di nonna: un vero carapace a grosse placche grigie. Quando più tardi lo accarezzai, mi accorsi di quanto fosse duro. Ormai neppure con la fantasia più sfrenata si sarebbero potute chiamare gambe le enormi zampe che ne uscivano

fuori. Questo valeva anche per le braccia, prive di polso, che terminavano in cinque abbozzi di dita con unghie impressionanti. In quanto alla testa e al muso... non c'erano dubbi: erano quelli di una grossa tartaruga. Senza naso, con gli occhietti neri e sfavillanti, per mascelle un'apertura a metà fra un becco e una bocca priva di labbra, con la pelle piena di rughe Solo una bambina sciocca come me poteva aver ignorato fino a quel momento la vera portata della trasformazione.

Perturbada, voltou para casa com a intenção de procurar, na internet, algumas possíveis respostas para a “metamorfose” da avó; queria saber, por exemplo, se ela havia se transformado em uma espécie de tartaruga já existente. Achou informações para duas espécies bem parecidas com a sua avó-tartaruga: uma de Galápagos e outra da ilha de Aldabra, nas Seychelles. Lembrou-se imediatamente das palavras que sua avó pronunciara uma vez, quando perguntada sobre o nome do lugar de suas paisagens: Aldabra.

Começou, assim, uma incansável busca na internet por informações sobre Aldabra e grande foi sua surpresa ao descobrir que essa ilha, localizada no Oceano Índico, é considerada o santuário da *Geochelone gigantea*, nome científico de uma espécie pré-histórica de tartaruga gigante, em extinção, um réptil enorme que pode chegar a pesar trezentos quilos e a viver por duzentos anos. Espantada, a pequena leu, ainda, que esses animais se alimentam de folhas e que, em caso de extrema necessidade, comem carniça, inclusive da própria espécie.

Além de indicar a internet como fonte atual e inesgotável de pesquisa, a autora sugere que, ao contrário do que muitos afirmam – que o computador absorve principalmente as crianças e os adolescentes, afastando-os do convívio social, da leitura, por exemplo – máquina, livro e arte são componentes do mundo atual e o enriquecem. A personagem Elisa é um bom exemplo: tem um ótimo convívio familiar, encanta-se com as histórias contadas pela avó, ama Shakespeare e sabe

recitar de cor alguns trechos de sua obra, aprecia pintura e tem nas páginas da Internet um recurso para as informações desejadas.

No romance, todas as informações encontradas na internet se encaixavam com a experiência vivida com a avó: os repolhos, as cenouras, as verduras, a lentidão. Entretanto, uma pergunta persistia: por que Eia teria se transformado em uma tartaruga gigante? Cheia de curiosidade, resolveu perguntar à avó-tartaruga o porquê de tudo aquilo, embora fosse quase impossível entender o que a senhora tentava falar, depois da transformação. Tinha de haver um jeito; elas precisavam se comunicar.

Dirigiu-se, então, a Celéstia, e, lá chegando, deparou com sua avó comendo verduras na horta, arrancando-as com os dentes. Fitou-a por minutos e depois a cumprimentou. Eia tentou dizer alguma coisa, mas Elisa não conseguiu entender os sons vibrantes que emitia. Assim, teve uma idéia: chegou bem perto dela e, na esperança de ser entendida, pediu-lhe que escrevesse na terra o que havia falado. Demorou certo tempo para que a tartaruga se deslocasse e arranhasse o chão com suas “patas”, mas, depois de muito esforço, escreveu: “Oi, Elisa!”. Estabelecida uma comunicação, a menina abraçou sua avó-tartaruga, ainda que um pouco sem jeito.

Começou a procurar uma maneira mais fácil de elas se comunicarem. Lembrou-se de que no dia seguinte iria à praia e poderia trazer areia para facilitar a comunicação com sua avó, que, assim, precisaria fazer menos esforço para escrever e se comunicar.

Il giorno seguente feci come avevo detto. Insistette con mamma per tornare al Lido, dove raccolsi in due buste di plastica tanta sabbia pulita I sacchetti erano così pesanti che se vi avessi aggiunto ancora un solo granello non sarei più riuscita a portarli a casa.
 “Che ci fai con tutta quella sabbia?” chiese mamma.
 “È per la nonna. Credo voglia costruirci un piccolo giardino giapponese. Sai, quelli con le pietre e la sabbia rastrellata”.
 Mamma sbatté gli occhi. “Nonna Eia non smette di stupirmi”.
 “È piena di inventive, vero?” dissi allegra.

“Eccome!”

Portai le buste da nonna quella sera stessa, una per mano, arrancando faticosamente sotto il peso. (Ibid., p. 93)

Voltando à casa da avó, derramou a areia no chão e cercou com tábuas retiradas do ateliê o monte que fizera. Observou que sua avó-tartaruga mantinha-se sempre ao seu lado, tentando ajudá-la com o focinho, orientando-a sobre a melhor maneira de dispor as tábuas. Logo iniciaram a conversa. Dessa vez, a tartaruga já não tentava escrever com as patas e sim com a ponta do nariz, e parecia apressada. Primeiramente, perguntou se Elisa gostaria de recitar os versos de Shakespeare: “TI VOGLIO BENE.”, escreveu “HAI VOGLIA DI RECITARMI OFELIA?”. E como a garota respondeu afirmativamente, passou às “deixas”, a sua maneira, com sons quase irreconhecíveis. E Elisa recitava o papel de Ofélia e não lhe era muito difícil compartilhar o texto, pois o sabia de memória.

A menina sentiu-se mais tranqüila, pois lhe parecia que sua avó, apesar de ter-se transformado em tartaruga, mantinha-se lúcida e ainda conseguia mudar o tom da voz ao passar de um personagem a outro. Quando recitava os versos de Polônio, emitia um tom insinuante e maquiavélico, diferente do que assumia quando encenava Hamlet.

A pequena sentiu-se compelida a perguntar à avó o porquê de sua transformação e Eia respondeu-lhe, escrevendo na areia, que sua decisão talvez tivesse a ver com o pente de tartaruga encontrado em San Pietro di Castello, no dia em que tinham saído para conversar. A neta sentiu-se feliz, por considerar que talvez aquele pente fosse mágico e que, assim, como havia transformado sua avó em tartaruga, “*usato in altro modo, poteva servire ad annullare il sortilegio*” (Ibid., p. 95) e fazê-la voltar à forma física humana. No entanto, Eia lhe disse o contrário: o pente apenas lhe fizera pensar intensamente nas tartarugas e a ajudara a se transformar em algo que, na verdade, já queria ser.

