

FLÁVIO ROBERTO GAZOLA

**A BUSCA DO SER E DA ARTE EM “O CAVALEIRO
INEXISTENTE” DE ÍTALO CALVINO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto para obtenção de título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cláudia Maria Ceneviva Nigro

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
2006

Gazola, Flávio Roberto.

A busca do ser e da arte em “O cavaleiro inexistente” de Ítalo
Calvino / Flávio Roberto Gazola. – São José do Rio Preto : [s.n.], 2006.

99 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Cláudia Maria Ceneviva Nigro

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista,

Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura italiana - História e crítica. 2. Literatura - História e crítica - Teoria, etc. 3. Identidade na literatura. 4. Calvino, Ítalo, 1925-1985 - O cavaleiro inexistente - Crítica e interpretação. I. Nigro, Cláudia Maria Ceneviva. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título..

CDU – 821.131.1.09

Comissão Julgadora

Titulares:

Prof. Dr.^a Cláudia Maria Ceneviva Nigro (Orientadora)

Prof. Dr.^a Célia M. R. da Rocha

Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner

Suplentes:

Prof. Dr.^a Ana Maria Carlos

Prof. Dr.^a Giséle Manganelli Fernandes

Dedicatória

Dedico este trabalho à Neuza Plazas Batista, cuja memória permanece indelével em mim.

Agradecimentos

À família pelo apoio constante e incondicional, aos amigos pelo suporte e à minha querida esposa pela paciência e dedicação nesses tempos instáveis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
O autor	12
A obra	19
Aspectos teóricos.....	23
Capítulo 1- A BUSCA DO SER.....	28
O ser e a arte	28
Ariosto e Calvino	31
O cavaleiro medieval: as origens de Orlando.....	36
De Boiardo a Ariosto.....	38
“ <i>Orlando Innamorato</i> ” e “ <i>Orlando furioso</i> ”	40
Rogério e Agilulfo	42
Os episódios intertextuais.....	45
Afastamento: a viagem e a busca	45
Proibição e transgressão: a advertência	49
O engano e o logro: a sedução dos heróis	52
Capítulo 2 - A BUSCA DA ARTE.....	61
“O cavaleiro inexistente” e a tradição literária	62
A armadura como imagem da (re)escritura	66
O diálogo com “ <i>Orlando furioso</i> ”	68
A busca do ser e da arte nas micro-narrativas	75
Rambaldo e Torrismundo	76
Bradamante e Sofrônia	77
Povo da Curvaldia e Cavaleiros do Graal.....	78
O procedimento	84
A escritura e a realidade (a fragmentação da narrativa na construção do sentido)	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
BIBLIOGRAFIA	97

RESUMO

GAZOLA, F. **A busca do ser e da arte em “O cavaleiro inexistente” de Ítalo Calvino.** 99 fls. Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto para obtenção de título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

O objetivo deste trabalho é analisar como ocorrem as buscas do ser e da arte em “O cavaleiro inexistente” de Ítalo Calvino. Para tal, serão observados alguns diálogos que a obra estabelece com o poema épico-cavaleiresco “Orlando furioso” de Ludovico Ariosto no âmbito da formação identitária dos entes ficcionais e da própria narrativa e, além disso, das fronteiras entre a literatura e a realidade.

Palavras-chave: Literatura italiana, Identidade na literatura, Ítalo Calvino, O cavaleiro inexistente, intertextualidade

ABSTRACT

The present work aims at analysing the search for art and existence occurs in “The Non-Existent Knight” by Italo Calvino. To fulfil this analysis, it will be closely observed the dialogues between “The Non-Existent Knight” with the knight-epic poem “Orlando Furioso” by Ludovico Ariosto” respecting features such as identity construction of the fictional and the narrative itself, and, the boundaries between literature and reality.

Keywords: Italian Literature, Identity in literature, Italo Calvino, The Non-Existent Knight, intertextuality

INTRODUÇÃO

Discutir os fenômenos literários, vez ou outra, significou buscar elementos que definissem Literatura: fosse por meio da instituição das escolas literárias, por meio da história da produção escrita, pela escolha de características e elementos que agradassem à Crítica hegemônica de algum lugar em algum momento.

A Literatura Contemporânea, resultado de experiências da tradição, das tensões entre produção literária com a crítica, a história, as ciências, enfim, os modos diferentes de conhecer e organizar o mundo, surge em momento em que essas instituições começam a ser repensadas.

O ser humano, reflexo ou não, dessas transformações vê-se diante de um mundo em que sua identidade é colocada em questão, pois, a partir do século XIX e praticamente em todo o século XX, com o surgimento da modernidade, cujos alicerces já haviam sido fundados no Renascimento, nos séculos XV e XVI, na figura dos críticos, filósofos e intelectuais começam a rever o diálogo entre as transformações no mundo real com a produção artística. Fatores como globalização, revolução tecnológica, conservação ambiental, crises econômicas, tragédias humanitárias, conflitos militares e ideológicos, enfim, uma sorte de acontecimentos, causaram preocupação de diversos grupos intelectuais em meados do século XX, inclusive daqueles que, frente a essas transformações, pensaram no futuro do diálogo entre literatura e realidade. Os desdobramentos desses fenômenos levaram alguns críticos a usar expressões como “crise da modernidade” ou “pós-modernidade”.

Em meio a esse caos, como dizem alguns, em 1959, o escritor e intelectual engajado com uma visão particular sobre a Literatura, Ítalo Calvino (1923 – 1985), além de participar de vários debates culturais que discutiam o futuro da Literatura, escreve “O cavaleiro inexistente”, obra cuja constituição formal e temática organiza-se diante dessas transformações, ou seja, trata-se de uma obra exemplar no que diz respeito ao diálogo entre a

literatura/linguagem com a “realidade” além de trazer as vozes da tradição literária ocidental, ora reafirmando-a, ora contestando-a.

Na obra, observa-se também uma profunda reflexão sobre o ser (teoria) e o ato (práxis), a busca pela existência ou identidade protagonizada pelos heróis-cavaleiros e também uma busca pela identidade literária figurativizada pela luta dos personagens para fundamentar a sua existência e pela luta do personagem-narrador para fundamentar uma idéia de livro, de literatura, diante da crise identitária que impregna a humanidade em todos os aspectos.

Interessados nas construções de identidade no plano do ser e no plano da escritura, pretendemos analisar a obra buscando demonstrar como ocorrem essas buscas indagando se elas concretizam-se de fato. Para tal, pensamos na necessidade de dividi-lo em duas partes como se segue. De um lado, será observada a busca do ser no interior da narrativa por meio da análise das peripécias e percalços dos personagens, bem como dos diálogos que eles venham a estabelecer com a tradição literária, sobretudo, com a tradição cavaleiresca. De outro lado, a busca da arte na construção da obra, por meio do diálogo que a narradora-personagem, irmã Teodora, estabelece com a sua própria realidade e a realidade ficcional, no plano dos personagens, uma vez que é ela quem conta a história dos heróis e a sua própria.

Em tempo, julgamos necessários alguns esclarecimentos: a obra estudada neste trabalho está contida no volume “Os nossos antepassados”, trilogia que reúne, além de “O cavaleiro inexistente”, também, “O visconde partido ao meio” e “O barão nas árvores”. Além disso, pretendia-se, originalmente, analisar a obra em italiano, porém, buscando uma maior objetividade, uma vez que existe uma tradução responsável e adequada da obra para a língua portuguesa, resolvemos utilizá-la, buscando tornar o trabalho mais enxuto, sem um volume muito maior de traduções em notas de rodapés. A propósito delas, vale ressaltar que

responsabilizamo-nos por todas as traduções e esclarecemos que se tratam de trechos de obras que não foram traduzidas para o português.

O autor

A produção intelectual de Calvino é vasta e vai desde notas autobiográficas, ensaios publicados em vários jornais, diversas revistas literárias, algumas delas co-fundadas por ele, como a importante revista de crítica literária “*Il menabò*”, até uma ampla produção literária, entre contos e romances curtos.

Sua produção, como crítico, ensaísta e/ou escritor, possui marcas (explícitas ou não) de sua passagem pelo Partido Comunista Italiano e da militância na *Resistenza*, movimento revolucionário anti-nazista, do qual participou ativamente. Segundo Pazzaglia, Calvino é “um intelectual ‘empenhado’, saído da *Resistenza* e sempre fiel a um ideal de literatura no qual se fundissem empenho cognitivo e vontade ético-política de transformação do real¹” (Pazzaglia, 1992, p, 703).

Por isso, serão observados alguns momentos do percurso da produção intelectual do autor e ensaísta italiano, lembrando que o nome de algumas obras será mantido originalmente em italiano em virtude da não publicação em língua portuguesa.

Os ideais mencionados acima, em um momento inicial, motivaram-no a produzir textos neo-realistas, como o romance “*Il sentiero dei nidi di ragno*” (1947) e “*L’ultimo viene il corvo*” (1949), uma compilação de contos, publicados separadamente em revistas e jornais. Não muito tempo depois, atento às rápidas transformações que ocorriam no mundo ao seu redor, bem como o final da Segunda Guerra Mundial, a libertação da Itália do regime fascista e, dentre outras, o início da Guerra Fria, Calvino fala sobre o período neo-realista, sobre seu

¹ (...): un intellettuale “impegnato”, uscito dalla Resistenza e rimasto sempre fedele a un ideale di letteratura in cui si fondessero impegno conoscitivo e volontà etico-politica di trasformazione del reale.

único romance desse período e comenta como se sente diante das transformações em torno de si:

Escrevi também um romance curto, em 1946, “*Il sentiero dei nidi di ragno*” em que trabalhava duro e direto com a brutalidade neo-realista, mas os críticos começaram a dizer que eu era “dado às fábulas”. Entrei no jogo: entendi perfeitamente que se apreciava o autor de fábulas quando falava de proletariado e de fatos de crônica, ao passo que não havia nenhum mérito em falar de castelos e cisnes. Assim, tentei escrever outros romances neo-realistas, mas não me saía bem e deixava os manuscritos na gaveta. Era a música das coisas que havia mudado: a vida desregrada do período *partigiano*² e do pós-guerra se afastava no tempo, não se encontravam mais todos aqueles tipo estranhos que contavam histórias incríveis, ou até ainda se encontravam tais tipos, porém já não dava para identificar-se com eles e com suas histórias. A realidade enveredava por trilhos diversos, aparentemente mais normais, tornava-se institucional: era difícil ver as classes populares senão através de suas instituições; e também eu passara a fazer parte de uma categoria regular: a do grupo intelectual das grandes cidades, de terno cinza e colarinho branco. (Calvino, 2002, p, 7-9).

As certezas que a militância e a orientação ideológica de Calvino lhe dá, inicialmente, começam a esvaír-se em bruscas transformações político-sociais que ele presencia em meados do século XX. Mesmo conscientizando-se do papel que a fábula e a tradição literária tinha em sua obra, o autor, em virtude de todo o panorama do mundo em que vive, em plena crise de criação, começa a repensar o seu papel enquanto intelectual e enquanto escritor.

Portanto, as histórias neo-realistas não encontram mais terreno fértil nas revoluções ideológicas do período, em que até mesmo o senso de individualidade começa a ceder a uma crescente institucionalização da sociedade de forma geral.

Entre o engajamento ético-político e o gosto pela fábula e a tradição literária ocidental, Calvino abandona o viés puramente realista de sua obra e inicia um período de produção na qual a representação do ser humano deixa de ser puramente produto de um engajamento

² Combatente ou militante da *Resistenza*.

político ou moral e passa a ser a representação do homem em crise diante dessas transformações.

A forma utilizada para tal foi aquela herdada dos contos de fada e das narrativas da tradição oral e/ou cavaleiresca. Nesse período iniciou o projeto que culminaria em “Os nossos antepassados”, em 1960. Sobre isso, Tuscano diz que:

[Calvino] escreveu, de 1950 a 1960, a famosa trilogia composta por “O visconde partido ao meio”, “O barão nas árvores” e “O cavaleiro inexistente” que seriam reunidas com o título significativo de “Os nossos antepassados”. Nesses romances está a constatação de como perdeu-se irremediavelmente a antiga harmonia e como aspira-se por uma nova completude. O problema decisivo é de encontrar a relação adequada entre a consciência individual e o curso da história. Na busca de tal relação, a fábula desempenha um papel fundamental³. (Tuscano, 1993, p. 50)

Para Calvino, a fábula tem papel fundamental por duas razões: primeiro em virtude de sua estrutura, pois, ela oferece valioso material estilístico e estrutural abundante na tradição literária e proporciona, por isso, uma grande eficácia narrativa, especialmente no que diz respeito à precisão, pois, como acontece nas narrativas da tradição oral, a fábula também “negligencia os detalhes inúteis, mas insiste nas repetições” (Calvino, 2004, p. 49). Segundo, por que, como diz Pazzaglia, nas páginas da obra de Calvino, especialmente em “Os nossos antepassados”, a literatura e a fantasia, juntas, viessem ao encontro da realidade, quase que como uma “aventurosa re-fundação do mundo⁴”. (Pazzaglia, 1992, p. 711).

³ [Calvino] scrive, nel dicembre 1950-1960, la famosa trilogia *Il visconte dimezzato, Il barone rampante e Il cavaliere inesistente* che raccoglierà in un unico volume col titolo significativo *I nostri antenati*. In questi romanzi è la constatazione di come sia andato irrimediabilmente perduto lo stato dell'antica armonia, e si aspiri a una nuova completezza. Il problema decisivo è di trovare il giusto rapporto tra la coscienza individuale e il corso della storia. Nella ricerca di tale rapporto gioca un ruolo fondamentalmente decisivo la *fiaba*.

⁴ Quasi che la letteratura e la fantasia volessero sottolineare il loro costante protendersi oltre la realtà, verso un'avventurosa ri-fondazione del mondo.

Assim, percebe-se em Calvino um paralelo entre o futuro do ser humano com as preocupações estéticas que envolvem o ato de escrever. Interessa ao escritor saber como estabelecer o diálogo entre Literatura e Realidade.

É nesse período que Calvino escreve os ensaios “*Il midollo del leone*”, em que é latente a mudança de postura do autor que, ao invés de proceder como seus contemporâneos e atribuir à literatura um papel meramente pedagógico ou ideológico, defende uma literatura que “seja presença ativa na história” (Calvino, 2006, p, 17), uma literatura que possibilite ao ser humano alcançar um nível de consciência cognitiva em relação ao mundo que o cerca e que essa consciência seja ativa e transformadora desse mesmo mundo. Como exemplo disso temos “*Il mare dell’oggettività*”, em que Calvino trata de questões como o aniquilamento da relação dialética entre consciência e indivíduo, no plano do ser e, logo, de objetividade e subjetividade e objetividade, no plano da arte, sobretudo literária e “*La sfida al labirinto*”, ensaio no qual trata do texto literário como um labirinto, representando a condição do ser humano e do artista contemporâneo que, ao invés de submeter-se ao labirinto, deve, ao contrário, desafiá-lo.

Atento também às transformações tecnológicas e à evolução da ciência, o tom de sua produção literária muda um pouco em “*As cosmicômicas*” (1965) e “*Ti con zero*” (1967) “que revelam o interesse do escritor pelas descobertas científicas relativas à estrutura e à história ancestral do mundo, senão dos mundos, situada em um tempo e um espaço que muito pouco tinham a ver com aquele compartilhado na experiência coletiva⁵” (Pazzaglia, 1992, p, 715).

Paralela à produção literária, em sua produção crítico-ensaística, Calvino demonstra uma profunda preocupação sobre o ato de escrever e da relação desse ato com a vida e com a

⁵ (...) che rivelano l’interesse dello scrittore per le scoperte scientifiche relative alla struttura e alla storia ancestrale del mondo, anzi dei mondi, situata in un tempo e in uno spazio che ben poco hanno a che vedere con quelli misurati nell’esperienza comune

sociedade⁶ (Pazzaglia, 1992, p, 704). Sempre preocupado com essa relação, ele desenvolve uma visão de literatura que, de acordo com Mario Barenghi, não é totalizante, ou seja, “a literatura para ele, não envolve a totalidade da realidade e da experiência. Ainda que autônoma (no sentido de ter regras próprias), não é auto-suficiente, nem se cumpre em si própria” (Barenghi, 2005, p, 41), ao contrário do que pensavam os formalistas, que defendiam uma visão da arte voltada para si mesma. Assim, crente na literatura da parcialidade, Calvino vê a necessidade de dialogar com a história, com a filosofia, a sociologia e as demais ciências, em suma, de compor uma literatura cujos limites se misturam com outras maneiras de observar, de organizar e de experimentar o real, em outras palavras, uma literatura experimental.

É nesse período que o autor participa, a convite de Raymond Queneau do *Ouvroir de littérature potentielle* (*Oulipo*), grupo literário francês em se que a literatura potencial ou experimental era discutida. De acordo com Barenghi, nesse período:

Com “*Se una notte d’inverno[un viaggiatore]*”⁷, Calvino realiza o propósito de colocar-se como narrador “anônimo, plural e coletivo” (Belpoliti). Entretanto, exatamente durante os anos 1970, durante a gestão de “*Se una notte d’inverno[un viaggiatore]*”⁸, Calvino trabalha em múltiplos projetos autobiográficos. É como se uma vez virtualmente “saído para fora”[sic] de si, é possível também falar de si. Estamos diante de uma espécie poética do estranhamento – um estranhamento programático mas ainda definido, móvel, aberto à bruscas mudanças de tendência. É o “colocar-se sempre do lado de fora”, formulado no ensaio “*Lo sguardo dell’archeologo*”, que exige antes de tudo, a capacidade de sair de si, da noção corrente de realidade, dos conhecimentos presumidos. (Barenghi, 2005, p, 44).

O escritor, nesse período, conforme diz Barenghi, inicia experimentos narrativos, como o de levar a cabo o previamente ensaiado, afastar-se da realidade para narrá-lo, como ocorre em “Os nossos antepassados”, além de tentar buscar a renovação das formas literárias

⁶ Alla produzione narrativa si accompagnò in Calvino una costante meditazione sul romanzo, sull’atto della scrittura, sul loro significato nella vita del singolo e della società.

⁷ Nome mantido em italiano, como encontra-se citado originalmente no texto de Barenghi.

⁸ Idem.

na fronteira entre realidade e linguagem, por meio de uma técnica combinatória. A característica que agrega, de certa forma, essa postura de Calvino, chamada de *contrainte*, ou seja, uma regra na qual “o autor se impõe espontaneamente, fora de toda pretensão de verossimilhança, para verificar quais são suas conseqüências, quais mecanismos produz” (Barenghi, 2005, p, 46).

Em virtude de todas as características expostas até aqui, alguns estudiosos adotam uma postura pós-moderna em relação à obra de Calvino. Cesarini afirma que “nenhum dos críticos italianos que se ocuparam dos seus escritos, mesmo os que o fizeram de maneira minuciosa e inteligente, parece disposto em levar a fundo à questão de sua relação com a cultura pós-moderna⁹” (Cesarini, 1997, p, 167), certamente devido às polêmicas em torno de uma definição sobre a pós-modernidade. Além do já citado “Se um viajante numa noite de inverno” (1979), há outras obras desse mesmo período, como “O castelo dos destinos cruzados” (1973) e “As cidades invisíveis” (1972), nas quais a técnica combinatória de Calvino encontra o auge do interesse de estudiosos do fenômeno pós-moderno, como Linda Hutcheon e Brian MacHale:

Os dois maiores estudiosos da narrativa pós-moderna e de seus aspectos (a paródia, a intertextualidade, o comportamento problemático “pós-cognitivo”), Linda Hutcheon e Brian McHale, prestam muita atenção em textos como “As cidades invisíveis” e “Se um viajante numa noite de inverno”. Novamente Calvino é colocado em companhia, de acordo com o termo de Hutcheon, de metanarrador obsessivamente paródico e enciclopédico, como Borges, Fowels e Eco¹⁰ (Cesarini, 1997, p, 170).

⁹ Nessuno dei critici italiani che si sono occupati dei suoi scritti, anche quelli che lo hanno fatto in modo acuto e intelligente, sembra disposto ad affrontare a fondo la questione del suo rapporto con la cultura postmoderna.

¹⁰ I due maggiori studiosi della narrativa postmoderna e dei suoi caratteri (la parodia, l'intertestualità, l'atteggiamento problematico “postconoscitivo”), Linda Hutcheon e Brian McHale, prestano molta attenzione a testi come “Le città invisibili” e “Se una notte d'inverno un viaggiatore”. Di nuovo Calvino viene posto in compagnia, secondo il termo della Hutcheon, di “metanarratori ossessivamente parodidi ed enciclopedici” come Borges, Fowels ed Eco

Metanarrador por narrar sobre os problemas intrínsecos da narrativa, paródico e enciclopédico por valer-se dos textos clássicos sempre como fonte inesgotável de elementos estruturais mínimos de criação, utilizando-os, todos, como luta contra a massificação, como luta para um despertar de uma educação voltada ao senso crítico, à vontade de compreensão do real.

Fiel a esses ideais, porém sem nunca auto rotular-se, Calvino adentra a década de 80 com um tom pessimista latente em seu discurso, pois, para ele, “a sociedade manifesta-se como colapso, como decadência, como gangrena¹¹” (Pazzaglia, 1992, p, 204). Escreve a última obra de sua carreira, “Palomar” (1983) e prepara-se para o ciclo de conferências anuais de *Harvard*, as *Norton Lectures*. Calvino, primeiro escritor italiano a ser convidado para as conferências, prepara as “Seis propostas para o próximo milênio”, ou seja, leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência. Antes de terminar a última proposta, em 1985, Calvino falece e a obra, mesmo incompleta, é publicada postumamente.

De acordo com Coover :

Calvino passou do realismo social à fantasia reveladora, depois às ficções auto-reflexivas e, finalmente, para as reflexões maduras sobre minúcias que levam as pessoas a contemplar a morte ou, pelo menos, a estar morto. Contudo, ele jamais cessou de tentar, até o final, transpor o “golfo intransponível entre a linguagem e a experiência” (Coover, 1989, p. 11).

A produção intelectual de Calvino, desde os tempos de militância e do neo-realismo até sua fase de maior amadurecimento como pensador e escritor, está diretamente ligada com seus valores ideológicos e com a maneira por meio da qual o autor relaciona-se com a realidade que o cerca.

¹¹ “La società – conclude Calvino – si manifesta come collasso, come frana, come cancrena (...)”

Estudar a obra de Calvino sem que o diálogo com as outras maneiras de organizar a realidade, bem como de conhecê-la, é ignorar sua tentativa de renovar a relação entre o mundo real, no qual vivemos, e da escritura, é negar a sua visão de literatura como algo parcial, desconhecendo, portanto, a importância do homem, do artista e de sua contribuição para o pensamento literário contemporâneo.

A obra

Descontente com as grandes e diversas transformações da sociedade e suas instituições, no final da década de 1940, Calvino abandona a postura neo-realista, herança direta das ideologias cultivadas pelo autor no tempo de militância no PCI (Partido Comunista Italiano), em 1951, inicia um novo projeto literário, escrevendo “*Il visconte dimezzato*” (“O visconde partido ao meio”), sucedido pelo “*Il barone rampante*” (“O barão nas árvores”) em 1956 e finalizado com “*Il cavaliere inesistente*” (“O cavaleiro inexistente”) em 1959, que se tornou “*I nostri antenati*” (“Os nossos antepassados”). Nessa trilogia, metáfora da criação da própria literatura, o autor abandona o viés do neo-realismo e dá início a uma série de reflexões sobre o ato de escrever, a realização e a constituição da obra literária, e teoria e práxis literária. A construção nas três obras é, de certo modo, realizada num crescendo que culmina na obra aqui estudada, ou seja, em “O cavaleiro inexistente”.

No primeiro livro, o dualismo evocado pela figura do visconde torna-se ambíguo e até mesmo dialético. No segundo, o afastamento do sujeito gera pontos de vistas diferentes, representados pelo Barão Cosimo, que resolve viver em cima de árvores por toda a vida. Este comportamento do protagonista leva o leitor a repensar essa “ordem natural das coisas”. No terceiro, os personagens e a narradora enredam-se em aventuras e discussões, consecutivamente, que provocam reflexões sobre a busca pela existência ou identidade do ser,

representado pelos entes-ficcionalis, e da arte representado pela penitência de escrever um livro imposta à narradora.

Em “O cavaleiro inexistente” podemos identificar, dentre tantas histórias, duas as quais parecem relevantes aos nossos propósitos: a dos cavaleiros em suas buscas pessoais e a da escritura da obra.

Na primeira é contada a história dos cavaleiros de Carlos Magno, como a de Agilulfo, por exemplo, cavaleiro que não existe senão por sua força de vontade condensada no interior da armadura branca, perfeita, sem nenhum risco ou arranhão. Ele é o melhor guerreiro do séquito dos francos, porém, está preste a desaparecer, pois, não “cria atrito” com nada existente, não se identifica com nada a sua volta. Age abstratamente conforme os velhos códigos de cavalaria, ignorando quaisquer traços de individualidade.

Ainda no campo de batalha, surge também Gurdulú, personagem complementar ao cavaleiro inexistente, pois, ao contrário daquele, existe e não tem consciência disso. Confunde-se o tempo todo com os objetos e eventos que o cercam, sem distinguir ao certo as fronteiras que o separam deles.

Rambaldo é outro paladino cujo percurso possui destaque na obra. Alista-se no exército dos francos com o intuito de vingar a morte do pai e, uma vez satisfeito seu desejo de vingança, o jovem ingênuo inicia uma busca pela experiência através do “fazer”, da práxis. O primeiro personagem que conhece é Agilulfo e logo busca nele o exemplo do “ser-cavaleiro”. Porém, o encontro de Rambaldo com outros personagens, como Bradamante, jovem guerreira por quem se apaixona, e Torrismundo, jovem paladino, herdeiro dos duques da Cornualha, abala as suas referências e o faz buscar respostas para suas inquietações num percurso solitário.

Bradamante, a amada de Rambaldo, é apaixonada por Agilulfo, pela experiência e pela perfeição que ele representa. Dentre suas principais características, destaca-se o fato de ela desdenhar todos os soldados (Rambaldo, inclusive), pois, sabe que nenhum deles possui a capacidade e a experiência de Agilulfo. O percurso da jovem, assim como o de Rambaldo, é o da experiência por meio da prática.

De outro lado, nesta mesma narrativa, ao contrário de Rambaldo e de Bradamante, há Torrismundo, jovem que carrega o nome dos Duques da Cornualha e que o coloca em risco por causa de uma inquietação. Enquanto os cavaleiros tentam cobrir-se de glórias, o jovem abre mão de seus títulos, ao tentar provar que é filho de Sofrônia e da ordem sagrada dos Cavaleiros do Graal. Isso desencadeia uma reviravolta na história, colocando a existência de Agilulfo em risco, pois, seu título de armado cavaleiro dos francos fora concedido em virtude de um salvamento da virgindade da mesma Sofrônia da sanha de malfeitores. O relato de Torrismundo contradiz o fato de ela ser realmente virgem no ato de salvamento, pois, ele afirmava já ter sido concebido e nascido dela.

Inicia-se, portanto, a busca dos cavaleiros e de Bradamante: Agilulfo pela virgindade perdida de Sofrônia; Torrismundo pelo reconhecimento de paternidade e Bradamante, enlouquecida de amor por Agilulfo, que além de perseguí-lo é, ao mesmo tempo, perseguida por Rambaldo.

O movimento retilíneo de Agilulfo na narrativa finalmente o coloca no rastro de Sofrônia, que está presa em poder de um mouro no Oriente, depois de ter sido seqüestrada num convento. Ao encontrá-la, o herói a leva consigo e a mantém refugiada numa gruta em terras amigas enquanto segue em busca do imperador para que testemunhe e ateste a virgindade necessária.

Enquanto isso, Torrismundo encontra os Cavaleiros do Graal, porém não o reconhecimento esperado de paternidade. Ao invés disso, depara-se com uma ordem corrupta e alheia a tudo que a cerca, que vive de saques ao pequeno vilarejo do Povo da Curvaldia ao invés de protegê-los. Torrismundo encontra refúgio nesse vilarejo e, além de desapontado com o final desastroso de sua busca, revolta-se contra toda a Ordem e lidera, com sucesso os aldeões em uma luta contra a opressão exercida por ela, expulsando-a dali.

Sem mais perspectivas nem ilusões, Torrismundo deixa o vilarejo e vagueia até a gruta onde Agilulfo abrigou Sofrônia. O caminho dos paladinos entrecruza-se novamente, pois, Torrismundo vê Sofrônia, não reconhece nela sua mãe e apaixona-se por ela (e vice-versa), ao passo que Agilulfo, ao chegar com o imperador e seu séquito, espanta-se ao deparar-se com mãe e filho em ato incestuoso. Diante de tamanha confusão, o cavaleiro inexistente percebe que a única prova da virgindade de Sofrônia está perdida para sempre e não existe mais salvação para o seu título. Foge, então, em direção da floresta, onde se dissolverá.

Novamente ocorre uma reviravolta na história, pois, após uma série de enganos e de retificações, Torrismundo e Sofrônia concluem que não há laço algum de sangue entre eles. Rambaldo tendo testemunhado o acontecido, busca por Agilulfo para dizer que seu título ainda é legítimo, porém, encontra somente a armadura vazia e um bilhete do cavaleiro deixando-a para o jovem que imediatamente a veste.

Ao vestir a armadura, Rambaldo é ordenado cavaleiro armado por Carlos Magno, o que marca a conquista da experiência. Bradamante, sem ainda saber do acontecido, confunde Rambaldo com seu amado e entrega-se a ele. Após dar-se conta do equívoco foge, também, pela floresta.

Toda a história dos cavaleiros é contada pela narradora-personagem Irmã Teodora. Trata-se do livro que está escrevendo como penitência imposta pela abadessa. Ao longo da

narrativa dos cavaleiros de Carlos Magno, a freira tece comentários sobre o ato de escrever, salientando as dificuldades de representação das imagens, da realidade, das idéias e do pensamento no interior da escritura.

Cansada de sua penitência e descontente com o livro que está escrevendo, pois crê não conseguir representar o sortimento e a irrepreensibilidade da vida em sua obra, a freira revela-se como Bradamante no momento em que Rambaldo a encontra no convento. Ela abandona a escritura e entrega-se ao agora amado Rambaldo, afastando-se da obra, da penitência, em direção às novas aventuras que surgirão em seu caminho.

Aspectos teóricos

O objetivo deste trabalho será demonstrar como o motivo identitário é desenvolvido na obra, tanto no plano de constituição do ser, na figura dos entes ficcionais, bem como no da arte, na figura da penitência de escrever um livro imposta a narradora-personagem Teodora.

Para realizarmos essa dissertação, primeiramente julgamos necessário entender aspectos relacionados ao Diálogo, na concepção bakhtiniana, e à Intertextualidade.

Segundo Bakhtin, o diálogo é uma característica constitutiva da linguagem em sua totalidade, pois, manifesta-se em qualquer forma do discurso:

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra 'diálogo' num sentido mais amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. O livro, isto é, o ato de fala impresso, constitui igualmente um elemento de comunicação verbal. Ele é objeto de discussões ativas em forma de diálogo e, além disso, é feito para ser apreendido de maneira ativa, para ser estudado a fundo, comentado e criticado no quadro do discurso interior, sem contar as reações impressas, institucionalizadas, que se encontram nas diferentes esferas da comunicação verbal (...). Além disso, o ato de fala sob a forma de livro é sempre

orientado em função das intervenções anteriores na mesma esfera de atividade, tanto as do próprio autor como as de outros autores: ele decorre, portanto, da situação particular de um problema científico ou de um estilo de produção literária. Assim, o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc. (Bakhtin, 2002, p. 123)

Seja exteriormente, como ocorre na relação entre interlocutores, como interiormente, no âmbito do discurso interior, da consciência, sob a forma de livro ou não, o diálogo permeia, invariavelmente toda a linguagem, pois, todo discurso é uma resposta, uma refutação, uma confirmação, enfim, é uma afirmação da existência de um discurso anterior. O crítico russo concebe, então, o dialogismo como espaço de interação entre o eu e o tu (ou o outro) no texto e, conforme completa Barros, isso explica “as freqüentes referências que faz Bakhtin ao papel do ‘outro’ na constituição do sentido ou sua insistência em afirmar que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz”. (Barros, 1994, p. 3).

A linguagem literária naturalmente constitui-se a partir de características dialógicas, ou seja, polêmicas e, por isso, é estabelecido entre ela e outras linguagens, literárias ou não, diálogos diversos: seja entre outras disciplinas do saber humano – história, filosofia, sociologia, biologia, física, etc., bem como entre outros discursos literários.

Acreditamos, por isso, que as vozes que dialogam dentro da literatura podem ter várias origens, nas diversas ciências, na realidade, na própria arte literária, ou até mesmo em todas elas. Muitas vezes, a incidência, ou até mesmo a reincidência, dessas vozes torna-se latente, quase que como inserida em um sistema e “a sua compreensão pressupõe uma competência na decifração da linguagem literária, que só pode ser adquirida na prática duma multiplicidade de textos” (Jenny, 1979, p. 6).

A propósito dessa característica dialógica da linguagem, alguns teóricos defendem uma visão puramente intertextual de literatura, uma visão a partir da qual “a obra literária

seria muito simplesmente incompreensível” (Jenny, 1979, p, 5) fora da intertextualidade. Ainda que a citação seja polêmica, visto que há muita discussão ainda sobre essa questão, concordamos que há textos que realmente trazem marcas de outros textos e outros discursos. Kristeva afirma que a intertextualidade trata de uma “transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem dum [sic] a outro sistema significativo exige uma nova articulação do tético”, ou seja, exige que do diálogo desses sistemas instaure-se uma nova tese ou produto. (Kristeva, 1974 apud Jenny, 1979, p. 13) e é essa definição que utilizaremos em nossa análise.

Sobre aspectos ligados ao dialogismo, julgamos ainda necessários alguns esclarecimentos. Estudando a obra de Dostoievski, Bakhtin formulou, de acordo com Bezerra:

uma tipologia universal do romance que se estriba no que ele concebeu como as duas modalidades do romance: o monológico e o polifônico. À categoria do monológico estão associados os conceitos de monologismo, autoritarismo e acabamento; à categoria de polifônico, os conceitos de realidade em formação, inconclusibilidade, não acabamento, dialogismo e polifonia. (Bezerra, 2005, p, 191).

As características formuladas por Bakhtin aplicam-se também ao dialogismo, ou seja, podemos falar em um dialogismo monofônico e autoritário, no qual as vozes dos discursos são orientadas por uma outra, ou, em dialogismo polifônico, quando é estabelecida na multiplicidade de vozes dos discursos uma relação de equivalência, plenivalência e de equípolência; em outras palavras, uma relação de igualdade, de plenitude significativa e de autonomia. (Bakhtin, 2005, p, 4).

Assim, os conceitos de diálogo, polifonia e monofonia, usados em nossas análises, partirão dos pressupostos de Bakhtin e estudiosos do seu círculo, como Bezerra, Sobral e Barro.

Para observar o distanciamento do texto de Calvino em relação ao de Ariosto, observaremos alguns episódios considerados equivalentes entre as obras “O cavaleiro

inexistente” e “Orlando furioso” a partir das teorias de Propp, pois, parece-nos importante observar a repetição das estruturas narrativas para a construção de um sentido diverso em ambas.

Além das considerações acerca das características acima relatadas, utilizaremos também, no tocante à literatura italiana, críticos como Pazzaglia, Barengi, Rosa, Tuscano, Ghirardi e Cesarini, uma vez que seus estudos fornecem dados bastante específicos sobre aspectos da história da literatura italiana desde o Renascimento até o século XX, além de apresentarem questões importantes para essa dissertação como: no caso de Pazzaglia, Rosa, Tuscano e Ghirardi, estudos e análises sobre os poemas “*Orlando innamorato*” e “Orlando furioso”, importantes para entendermos o diálogo que “O cavaleiro inexistente” estabelece com a tradição cavaleiresca e com alguns aspectos da arte renascentista. Barengi e Cesarini serão utilizados para demonstrar aspectos relevantes da visão literária de Calvino, como sua relação com a tradição e com a realidade.

Julgamos necessário também, nessa breve apresentação teórica, dizer que utilizaremos a obra crítico-ensaística de Calvino, pois acreditamos na importante contribuição que sua prática intelectual traz para o estudo de obras contemporâneas, devido ao olhar aguçado para aspectos inerentes à sua prática literária, bem como para a Literatura, e como ela relaciona-se com o mundo. Utilizaremos obras que reúnem ensaios, como “*Una pietra sopra*”, “*Mondo scritto e mondo non scritto*”, “Por que ler os clássicos”, “Seis propostas para o próximo milênio”, além de um estudo que o autor realizou sobre o poema “Orlando furioso”, de Ariosto.

CAPÍTULO 1 – A BUSCA DO SER

Observadas as características da obra polifônica e, em virtude delas, o diálogo intertextual existente entre a obra e a tradição literária de cavalaria, faremos nesse capítulo um estudo sobre as origens míticas do cavaleiro e de como a literatura apropria-se de seu arquétipo, ou seja, repetições padronizadas de caráter primordial, coletivo e inconsciente, alicerce de mitos, religiões e lendas. Vale ressaltar que a visão de mito adotada será a de Mircea Eliade. Ele afirma que “o mito é uma narrativa de criação: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser”.

Em seguida demonstraremos alguns possíveis diálogos entre “O cavaleiro inexistente” e o poema “Orlando furioso” e, a partir disso, como a identidade do cavaleiro é (des)construída e, em consequência disso, como a busca metafórica do ser humano ocorre a partir da análise de trechos de ambas as obras e do confronto entre elas.

O ser e a arte

A figura do cavaleiro medieval, conforme observamos nos poemas de cavalaria, é constituída por heróis que possuem várias características dentre as quais podemos destacar o altruísmo, a castidade, a nobreza de caráter, o respeito aos mais velhos, entre outras.

Agilulfo é um personagem que se encaixa bem nesse perfil uma vez que cumpre rigorosamente o papel de cavaleiro. Trata-se, no entanto, de um personagem fora de seu tempo, deslocado num ambiente em que o racionalismo que sua imagem e conduta evoca está condenado:

Agilulfo deu alguns passos para misturar-se a um daqueles abrigos, depois sem motivo foi para outro, mas não se ambientou e ninguém ligou para ele. Permaneceu um pouco indeciso às costas de um e de outro, sem participar dos diálogos, depois colocou-se à parte. Anoitecia; no penacho, as plumas irisadas agora pareciam ter uma única cor indistinta; mas a armadura branca

despontava isolada em meio ao prado. Agilulfo, como se de repente se sentisse nu, fez o gesto de cruzar os braços e encolher os ombros. (N.A., p. 371)

A imagem que o cavaleiro suscita em nós, leitores, é muito atual se considerarmos que ela evoca um ser cujas referências não encontram mais sustentação. Segundo Hall, esse quadro poderia ser considerado como uma crise de identidade, uma vez que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (Hall, 2002, p, 7).

Agilulfo recupera um ideal de cavaleiro que reflete e é orientado pelas normas impostas pelo código de cavalaria e apenas isso. Ao não possuir interioridade, fica condenado a permanecer dentro de um discurso monológico, “em que a personagem é fechada e seus limites racionais são rigorosamente delineados: ela age, sofre, pensa, é consciente nos limites daquilo que ela é, isto é, nos limites de sua imagem definida como realidade” (Bakhtin, 2005, p. 51). Dessa forma, a tensão entre aparência e essência não se concretiza e o sujeito-cavaleiro que Agilulfo representa não pode ser visto como resultado de “transformações associadas à modernidade que libertam o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas” (Hall, 2002, p. 17). Pois Agilulfo não se liberta da figura de cavaleiro que o constrói. Se assim o fizesse não teria se dissolvido quando encontra Sofrônia.

A imagem que Agilulfo evoca é a de um modelo de virtude e habilidade, diferente da retratada nas aventuras daqueles cavaleiros que eram construídos nos romances ou poemas de cavalaria, pois, ao contrário deles, essa figura não encontra-se em harmonia com o meio em que vive. Portanto, podemos mostrar o processo de desestabilização da imagem tradicional do cavaleiro também em “*Orlando Furioso*” que, em nosso trabalho, é de extrema relevância,

considerando a sabida relação intertextual existente entre o poema de Ariosto e a obra aqui estudada. No momento atentemos para a construção do personagem Agilulfo.

Acerca da caracterização do personagem, Bahktin diz que “enquanto ponto de vista, enquanto concepção de mundo e de si mesma, a personagem requer métodos absolutamente específicos de revelação e caracterização artística” (Bakhtin, 2005. p. 46-47). Para o crítico russo, é “a personagem” quem revela a última palavra sobre si mesmo e sobre o seu mundo, bem como o resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência. Assim, Agilulfo possui marcas dessa autoconsciência, pois, o medo de desaparecer é um deles:

Na hora do alvorecer, Agilulfo precisava sempre dedicar-se a um exercício de precisão: contar objetos, ordená-los em figuras geométricas, resolver problemas de aritmética. É a hora em que as coisas perdem a consistência de sombra que as acompanhou durante a noite e readquirem pouco a pouco as cores, mas nesse meio tempo atravessando uma espécie de limbo incerto, somente tocado e quase envolto em halo pela luz: a hora em que se tem menos certeza da existência do mundo. Ele, Agilulfo, sempre necessitava sentir-se perante as coisas como uma parede maciça à qual contrapor a tensão de sua vontade, e só assim conseguia manter uma consistência segura de si. Porém, se o mundo ao redor se desfazia na incerteza, na ambigüidade, até ele sentia que se afogava naquela penumbra macia, não conseguia mais fazer florescer do vazio um pensamento distinto, um assomo de decisão, uma obstinação. Ficava mal: eram aqueles momentos em que se sentia pior; por vezes, só às custas de um esforço extremo conseguia não dissolver-se. (N.A., p, 381-382).

O alvorecer incomoda o cavaleiro por ser um momento fronteiro, ou seja, um intervalo em que a certeza do dia ou da noite é suspensa. Somente apoiado em algo concreto e exato, como na lógica matemática ou nas precisas normas de cavalaria, é que Agilulfo encontra refúgio.