Inconformada, insistia, perguntando-lhe se voltaria a ter uma forma humana. Como resposta, a ouviu dizer: “NON VOGLIO TORNARE DONNA”, que se sentia jovem, calma e feliz e que não gostaria de voltar à sua antiga forma, porque uma tartaruga gigante poderia viver até os duzentos anos, e ela ainda estava “só” com oitenta; “*come tartaruga era una ragazza! Be’, non proprio una ragazza, ma aveva ancora tutta una vita da vivere*” (Ibid., p.97).

De volta a sua casa, Elisa resolveu procurar saber mais sobre as tartarugas gigantes; na Internet, entrou em uma “sala de bate-papo” e perguntou se alguém se interessava pelas tartarugas gigantes de Aldabra. Um homem chamado Max lhe respondeu que procurava uma *Geochelone gigantea* para a sua coleção de répteis. A menina, pensando em revelar seu segredo, perguntava o porquê de ele se interessar por répteis. E a resposta foi a seguinte (Ibid., p.100):

“Non hai mai fatto collezione, Elisa? Collezionare nasce da un bisogno di completezza. Io ho cominciato da piccolo col collezionare lucertole vive. Non ragni o formiche. Solo lucertole. È così che si comincia. Ti appassioni a un certo genere di cose e vuoi possederle in tutte le variegata forme che la natura ha dato loro. Se le possiedi le domini [...] Cercare il diverso in ciò che è simile, trovare gli uguali, i punti di contatto. Estendere, completare, raggiungere la totalità assoluta. Qui risiede la felicità, Elisa”.

Ao estabelecer contato com o colecionador, Elisa não poderia supor os riscos a que expunha sua avó-tartaruga, a partir daquele dia. Sua ingenuidade fez que ela não somente revelasse seu nome, sua idade, como também o fato de possuir um exemplar da espécie *Geochelone gigantea*. Max, a princípio, não acreditou que ela pudesse possuir uma tartaruga tão rara. Entretanto, após a descrição minuciosa da aparência e dos hábitos da tartaruga, ele não somente reconheceu que Elisa dissera a verdade, como também se interessou pela raridade que a menina possuía. Quis saber, então, onde ela residia e se estava interessada em vender a tartaruga. Mas,

receosa de ter sua identidade descoberta, a garota interrompeu a conversa e desligou o computador.

“Elisa, ci terrei moltissimo ad avere una tartaruga del genere. Te la pagherei molto bene. Che te ne fai tu di un animale così poco comunicativo? Potrei aiutarti a trovare qualcosa di veramente simpatico, come un cucciolo di volpe atica o anche un pinguino imperatore, se vuoi qualcosa di insolito. Invece io sono proprio interessato alla *Geochelone*. Col suo aspetto imponente e preistorico mi aiuterebbe a mettere in fuga i mostri meglio di qualsiasi altro rettile. Ne avrei grandissima cura. Elisa, perché non me la fai almeno vedere? Potremmo discuterne. Anche se non vuoi separartene poteri venire da te e aiutarti. Con la mia esperienza ti assicuro che troverei il modo di farla uscire dal letargo.” (Ibid. p.123-4)

Avevo appena inviato la mia domanda, quando mi accorsi dell'errore commesso. Non era stato prudente da parti mia menzionare l'acqua alta. Max avrebbe potuto indovinare dove vivevo. (Ibid., p.124-5)

Eia continuava se transformando, mudando a cada dia seus hábitos. Conservava, porém, algumas características humanas, como pintar quadros, recitar versos e escrever, ainda que sobre a areia. A neta, por outro lado, tentava se ajustar à nova vida, preocupando-se com a dieta alimentar e com as preferências da avó, já que a tartaruga demonstrava, através do olhar, quando algo lhe agradava.

Pian piano mi andavo abituando alla mia nuova nonna. Da Internet, senza più rivolgermi a Max, ricavai altre informazioni utili, come la dieta migliore per una *Geochelone* in cattività. Comprai svariati pacchetti di germogli di alfalfa, e poi mele, arance e banane in gran quantità per le vitamine di cui necessitava la tartaruga. Lessi che le ci volevano molte fibre per rendere più dura la corazza e le unghie, e uova sode per le proteine (la nonna se le mangiava col guscio, in un sol boccone). (Ibid., p. 104)

Certo dia, a avó-tartaruga disse sentir saudade, e Elisa subitamente respondeu-lhe que ela não se encontrava sozinha, fingindo-se de desentendida. Suas telas, cada vez mais expressivas, demonstravam a nostalgia; as manchas escuras tinham cores mais fortes e se tornavam claras no entendimento de Elisa. Ela desenhara outras tartarugas, da mesma espécie. Para ter certeza, a pequena perguntou-lhe do que ela sentia saudade, obtendo a simples resposta: de Aldabra. Como sua avó poderia sentir saudade de um lugar que não conhecia e que se

resumia a um atol, cheio de corais, rochas vulcânicas e plantas? – argumentou Elisa. Era algo inexplicável, até porque Aldabra ficava muito distante de Veneza. A menina não gostava da idéia de viver longe da avó e, muito menos, da possibilidade de ela sentir-se feliz assim.

Elisa pensava em compartilhar seu segredo, mas não via possibilidades de contá-lo a ninguém. Por um lado, se sua mãe descobrisse essa transformação da avó, certamente a internaria não se importando com os métodos, eficazes ou não, que seriam usados pelos médicos para trazê-la de volta ao estado anterior; por outro, Max, o colecionador de répteis, lhe parecia um tanto fanático, tipo de pessoa a ser procurada somente em casos extremos.

Durante algum tempo, conseguiu cuidar sozinha da avó, apesar de sobrecarregar-se de responsabilidades. Alegrava-se nos momentos que passavam juntas recitando Shakespeare, pois essa prática lhe dava a certeza de que a tartaruga mantinha, ainda, algo de humano. Começara, porém, a perceber que aquela transformação tomava proporções cada vez maiores e que a avó não conseguiria interferir nessas mudanças.

Continuavam “declamando” os versos de *Otelo*, *Macbeth* e de *Sonho de uma noite de verão*, mas eram os versos de *Hamlet* que deixavam a avó-tartaruga feliz. Na dramatização, até a caveira de Yorik tinha seu lugar reservado. Com o passar do tempo, Elisa se acostumara tanto aos sons emitidos quando Eia recitava, que as duas passaram a se comunicar através de palavras tiradas das peças de Shakespeare. Passaram a ser poucas as vezes em que se comunicaram através da escrita na areia.

Declamammo insieme l’*Otelo*, il *Macbeth* (io facevo la regina e lei il re), e il *Sogno di una notte di mezza estate*. Predilegeva le parti maschili e non si accontentava di darmi la battuta: adesso lei recitava per intero. Giorno dopo giorno cominciai a comprenderla sempre meglio mentre interpretava re *Lear* o *Mercuzio*. Non so come

spiegare un fatto del genere: era come ascoltare e riascoltare Shakespeare in una lingua straniera e pian piano abituarsi ai suoni. (Ibid., p.112)

Ma il suo pezzo migliore restava il monologo di Amleto: essere o non essere. Lì la tartaruga assumeva tutta la solennità e la lentezza tentennante dell'eroe introverso e disgraziato. Per l'occasione avevamo trovato un bel sasso rotondo, della misura adatta per sostituire il teschio di Yorik. Nonna Eia lo teneva stretto fra le sue grosse zampe anteriori ricoperte di scaglie e lentamente allungava la piccola testa fino a portarla a contatto del sasso. Dalla bocca le uscivano i versi più strani, intercalate da sbuffi e soffioni colmi di pena. Io ormai la capivo, parola per parola. È vero che a quel punto conoscevo il testo a memoria; eppure sono convinta che la capivo sul serio. Infatti a poco a poco avvenne un fatto strano; questa comprensione si trasmise anche al linguaggio di tutti i giorni, così che sempre meno frequentemente era necessario ricorrere al recinto con la sabbia per chiacchierare con lei. Bastava invitarla a usare il più possibile parole tratte dai drammi di Shakespeare. I discorsi assumevano un tono un po' enfatico, ma funzionava. (Ibid., p.113)

Eia, após a sua transformação, mostrava-se cada vez mais disponível a recitar os versos de Shakespeare. Essa era a maneira encontrada por ela de conservar não somente o seu lado humano, mas também de comunicar-se com sua neta. A arte era para elas um elo, quase intransponível; mesmo depois de Eia não conseguir articular os sons como uma humana, ela e Elisa continuavam a recitar os versos de Shakespeare.

E a Arte nos torna imortais. Shakespeare vive. Eia continuará vivendo em Elisa, sempre e principalmente quando a menina ler / recitar o célebre autor inglês.

O inverno chegara e, assim, a tartaruga passava horas, que depois se transformaram em dias, dormindo. Elisa, algumas vezes, não conseguia acordá-la de tão profundo sono e se sentia impotente diante daquela transformação que, a cada dia, afastava Eia da sua condição humana.

Preocupada, porque percebia como a mudança climática afetava a avó, resolveu contatar Max, dizendo que sua tartaruga gigante não gostava do inverno. O colecionador lhe recomendou uma jaula com calefação, exatamente igual àquelas em que mantinha seus répteis. Para ela, essa idéia parecia absurda: sua avozinha

prisioneira, como na clínica para loucos, era inaceitável. O homem, por outro lado, justificava sua recomendação, afirmando gostar de seus animais e sentir-se protegido por eles quando tinha pesadelos, o que ocorria com frequência em sua vida. Elisa não lhe respondeu.

Quando o inverno tornou-se mais rigoroso, a tartaruga, espécie de temperaturas tropicais, entrou em letargia, instalada em buraco no galpão de sua casa; e a menina não conseguia despertá-la daquele sono profundo.

Além do frio e da inoportuna letargia, Elisa lembrou-se de que a maré poderia subir e matar sua avó, enquanto dormia. Sem saber como agir, decidiu pedir orientação a Max, perguntando-lhe como proceder para despertar sua avó, sem machucá-la. No entanto, a solução apresentada pelo colecionador não parecia aceitável, pois jamais colocaria Eia dentro de uma jaula, ainda que aquecida.

[...] “l’inverno è lungo e per tutti. Per fortuna ho i miei rettili che mi tengono compagnia: le loro gabbie sono ben riscaldate, ti consiglio di fare altrettanto se hai cara la tua Geochelone. Chiudila in una gabbia bella calda.” (Ibid., p.116-7).

“Ma io non la tengo in gabbia!” risposi appena ebbi letto il messaggio. “Come si può tenere qualcuno prigioniero fra le sbarre e dichiarare di amarlo? Forse tu non ami i tuoi rettili, li collezioni soltanto. Io voglio che la mia tartaruga stia al caldo ma sia anche libera!” (Ibid., p.117)

Sem que a menina percebesse, Max lhe fazia perguntas, com o objetivo de obter pistas sobre seu paradeiro, e propostas, na tentativa de convencê-la a vender a tartaruga. Apresentava intermináveis ponderações, esperando que a menina, traída por sua ingenuidade, lhe desse alguma pista. E assim aconteceu. Ansiosa por uma solução, por causa de uma ameaça efetiva e iminente – “*L’acqua alta*” em Veneza – ela perguntou ao colecionador se a tartaruga se afogaria, caso permanecesse com a cabeça embaixo da água, com a chegada da maré alta. Ele respondeu que sim, pois uma *Geochelone* agüentaria pouco mais de uma hora com a cabeça imersa, e perguntou: – você mora em Veneza.

Elisa passou a ficar em estado de alerta, e, a cada alta da maré, saía desesperada para a Celéstia, pois, apesar de ter consciência de que teria dificuldades para salvar a tartaruga, caso a água subisse muito, mantinha-se por perto para fazer tudo o que estivesse a seu alcance. Passava horas encostada à couraça da avó, algumas vezes tentando despertá-la, outras dando asas a seus pensamentos. Perguntava se, algum dia, também se metamorfosearia, já que ambas, ela e a avó, eram muito parecidas. Seus pensamentos eram tão profundos que até imaginava em que animal poderia se transformar, levando em consideração a longevidade de cada um. Assim, se divertia, ainda que sozinha.

Passara a aceitar a idéia de ficar longe de sua avó, pensando que ela poderia ir para Aldabra, que se situava longe de Veneza, mas era um lugar possível. Assim, Eia estaria em segurança e se sentiria feliz na companhia de outras tartarugas. E, foi a partir desse pensamento, que Elisa decidiu traçar um plano para levar sua avó para o santuário das tartarugas gigantes.

Para tornar seu plano bem-sucedido, sabia que precisava de auxílio e resolveu procurar Max e pedir-lhe ajuda. No entanto, o colecionador não lhe deu muita atenção e renovou sua proposta de compra. A menina, então, pensou em procurar alguma organização defensora dos animais, mas, por temer as inúmeras indagações que surgiriam por parte dos cientistas, desistiu.

Muitos foram os planos que surgiram na cabeça de Elisa, que queria tirar a avó da letargia a qualquer custo: construiria uma estufa no galpão, algo que não se parecesse em nada com uma jaula; levantaria paredes de vidro à volta da tartaruga e dentro acenderia uma fogueira para, assim, aquecida, ela despertar. Esse seria um belo presente de Natal; afinal, a data já era iminente. Compraria imediatamente

as vidraças com o dinheiro da aposentadoria da avó, para que fosse possível arranjar tudo até a festa natalina.