Da mesma maneira que o trecho acima fundamenta a autoconsciência do personagem, ele também denuncia sua incapacidade de incidir no meio que lhe é externo. Isso fundamenta o processo de busca do ser no interior da armadura, bem como no interior da escritura, se observarmos Agilulfo como alegoria da criação literária.

Agilulfo existe e inexistente dentro da obra de Calvino e o seu desconforto diante das bruscas transformações que ocorrem no interior da narrativa enquanto discurso espelha o dizer de Hall de que “as transformações associadas à modernidade libertam o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas” (Hall, 2002, p. 24). Ele só encontra referência da exatidão e da tradição marcadas no modelo ideal de cavaleiro, submisso e leal às regras que regem sua conduta e, por isso, os apoios estáveis que a tradição lhe fornece estão em constante movimento ou talvez nem existam mais. Conhecer o mundo apenas teoricamente, sem subjetividade alguma, leva o personagem e o leitor em busca de algo que realmente exista para ocupar o interior da armadura, criar um modo de ser, através da tensão com o meio, tornar a ascensão ao plano da experiência efetiva.

O personagem mantém-se existente somente na consciência das normas de cavalaria, até o momento em que elas mesmas entram em contradição com sua normatividade e encerram a sua precária existência. O personagem parece, então, evocar a imagem do objeto da crise da representação artística que, ao ser referencial, anuncia automaticamente a sua morte.

Ítalo Calvino, ao desenhar Agilulfo, começa a transportar toda a contestação de Ariosto acerca da inutilidade das tradições e crenças que os cavaleiros são obrigados a defender, como Agilulfo que vive de normas, pois não se sustenta fora delas.

Ariosto e Calvino

A arte literária, desde os tempos de Aristóteles, torna-se, então, um emaranhado de definições que sempre estiveram em movimento, privilegiando ora determinados aspectos e ora, contestando-os. Ariosto, em seu poema, posicionava-se de maneira pouco convencional

para a época em relação ao sujeito racional evocado nas obras pois, “sorri perante a loucura de quem toma por absoluto o que é efêmero e relativo” (Ghirardi, 2002, p. 20), ou seja, mostra-se incrédulo diante das “verdades eternas” assentadas pelo modelo virgiliano, vigente àquela época e assim lida pelos críticos no início do século XVI, buscando uma maneira diferente de observar as afirmações absolutas: a do humor, dessacralizando esses mesmos modelos virgilianos, como já acontecia com alguns autores como Rabelais e Shakespeare, entre outros.

Calvino, atento às transformações já pontuadas por Ariosto, discute as constantes mudanças de panorama na maneira de observar o mundo e aqui mostramos como a ideologia do escritor apresenta-se no personagem Agilulfo. Em 1960, Calvino publica um ensaio intitulado “*Il mare dell’oggettività*” no qual se observa a postura do autor:

Não me parece que tenhamos nos dado conta da reviravolta que se operou na literatura, nas atividades cognoscíveis mais variadas e em nossa própria postura em relação ao mundo nos últimos sete ou oito anos. De uma cultura baseada na relação e contraste de dois termos, de uma parte a consciência, a vontade, o juízo individual e da outra parte, o mundo objetivo, estamos passando ou passamos para uma cultura na qual o primeiro termo foi submerso pelo mar da objetividade, pelo fluxo ininterrupto daquilo que existe. (Calvino, 2006, p. 47)

Nesse artigo, fica latente a preocupação do crítico italiano com os rumos que a cultura e as artes tomaram nos últimos anos, tempos em que a individualidade e a consciência perderam espaço para o pensamento pré-fabricado, objeto de consumo, e não mais um bem adquirido. Naturalmente, a Literatura inclui-se nesse panorama e sofre transformações diante dessas mudanças de cenário, pois, também ela, torna-se, bem como as demais formas artísticas, objeto de consumo e tende a atender às leis de mercado e à produção em massa.

Por meio do cavaleiro Agilulfo vê-se o reflexo disso tudo: a armadura, que é só exterioridade, age de acordo com uma série de regras que não encontram nenhum quadro de

referência. A ausência de subjetividade evocada pela falta de corporeidade não permite que o personagem transcenda à consciência da realidade que o cerca.

Sem encontrar sustentação para sua normatividade, a partir do 7º capítulo da obra, a contestação do seu título feita pelo cavaleiro Torrismundo desencadeia o processo que extinguirá a vontade interior de Agilulfo restando somente a armadura inanimada:

– Gostaria mesmo de ver, Torrismundo, você encontrar em meu passado algo de contestável – disse Agilulfo ao jovem, (...). – Talvez queira contestar, por exemplo, que fui armado cavaleiro porque, há exatos quinze anos, salvei da violência de dois bandidos a filha virgem do rei da Escócia, Sofrônia?

– Sim, vou contestá-lo: há quinze anos, Sofrônia, filha do rei da Escócia, não era virgem. (...). – Sofrônia é minha mãe! (NA, p. 432).

Assim, Agilulfo é força de vontade, submetida aos rígidos manuais de cavalaria. A iminência de sua dissolução é um fato inevitável. O elo entre ele e o mundo exterior é sutil a ponto de manter-se consciente ininterruptamente sob pena de inexistir também nesse plano. As normas de cavalaria não são mais uma realidade, não vigoram efetivamente no meio em que o personagem habita, portanto, o elo que mantém intacta a consciência de si é suficientemente fraco a ponto de que ela se dissolva no mundo objetivo, de transformações cada vez mais intensas e rápidas.

Nesse mundo preste a desaparecer, surge no texto a necessidade da manutenção de algo que definitivamente exista, que “crie atrito” com aquilo que lhe seja exterior, logo, que sobreviva às constantes transformações do meio. Esse é o papel desempenhado pelo jovem Rambaldo, cuja herança da tradição (e da experiência) adquirida durante o desenrolar da história vem simbolizada pela armadura de Agilulfo.

Será a primeira vez que a armadura terá no seu interior alguém que exista, a primeira vez que ela deixará de ser somente uma estrutura vazia e terá dentro de si um guerreiro que aprendeu sua lição pela prática, no campo de batalha e pelo fato de existir poderá interagir

com o meio exterior. Pela primeira vez, objetividade e subjetividade fundem-se e marcam a transformação do herói, daquele que está fadado a apreender o mundo e incidir nele a sua força de vontade.

A apropriação da armadura é a apropriação da tradição e de seus ensinamentos (literatura de cavalaria, literatura tradicional) para que, a partir desse momento, a própria Literatura sobreviva ao seu “exterior” e modifique-o.

Em “O cavaleiro inexistente” não há a pretensão de resolver os problemas conceituais acerca da Literatura. Ao contrário, a obra parece alimentar ainda mais a indefinição, pois, embora a dissolução do cavaleiro marque o fim do procedimento puramente objetivo de criação, ela evoca outro aspecto: o da obra inconclusa. A narradora-personagem, Irmã Teodora, que abandona a escritura do livro, revela-se como Bradamante e foge com Rambaldo:

Livro, agora você chegou ao fim. Ultimamente, tenho escrito em ritmo acelerado. (...). O que será esta fúria que se apossou de mim, esta impaciência? Dir-se-ia que estou à espera de alguma coisa. (...). O que mais posso esperar além de novas páginas a serem escritas e os costumeiros toques do sino do convento?

Pronto, ouve-se um cavalo subir pela estrada íngreme, eis que se detém exatamente na porta do mosteiro. O cavaleiro bate. De minha janelinha não dá para vê-lo, mas ouço a voz dele. (...). Aí está, procurando Bradamante pelo mundo, Rambaldo havia de chegar logo aqui.

Agora sou eu quem corre à janela e grita: – Sim, Rambaldo, aqui estou, espere-me, tinha certeza que você viria, já estou descendo, partiremos juntos!

Sim livro. (...). Quando vim me trancar aqui estava desesperada de amor por Agilulfo, agora queimo pelo jovem e apaixonado Rambaldo. (N.A., p. 486-487)

Descreve-se a fuga com Rambaldo como marca de direção para o “futuro”. E esse pode ser lido como *devir*, do vir-a-ser, das inumeráveis possibilidades estéticas, temáticas e/ou formais que a história/obra pode tomar.

A crise de identidade que permeia o ser na obra parece, de alguma maneira, isentarmos de buscar resolver questões conceituais e observarmos a obra como identidade em construção, como inconclusa.

As identidades do ser e, logo, da arte, estão em constante movimento, e tanto o Calvino crítico, como o Calvino autor, parecem concordar com isso, pois, ambos contestam a tendência do autor ao afastamento do objeto artístico, o anulamento da historicidade e a valorização pura e somente da linguagem, pois:

se o todo se torna medida e razão do *uno*, se a razão do universo triunfa sobre a razão do homem, é o fim do fazer, da história. A abundância da razão do universo é efetiva quando consegue iluminar o fato limitado e obstinado do fazer humano; mas se este for substituído por aquela, ela, então, volta ao seu início indistinto¹ (Calvino, 2006, p.50).

Negar a história e a entidade autoral é negar o diálogo entre a literatura e a realidade, é negar que existem outros discursos que, de uma forma ou outra, estão contidos na construção das identidades.

O fato de a narradora-personagem fugir, bem como da armadura que perde a consciência de si e recebe em seu interior o resultado de uma experiência efetivamente adquirida, demonstram exatamente a tensão entre a realidade e a criação estética e é justamente nessa tensão que a obra permanece aberta, em devir ou inconclusa, como um simulacro da realidade, inapreensível somente pela razão.

¹ Se il tutto diventa metro e ragione dell'uno, se la ragione dell'universo trionfa sulla quella dell'uomo, è la fine del fare, della storia. Il bargaglio della ragione dell'universo è luce quando giunge a illuminare la vicenda limitata e ostinata del fare umano; ma se si sotituisce ad essa è ritorno all'indistinto crogiuolo originario.

O cavaleiro medieval: as origens de Orlando

Para que possamos rastrear as origens do cavaleiro medieval na literatura é importante que remontemos a alguns fatos históricos.

Em meados do século VIII, o domínio do imperador dos francos, Carlos Magno, atingia o apogeu, estendendo-se por boa parte da Europa, ocupando regiões que hoje correspondem a países como a França, Inglaterra, Espanha, Portugal, Itália, entre outras. Considerando a maior parte das terras do globo terrestre, que era até então desconhecida, e a proporção de terra dominada por Carlos Magno, poderíamos afirmar que o império dos francos cobria praticamente todo o planeta. Como ocorre com quaisquer políticas expansionistas, o império dos francos nasceu de várias guerras, nesse caso, entre os cavaleiros de Carlos Magno e dos povos a serem conquistados, como, por exemplo, os bretões, os longobardos, os bávaros, os eslavos e os muçulmanos. Na história oficial as lutas contra os muçulmanos pouco ou quase nada são lembradas. O mesmo não ocorre na literatura.

Segundo Calvino, que traça um breve histórico sobre o assunto, os livros de história pouco mencionam sobre as lutas entre francos e muçulmanos. Na literatura, porém, esses fatos encheram páginas de bibliotecas inteiras. Assim, aquilo que teve pouca relevância nos livros de história, para os poetas serviu de matéria-prima para o surgimento de narrativas de cavaleiros que, à medida que se espalhavam e se misturavam às culturas já existentes, iam ganhando outros ares, ou seja, começavam a atingir a perspectiva de mito². (Calvino, 2003. p. 9).

Desses fatos que se tornariam mitológicos, um chama atenção:

² Tra tante guerre che Carlomagno combatté e vinse (...) quelle contro gli Arabi occupano, nella storia (...), poco posto; invece nella letteratura s'ingigantirono (...) e riempirono le pagine di biblioteche intere. Nell'immaginazione dei poeti – e prima ancora nell'immaginazione popolare – i fatti si dispongono in una prospettiva diversa da quella dalla storia: la prospettiva del mito.

(...): no ano de 778, Carlos Magno coordenou uma expedição para tentar expugnar Zaragoza, mas foi rapidamente obrigado a passar novamente pelos Pirineus. Durante a retirada, a retaguarda do exército franco foi atacada pelos povos bascos da montanha e dizimada, em Roncesvales. A história oficial carolíngia conta que, dentre os nomes dos dignatários francos assassinados, havia um certo *Hruodlandus*³.(Calvino, 2003, p. 9-10).

Quase três séculos mais tarde, durante as Cruzadas, este mesmo episódio histórico era recontado de uma forma épico-ideológica por um certo Turolde⁴ (épica porque narrava, em verso, os grandes feitos do cavaleiro Roland; ideológica porque contrapunha os mundos cristão e muçulmano, com um posicionamento sempre parcial àquele) e, um pouco mais tarde, pelo Arcebispo Turpino, cujas características foram amplamente revisitadas mais adiante, devido à escolha de uma linguagem em prosa, provavelmente herdada dos poetas-contadores-de-história (*giulari*): tratava-se do surgimento da *Chanson de Roland*. A partir dessas duas versões, a *Chanson de Roland* tornou-se muito popular, sobretudo na Espanha, onde Roland tornou-se Rolando, e Itália, onde se tornou Orlando.

O Orlando das canções de gesta que se difundiram na Itália, conforme diz Calvino, ganhou toda uma genealogia, pois se estabeleceu que seu pai era Chiaromonte (Milone de Clermont), cunhado de Carlos Magno e sua mãe Berta, irmã do imperador⁵. Algumas fontes dão conta que “Orlando nasceu na Romagna, em Ímola, e outras em Sutri, no Lácio.(...)”⁶ (Calvino, 2003, p, 11-12). Além disso, conforme a caracterização herdada de Turolde e

³ (...): nel 778 Carlomagno tentò una spedizione per spugnare Saragozza, ma fu rapidamente costretto a ripassare i Pirenei. Durante la ritirata, la retroguardia dell'esercito franco fu assalita dalle popolazioni basche della montagna e distrutta, presso Roncisvalle. Le cronache ufficiali riportano tra i nomi dei dignatari franchi uccisi, quello d'un certo Hruodlandus.

⁴ *Turolde* è il nome che compare nell'ultimo verso. (Turolde é o nome que aparece no último verso). (CALVINO, 2003, p. 10)

⁵ Viene così stabilito che suo padre è Milone de Clermont (o Chiaromonte) alfiere di re Carlo, e sua madre è Berta, la sorella del sovrano.

⁶ Secondo alcune fonti Orlando nasce in Romagna, a Imola, socondo altre, a Sutri, nel Lazio. (...).

Turpino, a figura de Orlando era austeramente exemplar e casta a tal ponto de jamais se aproximar nem mesmo da própria mulher; era também melancólico e estrábico⁷ (Idem).

Assim, independente de verdades históricas, por meio de narrativas orais amplamente difundidas entre as camadas populares, as histórias sobre Orlando espalharam-se por boa parte da Europa, dando início, assim, ao mito.

De Boiardo a Ariosto

Durante o período renascentista, o mito de Orlando ganhava novo fôlego na obra de alguns poetas importantes da época. Dentre tantos, dois serão discutidos neste trabalho.

Matteo Maria Boiardo (1441-1494) e Ludovico Ariosto (1474-1533), que prestaram serviço à corte de Ferrara durante o período renascentista e, também, eram poetas. Ambos viveram num contexto histórico bastante parecido. No final do século XV e na primeira metade do XVI, o movimento renascentista começava a dar mostras de um cansaço que prenunciaria seu fim em razão de diversos fatores, dos quais ressaltamos dois: a) as regiões italianas eram constantemente vítimas de invasões estrangeiras, sobretudo da França e Espanha e, b) em virtude das grandes navegações, as grandes cidades italianas, sobretudo Veneza, perderam o monopólio do comércio de especiarias do Oriente, pois, o eixo econômico do Mediterrâneo, aos poucos, mudou diante da força das navegações pelo Atlântico.

Naturalmente, esses fatores de origem política e econômica provocaram alguns reflexos na produção artística e intelectual da península. Percebia-se, especialmente nas últimas décadas do século XV, o surgimento de uma visão mais articulada e aprofundada do

⁷ Figura austeramente esemplare in Turolto e nello pseudo-Turpino (che ne fa un fanatico della castità: non ha mai avvicinato una donna, neppure sua moglie), tale resta nei cantari italiani, con una accentuazione melanconica e una sgradita caratterizzazione fisica: ha gli occhi strabici.

período, que buscava e elencava “sinais de ‘deságio’ e de inquietude, fraturas e contradições, sombras e medos ao lado das luzes e das certezas”⁸ (Romano, 1985 apud Pazzaglia, 1986, p. 30).

Além disso, toda a produção artística do período renascentista era financiada por mecenas, ou seja, pela sociedade detentora dos poderes político e econômico. Assim quaisquer transformações político-sociais refletiam diretamente na arte renascentista.

Oposto aos ideais do Classicismo, amplamente revisitados e divulgados no século XV, surge uma tendência realista, questionando o caráter idealizante proposto pelo modelo em vigência. Segundo Pazzaglia, à visão idealizante renascentista, opõe-se uma outra, “do drama do homem na história”, da capacidade crítica diante da realidade que o cerca e do repúdio ao conformismo, ou seja, uma visão que possibilite o surgimento pleno dos ideais renascentistas, de equilíbrio entre tendências opostas⁹ (Pazzaglia, 1985, p. 3).

Em Ferrara, uma das marcas da contestação do caráter puramente clássico veio da forma lingüística, pois, fora de Florença, foi um dos locais em que a valorização do dialeto em detrimento do latim ocorreu de maneira mais efetiva. Além disso, em Ferrara “o Humanismo fundiu-se a um ambiente cortesão e feudal preexistente, mantido pela família dos *Estensi*, fecundando-o, de maneira que não o transformasse radicalmente¹⁰” (Rosa, 1986, p. 124) e, por essa razão, as obras cujo assunto envolvia a cavalaria tornaram-se muito populares naquela região.

⁸ (...) segni di disagio e d’inquietudine, frature e contraddizioni, le ombre e le paure accanto alle luce e alle certezze.

⁹ Fragmento original: *Alla visione idealizzatrice contrappongono quella del dramma dell’uomo nella storia, con la capacità di critica spregiudicata e il repudio d’ogni conformismo e d’ogni principio di autorità che appaiono il frutto migliore della civiltà rinascimentale*

¹⁰ ...l’Umanesimo (...), s’innesta su di un ambiente cortigiano e feudale preesistente, quello degli Estensi, fecondandolo, senza però trasformarlo radicalmente.

“*Orlando Innamorato*” e “*Orlando furioso*”

Nas histórias contadas até então, a figura de Orlando pouco tinha se transformado, até que, atendendo aos duques de Ferrara, os dois poetas, Boiardo e Ariosto, respectivamente, transformaram o mito e polemizaram com a figura tradicional do herói. Segundo Jenny (1979), “certos textos parecem romper periodicamente na história literária com o monolismo do sentido e da escrita, habitados como estão pela pregnância cultural de textos anteriores” (Jenny, 1979. p. 7) e, em ambas as obras, isso de fato ocorre.

O primeiro rompimento veio com Boiardo: em “*Orlando innamorato*”, o poeta buscou “inspiração nos cantares épicos da Idade Média italiana” que “cultivou, em especial, as narrativas do ciclo carolíngio” e criou uma obra séria na qual reuniu “aos temas guerreiros dos paladinos carolíngios, a temática arturiana de aventuras amorosas. Foi pela fusão das tradições, mais que pelos resultados artísticos, que o poema se tornou conhecido” (Ghirardi, 2002. p. 11-12).

Rosa completa:

Ele [Boiardo] conseguiu colher do patrimônio cavaleiresco, que o seu ambiente ainda cultivava, o núcleo mais autêntico – a admiração pela cortesia não separada da força, o amor devoto do cavaleiro por sua mulher unido ao amor pela pátria, a honra e a religião – idealizando-no em uma forma literária elevada, que representa o símbolo de seu respeito pela cavalaria. Esta síntese explica-se, em geral, como fusão temática do elemento cavaleiresco próprio do ciclo carolíngio com o cortês e aventureiro, particular do ciclo bretão¹¹ (Rosa, 1986, p. 125).

¹¹ “egli riuscì a cogliere del patrimonio cavalleresco, che il suo ambiente ancora coltivava, il nucleo più autentico - l’ammirazione per la cortesia non separata dalla forza, l’alto amore devoto del cavaliere per la sua donna unito all’amore per la patria, l’onore e la religione, - idealizzandolo in una forma letteraria elevata, che rappresenta il simbolo del suo rispetto per quella materia. Questa sintesi si suole in genere spiegare come fusione tematica dell’elemento caballeresco proprio del ciclo carolingio con quello cortese e avventuroso proprio del ciclo bretone (ROSA, 1986, p. 125).

Em “*Orlando innamorato*”, o Orlando é retratado como o heróico cavaleiro do período carolíngio e a guerra entre francos e muçulmanos é o ambiente em que as aventuras dele e de seus companheiros ganharam forma. O adjetivo *innamorato* conduz às histórias de aventura do ciclo bretão, do rei Artur, de Tristão e Lancelot, bem como dos Cavaleiros da Távola Redonda e, além disso, é também um forte índice do rompimento com o Orlando tradicional da *Chanson de Roland*, que se caracterizava por “ser casto e inacessível às tentações amorosas¹²” (Calvino, 2003. p 15-16). Assim, a epopéia carolíngia oferece a estrutura do poema e a arturiana as aventuras amorosas que fundem-se de modo harmônico, trazendo equilíbrio ao poema de Boiardo.