Antes de ir às compras, almoçaria em casa, já que pela manhã tivera seu último e pesado dia de aula antes das férias de fim de ano. Ao chegar para o almoço, percebeu que recebiam um visitante, mas não se interessou em saber quem ali estava, pois tinha pressa em realizar seus planos.

Percebendo a chegada de Elisa, sua mãe a chamou com ar irritado. A menina percebera, por aquele tom de voz, que algo desagradável acontecera. Na sala, encontrava-se um homem, que se apresentou logo após a primeira pergunta dirigida a Elisa, sobre certa tartaruga gigante. Era Max, em carne e osso, que a cumprimentava como se a conhecesse há tempos.

Antes da chegada de Elisa, o colecionador contara à mãe da menina não só que estava a procurar uma tartaruga gigante, mas também que havia conhecido a pequena através de um grupo de discussão na Internet. Para tentar despistar e, ao mesmo tempo, justificar-se a garota disse que inventara aquela história de tartaruga gigante para divertir-se. Como Max lhe parecera interessado, resolvera dar asas à imaginação e fazer que ele acreditasse na existência da tartaruga.

O olhar da mãe tornava-se cada vez mais inquisidor. Perguntava-se como a filha fora capaz de comunicar-se com um desconhecido e informar o próprio endereço? Elisa defendia-se, afirmando que não dissera onde morava, e que apenas falara da maré alta. Max, provavelmente descobrira o endereço por meios por ela desconhecidos. Os olhares voltaram-se novamente para o colecionador, que disse ter conseguido o endereço ao rastrear o grupo onde eles se comunicavam, na Internet.

E, nesta parte do romance, é posto em evidência o perigo que poderá enfrentar as pessoas desavisadas que acessam salas de bate-papo na rede virtual.

Max só se retirou após uma ameaça, por parte da mãe, de ser levado pela polícia, caso continuasse ali. Ele insistia veementemente na existência da tartaruga e começava a alterar-se, chamando Elisa de mentirosa e afirmando que conseguiria arranjar uma maneira de obter a *Geochelone*.

A menina, assim como as demais jovens de sua idade, se interessava e tinha na Internet um meio não só de se comunicar com o mundo, mas também de pesquisar sobre assuntos que fossem de seu interesse. Esse seria um dos riscos concretos enfrentados nos meios de comunicação virtual. Os jovens integram-se à comunidade e se expõem aos riscos que esta pode lhes oferecer, como aconteceu com a pequena Elisa, que, motivada por sua necessidade de buscar ajuda para saber como cuidar da avó-tartaruga, agiu ingenuamente e forneceu vários indícios de sua vida pessoal para um estranho que, assim, pôde localizá-la facilmente.

A sós, indagada por sua mãe sobre a verdade, confessou que apenas inventara algumas mentiras, como a de que ele a convidara para ir aos jardins da Bienal. A grande verdade, ou grande mentira, essa não podia ser revelada.

Conversaram por alguns momentos e foram interrompidas pela sirene, ou seja, o alerta da maré alta, e havia indícios de que essa seria a pior de todos os tempos. A mãe deveria sair para arrumar os jornais em sua banca: empilhá-los de maneira que não se molhassem, e Elisa deveria sair correndo até a Celéstia, para proteger sua avó-tartaruga.

Chegando a casa de Eia, encontrou-a no mesmo lugar, embalada por seu sono profundo. Precisava encontrar uma solução, urgentemente, pois a “vala” onde a tartaruga se aninhara seria um dos primeiros lugares a se inundar; a maré subia

rapidamente; o tempo não estava a seu favor. Improvisaria uma estufa, não com as vidraças da casa, mas com as capas de chuva da avó, que eram grandes e, se emendadas umas às outras, se tornariam uma grande barraca.

Costurou as capas e procurou utensílios da casa que lhe servissem para apoiar a barraca no chão e sustentá-la. Sabia que isso não seria suficiente e que precisaria catar madeira para fazer uma fogueira. Para isso, usaria o que fosse necessário, desde as pernas das cadeiras até as colheres de pau da cozinha. Velas e jornais velhos também ajudariam.

Cobriu a tartaruga com a “barraca” de capas e colocou um cabo de vassoura no meio, para apoiá-la. Arrumou velas enfileiradas sobre o casco. A avó ficou com a aparência de um bolo de aniversário. Dispôs jornais e utensílios de madeira, incluindo uma estátua e um porta-jóias, o mais distante possível da avó, e iniciou a operação. O chão já estava úmido e ela não teria muito tempo: era a maré alta.

A título de curiosidade: o recorde histórico da maré alta em Veneza foi registrado em 4 de novembro de 1966, quando as águas atingiram 1m94 de altura.

Voltando ao romance: a fogueira, bem pequena, conseguiu esquentar a barraca. Elisa suava em bicas e a tartaruga se mantinha imóvel. A fumaça começava a tornar-se sufocante na parte de dentro, o que a obrigou a sair. De repente, ouviu um leve sussurro: a tartaruga despertara e colocava o pescoço para fora, tentando respirar.

Elisa abraçou-a e beijou-a, tratando de retirar as velas que restavam sobre o casco da avó-tartaruga. A barraca se desmanchara quase por completo; apressaram-se em sair dali, já que a água começava a cobrir seus pés. O lugar mais seguro, naquela situação, seria o seu apartamento, mas ir até lá seria impossível, pois não teriam tempo, já que havia três degraus na entrada, e isso significaria uma

eternidade para uma pesada tartaruga. Deslocaram-se, então, para o jardim, onde se formava um pequeno monte, de mais ou menos três metros, e ali permaneceram, calmamente, até Elisa ouvir ruídos dentro da casa. Sem pensar muito, perguntou quem estava lá; ouviu passos em sua direção: era sua mãe, que caminhava com dificuldade na lama, com água até os joelhos; se olharam por alguns instantes.

A menina, com a certeza de ter sido descoberta e, ao mesmo tempo, articulando uma desculpa, deu início a uma interminável seqüência de risos. Tal fato deixou a mãe desconcertada e lhe causou dúvidas, ainda piores: estaria sua filha ficando “estranha” como a avó?

Elisa ficara ao lado da tartaruga, pensando em como poderia “driblar” a mãe, que lhe fazia intermináveis perguntas, primeiramente a respeito de Eia, “que não estava em casa” e, depois, sobre o enorme animal, que se encontrava a seu lado.

Havia algo naquela tartaruga que chamava a atenção da mãe; os seus olhos, algo muito familiar, ainda oculto, que ela não sabia explicar. A resposta viria logo depois de um bocejo e de um gesto do animal. O hálito realmente lhe era familiar e cheirava a especiarias. A “pata” dianteira, colocada na cabeça, reproduzia um gesto costumeiro de Eia. A filha já não tinha dúvidas; reconheceu a mãe naquele corpo de *Geochelone*.

O reconhecimento súbito entre mãe e filha não parecia a Elisa uma coisa fácil de entender, já que as duas não se viam há anos, e há muito não se tocavam; mas, mesmo assim, depois de tanto tempo, somente através do olhar, se reconheciam, tentavam se comunicar, com gestos que mais pareciam pedidos de perdão:

La mamma e la nonna non si erano mosse, ma qualcosa era cambiato. Mi sembrò che fossero più vicini, addirittura a contatto l'una dell'altra. C'era un tremore nelle mani di mamma mentre sfioravano la pelle freddolina. Depositai il cibo che avevo trovato per terra, ma non se ne accorsero nemmeno. (Ibid., p. 161-2)

“Sei tu! Sei tu!...Quel tuo gesto, la mano sopra il capo... Quando ero bambina lo facevi sempre quando ti facevo ridere! Ti dicevo: “Mamma, perché metti la mano sopra la testa?” E tu ogni volta rispondevi: “ È per non lasciar scappare la felicità. Vola via se non la si trattiene.” Oh...mamma! E il tuo profumo di Aria Selvaggia”... certo che selvaggia lo sei diventata... alla fine hai fatto quello che volevi, vero?” Farneticava e rideva, accarezzandola in continuazione, chinandosi su di lei per sfiorarle la sommità della testolina con le labbra.

Io non credevo ai miei occhi. Ma come: tutti i miei timori si stavano rivelando infondati? Il riconoscimento era stato immediato? Erano bastati quei tre minuti? Come si dice... il sangue non è acqua.

(Ibid., p. 162)

Os temores de Elisa voltaram repentinamente: sua mãe iria querer internar Eia num manicômio ou numa clínica para loucos? Ela não permitiria isso de maneira alguma. Mas, para não desfazer o ar fraternal entre as duas, calou-se, até que sua mãe a interrogasse novamente. Para sua surpresa, as perguntas eram sobre a adaptação da tartaruga ao clima veneziano. Fazia muito frio.

Foi com grande satisfação que ouviu a proposta de sua mãe, de que a avó-tartaruga fosse morar com elas no apartamento. Ela poderia ocupar o sótão, que era bem aquecido. Mas, como levar uma tartaruga gigante para dentro de um apartamento sem chamar a atenção dos vizinhos? Elas alugariam o barco de um amigo e a levariam à noite, enquanto a cidade dormisse.

Outra preocupação: Elisa não queria deixar a avó sozinha, pois temia que ela entrasse em letargia novamente. Aceitou ir procurar um barco com sua mãe, após a avó afirmar que a menina não precisava temer, pois se manteria acordada. A mãe, por outro lado, apesar de entender os olhares da tartaruga, não era capaz de compreender o que ela “falava”, sendo necessária a interpretação de Elisa. Faltavam-lhe os versos de Shakespeare.

“Cosa? Cosa vuoi dirmi?” Mamma non la capiva. Come avrebbe potuto? Anche io ci avevo messo parecchio e c’ero infine riuscita solo grazie a Shakespeare. (Ibid., p. 163)

“Cosa dice? Cosa dice? Perché tu la capisci e io no?” Mamma era impaziente. Con gesto meccanico cercò le sue sigarette senza

trovarle. “Torniamo subito” Promise dopo che io ebbi tradotto, abbracciando il sottile collo da serpente e accarezzandola sul capo. Aveva gli occhi lucidi di lacrime e un sorriso timido che le avevo mai visto. (Ibid., p.165-6)

Dirigiram-se apressadamente à casa do barqueiro e lhe disseram que precisavam alugar o barco para transportar um móvel antigo da casa de Eia. Voltaram imediatamente a Celéstia e deixaram a embarcação ancorada numa pedra. Porém, ao avistarem o jardim, perceberam que Eia não estava mais ali. Puseram-se a procurá-la, sem sucesso: a tartaruga havia desaparecido.

“Esistono momenti, nella vita, in cui la realtà subisce uno strappo. Come un sipario che si laceri e lasci intravedere attraverso lo squarcio una realtà diversa, strana e impossibile (GANDOLFI, 2003a, p. 149). Assim, com esta reflexão poética sobre a vida, tem início o capítulo XIV, no qual Elisa e mãe procuram por Eia.

O “sipario”, a cortina, se rasga e nos deixa ver uma outra realidade, inimaginada. Começa o último capítulo do livro, antes do epílogo, no qual ritos de sepultamento / imortalização se realizam.

Na história, mãe e filha não sabiam muito bem onde procurar Eia; por isso, decidiram seguir pelo caminho mais provável, a ponte, que terminava em casinhas que se dispunham num matagal. Adentraram a mata e chegaram a um galpão, no qual permaneceram até Elisa ouvir um suspiro: era sua avó. Enfrentaram a escuridão e o mau cheiro do lugar e, guiadas apenas pela luz de alguns palitos de fósforo, iniciaram a busca. Andaram durante alguns minutos até ouvirem novamente os suspiros, agora acompanhados de roncos, a tartaruga deveria estar por perto. Os roncos eram de Max, que dormia agarrado à tartaruga, como que para impedir que ela fugisse.

Percebendo que o homem se mantinha adormecido, Elisa lembrou-se de seu confesso medo de fantasmas e, assim, teve a idéia de assustá-lo. Sussurrou alguns

versos de Shakespeare no ouvido de sua mãe e pediu que ela a acompanhasse na recitação. Gritaram como bruxas, as bruxas de *Macbeth*, e contaram ainda com a participação da tartaruga, que recitava a sua maneira os mesmos versos. O colecionador descontrolou-se. Elisa acertara em sua hipótese. Apavorado, o homem saiu correndo desesperadamente, sem sequer olhar para trás; seu pavor era maior do que o desejo de possuir a tartaruga (Ibid., p. 206):

Mentre gridavo, una parte di me se stava godendo l'intesa con la mamma. Era una strega fantastica, scellerata e perversa. La mia complice. Con lei accanto e nonna Eia che ci accompagnava mi sentivo invulnerabile e potente.

Le streghe di Macbeth avevano funzionato! Non importava se avevamo mischiato senza ritegno tutte le battute: Shakespeare colpisce sempre al cuore.