Diversas histórias paralelas foram desenvolvidas junto às aventuras de *Orlando*, dentre as quais, podemos citar a de Rogério, príncipe sarraceno, e Bradamante, guerreira cristã: inimigos que se apaixonaram. A intenção de Boiardo era de “autenticar a lenda de que a Casa d’Este tivesse origem nas bodas entre Rogério de Risa e Bradamante de Chiaromonte¹³”. Segundo Calvino, essa idéia fundamentava-se no fato de que “naquele tempo, uma genealogia, mesmo imaginária, tinha grande peso¹⁴” (Calvino, 2003. p. 18). Isso demonstra, de maneira singular, como a política e a economia interferiam na produção artística daquele período.

Poema composto por três episódios, “*Orlando innamorato*” constitui-se de 29 cantos no primeiro episódio, 31 no segundo e 9 no último. Cada um dos cantos é formado de aproximadamente 60 oitavas. Há quem compare “*Orlando innamorato*” às epopéias de Homero, pois, a exemplo de Helena de Tróia, Angélica é a responsável pelo desencadeamento de batalhas que ecoarão por toda a obra.

¹² L’Orlando della tradizione, come s’è detto, aveva tra i suoi pochi tratti psicologici quello d’essere casto e inaccessibile alle tentazioni amorose.

¹³ (...) convalidare la leggenda che la Casa d’Este traesse origine dalle nozze di Ruggiero di Risa e Bradamante di Chiaromonte.

¹⁴ A quel tempo una genealogia, anche se immaginaria, aveva grande peso (...).

Devido à morte do poeta, o 3º episódio não foi concluído e, por isso, o motivo genealógico não pode ser amplamente desenvolvido. Além disso, o *Orlando innamorato* não teve tanta repercussão na época que fora escrito. A inconclusão do poema tornaria-se, poucas décadas mais tarde, o pretexto para a criação de uma nova obra: “Orlando furioso”.

Da mesma maneira que o seu antecessor, Ariosto compõe o herói diferente do arquétipo e vai ainda mais além, pois, rompe também com o paladino enamorado. Em pleno Renascimento, o poeta enlouquece de amor *Orlando*, o grande herói do cristianismo, e, além disso, retoma o motivo genealógico abandonado involuntariamente por Boiardo e escreve, paralela à história de Orlando, a história de Rogério e Bradamante.

Em “Orlando furioso” ao contrário do que se fazia até então, Ariosto desprende-se do caráter laudatório, característico de seu antecessor e marca dos poemas de seu tempo, e criou uma verdadeira obra prima, “um poema que se recusa a começar (...) porque se apresenta como uma continuação de outro poema (...). E se recusa a acabar porque Ariosto nunca para de trabalhar dentro de nós”. (Calvino, 1998. p. 67).

A partir dessas obras, o “*Orlando innamorato*” e o “Orlando furioso”, temos um dos primeiros e mais relevantes trabalhos em que a figura do cavaleiro Orlando aparece polemizada em relação ao arquétipo da “*Chanson de Roland*”.

Rogério e Agilulfo

Logo no primeiro canto do “Orlando furioso”, o leitor depara-se com o cavaleiro Rogério numa oitava que, antes de qualquer coisa, é determinante para a caracterização da identidade do personagem:

Dentre os grandes heróis, se ora me ouvis,
 Vereis lembrado o nome sobranceiro
 Que de vossa linhagem foi raiz ,
 Rogério, de alta estirpe avô primeiro;
 E se benignamente consentis
 Em dar-me, por um pouco, ouvido inteiro
 Deixando por meu canto altos cuidados,
 Seus feitos achareis aqui exaltados. (OF. I)

Nessa oitava, do segundo ao quarto versos, vê-se claramente a recuperação do motivo genealógico abandonado por Boiardo no *Orlando innamorato*. Porém, antes mesmo de recuperar a origem dos Estenses, conforme podemos constatar nos versos seguintes e nas palavras de Calvino, a oitava nos lembra uma característica imprescindível para que se possa compreender a natureza do personagem, ou seja, a do herói predestinado:

O homem predestinado avança e seus passos não podem levá-lo a outro lugar, senão o ponto de chegada em que as estrelas fixaram para ele, ou aos sucessivos pontos de chegada, faustos, infaustos, como os astros lhe decretaram; como com Rogério, um casamento, uma descendência gloriosa e ainda um final prematuro¹⁵ (Calvino, 2003. p. 61).

Assim, é necessário jamais perder de vista a condição limitadora de Rogério que, apesar de muitas vezes demonstrar alguma volição, jamais percorrerá caminho diverso daquele previsto em seu horóscopo.

Agilulfo, no entanto, em “O cavaleiro inexistente”, é retratado logo nas primeiras linhas do romance de modo a causar um forte estranhamento no leitor, visto que dentro da armadura mais perfeita do exército dos francos não há nada além de força de vontade:

– Falo com o senhor, ei, paladino! – insistiu Carlos Magno. – Como é que não mostra o rosto para o seu rei?

¹⁵ L'uomo predestinato avanza e i suoi passi non possono portarlo che là, al punto d'arrivo che le stelle hanno fissato per lui, o ai successivi punti d'arrivo, fausti e infausti, nel caso che gli astri gli abbiano decretato, come a Ruggier, un matrimonio d'amore, una discendenza gloriosa, e pura ahimè una fine prematura.

A voz saiu da barbela:
 – É que não existo, sire.
 – Faltava esta! – exclamou o imperador. – Agora temos na tropa até um cavaleiro que não existe! Deixe-nos ver melhor.
 Agilulfo pareceu hesitar um momento, depois com mão firme e lenta ergueu a viseira. Vazio o elmo. Na armadura branca, com penacho iridescente não havia ninguém.
 – Ora, ora! Cada uma que se vê! – disse Carlos Magno. – E como é que está servindo, se não existe?
 – Com força de vontade – respondeu Agilulfo – e fé em nossa santa causa! (N.A., 2001, p. 370)

Agilulfo, por causa de sua falta de corporeidade, é um herói fadado à dissolução, pois, visto que não existe substancialmente (ou subjetivamente), sua volição não incide de forma alguma na realidade concreta ou com a experiência decorrente dela. Calvino diz que se trata de uma entidade inexistente porque “não faz atrito com mais nada, não possui mais relação (luta e, por meio da luta, harmonia)” com aquilo (natureza e história) que está ao redor dele, “funcionando apenas abstratamente” (Calvino, 2001. p. 16).

Apesar das diferenças de cada cavaleiro, é possível que os relacionemos, pois, de acordo com Hagen (2002), há um episódio em que a relação intertextual entre as obras e até entre alguns personagens se estreita; trata-se do oitavo capítulo, no qual Priscila tenta, em vão seduzir Agilulfo¹⁶ (Hagen, 2002. p. 882). Isso se confirma ao voltarmos aos cantos VI, VII e VIII de “Orlando furioso”, em que o cavaleiro Rogério, após ser liberto por sua amada Bradamante do castelo de Atlante, sobe no lombo do hipogrifo e é levado até a ilha/castelo de Alcina, pela qual será enfeitiçado.

Observando ambas as cenas, nos deparamos com uma repetição de elementos narrativos idênticos como o afastamento, proibição, transgressão e engano, de acordo com as características morfológicas descritas por Propp (Propp, 1984, p, 32-34).

¹⁶ L'episodio, che è molto ariostesco, si trova nell'ottavo capitolo che narra la mancata seduzione del cavaliere inesistente da parte della strega Priscilla.

Diante dessas coincidências, partindo da predestinação do cavaleiro Rogério e da insustentabilidade de Agilulfo, os elementos que demonstram as diferenças na negação da figura do cavaleiro tradicional nos episódios de “O cavaleiro inexistente” e “Orlando furioso” serão analisados.

Os episódios intertextuais

Afastamento: a viagem e a busca

Se de acordo com Propp, o afastamento caracteriza-se pela partida o herói em busca de algo como, por exemplo, reparar um erro ou cumprir alguma missão, vimos que Calvino reestrutura sua narrativa utilizando-se de motivações bem diversas: Rogério é um herói que, conforme vimos, foi (re)construído no poema de Ariosto com a função de, junto à Bradamante, legitimar uma origem mítica para a família *Estense*, de Ferrara. Portanto, a sua busca, a exemplo das buscas das epopéias, “não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade” (Lukács, 2000, p. 67).

Isso pode ser pressuposto no papel do herói na obra, pois, ele deverá, independente da própria vontade, em virtude da predestinação que envolve o percurso, desposar Bradamante e juntos darem origem à família dos duques de Ferrara.

No entanto, associado a essa predestinação, a atenção do leitor em Rogério é direcionada pelo modo por meio do qual suas aventuras são contadas pelo eu-lírico, pois, as aventuras de Rogério são narradas muito demoradamente, em várias oitavas, sempre bastante ricas em detalhes, criando imagens periféricas que retardam o percurso do herói:

Nada mais fagueiro ou mais jacundo
 Das alturas se vê que este país;
 Inda que sobrevoasse todo o mundo
 Ninguém veria plagas tão gentis.
 O hipogrifo, com giro amplo e rotundo,
 Desce Rogério a este lugar feliz:
 Planuras vicejantes entre outeiros,
 Umbrosos prados, límpidos ribeiros

Mostram amenos bosques os primores
 De loureiros, murtinhos e palmeiras,
 De cedros, laranjais, frutos e flores,
 Enlaçados de mil belas maneiras.
 Dão abrigo, nos fervidos calores,
 Suas espessas frondes sobranceiras
 Contra o implacável dardejar do sol;
 Nelas, sereno, canta o rouxinol. (*OF*, VI)

O alongamento ou demora na passagem do tempo no percurso de Rogério é acentuado ainda mais em virtude dos obstáculos que ele encontra pelo caminho. Isso evidencia uma busca implícita na jornada do cavaleiro: a busca pela experiência. É por isso que “a estrada que um predestinado deve percorrer não é uma linha reta, mas um interminável labirinto¹⁷”, pois, tornam-se mais importantes “o labirinto interminável, os obstáculos, os erros, as peripécias que dão forma à existência¹⁸” (Calvino, 2003. p. 61). A tensão entre o herói e o seu percurso faz surgir algo novo: a experiência. Além disso:

(...) na literatura, o tempo é uma riqueza que se pode dispor com prodigalidade e indiferença: não se trata de chegar primeiro a um limite pré-estabelecido; ao contrário, a economia de tempo é uma coisa boa, porque quanto mais tempo economizamos, mais tempo poderemos obter. (Calvino, 2004. p. 59).

Aliado ao vagar do tempo da narrativa, os obstáculos que impedem Rogério de cumprir o seu destino acabam sendo ainda mais importantes do que o próprio ponto de chegada, visto que ele será alcançado invariavelmente em virtude da predestinação do herói.

¹⁷ (...): la strada che il predestinato deve percorrere può essere non una linea retta, ma un interminabile labirinto”.

¹⁸ (...) il labirinto interminabile, gli ostacoli, gli errori, le peripezie che danno forma all’esistenza.

Agilulfo, por outro lado, é “a expressão imperturbável dos ideais de seu tempo” (Amoroso, 1989, p, 8), ou seja, não é um personagem construído de modo a revelar-se como autoconsciência ou como resultado de uma experiência vivida: ele é exatamente o que parece ser, por não se contrapor eticamente a nada. Revela-se tal como é e, portanto, evoca um discurso monológico, cujas vozes estão orientadas sob os ideais cavaleirescos.

No episódio em que encontra Priscila isso é notado, pois a chegada ao castelo da cortesã não se deve a algo fortuito, independente de sua vontade, mas ao cumprimento de seu dever de cavaleiro. Não há possibilidade de Agilulfo transgredir as regras que regem sua conduta, pois, seria como negar a si próprio. Durante seu percurso, Agilulfo passa muito rapidamente pelos cenários a sua volta fazendo com que as imagens periféricas (do moinho ou da cidade) mal se formem na narrativa.

A narrativa apenas começa a perder velocidade no momento em que o herói encontra-se com uma jovem, súdita de Priscila, pedindo por socorro na floresta. Nesse momento, a velocidade do cavalgar e da narrativa parecem coincidir, pois, na medida que a velocidade do cavalgar de Agilulfo diminui, mais tempo leva para que a história seja narrada. São nesses momentos que a narrativa perde o ritmo acelerado que é metaforicamente imposto pelo cavalgar. Deflagramos, assim, momentos em que a tensão dialética é incapaz de realizar-se. Agilulfo, portanto, é fiel somente às regras.

Ao contrário, portanto de Rogério, no episódio paralelo de “Orlando furioso”, o cavaleiro calviniano passa quase como uma linha reta, rapidamente, pelos labirintos construídos por Teodora, sem que os obstáculos colocados diante dele sirvam de empecilho:

Traço no papel uma linha reta, às vezes interrompidas por ângulos, e é o percurso de Agilulfo. (...). Agilulfo caminha para a frente, retilíneo, seguindo seu caminho. (N.A., 2001. p. 441)

O cavaleiro viajou em busca de Sofrônia, única pessoa que poderia legitimar seus feitos, desmentindo as afirmações do jovem Torrismundo, pois “tudo o que Agilulfo ‘era’ estava ligado a sua ação em defesa da virgem. A inexistência da virgindade”, defendida por Torrismundo, “fazia tudo se esvair em fumaça” (Alves, 2003. p. 4).

A busca do cavaleiro inexistente por Sofrônia é, antes de qualquer coisa, uma busca pela restauração de uma verdade sem a qual não poderia sustentar sua força de vontade, pois ela evidencia uma construção narrativa em que a relação dialética entre o herói e o meio exterior não se completa e a manutenção de sua força de vontade de servir ao código de cavalaria é a manutenção de sua própria existência, e o que anima o interior da armadura. Caso a virgindade não fosse comprovada, o título de cavaleiro, sobre o qual Agilulfo apoia toda a sua vontade e, em consequência disso, sua existência, desapareceria, restando ao cavaleiro a total dissolução.

Em primeira análise, pode-se dizer que a racionalidade evocada pela conduta de Agilulfo contrasta com a inexperiência e o conflito interior de Rogério. A marca clara disso é o objetivo implícito de Rogério em opor-se ao objetivo explícito de Agilulfo. Rogério tem como objetivo encontrar-se com Bradamante e, com ela, fundamentar a origem *Estense*; ainda que não saiba disso, a narrativa o prepara para tal, ou seja, o prepara para adquirir experiência. Agilulfo, por outro lado, não pode conquistar nenhuma experiência. Todo o seu percurso é regido por leis que refletem exatamente o que o herói é e, portanto, não há nada a conquistar: nem sabedoria, nem experiência, uma vez que ele sabe tudo o que pode saber. Em oposição à inexperiência de Rogério contrapõe-se a experiência de Agilulfo.

Proibição e transgressão: a advertência

Desde os contos de fadas, a advertência aparece nas narrativas da tradição oral ocidental, mais tarde, também assimilada na tradição escrita. Ligado a ela, há outros traços morfológicos: a proibição e a transgressão.

Nos episódios estudados nesse momento, ou seja, no recorte do poema ariostesco como no oitavo capítulo da narrativa calviniana, observamos esses traços, porém o papel semântico que eles desempenham em ambos é bastante diverso.

No poema de Ariosto, ela é marcada pela aparição de Astolfo, bravo guerreiro do exército dos francos, transformado em uma árvore pela maga Alcina, após ceder à irresistível sedução da feiticeira. Astolfo adverte Rogério que o mesmo deve evitar seguir pelo caminho em que levará à Alcina, sedutora de todos os cavaleiros que encontra. À medida que surgem novos cavaleiros ela descarta os antigos, transformando-os em vegetais, animais e, até mesmo em minerais, dialogando, inevitavelmente, com a figura mitológica da Circe Homérica, pois, do mesmo modo que a deusa mitológica, Alcina subjuga os cavaleiros que se aproximam de sua lha:

Ama e desama, caprichosa, Alcina,
 Cuja inconstância tarde me aparece;
 Depressa a novo amante ela se inclina
 E meu reino, em dois meses, já fenece.
 Priva-me de favores, determina
 Banir-me, e irado o faz, pois me aborrece.
 Soube depois, que muitas vezes antes
 Ela assim maltratara outros amantes.

E para que não andem pelo mundo
 A divulgar-lhe a vida de rameira,
 Aqui e ali, por este chão fecundo,
 Uns muda ora em carvalho, ora em palmeira,
 Ora em oliva ou cedro, ora (segundo
 Me vês) em mirto, junto a esta ribeira;
 Em fonte muda outros, ou em bicho,
 Conforme pede seu feroz capricho. (*OF*, VI)

A advertência de Astolfo marca uma tomada de decisão de Rogério:

Ao sentir Astolfo falar de vícios e virtudes, Rogério entende que desdobramento a história está tomando: partiu como personagem de um poema de cavalaria (...), e agora está prestes a encontrar-se em um poema alegórico, no qual todas as aparições possuem um significado moral e pedagógico¹⁹ (Calvino, 2003. p. 69).

As decisões de Rogério no “plano moral” revelam novamente um cavaleiro que não é senhor do próprio destino, ou seja, expõem a caricatura de um cavaleiro clássico, de um modelo de virtude. É irônico que um muçulmano convertido ao cristianismo seja fundador da família Estense e que, em momento algum, mesmo quando procura seguir o caminho da virtude, ele tem êxito, como lembra a origem da paródia como arte, atribuída por Aristóteles a Hegemon de Tarso, que “ao utilizar o gênero épico para representar os homens como seres comuns inseridos na vida cotidiana e não como seres superiores” (Fávero, 1994. p. 49).

Rogério evoca uma figura parodiada de cavaleiro, uma vez que errar faz parte do projeto narrativo do personagem. Assim, mesmo depois de derrotar as figuras monstruosas que, segundo Calvino, são alegorias, ou seja, imagens simbólicas dos “vícios capitais”, e tentar seguir pelo caminho da virtude, Rogério acaba as interpretando mal e cai nos braços de Alcina.

Durante todo o percurso errante de Rogério, as descrições continuam ainda minuciosas, ricas em detalhes e os diálogos entre ele e Astolfo bastante longos, reforçando o caráter de desaceleração da narratividade no poema, notoriamente intencional para o percurso de aprendizagem do herói.

¹⁹ A sentir parlar di vizi e di virtù, Ruggiero già capisce quale piega sta prendendo la storia: era partito come personaggio di un poema cavalleresco, (...), ed ecco rischia di ritrovarsi in mezzo ad un poema allegorico, in cui ogni apparizione ha un significato morale e pedagogico.

Em “O cavaleiro inexistente”, por outro lado, a narratividade continua em ritmo acelerado, apontando Agilulfo para fora de um labirinto narrativo. Até mesmo as imagens continuam sem muitos detalhes, deixando marcas por onde o cavaleiro passa. O caminho que ele percorre com seu cavalo evoca, seguramente, “uma luta contra o tempo, contra os obstáculos que impedem ou retardam a realização de um desejo ou a restauração de um bem perdido”. (Calvino, 1998. p. 50). Não há digressões no percurso de Agilulfo, pois o cavaleiro não precisa de memória para acumular conhecimento e/ou experiência; tudo o que ele sabe e tem capacidade de saber é aquilo que se encontra nos manuais de cavalaria.

Isto é comprovado no momento em que ele encontra a súdita de Priscila pedindo socorro e, em seguida, o ermitão advertindo-lhe dos perigos que o cavaleiro irá encontrar caso a ajude. Agilulfo, em momento algum hesita diante das tarefas prescritas pelo código de cavalaria e abandona temporariamente sua busca particular para poder realizá-las. Mesmo advertido pelo ermitão, que encontra na estrada, sobre os perigos que ele encontrará no castelo de Priscila, o cavaleiro segue o caminho monológico das regras:

(...): tenha cuidado com a viúva Priscila! Esta história dos ursos é uma armadilha: é ela própria que os alimenta para fazer-se libertar pelos mais valentes cavaleiros que passam pela estrada principal e atraí-los para satisfazer sua lascívia insaciável.

– Será conforme diz, irmão – respondeu Agilulfo –, mas sou um cavaleiro e seria descortês subtrair-me ao pedido formal de uma mulher em lágrimas. (N.A., p, 444).

Comprovamos, no trecho citado, mais uma vez, a ausência de traços de subjetividade no herói que, nem ao menos hesita diante de cada novo obstáculo ou pedido “formal” de ajuda que surge em seu caminho.

Em “O cavaleiro inexistente” a advertência não influencia o plano moral de conduta de Agilulfo, pois sua conduta e o discurso evocado por ele não está em posição de igualdade com

a conduta e discurso de quem encontra em seu caminho. Portanto, não surgira da práxis / experiência, pois para o cavaleiro, não há nada a se conquistado.

Assim, a advertência assume o papel, entre outras coisas, de índice de impossibilidade de adaptação e de apreensão do cavaleiro inexistente à realidade concreta e prenuncia a sua total dissolução numa narrativa em que tudo revela o contrário dos modelos pré-estabelecidos, em que nada é o que parece ser.