Em *Aldabra*, assim como na obra Shakespeariana – *Macbeth* – o mundo do sobrenatural permeia toda a trama. A noite é também o palco para as três “bruxas de *Aldabra*” – Eia, a filha e Elisa – que se reúnem para um ritual que tem como fim expulsar de suas vidas o macabro colecionador. Elas se unem – assim como as bruxas de *Macbeth*, quando dançam em volta do rei, curioso sobre seu futuro – deixando Max, exatamente como aconteceu a *Macbeth*, atônito em seus pensamentos. Ele percebe sua vulnerabilidade e sai da caverna atordoado, correndo, pois não consegue enfrentar os seus medos. As bruxas apresentam-se como o inconsciente do colecionador, aquilo que o acompanha, mas sobre o que ele não quer ter conhecimento.

Após o tumulto, Elisa voltou-se para a avó-tartaruga perguntando-lhe o porquê de ela não lhes ter esperado e dedidido acompanhar um desconhecido. Ela se justificou, dizendo que iria para *Aldabra*, ou seja, essa fora a maneira usada pelo colecionador para persuadi-la. A mãe, já irritada por não entender o que respondia Eia, pediu que Elisa lhe dissesse o que conversavam.

“Perché ti sei lasciata portare di qui, nonna?” Chiese interrompendo le effusioni della tartaruga e della mamma. “Perché hai seguito Max invece di aspettarci come avevamo stabilito?” Le tenevo una mano sulla piccola testa, per sentirne la presença nel buio.

“MI HA OFFERTO UNA CAROTA BELLA FRESCA E POI HA DETTO CHE SAPEVA COME PORTARMI AD ALDABRA.” La voce della tartaruga era confusa, a stento riuscivo ad afferrarla.

(Ibid., p. 182)

Sentindo-se decepcionada com a atitude de Eia, que pensara em ir-se sem despedir-se delas, a mãe de Elisa disse que a partir daquele momento a “tartaruga” moraria e seria protegida por ambas. Em resposta, obteve um suspiro shakespeariano, traduzido imediatamente pela menina: ela ficaria por algum tempo, e depois iria para Aldabra.

Receando o comportamento da mãe, a menina apressou-se em explicar que o Atol Aldabra é o santuário das tartarugas gigantes e que, por esse motivo, sua avó-tartaruga tinha tanta vontade de ir para lá; queria ficar perto de outras de sua espécie. Além disso, elas poderiam pedir a ajuda de algum cientista, ou de alguma sociedade protetora dos animais, para leva-a até o “santuário”. Para a pequena, o mais importante, naquele momento, seria realizar o sonho de sua avó. Por conta disso, perdera até o medo de procurar ajuda. Inventaria alguma desculpa para o aparecimento da tartaruga.

Assim, fizeram o caminho de volta até a Celéstia e pegaram o barco, ainda ancorado na pedra. Esconderam-na com um casaco dentro da embarcação e retornaram para casa.

Elisa e sua mãe escreveram para um cientista americano, que lhes respondeu afirmando que as ajudaria com o transporte da tartaruga para Aldabra. E assim aconteceu. Um mês depois do Natal, elas embarcaram rumo ao oceano Índico. Na viagem, tiveram ainda uma grande surpresa, descobriram que a sua tartaruga era do sexo masculino: Eia preferia os papéis masculinos das peças de Shakespeare.

È simpatico, Allan. Per ringraziarci che ci siamo rivolte a lui, ci ha fatto ottenere il permesso di imbarcarci anche noi per il lungo viaggio, in modo da poter accompagnare la tartaruga fino alla sua destinazione finale.

“No no, è maschio. Vedete, che è un esemplare maschio lo si capisce da tre cose: il piastrone che ha sotto è incurvato mentre nelle femmine è piatto; la coda è più lunga nei maschi e gli unghioni invece sono più corti; loro non devono scavare nella sabbia per seppellire le uova come le femmine.” (Ibid., p. 190)

Elisa sentia uma grande melancolia, por não saber o que aconteceria no futuro: se sua querida avozinha esqueceria os versos de Shakespeare, sua humanidade e sua família. Porém, deixou-se levar pela linda paisagem que avistava: era Aldabra.

A tristeza sentida pela inevitável ausência física da avó decorre da certeza que se tem de que cada um de nós está fadado à mesma sorte: a morte.

A vida e a morte são, possivelmente, dos mais antigos enigmas da humanidade. Mesmo na atualidade, quando a ciência dispõe de meios tecnológicos para gerar a vida, através da clonagem, por exemplo, ou para retardar a morte a partir de sofisticados aparelhos, esses dois enigmas – vida e morte – continuam a nos fascinar e a assustar, principalmente a morte, porque, mesmo que nos seja difícil de aceitar, aquela que Manuel Bandeira chama de “iniludível” é o fim certo para toda a existência humana.

No entanto, a maior parte de nós procura não pensar na morte, como se fosse possível contorná-la, ludibriá-la. Traçamos nosso caminho e nos preparamos somente para a vida, em plenitude. E a morte? Dissimulados que somos procuramos ignorá-la.

Em *Aldabra. A tartaruga que amava Shakespeare*, Silvana Gandolfi aborda de maneira poética o tema da morte, a partir da transformação de Eia em uma tartaruga. Morrer, então, não seria o fim, mas o início de uma nova vida para a octogenária, em forma de tartaruga, em Aldabra, “santuário” ecológico, o maior atol

do mundo, situado ao sul das Seychelles, no Oceano Índico ocidental, ao qual o acesso humano é vedado.

O ritual de sepultamento é representado pela viagem de transporte da tartaruga Eia, de Veneza ao Atol: *“La nave avanza nella verde distesa d’acqua increspata conosciuta col nome di Oceano Indiano. Sono giorni e giorni che non avvistiamo un’altra imbarcazione”* (Ibid., p.189).

“O enterro, e as outras formas de se lidar com o corpo morto, é um meio de a comunidade assegurar a seus membros que o indivíduo morto caminha na direção da ocupação do seu lugar determinado, devidamente sob controle”, lê-se em *Tabu do corpo* (1986, p. 53).

“Vorrei che questo viaggio non finisse mai, nonostante il malessere che mi procura” (Ibid., p. 191), pensa Elisa. A morte cava um vazio no coração da vida, do amor pela vida, pelas coisas e pelos seres, afirma o autor de *O homem diante da morte*, Philippe Áries (1982, p. 359).

Elisa tem consciência de que se aproxima o doloroso momento da separação e manifesta seu desejo de querer prolongar o convívio com sua avó querida. E, ao contrário, preparada para chegar à nova morada, Eia aguarda a conclusão dessa jornada para, finalmente, poder integrar o paraíso que a espera.