O engano e o logro: a sedução dos heróis

Finalmente, observaremos agora, o desfecho nos episódios observando os últimos traços morfológicos comuns entre eles: o engano e o logro.

Tanto em “O cavaleiro inexistente” quanto em “Orlando furioso” o engano e o logro encontram-se ligados à aparição de figuras femininas. São elas a castelã Priscila, em “O cavaleiro inexistente” e a maga Alcina em “Orlando furioso”.

A partir da aparição de Astolfo, personagem enfeitado por Alcina no “Orlando furioso”, o poema reforça seus contornos alegóricos, explorando a conduta de Rogério no plano moral. Confundido pelas alegorias, devido a um olhar descuidado, Rogério ilude-se e deixa-se enfeitiçar por Alcina, assim que a vê, pela primeira vez.

Rogério se esqueceu que se encontra em meio de figuras alegóricas: as horas noturnas gastas aguardando o aproximar da amante, aguardando-a adentrar pela porta bastam para convencê-lo de que o poema que ele vive é feito de trepidante apetite vital, não de fria pedagogia²⁰. (Calvino, 2003. p. 70)

²⁰ Ruggiero ha dimenticato che si trova in mezzo a figure allegoriche: le ore notturne passate a tendere l'orecchio, a contare con l'immaginazione i passi della maliarda, ad aspettare lo schiudersi della porta, bastano a convincerlo che il poema che egli vive è fatto non di fredda pedagogia ma di trepidante appetito vitale.

A sedução de Rogério, porém, não ocorre de maneira imediata; todo o caminho percorrido pelo cavaleiro é detalhadamente narrado e estrategicamente montado, pois, como nobre cavaleiro, após ter de escolher entre o caminho da virtude e do vício, naturalmente escolhe o primeiro, temendo, como ocorrera com Astolfo, sofrer “uma regressão ao reino vegetal”. (Calvino, 2003. p. 69). O caminho da virtude levaria Rogério à irmã de Alcina, Logistila, a feiticeira boa, que ajudá-o a proteger-se da magia de Alcina e a encontrar Bradamante. Entretanto, o destino de Rogério o levou ao caminho do vício, mesmo contra a sua vontade, depois das várias provas pelas quais passou.

Ultrapassados os obstáculos, o herói depara-se com uma imensa muralha que cerca o castelo de Alcina. Mais uma vez, a descrição da cena é feita de maneira exuberante e luxuosa, bem como a própria caracterização de Alcina:

A bela Alcina, dos portais adiante,
Vem acolher Rogério, de tal sorte
Que o recebeu com senhoril semblante,
Em meio a toda a bela honrada corte.
Fazem tal acolhida ao visitante,
Tais reverências ao guerreiro forte,
Que mais não poderiam, se dos céus
Descesse a os visitar o mesmo Deus. (OF. VII).

Sobre a beleza de Alcina, Ghirardi diz que o “Orlando Furioso” “está longe de querer cingir-se às normas clássicas. E, com a figura da maga, Ariosto estava bem longe de querer apresentar a realidade da beleza” e isso explica toda a pompa das cenas posteriormente narradas, bem como a própria beleza de Alcina, que nada mais são do que “artifícios para impedir aos que seduz de conhecer suas feições verdadeiras” (Ghirardi, 2002. p. 30). Em tempo, Ghirardi conclui que Ariosto, ao descrever Alcina, atinge o objetivo de transmitir uma falsa beleza por meio de elementos que não são inerentes a ela, portanto, uma beleza dissimulada.

Diante desses fatos, a sedução do jovem Rogério ganha proporções mais chocantes em relação ao modelo tradicional do cavaleiro, visto que, além de cometer pecado contra a castidade, lealdade e fidelidade para com Bradamante, comete algo inadmissível para um nobre cavaleiro: deixa-se seduzir por uma falsa beleza em virtude da inexperiência, algo bastante irônico em se tratando do herói que será fundador da Casa d'Este.

Em “O cavaleiro inexistente”, a figura de Priscila, apesar de temida, conforme se observa nas palavras do ermitão, não oferece qualquer perigo a Agilulfo:

Priscila conduzira Agilulfo a uma mesa preparada para duas pessoas.
 – Conheço sua temperança habitual, cavaleiro – disse-lhe –, mas não sei como começar a fazer-lhe as honras a não ser convidando-o para sentar-se à mesa. Certamente – acrescenta maliciosa – os sinais de gratidão que pretendo oferecer não terminam aqui.
 Agilulfo agradeceu, acomodou-se em frente à castelã, desfez algumas migalhas de pão entre os dedos, (...), e pôs se a falar de generalidades. (NA. p. 446-447) .

Priscila, ao contrário de Alcina, não é insidiosa; desde o início ela demonstra que seu objeto de desejo é o cavaleiro inexistente. Segundo Ortega y Gasset:

Desejar algo é, definitivamente, uma tendência em possuir esse algo; ao passo que possuir significa, de uma forma ou outra, que o objeto entre em nossa órbita e venha fazer parte de nós mesmos. Por isso, o desejo morre automaticamente quando é alcançado: ele acaba quando se satisfaz²¹ (Ortega Y Gasset, 1951, p. 554).

Agilulfo não pode ser conquistado, visto que o desejo de Priscila não encontra referência nele, visto que ele é ideal, ou seja, não-real. Além disso, o desejo dela está na esfera do ideal, não pode ser satisfeito, uma vez que ao serem satisfeitos a inquietação e o desejo de completude declara-se a morte de ambos. Ao contrário do que acontece com

²¹ Desear algo es, em definitiva, tendencia a la posesión de ese algo; donde posesión significa, de una o otra manera, que el objeto entre en nuestra órbita y venga como a formar parte de nosotros. Por esta razón, el deseo muere automáticamente cuando se logra: fenece al satisfacerse.

Rogério e Alcina, na obra de Calvino há uma mudança de papéis, pois quem deveria seduzir termina seduzida.

Priscila encanta-se com as ações medidas e calculadas do cavaleiro quando ele pede permissão para pentear os cabelos da dama, quando organiza a roupa de cama de modo que não apareça uma dobra ou quando muda a posição da cama de maneira que os primeiros raios do sol entrem pela janela e iluminem sua anfitriã. Assim, enquanto Alcina, no poema de Ariosto, usa de falsos artifícios para seduzir Rogério, Agilulfo, por sua vez, como numa espécie de especulação estética, cria um cenário idealizado para Priscila. Assim que eles encontram-se, há uma cena em que a castelã é caracterizada da seguinte forma:

A viúva Priscila não era muito alta, não tinha carnes em excesso, era bem distribuída, o peito não exagerado, mas posto bem em destaque, certos olhos negros que chispavam, em resumo, uma mulher que tem alguma coisa a dizer. Estava ali, diante da armadura branca de Agilulfo, satisfeita. (NA, p. 445 -446).

Entretanto, após a noite em que passaram juntos, já na aurora, a descrição inicial da personagem cede espaço para outra imagem:

Quando Priscila tornou a se deitar, a janela já era acariciada pelas primeiras luzes do dia.
 – Nada transfigura o rosto de uma mulher como os raios da aurora – disse Agilulfo, mas afim de que o rosto ficasse mais bem iluminado, foi obrigado a deslocar cama e baldaquino.
 – Como estou? – perguntou a viúva.
 – Belíssima.
 Priscila sentia-se feliz. Mas o sol subia rápido e, para apanhar os raios de sol, Agilulfo devia mudar continuamente a posição da cama. (N. A., p, 453).

Agilulfo cria uma projeção também ideal de Priscila que destoa de sua imagem inicial verdadeira deixando-a em profundo êxtase, pois, “o mundo que o sujeito [nesse caso, Priscila] projeta ao seu redor e, para ele, real, autentico e pleno de sentido²²” (Ortega Y Gasset, 1951,

²² El mundo que el sujeto proyecta en torno suyo es, a su modo, real auténtico y lleno de sentido.

p, 564), constrói-se como apenas ilusório e, assim como o cavaleiro inexistente, essas ilusões existem somente enquanto forma ou imagem exterior.

A presença de Priscila no caminho de Agilulfo, ao contrário de Alcina no de Rogério, destaca ainda mais a insustentabilidade dele. Não se trata de apenas mais um obstáculo no caminho do herói, mas da reafirmação de uma desreferencialização do cavaleiro, pois, Agilulfo é um *expert* do amor, porém não pode materializá-lo, pois, seu conhecimento baseia-se somente em teorias e abstrações e não na experiência real.

Vale ressaltar que o tempo, a velocidade, da narrativa, no momento em que o cavaleiro encontra-se com Priscila, diminui, privilegiando uma maior descrição, tanto das ações como do ambiente. Porém, isso não significa que se trate de alguma forma de digressão. Na verdade, trata-se de uma estratégia para demonstrar mais uma vez o caráter idealista e cartesiano que envolve o cavaleiro, além de evocar uma alegoria do próprio ato de criação artística.

Assim, a figura da armadura de Agilulfo funciona como centro da narrativa e cria um efeito curioso: ela nos projeta para dois sentidos opostos, ora funcionando como elo, ou seja, remete para uma tradição passada, ora apontando para um futuro em transformação, em que as identidades que não estiverem em movimento, em construção, serão negadas.

Em relação ao diálogo com a tradição, pode-se observar que, inicialmente, há um diálogo com a tradição na figura da cavalaria, especialmente por causa da recuperação do poema “Orlando furioso”. O cavaleiro Agilulfo retoma o poema de Ariosto de maneira muito particular, pois, ele é o modelo de virtude desestabilizado pela própria inexistência, assim como Orlando que fica louco por amor no poema ariostesco. Agilulfo é o exemplo da tradição recuperada somente como matéria sedimentada; sua instabilidade no mundo ocorre porque o

tempo em que as novelas de cavalaria eram a mais pura expressão da arte literária não é mais aceito. Por isso, é inevitável que ele desapareça completamente.

Resta, então, a armadura vazia como exemplo, como memória, como lição, recuperando o caráter didático das narrativas populares orais, além de recuperar a vã tentativa do ser humano de tentar entender o mundo que o cerca, compreender a própria existência, do mesmo modo que os críticos tentam compreender a natureza, muitas vezes inapreensível da arte literária que escapa das classificações existentes.

Parece ser muito pertinente traçar um paralelo entre o mundo em que vive Agilulfo e o mundo atual, ou seja, com o mundo, chamado por muitos de pós-moderno, no qual se observa uma forte crise de identidade. O cavaleiro não consegue sustentar sua essência num mundo em que, além de seus valores, sua forma não encontra referências; em virtude de uma interioridade ausente. É impossível que ele desenvolva individualidade e independência e se adapte àquilo que não conhece, ou seja, fuja ao conjunto de normas e regras da cavalaria.

O diálogo entre os cantos V, VI e VII do “Orlando furioso” com o capítulo oito d’ “O cavaleiro inexistente” demonstra essa crise de referências, pois a negação do arquétipo ocorre em ambas obras. Parece não haver dúvidas, portanto, que tanto Agilulfo de Calvino como Rogério de Ariosto se afastem de modo muito claro do Orlando da *Chanson de Roland*.

Apesar dessa pretensa semelhança, entre o cavaleiro ariostesco e o calviniano, há diferenças bem marcantes. O tempo da narrativa é um fator fundamental para o estabelecer das diferenças entre os personagens: o tempo no “Orlando furioso” opera em função da digressão, em função do aprendizado. Prova disso é o percurso errante e irônico de Rogério que para aprender, deve enfrentar o labirinto narrativo e dele extrair alguma experiência prática.

Agilulfo, por sua vez, não precisa aprender mais nada; tudo o que um paladino poderia saber, ele já sabe, portanto, a narrativa desenvolve-se rapidamente ou, como Calvino gosta de dizer, *linearmente*. No único momento em que poderíamos supor tratar-se de uma digressão, o retardamento da narrativa gera uma outra função, que é a de destacar o comportamento normativo do cavaleiro, como se vê na conduta por ele desempenhada no castelo de Priscila.

Além do tempo da narrativa, os episódios da advertência e do logro convergem para um só efeito: destacar a insustentabilidade de Agilulfo e a inexperiência de Rogério. A insustentabilidade de Agilulfo ocorre devido a sua incapacidade de experimentar algo real, de reconhecer algo fora dos códigos e da experiência da tradição, evocada por arquétipos. Agilulfo não precisa ser advertido porque jamais conseguirá agir fora das regras que o regem, o que impede sua adaptabilidade ao mundo concreto, não-abstrato, levando-o à completa dissolução, ou ainda, representando a morte do objeto, fato explicitado ao dissolver-se diante da percepção de que Sofrônia não era virgem. O que poderia sustentar seu título não mais existe.

A dissolução de Agilulfo parece ser um sintoma natural de um tipo de sujeito monológico, autoritário, que evoca um monolitismo inexistente tanto na figura do cavaleiro, como na própria linguagem literária. A dissolução do cavaleiro inexistente pode ser encarada como um sintoma para a necessidade de renovação da linguagem, de criação de uma nova dinâmica tanto na relação do ser humano com a realidade como da literatura com a linguagem.

CAPÍTULO 2 – A BUSCA DA ARTE

A BUSCA DA ARTE

Na seqüência, demonstraremos como Teodora concretiza a busca pela arte por meio de sua penitência, uma vez que o processo de composição executado pela personagem-narradora, ao contar suas histórias, torna-se um construto dissimulado e também metalingüístico da obra.

Considerando o texto literário como “um tecido que mascara o seu sentido” (Santiago, 1976 apud Carvalho, 1983, p, 1), observaremos como Teodora constrói o texto, mascarando, muitas vezes, o sentido de maneira explicitamente dissimulada, fato este que corrobora com o estabelecimento de um diálogo polifônico, pois, “face aos modelos arquetípicos, a obra literária está sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define” (Jenny, 1979, p. 5).

Finalmente, observaremos também o diálogo da obra com a “realidade”, pois acreditamos que a polifonia na obra ocorre não somente entre textos, mas também entre texto e meio externo. É importante, por isso, afirmar que “a realidade oposta à arte só pode ser a realidade do conhecimento e do comportamento ético em todas as suas variantes: a realidade da vida cotidiana, realidade econômica, social, política e, sobretudo, moral” (Bakhtin, 1998, p. 30). Assim, observaremos como o elo entre a realidade, a estética e a necessidade de criação de uma forma, de uma estrutura narrativa, é concretizado ou estabelecido, visto que, “toda forma é a resolução de uma dissonância fundamental da existência, um mundo onde o contra-senso parece reconduzido a seu lugar correto, como portador, como condição necessária do sentido” (Lukács, 2000, p. 61).

Outro paralelo que podemos marcar entre Agilulfo e a arte é que o personagem, devido a sua cor branca e às linhas que o separam do meio externo, pode funcionar também como a folha de papel, prestes a receber a tinta da ponta da pena de Teodora.

“O cavaleiro inexistente” e a tradição literária

Diante dos tantos aspectos que chamaram a nossa atenção em “O cavaleiro inexistente”, ressalta-se o fato de que o personagem Agilulfo, evocado imediatamente no título da obra, traz em si vários sentidos. A exemplo do que se observa nos modelos tradicionais dos personagens-cavaleiros, Agilulfo é marcante pelo seu monolitismo, ou seja, pela sua incapacidade de interagir, de conviver com aquilo que lhe é exógeno, bem como com o outro em posição de equivalência, pois é norteado somente por aquilo que diz os manuais de cavalaria, algo que segue absoluta e inquestionavelmente. Por isso, podemos observá-lo como uma metáfora da criação artística tradicional, na qual poderia estar contida uma verdade invariável, ou na forma, ou nos temas (sobretudo nos de cavalaria), enfim, verdade essa que, como já vimos, ria Ariosto devido à sua volatilidade.

Apesar disso, o personagem desenvolve, também, uma outra visão, numa direção oposta, pois fora construído ou revelado de modo a demonstrar que sua consciência não transcende a armadura devido à ausência de algo essencial, que é justamente existir. Assim, a mesma imagem tradicional de cavaleiro, inicialmente evocada, sofre uma ruptura e começa a ser desconstruída ou condenada pelas transformações ao redor de si. Não por acaso, paralela a desconstrução do modelo tradicional do cavaleiro ou, se preferirmos, paralela à busca de alguém que existe, que é consciente de sua existência e é capaz de vestir a armadura e transcendê-la, como faz Rambaldo, há a desconstrução dos modelos tradicionais de compor a obra literária, realizado por Teodora ao demonstrar cada vez mais incisivamente a iminente dissolução de Agilulfo diante do desenvolvimento ativo e consciente de Rambaldo.

Assim, tanto a busca do ser ou a da arte na obra estudada, encontram-se na imagem da armadura vazia, que combate no exército dos francos que, após ser ocupada pelo discurso

monológico das normas cavaleirescas, terá em seu interior um gama incontáveis discursos, adquiridos a partir da experiência concreta da realidade.

O cavaleiro é um objeto e “a partir do momento em que um objeto comparece numa descrição, podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se como o pólo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis” (Calvino, 2004, p, 47). Agilulfo, objeto-personagem, é um “pólo de um campo magnético” e “o nó de uma rede de correlações invisíveis” na obra, pois, ele não transcende a armadura com sua força de vontade, aliás, ao contrário, pois, sua força de vontade reforça ainda mais a imagem de cavaleiro evocada pela armadura, uma vez que ela remete a uma imagem ideal até para os cavaleiros que existem. A imagem idealizada de cavaleiro do personagem cria uma espécie de elo entre os personagens, uma vez que todos eles são modificados pela sua presença apesar de ele mesmo não ser passível de transformação alguma.

Sua força de vontade e seu idealismo é o contraponto para a partida e para a transformação dos personagens em suas buscas particulares, como Rambaldo, Torrismundo, Bradamante e Teodora. A morte da vontade interior de Agilulfo decreta, dentre tantas coisas, a morte da idealização pura, da voz monológica da tradição, pois, somente os heróis que se posicionam são construídos de modo a dialogarem em igualdade uns com os outros e sobrevivem às transformações do meio, como a frustração de suas buscas.

A imagem evocada pelo cavaleiro parece ser a descrita por Calvino, quando discute sobre a escrita literária, pois, para o escritor, o ato de escrever, no sentido literário, é, entre outras coisas, uma maneira de conhecer ou possuir algo que falta, algo incompleto (Barengi, 2005, p, 42). No entanto, a busca para Calvino, não é uma perseguição por um conhecimento absoluto, mas pela experiência ou desejo a ser conquistado. É esse desejo que move o herói em seu percurso para alcançar o objeto de sua busca. A incapacidade do herói de aprender e /

ou atingir um conhecimento prático a partir de uma experiência vivida, como ocorre com Agilulfo, demonstra, sem dúvida, a anunciação de uma profunda crise identitária, tanto no plano do ser como no da arte.

Assim a armadura vazia de Agilulfo instaura também uma crise de identidade da escritura, na qual se acumula experiência através da manutenção da força do desejo. Essa força, em direção à completude, à origem, ao primordial, vem sendo mantida através dos séculos na própria tradição literária.

Ao remontarmos à história da arte, deparamo-nos com mudanças significativas no modo da composição do objeto artístico e, dessa maneira, de creditar a esse objeto (ou não) o *status* de obra de arte. Apesar dessas mudanças, observamos, em uma grande parte dos casos, um movimento dialético, pois, ainda que as novas formas e estruturas estabeleçam-se também como negação das anteriores, de alguma forma, mantiveram algo das antecessoras latente.

Na tradição literária ocidental, talvez nenhuma outra modalidade de literatura tenha atingido tantos leitores e trazido tantas marcas da tradição literária ocidental, como a mitologia e os romances de cavalaria: “os romances de cavalaria foram os primeiros livros profanos cuja difusão marcou profundamente a vida das pessoas comuns e não somente dos doutos” (Calvino, 1998, p. 66). Assim, rapidamente essas histórias, transmitidas fundamentalmente em língua oral, espalharam-se de maneira tal que seria difícil separar realidade e ficção e / ou encontrar-se uma origem para elas:

Desde suas primeiras páginas, o primeiro romance de cavalaria da Espanha parece querer nos advertir de que todo o livro de cavalaria pressupõe um livro de cavalaria precedente, necessário para que o herói se torne cavaleiro. (...). Deste postulado podem ser extraídas muitas conclusões: inclusive a de que talvez a cavalaria não tenha nunca existido antes dos livros de cavalaria ou até que só existiu nos livros. (Calvino, 1998, p. 62).

Esse caráter de indefinição e incerteza é fundamental para a manutenção do que Calvino chama de “força do desejo”, ou em outras palavras, de manter a obra em *devir*.

Em “O cavaleiro inexistente”, deparamos-nos com uma história em que tudo parece incerto que, por isso, seus personagens precisam buscar algo que lhes sustente enquanto seres (humanos para eles e ficcionais para a obra) e enquanto identidades, quase que como uma busca por uma moral ou um aprendizado final. Aproximar, então, essa obra dos contos de fada e das fábulas parece-nos justo, uma vez que são esses gêneros que fornecem expedientes morfológicos e temáticos abundantes da tradição literária ocidental. As palavras de Calvino corroboram com esta idéia:

Se num determinado período de minha atividade literária senti certa atração pelos contos populares e as histórias de fadas, (...), [isto se deveu] por interesse estilístico e estrutural, pela economia, o ritmo, a lógica essencial com que tais contos são narrados (Calvino, 2004, p. 49).

Não é raro encontrarmos autores e estudiosos que chamam os três livros da trilogia “Os nossos antepassados”, que inclui a obra aqui estudada, “O visconde partido ao meio” e “O barão nas árvores” de As fábulas de Calvino, como Pazzaglia o faz:

As fábulas de Calvino são, antes de tudo, os três romances breves: “O visconde partido ao meio”, “O barão nas árvores” e “O cavaleiro inexistente (...). É interessante observar que muitas das páginas mais belas de Calvino são dedicadas a não-aventura ou à aventura impossível¹”. (Pazzaglia, 1992, p, 711).

Por essa razão, ou seja, pela utilização das marcas estilístico-estruturais, econômicas, rítmicas e lógicas, muitas vezes torna-se difícil definir a identidade do gênero na obra. Por causa dessas marcas, observamos também em “O cavaleiro inexistente” estruturas mais

¹ Le favole di Calvino sono, innanzi tutto, i tre romanzi brevi: Il visconte dimezzato ('52), Il barone rampante ('57), Il cavaliere inesistente ('59). (...). È, comunque, sia, interessante osservare che molte delle pagine più belle di Calvino sono dedicate alla non-aventura o all'avventura impossibile

elaboradas, como a do romance em formação, conferindo a obra características, por vezes, híbridas: ora de romance, ora de novela, pois, ao modo do romance, a obra possui um núcleo, evocado pelo tema da inexistência e figurativizado por Agilulfo, por meio do qual todo o enredo e a estrutura da obra se apóia. Porém, ao modo da novela, a trama da escritura desenvolve um só objeto, ou seja, o da freira que cumpre a penitência de escrever um livro.

Agilulfo e sua vontade de existir representam a fusão da necessidade de conceber-se como estrutura (armadura) com algo consciente para que nela seja construída uma teia de relações e de significados, mantendo intacta a pluralidade, impedindo, assim, que o elo com a tradição literária, através do diálogo ininterrupto, se rompa.

Cientes disso, observar-se-á como o personagem Agilulfo, que fundamenta o título do livro, exerce uma função dupla: ora de nos lembrar da tradição motivada pelo tema da cavalaria e ora de nos remeter à crise de identidade da escritura. Para tal, demonstraremos um dos possíveis diálogos d' "O cavaleiro inexistente" com o "Orlando furioso" e, por meio da análise de alguns expedientes relativos à penitência e aos questionamentos da narradora-personagem Teodora, uma possível leitura da crise no processo de criação artístico-literária.

A armadura como imagem da (re)escritura

A armadura branca de Agilulfo, muito mais do que marca de um ser racional, monolítico, que não encontra mais identidade com a realidade que o cerca, evoca traços característicos relevantes, tais como uma plasticidade própria da arte renascentista, sobretudo da pintura, ou ainda da folha em branco, prestes a receber a história narrada, sob(re) uma estrutura rígida e abstrata na qual o desejo de criação do artista deverá surgir como obra acabada.

No que se refere à pintura, Agilulfo, na sua descrição, tem a mesma plasticidade de um típico quadro do Renascimento:

O rei chegara à frente de um cavaleiro com a armadura toda branca; só uma tirinha negra fazia a volta pelas bordas; no mais era alva, bem conservada, se um risco, bem-acabada em todas as juntas, encimada no elmo por um penacho de sabe-se lá que raça de galo oriental, cambiante em cada nuance do arco-íris. (N.A. p. 369).

Inicialmente, é importante que se observe a caracterização pictórica descrita na armadura, como a cor “branca”, o acabamento, a luminosidade (“era alva”) e o contraste (a “tirinha negra”; “cambiante em cada nuance do arco-íris”). A armadura possui toda uma luminosidade, em virtude de estar sempre bem polida e limpa. Traços esses reforçados ainda mais pela cor branca que, entre outras coisas, evoca o vazio e também reforça o contraste entre a armadura e o meio.

Podemos observar ainda na armadura uma outra fronteira: a do tempo atual (da escritura) com o tempo da tradição, pois, Teodora escreve sua história baseada em documentos antigos: “escrevo no convento deduzindo coisas de velhos documentos, de conversas ouvidas no parlatório e de alguns raros testemunhos de gente que por lá andou” (N.A. p. 394).

A armadura pode muito bem funcionar como as histórias antigas da tradição, seja deduzida de documentos, como ouvida de testemunhos. O fato é que elas vêm repetindo-se até Agilulfo, que é elo entre o passado legendário ou mítico e o presente, o que, mais uma vez, reforça a crise de identidade evocada pelo personagem.

Tem-se, então, a necessidade de aproveitar-se da lógica essencial evocada pela armadura e transformar o desejo de existir em algo que exista de fato. Para tal, será necessário rastrear alguns aspectos do diálogo existente entre Agilulfo e o personagem Rogério, um dos

heróis do “Orlando furioso”, nos quais as relações intertextuais podem ser facilmente comprovadas.

O diálogo com “Orlando furioso”

Possivelmente, não apenas na literatura de cavalaria, mas também nas demais manifestações literárias ocorridas ao longo dos anos, o estabelecimento de alguns diálogos intertextuais de outras obras além do “Orlando furioso” com “O cavaleiro inexistente” poderia acontecer. Porém, devido às públicas referências que Calvino fez a Ariosto e ao poema renascentista, faz-se pertinente observar o possível diálogo entre as duas obras mais de perto.

Dentre os tantos diálogos existentes entre “O cavaleiro inexistente” e “Orlando furioso”, há aspectos que chamam atenção do leitor como o aspecto temático e estrutural, uma vez que o primeiro evoca o tema e o ambiente cavaleirescos de modo alegórico e estrutural devido ao reaproveitamento da morfologia trazida e/ou recuperada do poema de Ariosto, como a estrutura policêntrica e, mais especificamente, algumas seqüências narrativas, como as que serão analisadas ainda neste trabalho.

Antes disso, vale atentarmos para mais características sobre as obras no tocante às relações intertextuais entre elas. Sobre as marcas que Ariosto deixou em suas obras, inclusive em “O cavaleiro inexistente”, Calvino diz:

No quinto centenário de Ariosto, me perguntam o que significou o *Furioso* para mim. Porém, indicar onde, como e quanto a minha predileção por esse poema deixou traços nas coisas que escrevi me obriga a retornar sobre o trabalho já feito, enquanto o espírito ariostesco para mim sempre quis dizer impulso para diante, não olhar para trás. É, além disso, penso que tais traços de preferência são bastante evidentes para deixar que o leitor os encontre por conta própria. (Calvino, 1998, p.76)

A característica estrutural mais marcante de Ariosto é a construção das oitavas, nas quais, além dos aspectos comuns nesse tipo de estrofe, ou seja, de uma estrofe “que se presta a discursos longos para alternar tons de alto grau estético e de lirismo com tons de prosa e jocosos”, o poeta demonstra não se prender “aos limites de gênero algum, nem a um número específico de cantos”, nem tampouco é imposta qualquer espécie de divisão em partes² (Calvino, 2003, p. 31).

Os versos divergem daqueles das epopéias clássicas tão amplamente utilizadas no período renascentista. Tal fato alimenta o descontentamento de alguns críticos da época. Os versos decassílabos, próprios da epopéia renascentista, eram usados por Ariosto, mas de maneira diferente, pois ao invés de usar versos heróicos (2 sílabas tônicas) e/ ou os sáficos (3 sílabas tônicas), ele usa um verso de acentuação tripla também, o anapéstico, que, diferente daquele, possui um dos acentos na 7^a sílaba, não na 8^a. Ghirardi diz que essa diferença não é gratuita. Além de buscá-lo na tradição literária (mais precisamente em Dante), Ariosto os usa para dar “caráter de *irregularidade*” métrica, fator esse que reflete no plano semântico do poema, ou seja, o poeta acreditava que o equilíbrio renascentista deveria ser atingido por meio do diálogo entre a razão e a loucura:

A estrutura formal do poema traduz o equilíbrio alcançado pelo artesão que tem domínio matemático dos recursos métricos e que os sabe tornar inteiramente dóceis à expressão das exuberantes imagens da fantasia. É na construção primorosa do verso e da estrofe que começa o diálogo entre a razão e a loucura. (Ghirardi, 2002, p. 25)

É sobre esta estrutura métrica “irregular” que Ariosto cria episódios variados que se bifurcam continuamente, interrompendo, em certo ponto, uma narrativa e começando ou

² (...): una intrinseca dell’ottava cioè d’una strofa che si presta a discorsi anche lunghi e ad alternare toni sublimi e lirici con toni prosastici e giocosi, e una intrinseca del modo di poetare di Ariosto che non è tenuto a limiti di nessun genere, (...), e a un numero di strofe in ogni canto (...) e soprattutto non si è proposto una rigida ripartizione della materia.

continuando outras, nas quais o eu lírico alterna as observações pessoais a respeito da sociedade, da época em que vive e do próprio ato de escrever, conforme diz Calvino:

Essa dilatação a partir do interior, fazendo proliferar episódios e episódios, criando novas simetrias e novos contrastes, mas parece que explica bem o mérito de construção de Ariosto; e permanece para ele o verdadeiro modo de alargar esse poema de estrutura policêntrica e sincrônica, cujas vicissitudes se difundem em todas as direções e se bifurcam continuamente. (Calvino, 1998, p. 67)

Assim, conforme se observa nas palavras de Calvino, Ariosto mantém um poema com vários centros, pois a história de Orlando e Angélica é somente a enunciação de uma temática e, paralela a ela, acontecem muitas outras narrativas simultaneamente porque nenhuma delas é interrompida temporalmente; todas elas acontecem ao mesmo tempo.

O mérito do poeta renascentista está justamente em utilizar-se de uma estética pouco ou nada convencional na sua época para retratar uma história que há muito tempo já vinha sendo contada, dando a ela ares novos e posicionando-se de modo irônico diante da crítica que não consegue ainda, ao contrário dele, perceber o caráter mutável da arte, bem como da vida.

Em “O cavaleiro inexistente” tem-se a recuperação dos mesmos expedientes que Ariosto utiliza ao compor o casal Orlando e Angélica com Agilulfo e Gurdulù, pois ambos são apenas marcas temáticas da (in)existência enquanto que há outros episódios que se desenvolvem simultaneamente ao deles, entrecruzando-se, às vezes. Jenny diz que a intertextualidade não só condiciona o uso do código, como também está explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra (Jenny, 1979, p. 6). Assim, como no “Orlando furioso”, no romance de Calvino há um contínuo de episódios que se bifurcam, que possuem seus próprios centros e que movimentam as histórias que dão sustentação às obras, que, no caso de “O cavaleiro inexistente”, diz respeito à crise de identidade.

Do mesmo modo que a relação intertextual ocorre entre a obra e o poema de Ariosto há uma construção na identidade dos personagens que depende, diretamente, da relação que os episódios internos mantêm entre si. Todos eles, apesar de independentes, encontram-se integralmente ligados, de modo a haver interferência entre todos eles.

A respeito desse diálogo com a tradição, na obra destaca-se esse trecho:

No escudo, exibia-se um brasão entre duas fímbrias de um amplo manto drapejado, e dentro do manto abriam-se outros panejamentos tendo no meio tendo no meio um brasão menor, que continha mais um brasão amantado ainda menor. Com desenho sempre mais delicado representava-se uma seqüência de mantos que se entreabriam um dentro do outro, e no meio devia estar sabe-se lá o quê, mas não se conseguia discernir, tão miúdo se tornava o desenho. – E você aí, que se mantém tão limpo... – disse Carlos Magno, que, quanto mais durava a guerra, menos respeito pela limpeza encontrava nos paladinos. (N.A., p. 369)

A riqueza da descrição da imagem de Agilulfo oferece indícios que o diálogo da obra, ou até mesmo da figura do cavaleiro com a tradição ou, por que não, com o poema de Ariosto, um contínuo ou um processo de início difícil de precisar, o escudo, muito teatralmente, convida o leitor/espectador a entrar na história, movido pela curiosidade, tentando, dessa forma, enxergar os elementos minutos contidos dentro dos brasões que vão diminuindo cada vez mais.

As imagens do escudo podem perfeitamente funcionar como um convite para adentrar num mundo novo, com novas regras, além de evocar a própria história da literatura como movimento antropofágico, que se apropria dos movimentos anteriores para fazer a si mesma, ou como uma armadilha para atrair o leitor, ou ainda como uma história que já vem sendo contada desde um “tempo remoto”, em que “ainda era confuso o estado das coisas no mundo” (N.A., p, 393).

Tão “remoto” e “confuso” era “o estado das coisas no mundo” que, além de poder evocar, dentro de uma infinidade de imagens, aquelas descritas acima, o narrador revela Agilulfo apoiado em matéria abstrata:

(...). Agilulfo pareceu hesitar um momento, depois com mão firme e lenta ergueu a viseira. Vazio o elmo. Na armadura branca, com penacho iridescente não havia ninguém.
 – Ora, ora! Cada uma que se vê! – disse Carlos Magno. – E como é que está servindo, se não existe?
 – Com força de vontade – respondeu Agilulfo – e fé em nossa santa causa! (N.A., p. 370)

Assim como no poema de Ariosto, nos deparamos com um forte estranhamento no romance de Calvino, mas desta vez, não em virtude do casamento entre a irregularidade métrica e semântica, mas pela figura enunciativa de toda temática do romance ser um não-ser. Enquanto que a irregularidade no “Orlando furioso” manifesta-se na relação entre o verso e o seu conteúdo semântico, na obra de Calvino a irregularidade é retomada na construção de um dos personagens que evocam o tema da (in)existência, ou seja, na construção de Agilulfo, podendo ser lida, então, como imagem de uma crise identitária.

Agilulfo é construído de modo que a tensão entre exterioridade e interioridade não se realizem, fato que impede que o personagem possa incidir e transformar conscientemente a realidade que o cerca e, em contrapartida, estar passível de ser também transformado por essa mesma realidade. O exterior de Agilulfo, sua imagem e conduta, que remete às fontes da literatura de cavalaria, não estabelece diálogo com nenhuma força interior, pois, cavaleiro é só exterior.

Todo herói deve buscar algo ou reparar algum erro, assim como os heróis arquetípicos e os cavaleiros ariostescos, ainda que estes últimos neguem o arquétipo. A busca de Agilulfo, no entanto, é bem mais inusitada do que a busca de Rogério pela experiência necessária para desposar Bradamante ou a busca de Orlando pelo juízo perdido. O cavaleiro inexistente busca

uma maneira de manter intacta a sua força de vontade para, de algum modo, existir enquanto consciência de sua precariedade; essa é a única maneira de não desaparecer totalmente.

Entretanto, assim como no “Orlando furioso” podemos encontrar várias buscas, no romance é possível destacar, sobretudo, uma busca pelo ser [existência] e uma busca pela arte. A imagem da armadura instaura uma “corrida do desejo em direção a “uma ausência, uma falta” (Barenghi, 2005 p. 42), uma busca de equilíbrio, no qual o personagem, ao longo do seu percurso, buscará satisfazê-la, tentando estabelecer uma espécie de tensão com tudo aquilo que lhe é exterior; somente assim pode escapar do mar de objetividade³.

Calvino diz que nosso contexto sócio-cultural vem passando por transformações tamanhas que, ao invés de termos de um lado uma cultura baseada na semelhança e diferença entre dois termos, seja de uma parte a consciência (individualidade ou subjetividade) e de outra o mundo objetivo, vivemos atualmente num ambiente cultural em que uma tem anulado a outra, ou seja, consciência e mundo exterior (objetivo) não fazem mais atrito, ou, não dialogam (Calvino, 2006, p. 43). O diálogo polifônico tem cedido espaço para o diálogo monofônico da objetividade.

Se não existe diálogo entre uma instância e outra, “não há identidade discursiva, pois, a alteridade é uma dimensão constitutiva de sentido” (Barros, 1994, p. 36), inclusive do literário.

No poema de Ariosto, o equilíbrio ocorre em virtude de duas forças complementarmente opostas, a razão e a loucura, dialogarem entre elas, reforçadas por traços ora regulares e ora irregulares da forma. O poeta renascentista, a todo tempo, busca a loucura para equilibrar o diálogo com a razão renascentista, pois:

Ariosto, (...), percebe claramente a nascente euforia racionalista, que comportava a tendência a excluir tudo quanto se lhe opusesse, como loucura

³ “*Il mare dell’oggettività*”. Ensaio publicado em 1960 que compõe a obra *Una pietra sopra*.

destinada ao ostracismo. Euforia que levava a tomar uma concepção histórica de razão como se fosse a Verdade religiosa do *Secretum*. Essa tendência, a que o pensamento europeu irá cedendo a partir de Descartes (e apesar dele), presidirá, como ensina Foucault, ao nascimento da monarquia absoluta e à criação dos manicômios para os que “perderam a razão”. Isto acabará por estabelecer a cisão entre expressão “racional”, “verdadeira”, de um lado, e expressão “poética”, “falsa”, de outro; entre o “cientista”, de um lado, e o “artista”, de outro. (Ghirardi, 2002, p.20).

Em “O cavaleiro inexistente”, no entanto, o equilíbrio terá de ser buscado fora da armadura, uma vez que a força de vontade, quando não encontra referente, é um discurso monológico que está fadado a desaparecer, pois nega a isonomia e a plenivalência entre as consciências, ou seja, nega a isonomia entre os discursos (Bezerra, 2005, p, 192). Assim, para que a narrativa possa ser desenvolvida, são incluídos outros personagens em que o ser e o não-ser habitem o interior da mesma personagem, pois somente na tensão de elementos mínimos, de um lado, a consciência (subjetivo), e a realidade, do outro, (objetivo), é que pode ser desenvolvida a história, ou seja, torna-se latente a necessidade de “construir um mundo polifônico e destruir as formas já constituídas” (Bakhtin, 1997, p. 6) para que o diálogo seja estabelecido. Calvino vale-se da temática da cavalaria e da estrutura romanesca, evocada até mesmo pela armadura, para preenchê-la com matéria nova, para dialogar com ela:

“Deixo esta armadura ao cavaleiro Rambaldo de Rossiglione”. Embaixo via-se um rabisco, como de uma assinatura iniciada e logo interrompida. (...): a armadura está vazia, não vazia como antes, esvaziada daquele algo que se chamava Agilulfo e que agora se dissolveu como uma gota no mar. Rambaldo agora afrouxa sua couraça, despe-se, enfia a armadura branca (...). – Do cavaleiro dos Guildiverni só restou a armadura branca e este papel que me garante sua posse. Não vejo a hora de entrar em combate! (N.A., p. 478-480).

O romântico paladino Rambaldo de Rossiglione, admirador de Agilulfo, é uma das ferramentas usadas no romance para demonstrar as mais diversas formas de tomada de consciência no qual “a prova do ser está no fazer” (Calvino, 2001, p. 17), ou seja, no fazer enquanto ato consciente. Depois de suas experiências no campo de batalha, torna-se, então,

cavaleiro, preenchendo o espaço deixado dentro da armadura pela força de vontade de existir de Agilulfo.

Como metáfora da escrita, a armadura (ou folha em branco) é lugar privilegiado para que a força de vontade de existir transubstancie-se em discurso, torne-se Literatura; e é essa a imagem que o jovem paladino, modificado pelas marcas deixadas no texto pela narradora, assume no romance. A estrutura romanesca da busca acontece também nas outras narrativas do romance, evidenciando, possivelmente, outras maneiras de buscar o ser.

Em resumo, o diálogo entre as obras acontece tanto no plano temático, quanto no estrutural, observado que tematicamente o diálogo é concorrente, pois em ambos os casos, a cavalaria é caracterizada de maneira dessacralizada, evidenciando um rompimento com o cânone ou com uma verdade estabelecida.

Já no plano constitutivo das obras, há um casamento semântico-estrutural no poema de Ariosto (que também rompe com o cânone) que reflete na forma o conteúdo e vice-versa e que no romance de Calvino não ocorre; o enredo constrói-se sobre uma estrutura geométrico-combinatória, linear, mas que no plano do conteúdo é negada, ainda que isso não aconteça primariamente. A estrutura é usada para criar algo aberto, algo inapreensível pela própria estrutura e, por que não dizer, um caos ou abismo ordenado.

A busca do ser e da arte nas micro-narrativas

Em “O cavaleiro inexistente”, como já dissemos anteriormente, nos deparamos com diversas buscas que acontecem ao mesmo tempo. Observaremos agora como se estruturam essas buscas em narrativas menores dentro da obra.