O homem sempre realizou cerimônias para seus mortos. Documentos arqueológicos atestam que, desde o Período Paleolítico, o Homem enterrava seus mortos para que a Mãe Terra deles cuidasse, seus filhos, que germinariam e se transformariam em plantas.

Na igreja cristã, nos rituais fúnebres, nos dias atuais, tem prevalecido a forma de enterro: “Tu és pó e ao pó voltarás” (Gn 3, 19): somos devolvidos à terra que nos constituiu. Mas a forma de sepultamento é livre, decidida pelos familiares.

Em *Aldabra*, Eia será colocada na água, encenando a sua morte e sepultamento; “Ela é tartaruga, uma *Geochelone gigantea*, e ao Atol voltará”.

Nonna, nonna, a chi declamerai Shakespeare d'ora in poi? Continuo a temere che se non riuscirà a recitare di tanto in tanto qualche buon dramma a un uditorio attento, finirà col dimenticarsi della sua umanità. Finirà col dimenticarsi di noi. Stringo fra le dita la murina dell'anello che porto sempre al collo. Io non mi dimenticherò di te, nonna. Ma tu? (Ibid., p. 192)

A morte representa um afastamento do indivíduo da convivência humana. O ritual de sepultamento consiste no tortuoso processo de desagregar o morto do “espaço dos vivos” e transportá-lo ao domínio dos mortos, dos ancestrais.

Elisa jamais se esquecerá da avó, que se encontra perpetuada nela, no nome e no amor à Arte. Eia tornou-se imortal para a neta. Mas, a incerteza sobre nossa vida futura, sobre o nosso fim, se manifesta na pergunta: “Ma tu?”.

E a chegada de Eia ao “paraíso” é descrita (Ibid., p. 193):

C'è il cielo, lassù in alto. Così vasto e azzurro; sembra rissucchiarsi. E nel mezzo, proprio sopra di noi, in tutto quell'azzurro vertiginoso spicca una forma verde, un cuore verde in mezzo a tanto azzurro. Non riesco a staccarne gli occhi. – È Aldabra, disse Alan a mio fianco. – È il riflesso della sua laguna sugli strati più umidi dell'atmosfera. Siamo fortunati, è un fenomeno rarissimo. Lo descrive un esploratore nel 1742, poi non si sa più di nessuno che l'abbia visto.
[...]

Mi giro verso la tartaruga: anche lei ha il collo proteso verso l'alto, a fissare il cielo. Lentamente solleva una zampa e se la porta sopra la piccola testa da rettile. Le mascelle si aprono e restano così, spalancate verso quel boccone di terra che si specchia nel cielo. (Ibid., p. 191-193).

A homenagem a Shakespeare, anunciada desde o título deste livro, *Aldabra*, é a chave para a história de Eia e Elisa – avó e neta –, que compartilham o amor à obra do célebre escritor inglês.

A grande herança que a avó deixará para a menina é o amor à arte, aqui representada por versos, principalmente, de *Macbeth* e *Hamlet*, versos que podem ajudar Elisa a traduzir o mundo.

Será a partir da recitação de alguns trechos das peças de Shakespeare que a história das duas, entrelaçada desde o nascimento de Elisa, se eternizará; **Eia** está contida por laços de sangue e de amor, e se perpetuará, em **Elisa** (do hebraico “Elisheba”, Elisabete, diminutivo = consagrada a Deus).

A avó envolverá a neta no seu processo de transformação e compartilhará com ela toda a sua história.

No entanto, a narrativa de *Aldabra* não se limita a Shakespeare, se espraia e aborda questões atuais, referentes à ecologia, às redes virtuais de comunicação e ao ambiente escolar.

No livro, que nos convida a valorizar a fantasia e nos instiga a procurar outras facetas de nós mesmos, ocultas, todos os temas confluem ao tema central: a morte incontornável de tudo o que vive / a imortalidade do homem através da memória, da Arte.

E nós, neste ponto, começamos a fechar o nosso pano de boca, pois a chegada de Eia ao Atol de Aldabra nos sinaliza que devemos, finalmente, concluir a nossa incursão pela produção de Silvana Gandolfi.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa casa havia poucos livros de literatura, mas, desde cedo, fomos habituados a ouvir histórias, contadas por nossa mãe. Tal estímulo, mais tarde, uniu-se à excitação da criança que aprendia a unir as letras, a formar as primeiras palavras. As histórias, antes contadas ao pé da cama por nossa mãe, reuniram-se ao prazer da leitura, ao manuseio dos livros. Líamos tudo o que podíamos e nos desafiávamos a cada momento, ao contato com cada novo livro: nova história, nova aventura.

Quando, na escola, defrontamos os primeiros desafios, de colocar em prática todo aquele emaranhado de palavras que se nos apresentava, deparamos um outro mundo, o da Literatura. A partir daí, eis que o espaço para os livros em nossa vida tornou-se cada vez maior; apaixonávamos-nos a cada recontar, a cada nova leitura. Não nos dávamos conta, pela nossa ingenuidade, mas o nosso mundo se ampliava, se engrandecia.

No ano de dois mil e dois, ingressamos no curso de Letras, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Era o início de uma bela história, de um sonho que começava a se materializar. O percurso teve suas “pedras”, e nelas tropeçamos algumas vezes, mas nos fortificamos, aprendemos e crescemos.

O mundo da Literatura Italiana nos foi apresentado nas primeiras aulas de Fundamentos da Cultura Italiana e nos deslumbramos. Em nosso segundo ano de Faculdade, conhecemos a Professora Maria Lizete, que seria parte da nossa história. Com ela cursamos algumas disciplinas, a primeira relacionada diretamente à Literatura inclusive, e fomos mergulhados no mundo da Literatura Italiana. Com ela viajamos desde as origens da Literatura Italiana até a era contemporânea, quando

aprendemos a admirar e a gostar daquele mundo que nos era apresentado a cada aula. E assim, depois de várias leituras e de inúmeras viagens pelos clássicos italianos, tivemos a oportunidade de conhecer Silvana Gandolfi, por intermédio da mesma professora. Ficamos encantados por *Aldabra* e pela maneira singular de a escritora tratar assuntos fundamentais como a morte e a fragilidade do ser humano.

Estávamos já no ano de dois mil e seis quando decidimos que *Aldabra* se tornaria o *corpus* de nossa pesquisa de mestrado. Era o início de uma nova etapa.

O caminho percorrido durante os dois anos de nossa pesquisa foi de muitas partidas, sempre com grandes chegadas. Experimentamos o conhecimento de várias teorias sobre cânone e os clássicos e, ao longo da caminhada, nos valem dos múltiplos ensinamentos de Italo Calvino. A liberdade dada por nossos professores, de fazer sempre estudos ligados ao nosso *corpus*, nos propiciou um bom aproveitamento dos cursos realizados ao longo do nosso trabalho.

No início, como tema central da nossa dissertação, escolhemos examinar o tema da morte, principalmente. Porém, a partir da leitura de outras obras da escritora, decidimos que trataríamos não somente desse tema, mas também abordaríamos a questão da releitura, a partir da leitura feita por Silvana Gandolfi, dos clássicos. E alargamos nosso *corpus* para além de *Aldabra*. *La tartaruga che amava Shakespeare*, incluindo os livros *L'isola del tempo perso* e *Occhio al gatto*.

A leitura da produção poética de Silvana Gandolfi nos possibilitou abordar questões referentes à intertextualidade na narrativa, especialmente, e nos propiciou ocasião para refletirmos, mesmo que de forma breve, sobre o cânone literário ocidental e, também, especialmente, sob a condução de Italo Calvino, entender porque devemos ler os clássicos, desde cedo.

Também, nos impeliu a levantar questões sobre o Tempo – essa medição do espaço entre a vida e a morte, que a todos aflige; questões sobre a Morte, “angústia de quem vive” (recorremos a Vinicius de Moraes e a seu Soneto da Fidelidade), e o natural e inevitável envelhecimento dos corpos; sobre a Arte – o espaço da poesia, da imaginação, da memória – que sobrevive ao tempo e à Morte.

Silvana Gandolfi, que afirma dedicar sua produção aos leitores infantis e juvenis, atinge os leitores de todas as idades, todos os que têm necessidade de fábula e de poesia. Apresenta-nos a Grande Biblioteca através da intertextualidade.

Em *Occhio al gatto* somos chamados a refletir sobre o processo de criação literária, sobre o fabular, o fictício, o imaginário e o real.

Essa mesma reflexão se verifica no *L'isola del tempo perso*, no qual a autora nos sugere um olhar especial sobre o mundo em que vivemos, que se degenera, por carência de ócio criativo, porque o homem decidiu que já não tem tempo a perder.

Com *Aldabra. La tartaruga che amava Shakespeare*, nos é oferecida a possibilidade de pensarmos sobre os laços de amizade, as afinidades intelectuais, o inevitável processo de envelhecimento do ser humano, a morte, a Arte, a Memória.

As três obras examinadas nos estimulam, principalmente, à busca da fantasia, a dar asas à imaginação, a desejar “perder tempo”, a saber “o que podemos ser”, a construir fortes laços de amizade, como o que existe entre Eia e Elisa, a entender que a “nave” da nossa vida também avança e que temos de saber conduzi-la à nossa *Aldabra*.

Por fim, temos a pretensão de que os resultados deste trabalho tragam uma efetiva contribuição às pesquisas realizadas na Universidade Federal do Rio de Janeiro, no campo dos Estudos Literários Italianos, estimulando novos estudos sobre a produção literária italiana contemporânea, principalmente.

5 REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da literatura**. 8ª ed. Coimbra: Almedina, 1996.

ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. Vol. I e II. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BAKTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ematina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética. A teoria do romance**. Tradução de Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: UCIEC, Editora da UNESP, 1997.

BARTHES, Roland. "O efeito do real". In: BERSANI, L. et al. **Literatura e realidade: (que é realismo?)**. Tradução: Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Os livros e a Escola do Tempo. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOERO, Pino; DE LUCA, Carmine. **Letteratura per l'infanzia**. Bari: Laterza, 1995.

CALVINO, Italo. **Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio**. 8ª ed. Milano: Mondadori, 1997.

_____. **Perché leggere i classici**. 8ª ed. Milano: Mondadori, 2003.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CAVALLINI, Giorgio. **Momenti, Tendenze, aspetti della prosa narrativa italiana moderna e contemporanea**. Roma: Bulzoni, 1992.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSTA, A. **Letteratura per l'infanzia e gusto della letteratura**. L'Aquila: Japadre, 2004.

COTRONEO, Roberto. **Se uma criança, numa manhã de verão... Carta para meu filho sobre o amor pelos livros**. Tradução de Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

DUARTE, J. Francisco. **O que é realidade**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial**. 3ª ed. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FERRER, Eulálio. **El lenguaje de la inmortalidad. Pompas fúnebres**. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

FERRONI, G. **Storia della letteratura italiana**. Firenze: Einaudi, 2001.

GANDOLFI, Silvana. **Aldabra. La tartaruga che amava Shakespeare**. Milano: Adriano Salani Editore, 2006a.

_____. **Aldabra. A tartaruga que amava Shakespeare**. Tradução de Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2003a.

_____. **L'isola del tempo perso**. 9ª ed. Adriano Salani Editore, 2003.

_____. **Occhio al gatto**. 10ª ed. Milano: Adriano Salani Editore, 2007.

_____. **Pasta di drago**. 9ª ed Milano: Adriano Salani Editore, 2005.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In. JENNY, Laurent [et al]. **Intertextualidades**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PETRINI, E. **Dai temi narrativi alla letteratura giovanile**. Bologna: Patron, 1985.

POLACCO, Marina. **L'intertestualità**. Bari: Laterza, 1997.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**. Introdução aos estudos literários. 2ª ed. Coimbra: Almedina, 1999.

_____. **Técnicas de análise textual**. 3ª ed. Ver. Coimbra: Almedina, 1981.

REIS, Carlos; LOPES, Ana C. M. **Dicionário di narratologia**. 7ª ed. Coimbra: Almedina, 2000.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do corpo**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Dois Pontos, 1986.

ROSA, Alberto Asor. **Sintesi di Storia della Letteratura Italiana**. Firenze: La Nuova Italia, 1981.

SALINARI, C.; RICCI, C. **Storia della letteratura italiana**. Bari: Laterza, 1980.

SANTOS, Maria Lizete dos. **O cânone literário italiano dos Novecentos**. Manuscritos. Rio de Janeiro: FL/UFRJ, 2008 - 1. Manuscrito (Mss).

SEGRE, Cesare. **Avviamento all'analisi del testo letterario**. Torino: Einaudi. 1985.

_____. **Tempo di bilanci**. Turim: Einaudi, 2005.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Adaptação de Fernando Nuno. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução de Beatriz Viegas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2006.

SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo**. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

Sítios da Internet visitados

<http://www.cafebabel.com/ita/article/1885/silvana-gandolfi-in-viaggio-con-la-fantasia.html>, acessado em 31 de janeiro de 2009, às 16h20.

<http://www.sosgatinhos.com.br/livro/guzman.htm>, acessado em 29 de dezembro de 2008, às 17h20.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)