Podemos identificar, claramente, a definição de três agrupamentos distintos de personagens complementares em relação à natureza de suas buscas chegando à seguinte configuração:

Rambaldo e Torrismundo

Ambos os guerreiros aparecem em busca do ser no plano das experiências individuais, sendo que para Rambaldo, o ser está no fazer (Calvino, 2001,p, 17), o que o transforma na moral da prática, ou seja, atinge consciência de sua capacidade por meio da experiência adquirida. O ingênuo paladino que era cede espaço ao cavaleiro que se torna, quando veste a armadura de Agilulfo:

O exército franco resiste aos invasores, abre uma brecha na frente sarracena e o jovem Rambaldo é o primeiro a enfrentá-los. Peleja, golpeia, se defende, um pouco dá e um pouco leva. Dos maometanos, muitos comem poeira. Rambaldo espeta um atrás do outro, tantos quanto se aproximam de sua lança. (...). Rambaldo sai da batalha vitorioso e incólume. (N.A. p, 480)

Torrismundo, por outro lado, busca o ser “de uma totalidade da qual se destacou” (Calvino, 2001,p, 17), ou seja, em algo que existia antes dele, como uma origem mítica, figurativizada pela paternidade atribuída não a alguém, mas à toda Ordem dos Cavaleiros do Graal:

- E você? – Carlos Magno dirigiu-se a Torrismundo. Percebe que, declarando-se nascido fora do matrimônio não pode assumir o grau que lhe cabia por seus antepassados? Pelo menos sabe quem seria seu pai?
- Não poderei nunca ser reconhecido. Meu pai não é homem.
- E quem seria? Belzebu?
- É a Sagrada Ordem dos Cavaleiros do Santo Graal. (N.A., p, 436).

Bradamante e Sofrônia

A busca de Bradamante encontra-se centrada no plano do amor platônico e ingênuo. Ela é movida pelo amor que sente por Agilulfo, ou seja, busca o ideal do cavaleiro, o não-ser, o diferente de si:

No fundo Bradamante não era diferente deles [os cavaleiros]: talvez houvesse enfiado na cabeça aqueles seus desejos de severidade e rigor para contrastar a sua verdadeira natureza. (...). Dos guerreiros amigos ou inimigos exigia uma perfeição na apresentação e no manejo das armas que indicasse igual perfeição de ânimo. E, se lhe ocorresse encontrar um campeão que lhe parecia corresponder em alguma medida às suas pretensões, despertava nela a mulher com grandes apetites amorosos. (N.A., p, 418-419).

No caso de Sofrônia não há uma busca explícita. No entanto, ela assume um papel importante na busca de Torrismundo, uma vez que funciona como seu complemento. Ela é a “evocação do amor como sono pré-natalício” (Calvino, 2001, p 17), como comprovamos no diálogo com ele, antes de tomarem ciência sobre quem eram:

- Estou procurando algo que sempre me faltou e só agora que a vejo sei o que é. Como chegou a esta praia?
- Fui forçada a núpcias com, sendo ainda monja, com um sequaz de Maomé, porém elas não foram consumadas porque, sendo eu a tricentésima sexagésima quinta, uma intervenção de armas cristãs me trouxe até aqui, (...).
- Gostaria de oferecer-lhe a proteção de minha espada, mas temo que o sentimento que me inflamou a vê-la se transforme em propósitos que possa considerar pouco honestos.
- Oh, não tenha escrúpulos, sabe? Já passei por tantas. Se bem quem quando se chega ao ponto, aparece o salvador, sempre ele.
- Como [você] se chama?
- Azira; ou irmã Palmira. Conforme fosse no gineceu do sultão ou no convento.
- Azira, tenho a sensação de tê-la amado sempre...de já ter me perdido em você. (N.A. p, 474-478).

Povo da Curvaldia e Cavaleiros do Graal

No caso dos dois grupos anteriormente citados, percebemos que as buscas realizam-se sempre individualmente. Nesse caso, o dos cavaleiros do Graal e do povo da Curvaldia, observaremos a busca no caráter coletivo.

O povo da Curvaldia evoca a busca do ser enquanto consciência e “experiência histórica” (Calvino, 2001, p, 17), em razão da tomada de consciência coletiva. Ou seja, enquanto um grupo oprimido, eles tomaram consciência de seus papéis para se virem livres da opressão exercida sobre eles pelos Cavaleiros do Graal com a ajuda de Torrismundo:

– Coloquem-se em semicírculo, vamos atacá-los todos juntos! – berrou-lhes Torrismundo e se colocou à frente da milícia civil curvalda. Agora expulsava os cavaleiros para fora das casas.
– Viva! Você nos salvou! – e os camponeses se amontoavam ao redor de Torrismundo. E agora parece que podemos...queremos...devemos fazer tudo...mesmo que seja difícil... (N.A. p, 472-473).

Por outro lado, os Cavaleiros do Graal exemplificam “o existir como experiência mística, como anulação absoluta no todo” (Calvino, 2001, p. 17), pois, transcendem a noção de indivíduo, anulando-se como seres, tornando-se a ordem e alienando-se de quaisquer aspectos morais ou éticos:

Os cavaleiros se exercitavam entre si em assaltos de esgrima. Mexiam as espadas intermitentemente, olhando no vazio, e seus passos eram duros e imprevistos como se não pudessem prever nunca o que fariam um instante depois. Contudo não erravam nenhum golpe.
– Mas como podem combater, com aquele ar de sonâmbulos?
– É o Graal que existe em nós quem move nossas espadas. O amor pelo universo pode tomar formas de tremendo furor e levar-nos a espetar amorosamente os inimigos. Nossa ordem é invencível na guerra justamente porque combatemos sem fazer esforços nem opções, mas deixando que o sacro furor se desencadeie por meio de nossos corpos.
– E dá sempre certo?
– Sim, para quem perdeu todo resíduo de vontade humana e deixa que exista somente a força do Graal para mover cada gesto mínimo. (N.A., p, 469).

Diante dessa estruturação das micro-narrativas, observaremos como os grupos de personagens misturam-se de modo que a natureza amorosa, característica da literatura de cavalaria, os impelem ou não em busca de algo.

Sabe-se que, na literatura de cavalaria, o amor desempenha um papel fundamental, visto que a busca amorosa é, antes de tudo, a busca por si mesmo, a busca por um “eu”, que nas palavras da narradora configuram-se da seguinte maneira:

Assim sempre corre o jovem na direção da mulher: mas será mesmo o amor que o conduz? Ou não será sobretudo amor por si mesmo, busca de uma certeza de estar ali que somente a mulher pode dar? Corre e se apaixona o jovem, inseguro de si, feliz e desesperado, e para ele a mulher é certamente aquela que está ali, e só ela pode lhe oferecer aquela prova. Mas também a mulher está e não está: ei-la que se defronta com ele, igualmente trepidante, insegura, como é que ele não percebe? Que importa quem dentre os dois é o forte e quem o fraco? São semelhantes. Mas o jovem não sabe por que não quer saber: aquela de quem está faminto é a fêmea que ali está, a mulher certa. (N.A. p. 419-420)

As palavras da narradora completam-se nas observações de Ortega y Gasset sobre o amor e a escolha amorosa, pois ele afirma que:

No amor tudo é ativo (...). E ao invés de o objeto vir até mim (como na paixão), sou eu que vou ao objeto e estou nele. No ato amoroso a pessoa sai de si: talvez seja o ensaio máximo que a natureza faça para que cada um consiga sair de si mesmo em direção à outra coisa. O “eu” gravita até o objeto, não o objeto até o “eu”⁴ (Ortega Y Gasset, 1951, p.554).

O autor diz que, ao contrário da paixão, que é passiva, pois o objeto de desejo vem até nós, o sentimento do amor é ativo, pois se trata de um movimento em direção ao objeto amado, como acontece com Rambaldo ao enamorar-se de Bradamante. Assim, podemos afirmar que o amor de Rambaldo por Bradamante, a partir do momento em que ele a conhece, é o que o move em seu percurso narrativo, diferentemente, portanto, de Bradamante que, por

⁴ (...): en el amor todo es actividad (...). Y en lugar de consistir en que el objeto venga a mí, soy yo quien va al objeto y estoy en él. En el acto amoroso, la persona sale fuera de sí: es tal vez el máximo ensayo que la naturaleza hace para que cada cual salga de sí mismo hacia otra cosa. No ella hacia mí, sino yo gravito hacia ella.

sua vez, busca um ideal de perfeição na figura de Agilulfo. A guerreira deseja algo que é diferente dela e falha em sua busca, visto que não há possibilidade de encontrar referência em seu desejo, algo que só uma relação com um semelhante, como Rambaldo, pode concretizar-se.

Assim, do mesmo modo que Rambaldo transcende o plano da inexperiência para o da experiência movido pelo impulso amoroso, Bradamante transcende o plano do ideal para o do real, do possível no momento em que reconhece ou desperta seu amor por Rambaldo. Podemos afirmar isso especialmente em virtude de a personagem alcançar o amadurecimento consciente no momento em que é revelada sua dupla identidade (ela e Teodora).

Sobre a escolha amorosa, Ortega y Gasset diz que não existem escolhas erradas ao se tratar de amor autêntico, pois, se uma mulher de caráter insofismável ama um homem vulgar, ou a mulher não tem tanto caráter ou o homem não é tão vulgar. A escolha é, portanto, determinada por uma concomitância de valores os quais são compartilhados por ambos, conscientemente ou não⁵ (Ortega Y Gasset, 1951, p. 601).

Ao lermos o amor de Bradamante, também não podemos omitir um possível motivo intertextual na união dela com Rambaldo, pois, ao fugirem em direção ao futuro, em busca de novas aventuras e histórias, retomam o poema de Ariosto, em que Rogério e a Bradamante do “Orlando furioso” em que são a origem (*capostipiti*) da família D’Este.

Já o casal Torrismundo e Sofrônia reflete a teoria da escolha de Gasset, e como o casal anterior, também transcendem ao plano da consciência, sendo que Torrismundo parte do absoluto à ética quando encontra o objeto de sua busca e não se identifica com ele. E

⁵ Se querrá oponer a esto la presunta experiencia de que a menudo una mujer que consideramos de egregio carácter jija su entusiasmo en un hombre torpe y vulgar. (...). En muchos casos, el tal entusiasmo es solo aparente: en realidad non existe. El amor auténtico y el falso se comportan – visto desde lejos – con ademanes semejantes. Pero supongamos un caso en que el entusiasmo sea efectivo: ¿qué debemos pensar? Una de dos: o que el hombre no es tan menospreciable como creemos, o que la mujer no era, efectivamente, de tan selecta condición como la imaginábamos.

Sofrônia, entre freira e esposa do sultão, tem sua identidade definida no amor por Torrismundo, negando suas origens e reconstruindo a sua história.

Diante de tantas semelhanças, os casais são colocados em paradigmas diferentes porque, inicialmente, eles parecem cartesianamente duais, pois Rambaldo e Bradamante identificam um pólo pragmático, objetivo e Torrismundo e Sofrônia um pólo mítico, subjetivo. Porém, à medida que a história é narrada, esses dualismos tendem à dissolução, pois, em ambos os pólos há o surgimento de consciência por meio da negação ou da morte de um desejo (ou objeto) anterior.

A conduta desses personagens os revelam de modo fragmentário, sem identidade definida, ou ainda, com identidades em construção, em constante adaptação às rápidas transformações do meio externo. Em “*Il midolo del leone*”, de 1955, Calvino diz:

Nós [críticos e pensadores da época] estamos entre aqueles que acreditam numa literatura que seja presença ativa na história, numa literatura como educação, de nível e de qualidade insubstituíveis. E é exatamente nesse tipo de homem e mulher que nós pensamos, em protagonistas ativos da história, nas novas classes dirigentes que se formam nas ações, em contato com a prática das coisas⁶ (Calvino, 2006. p. 17).

Os casais evocam o motivo literário defendido por Calvino na década de 1950 e pode ser confirmado na última relação opositiva, ou seja, na relação entre o Povo da Curvaldia e os Cavaleiros do Graal. Trata-se de um episódio em que as fronteiras entre a literatura e as outras ciências, como a história, a política e até mesmo a sociologia, tornam-se tênues, pois, demonstra como o povo curvaldo, oprimido pelas pela rapinagem constante dos Cavaleiros do Graal, como numa revolução popular, liberta-se e, em seguida constitui-se como uma sociedade livre para criar suas próprias leis.

⁶ Noi pure siamo tra quelli che credono in una letteratura che sia presenza attiva nella storia, in una letteratura come educazione, di grado e di qualità insostituibile. Ed è proprio a quel tipo d'uomo o di donna che noi pensiamo, a quei protagonisti attivi della storia, alle nuove classi dirigenti che si formano nell'azione, a contatto con la pratica delle cose.

Além da dessacralização da Ordem dos Cavaleiros do Graal, que começa ainda na afirmação de Torrismundo em relação à própria paternidade e tem o desfecho na opressão, contrária aos ideais cristãos que os cavaleiros deveriam promover, ela também demonstra a morte do objeto, visto que representa a anulação total num todo místico, fora de qualquer elo com a realidade. Portanto, na visão de Calvino, bem como na de Bakhtin, ela torna-se inconsciente, pois, representam um discurso com o qual nenhum outro pode ser estabelecido em relação de igualdade, ou seja, um discurso tradicional ou monológico.

A busca da consciência no plano do ser é concorrente com a busca da consciência no plano da escritura pois, em ambos os casos, percebemos a busca de limites, de uma certa ordem interna, mesmo que ela pareça caótica, inapreensível; e, para tal, faz-se necessária a atuação de uma consciência ativa e intencional.

As escolhas formais defendidas pelo crítico refletem totalmente a sua produção como escritor, pois, em meados dos anos 50, durante os vários debates sobre literatura de que Calvino fez parte, muito se disse sobre a objetividade e a consciência, ou seja, discutia-se a produção literária e artística como mimese, mera representação, ou como diz Calvino, se as obras literárias deveriam passar da objetividade à consciência, a “da não aceitação da situação dada, do impulso ativo e consciente, do desejo de contraste, da obstinação sem ilusões⁷” (Calvino, 2006, p. 54).

Nas micro-narrativas de “O cavaleiro inexistente”, há uma corrida em direção à consciência (*spinta alla coscienza*) que é latente, pois as estruturas, que parecem rígidas e remontam um certo dualismo (de um lado Rambaldo, Bradamante e Povo da Curvaldia e de outro Torrismundo, Sofrônia e Cavaleiros do Graal), são apagadas e não se adaptam à busca consciente: os Cavaleiros do Graal são expulsos por Torrismundo, que lidera o povo oprimido

⁷ (...) è pur sempre quello della non accettazione della situazione data, dello scatto attivo e cosciente, della volontà di contrasto, della ostinazione senza illusioni.

contra a Ordem dos Cavaleiros. Observa-se o mesmo com Agilulfo e com Gurdulù, que simplesmente desaparecem.

Agilulfo e Gurdulù, ambos motivadores do tema da inexistência, parecem evocar uma fronteira entre a objetividade e a subjetividade na busca da existência. Agilulfo, ainda que tenha consciência, não é capaz de usá-la, pois sua consciência remete às regras abstratas, não condizentes com o real, enquanto Gurdulù não transcende ao plano da consciência e, por isso, permanece no plano mimético, ou seja, apenas imitando ou sendo o real. Eles, um privado de existência material, o outro de consciência, são complementares porque evocam a existência completa, entre os dois planos, o objetivo e o subjetivo. Os heróis, na história narrada, terão de adquirir, através da experiência, a objetividade e, através das motivações interiores e de seus próprios julgamentos, a subjetividade. A partir do momento em que os personagens adquirem consciência ativa (consciência + atividade), de fato existem.

Podemos perceber, então, nesse jogo de oposições, um juízo de valor que nos leva a crer ou entender as micro-narrativas como ambiente em que somente a existência concreta e a consciência produzem sanção positiva, pois, em todas as histórias cujo despertar ativo e consciente da própria existência não se desenvolve, há o desaparecimento da história ou dos personagens, como ocorre com Agilulfo. Há o despertar de um juízo de valor que nos leva a crer ou entender o espaço literário como lugar privilegiado para que o ser humano e até mesmo a própria escritura atinja um nível de consciência por meio do diálogo com a realidade.

O procedimento

De acordo com o item anterior, observamos que perpassa pelos episódios micro-narrativos da obra uma sanção positiva ao despertar da consciência a partir da experiência

concreta do mundo. Naturalmente para que isso ocorra na obra, é necessário um procedimento, ou seja, uma maneira para que se construa o elo entre a linguagem literária e o meio externo. Observar a irmã Teodora é imprescindível para compreendermos as dificuldades acerca do procedimento de construção artística enquanto ela escreve o livro.

Observemos então o momento inicial em que Teodora conta o surgimento de Agilulfo:

Ainda era confuso o estado das coisas do mundo no tempo remoto em que esta história se passa. Não era raro defrontar-se com nomes, pensamentos, formas e instituições que não correspondia a nada de existente. Era uma época em que a vontade e a obstinação de existir, de deixar marcas, de provocar atrito com tudo aquilo que existe, não era inteiramente usada, dado que muitos não faziam nada com isso – por miséria ou ignorância ou porque tudo dava certo para eles do mesmo jeito – e assim uma certa quantidade andava perdida no vazio. Podia até acontecer então que num ponto essa vontade e consciência de si, tão diluída, se condensasse, formasse um coágulo, com a imperceptível partícula de água se condensa em flocos de nuvem, e esse emaranhado, por acaso ou por instinto, tropeçasse num nome ou numa estirpe, como então haviam muitos disponíveis, numa certa patente da organização militar, num conjunto de tarefas a serem executadas e de regras a serem estabelecidas; e – sobretudo – numa armadura vazia, pois sem ela, com os tempos que corriam, até um homem que existia corria o risco de desaparecer, imaginem um que não existia... (NA, p. 393).

O raciocínio exposto pela freira no quarto capítulo pode ser remetido, facilmente, à figura de Agilulfo visto como imagem da própria literatura. Ela chama a atenção para o fato de pensamentos e instituições, que não remetem a nada existente, “por acaso ou por instinto”, modularem-se num dado interior, numa dada estrutura que, por sua vez, mantém condensada essa essência, atribuindo-lhe, de alguma maneira, substância.

As palavras “instinto” e “acaso” remetem a um outro aspecto importante do fazer estético, ou seja, a intencionalidade. Inicialmente, ao escrever, a freira dá indícios de não ter ainda atingido um nível de consciência em relação ao que está fazendo; só sabe, ou dissimula saber, estar cumprindo penitência pelos seus pecados.

Ao escolher a armadura vazia como receptáculo da vontade de existir, ela ressalta os perigos da total dissolução, pois “a vontade e a obstinação de existir (...) não era inteiramente

usada”. Isso é claro no que se refere a instinto ou acaso. Sem um projeto bem definido, sem uma escolha lexical adequada, dentre tantos outros aspectos, dificilmente um autor conseguiria criar uma história. Para dotar de significação a palavra ou a linguagem, é natural que se considere uma intencionalidade, um projeto bem definido, em que sejam privilegiados os discursos plenivalentes, plurissignificativos, ao invés do discurso monológico e autoritário, ou apenas, referencial.

Para Calvino, a falta de um projeto culmina em referencialidade, em “generalizações ou abstrações”, ou seja, não há exatidão, singularidade no objeto artístico. Teodora demonstra, ao longo de seus comentários, uma tomada de consciência desses aspectos, à medida que percebe a dificuldade de condensar a vontade, a consciência, em coisa, em linguagem estética.

A dificuldade justifica a penitência do ato de escrever, pois, ao se escrever referencialmente, usando um discurso monológico, autoritário, não se cria atrito e, dessa maneira, mesmo uma história que exista, passa despercebida, ou, decodificada e descartada, assim como na comunicação cotidiana, pois é introduzida tão automaticamente que passamos muito rapidamente por elas; dessa forma, assim que desempenham uma função meramente comunicativa ou descartável, encerram-se em si mesmas e desaparecem. A fala da freira justifica-se quando ela atenta para a tendência à inexistência de até mesmo aquilo que existe, pois a sua existência se dilui com o discurso que, nesse caso, se perde para sempre.

A penitência imposta é um fardo pesado que garante a tensão discursiva: a freira, conforme diz Calvino, deve escrever “para tornar possível ao mundo não escrito que se exprima” por meio dela (Calvino, 2002. p. 125), para que aquilo que ainda não existe possa se transformar, possa ganhar substância, possa deixar marcas. Trata-se da garantia de que “a literatura (e talvez somente a literatura) pode criar os anticorpos que coíbam a expansão desse flagelo lingüístico”, dessa automatização, da morte do significado durativo. O crítico entende

que “o flagelo lingüístico” seja “uma epidemia pestilenta” que vem atingindo a humanidade inteira em sua faculdade mais característica: “no uso da palavra”. Trata-se de uma “perda de força congoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão [ou discurso, nesse caso] em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, (...) a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias” (Calvino, 2004. p. 71).

Assim, o escrever torna-se uma penitência no sentido de ter de apagar toda marca de automatização, toda referência direta com o meramente referencial. A narrativa de Teodora diante do mundo que se desenrola aos seus olhos, como diz Bakhtin:

deve diferir essencialmente daquela dos romances do tipo monológico. A posição da qual se narra e se constrói a representação ou se comunica algo deve ser orientada em termos novos face a esse mundo novo, a esse mundo de sujeitos investidos de plenos direitos e não a um mundo de objetos. (Bakhtin, 2005. p. 5)

A grande penitência da freira parece ser, dentre outras coisas, o desafio da exatidão, da precisão e da reinvenção do mundo. Da necessidade de comunicar algo de maneira nova, de elaborar maneiras diferentes de se abordar, de se construir o objeto; trata-se da necessidade de um projeto de obra definido e calculado; da evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis e de uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir nuances do pensamento e da imaginação (Calvino, 2004. p. 71). Em outras palavras, trata-se de uma grande metáfora do ato de criar, do desafio de transportar as experiências do real, do histórico para a esfera da literatura mas, para isso, é necessário um ajustamento interior, uma estratégia para impedir que os objetos narrados por ela sejam (ou se tornem) inconsistentes, fortuitos e confusos.

A escritura e a realidade (a fragmentação da narrativa na construção do sentido)

A partir do 4º capítulo, quando irmã Teodora apresenta-se no romance, não é possível que se faça ainda qualquer julgamento a seu respeito, pois, na medida em que suas intervenções tornam-se mais constantes, sua imagem inicia um processo de auto-revelação, o qual corrobora a visão de Hagen, de que a narradora caracteriza-se como não confiável, ou seja, revela-se dissimulada:

A monja de Calvino não se deixa circunscrever. Trata-se de uma narradora não-confiável, que procura nos convencer da própria veracidade dos fatos, recorrendo ao testemunho de uma antiga crônica histórica (...) e insiste em se caracterizar de maneira ingênua sobre as coisas mundanas e eróticas (...). O desdobramento da narradora em guerreira e freira, ambas com uma visão subjetiva, serve para demonstrar a falsificação necessária de qualquer descrição do real. (Hagen, 2002. p. 880)⁸.

Da análise de Hagen, pode-se destacar dois aspectos que chamam a atenção: o primeiro deles é o de ela recorrer ao “testemunho de uma antiga crônica histórica” e o caráter de “falsificação” da realidade, necessária na modulação do signo literário.

Sobre a “crônica histórica antiga”, percebe-se uma relação de diálogo da obra literária com a tradição, com o cânone e, claro, com a própria realidade, visto que a tradição e o cânone são instâncias que se modificam na medida em que o fluxo ininterrupto da história desenrola-se. A freira procura dar caráter de verdade às suas falas baseando-se na veracidade que essa crônica histórica evoca:

Eu, que estou contando essa história, sou irmã Teodora (...). Escrevo no convento, deduzindo coisas de velhos documentos (...). Nós, freiras, temos poucas ocasiões de conversar com soldados: e, assim, o que não sei, trato de

⁸ La monaca di Calvino non si lascia circoscrivere. Si tratta di una narratrice inaffidabile che cerca di convincerci della propria veridicità, ricorrendo alla testimonianza di un'antica cronaca storica (citar) e insiste sulla sua ignoranza su materie mondane e erotiche (citar). Lo sdoppiamento della figura della narratrice in guerriera e suora, ambedue con una propria visione soggettiva, serve perciò a dimostrare la necessaria falsificazione d'ogni descrizione del reale. (HAGEN, 2002. p. 880)

imaginar; caso contrário, como faria? E nem tudo na história está claro para mim. Vocês vão me desculpar: somos moças do interior, ainda que nobres, tendo vivido sempre em retiro, em castelos perdidos e depois em conventos; excetuando-se funções religiosas, tríduos, novenas, trabalhos de lavoura, debulha de cereais, vindimas, açoitamento de servos, incestos, incêndios, enforcamentos, invasões de exércitos, saques, estupros, pestilências, não vimos nada(...). Portanto, prossigo penosamente esta história que comecei a narrar como penitência. Agora Deus sabe como farei para contar-lhes a batalha, eu que das guerras, Deus nos livre, sempre fiquei afastada e, exceto aqueles quatro ou cinco embates em campo aberto que tiveram lugar a planície embaixo do nosso castelo e quem meninas, acompanhávamos das ameias, entre caldeirões de piche fervente (...), sobre batalhas, dizia, não sei nada. (N.A., p. 394)

É justamente dessa tentativa de dar caráter de verdade às suas falas que o discurso da freira se desdobra em dissimulações que alertam o leitor para o caráter de falsificação da realidade, primeiro pelo fato de ela mesma assumir que tem de deduzir coisas, afetando assim a veracidade incondicional dos fatos, e, em seguida, pelas contradições internas de seu discurso, pois, nitidamente, ela demonstra saber muito mais do que diz, simulando uma ingenuidade ilegítima. Forma-se, então, um dos curtos-circuitos na relação entre a realidade e a ficção, pois, não se sabe até onde a freira é testemunha dos fatos que está contando e até que ponto seus relatos são mera invenção, criação ou até mesmo, recriação, em razão de seu deduzir “coisas de velhos documentos”.

Deve-se, portanto, atentar para a multiplicidade no discurso da narradora no que se refere às relações as quais sua história estabelece com o real, pois, não se trata de denominar o caráter de verdade ou de mentira no seu discurso. A falsificação a qual Hagen se refere trata-se de uma deformação, pois, “conhecer é inserir algo no real; é, portanto, deformar o real” (Calvino, 2004. p. 123).

Antes de prosseguir por esse caminho, é imprescindível que se demore um pouco sobre uma questão importante: a relação entre o mundo escrito e o mundo não-escrito.

Sobre essas duas instâncias mundos, Calvino escreveu um ensaio, em 1983, no qual, apropriadamente, demonstra a dificuldade de ajustamento das imagens de um mundo no outro, visto que há vários níveis de realidade na literatura:

Pertengo a uma parte da humanidade (...) – que passa boa parte das suas horas de descanso num mundo especial (...): um mundo que pode ser ainda mais rico do que o mundo não-escrito, mas que, de alguma maneira, requer um ajustamento especial para se situar no interior dele. Quando saio do mundo escrito para ocupar meu posto no outro (...), feito de três dimensões, cinco sentidos, povoado por milhares de semelhantes, equivale a mim a repetição do trauma do nascimento, como tentar dar forma inteligível a uma grande quantidade de sensações confusas, a escolher uma estratégia para enfrentar o inesperado sem ser destruído⁹ (Calvino, 2002. p. 114).

O desafio do escritor, segundo o ensaísta, é manter intactas as sensações do mundo escrito, as imagens, enfim, tudo aquilo que não existe no mundo não-escrito, no mundo real, de modo que não sejam destruídos pelas sensações arbitrárias e limitadas desse. Na verdade, o “ajustamento interno”, ao qual ele se refere, é a maneira por meio da qual o artista/escritor dará forma escrita ao conjunto de sensações que existem somente no mundo real, das sensações, de modo que elas não se percam na escritura.

Assim o ato de escrever equivale a uma dura penitência, uma vez que esses ajustamentos é que transformam o objeto comum em objeto estético.

Na fala de Irmã Teodora, podemos identificar esses ajustamentos, uma vez que são, eles próprios, a penitência, os obstáculos da narradora para contar a sua história:

Ontem escrevia sobre a batalha e no ruído de louça na pia acreditava estar ouvindo o bater de lanças contra escudos e couraças, o ressoar de elmos atingidos por grandes espadas; do pátio chegavam até mim os golpes do tear das irmãs tecedoras e me parecia uma batida de cascos de cavalo a galope: e,

⁹ Appartengo a quella parte dell’umanità (...) – che passa gran parte delle sue ore di veglia in un mondo speciale (...): un mondo che può essere molto ricco, magari ancor più ricco di quello non scritto, ma che comunque richiede un aggiustamento speciale per situarsi al suo interno. Quando mi stacco dal mondo scritto per ritrovare il mio posto nell’altro (...), fatto di tre dimensioni, cinque sensi, popolato da miliardi di nostri simili, questo equivale per me ogni volta a ripetere il trauma della nascita, a dar forma di realtà intelligibile a un insieme di sensazioni confuse, a scegliere una strategia per affrontare l’inaspettato senza essere distrutto.

assim, aquilo que minhas orelhas ouviam meus olhos entreabertos transformavam em visões e meus lábios silenciosos em palavras e palavras e a pena se lançava pela folha branca, correndo atrás delas. (NA, 407).

ou ainda:

Esta história que comecei a escrever é ainda mais difícil do que havia pensado. Acontece que me cabe representar a maior loucura dos mortais, a paixão amorosa, da qual o voto, o claustro e o pudor natural até aqui me protegeram. Não digo que não tenha ouvido falar disso: pelo contrário, no mosteiro, para manter-nos afastadas das tentações, às vezes se discute a questão, da maneira que podemos fazer-lo com a vaga idéia que temos sobre ela, e isso ocorre, sobretudo, cada vez que uma de nós, coitadinha, por inexperiência, fica grávida ou então, raptada por algum poderoso não temente a Deus, volta e nos conta tudo o que lhe fizeram. Assim, tanto sobre o amor como sobre a guerra, direi de boa vontade aquilo que consigo imaginar: a arte de escrever histórias consiste em saber extrair daquele nada que se entendeu da vida, todo o resto; mas concluída a página, retoma-se a vida, e nos damos conta de que aquilo que sabíamos é realmente nada. (NA. 417)

No primeiro trecho, a representação ou mimese entre o mundo escrito e mundo não-escrito são claras; podem ser facilmente evidenciadas pelo fato de a freira utilizar-se das imagens sonoras da cozinha do convento para imaginar a guerra que ela narrara anteriormente, ao passo que no segundo trecho, ela especula sobre a dificuldade em transpor essa barreira entre os dois planos, nos quais a palavra “representação” nos lembra que se tratam de mundos diversos; e no segundo, em que a narradora especula a necessidade de se buscar algo além daquilo que já se conhece, ainda que estabelecidamente conhecido possa não ser conhecido de fato.

A crise na composição de Teodora ocorre exatamente no que toca à “representação”. Sobre isso, Calvino discorre, explicando que o mundo como se apresenta aos seus olhos é um mundo já conquistado, colonizado pelas palavras; um mundo que carrega sobre si uma pesada

crosta de discursos. “Vivemos em um mundo onde tudo já foi lido antes mesmo de existir¹⁰” (Calvino, 2002. p. 119).

A representação entre em crise por que é desse mundo já colonizado, já lido, já desbravado que Teodora tem de retirar as imagens e transformá-las; é por meio do tratamento que ela terá de dar a essas imagens que o mundo não-escrito terá a chance de se exprimir. Esse, na verdade, é o grande desafio da narradora, bem como de qualquer escritor.

É por conta desse desafio que, revelando-se como Bradamante, ela abandona a escritura e junta-se a história que está narrando, pois “a luta de Teodora revela a impossibilidade de uma relação transparente entre a linguagem literária e a realidade, entre a disparidade dos símbolos na escritura e os objetos do mundo¹¹”, ou seja, entre o objeto narrado e a realidade (Hagen, 2002, p. 882).

E a propósito dessa coincidência entre personagens, afirmamos tratar de uma importante característica artístico-composicional, pois, trata-se, conforme diz Bakhtin, do papel do autor de:

colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele pode completar a si mesmo, até atingir o todo, com valores que, a partir da própria vida, são transgredientes a ela e lhe dão acabamento; ele deve tornar-se o *outro* em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro; é verdade que até na vida procedemos assim a torto e a direito, avaliamos nós mesmos do ponto de vista dos outros, através do outro procuramos compreender e levar em conta os momentos transgredientes à nossa própria consciência. (Bakhtin, 2003, p. 13).

Somente no momento em que o todo do personagem torna-se o último todo para o artista, que se separam totalmente, o diálogo polifônico é estabelecido e a ponte entre a

¹⁰ (...) il mondo si presenta ai miei occhi – (...) – già conquistato, colonizzato dalle parole, un mondo che porta su di sè una pesante crosta dei discorsi. (...). Viviamo in un mondo dove tutto è già letto prima ancora di cominciare a esistere.

¹¹ La lotta di Teodora rivela l'impossibilità di una relazione trasparente tra il linguaggio letterario e la relata, la disparità tra i segni sulla carta e gli oggetti del mondo.

escritura e realidade é estabelecida. “Não será mais o texto quem seguirá uma realidade externa, mas ela, como parte daquela realidade, que se aproximará dele, até deixar-se absorver totalmente¹²” (Hagen, 2002, p. 882).

Revelando-se Bradamante e abandonando a escritura, Teodora deixa a obra aberta, inacabada, visto que a série de relações entre os planos escritos e não-escritos são infinitas e, portanto, impossíveis de serem esgotadas na escritura.

¹² (...): non sarà più il testo ad inseguire una realtà esterna, ma lei come parte di quella realtà ad avvicinarsi al testo, fino a lasciarsi assorbire totalmente da esso, (...).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O cavaleiro inexistente” é um livro que apresenta muitas possibilidades de leitura. A obra realiza-se por meio de um contínuo diálogo com a tradição literária, seja na recuperação e manutenção de aspectos da tradição oral e do fantástico, bem como na negação de outros aspectos também amplamente discutidos há muito tempo pela crítica, especialmente forma, estrutura sobre a qual a arte se constrói.

A crise de identidade e/ou a desestabilização do ser, assinaladas na obra destacam também a crise de identidade da própria literatura. A construção das identidades do ser e da arte literária estão continuamente em construção, pois a estabilidade, em ambos os casos, sempre foi evanescente, sempre ruiu com o limiar de novas ideologias, de descobertas científicas, de remodelação das maneiras de nos relacionarmos com o mundo.

O cavaleiro Agilulfo pode ser lido, então, como uma marca na literatura contemporânea demonstrando, de maneira singular, que a classificação canônica e a definição de arte, em tempos que nem mesmo o ser humano sabe quem é, encontra-se em crise e que a literatura pode criar os anticorpos que coíbam a expansão desse flagelo lingüístico, ou seja, do discurso homogeneizante e monológico que tende a apagar a alteridade e a individualidade e, em consequência disso, a consciência (Calvino, 2004, p. 72).

Transparece na obra a manutenção de modelos que reforçam uma tomada de consciência do ser, figurativizado pela busca individual dos personagens, que ao se defrontarem com o desconhecido ou inesperado, devem operar uma transformação, devem acumular conhecimento, mas não para desempenharem um papel predestinado como os heróis das epopéias, mas para adquirirem consciência das transformações que acontecem o tempo todo.

A ruína dos modelos absolutos evocados por Agilulfo, Gurdulù e Cavaleiros do Graal, é uma das marcas da dissolução de um dualismo absoluto e da tentativa de concentrar a

rigidez na escolha de uma linguagem ou de uma caracterização do ser que privilegie a multiplicidade, a exatidão e a plurisignificação, ou seja, para alcançar a imprecisão desejada [da realidade em que os heróis calvinianos se inserem] é necessária atenção extremamente precisa e meticulosa que ele aplica na composição de cada imagem, na definição meticulosa dos detalhes, na escolha dos objetos (Calvino, 2004, p. 75).

Essas mesmas características reforçam também a tomada de consciência na busca da arte, visto que a rigidez da forma encontra-se na combinação de elementos diferentes e não exatamente opostos (o que comprova novamente a dissolução de dualismos), que criam um universo plenevalente, polissêmico e dialógico.

No procedimento de criação, há um diálogo entre dois planos, ou seja, entre o que Calvino chama de mundo escrito e mundo não-escrito. Isso ocorre porque, como vimos, o artista/escritor captura as rápidas imagens daquilo que acontece no mundo e, por meio delas, dá voz a uma série de sensações, de efeitos que não existem senão no mundo real.

A essa transposição de mundos é que está associada à penitência de Teodora: ela deve criar uma ponte entre os dois mundos, de modo que eles continuem sendo mundos distintos, sem nunca perder o foco de que o mundo real não será plenamente dito no interior do discurso. Isto porque as transformações em todos os setores da vida humana estabelecem relações infinitas, de constante mudança, sem que nenhuma imagem saia ileso desses fenômenos.

Dessa maneira, a dificuldade em criar essa ponte ocorre de maneira mais efetiva ainda, pois, é impossível que seja anulada toda subjetividade no ato da escrita e o livro acaba sendo, de certa forma, um depósito de conhecimentos de quem o escreve; e quem o escreve, ainda que passe muito tempo de sua vida mergulhado no mundo literário, vive no mundo real, sujeito a todo tipo de transformação.

A imagem de Teodora, assim, nos leva ao seguinte questionamento: deve o autor apenas imitar a realidade, anulando-se na objetividade da atividade criativa ou deve representar a consciência, vontade e escolha no interior da escritura?

A narradora, ao longo de sua penitência, demonstra algum desconforto diante das questões da criação, visto que oscila entre a história que narra e sua própria narrativa. Porém, o desfecho revela uma tomada de consciência na relação entre a literatura e a realidade, pois, a coincidência entre a narradora e a guerreira Bradamante aproxima o plano da narrativa do plano do narrado a ponto de também essa dualidade entre real e ficcional desaparecer.

Além disso, Teodora e Bradamante que buscavam, uma deduzir coisas de documentos antigos e a outra o rigor e a perfeição, estando ambas insatisfeitas com suas imperfeições, rendem-se, uma à experiência, à consciência da impossibilidade de encerrar a natureza ilimitada do mundo real e volátil, objetivo no mundo escrito sem um ajustamento interno, sem deformá-lo e, logo, sem ser totalmente isenta, e a outra à consciência de um amor que existe, em que o outro lhe determine enquanto espelho de seu próprio ser, passível de criar atrito e de, assim, adquirir consciência e conhecimento.

De acordo com as teorias de Bakhtin, o herói do romance polifônico, é o personagem cuja revelação ocorre por meio da autoconsciência e da consciência do mundo que o cerca. O herói não é revelado como ser, mas como manifestação de sua autoconsciência e da consciência dos fenômenos que o cercam.

Considerando esses aspectos, ao observar especialmente alguns personagens, parece que a teoria de Bakhtin encontra correspondência, visto que, de uma maneira ou de outra, os personagens do romance de Calvino não evocam seres, mas partes de seres, ou seja, Rambaldo, Bradamante, Torrismondo, Agilulfo, Gurdulù, entre outros, parecem ser instâncias, partes incompletas que unidas voltariam ou caracterizariam um ser completo;

todos os personagens estão submetidos a uma espécie de mutilação que, por sua vez, é responsável por instaurar uma busca pelo todo, ou pela verdade, ou pelo uno.

Uma vez que essa busca não pode ser satisfeita, os personagens não ascendem além do plano textual, ou seja, nenhum deles alcança aquilo que verdadeiramente ou necessariamente estavam buscando: Agilulfo busca por uma virgindade perdida e ao encontrá-la, descobre que não a encontrou, Rambaldo, partindo em busca de vingança, encontra a prática e o amor; Torrismundo, em busca dos Cavaleiros do Graal, de sua origem, encontra a ética e também o amor, na figura de Sofrônia, a qual acreditava ser sua mãe; Bradamante, em busca da perfeição, em busca de si mesma no outro, encontra a moral da prática e o amor no jovem Rambaldo.

É importante que se ressalte a interdependência desses personagens, o que reforça ainda mais uma onisciência, uma presença superior e/ou uma entidade unificadora a qual todos os personagens estão voltados, que dá consistência e substância a obra (que poderia ser uma entidade autoral no que diz respeito ao ser, ou o próprio livro, ou a obra literária) que, enfim, unifica e traz para si todos os fragmentos.

A obra, que começa a ser contada “fora da armadura”, à medida que ganha substância, inicia um processo de retorno para si mesma, substanciando uma convergência de vozes diferentes, até opostas ou contraditórias que retornam ao interior da armadura, ou ainda, trazem a chama viva das vicissitudes, das incompreensões e do caos que é o mundo em que ocorre a história, para uma determinada estrutura que imortaliza esses elementos, que instaura todas essas vicissitudes, incompreensões e até mesmo o caos da realidade dentro da escritura.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, M.P.C. **O cavaleiro inexistente e o homem sem sombra – ou de quando não se vê a imagem no espelho.** *Mirabilia*, 3. 2003. Disponível em <<http://www.revistamirabilia.com/num3/artigos/art12.htm>>. Acesso em 03 mar 2005.

AMOROSO, B. **O herói fantasma de Calvino.** *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 abr 1989. Mais, p. 8.

ARIOSTO, L. **Orlando Furioso.** Trad. Pedro G. Ghirardi. 1ª ed. Ateliê: São Paulo, 2002.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem.** Trad. Paulo Bezerra. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Trad. Paulo Bezerra. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2005.

_____. **Questões de literatura e estética.** Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1998.

BARENGHI, M. La forma dei desideri: l'idea di letteratura di Calvino. In. CALVINO, I. **Mondo scritto e mondo non scritto.** Milano: Mondadori, 2002.

BARENGHI, M. A forma dos desejos: a idéia de literatura de Calvino. In. AMOROSO, B. (org.) **Remate de males.** Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem – Campinas, SP, n.º 25, jan – jun 2005.

BARROS, D. de; FIORIN, J. (Org). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade:** em torno de Bakhtin. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1994.

BEZERRA, P. Polifonia. In. BRAIT, B. (org). **Bakhtin:** conceitos chave. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2005.

CALVINO, I. **I nostri antenati: Il visconte dimezzato, Il barone rampante e Il cavaliere inesistente.** Milano: Mondadori, 1993.

_____. **Mondo scritto e mondo non scritto.** Milano: Mondadori, 2002.

_____. **Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino - con un scelta del poema.** Milano: Mondadori, 2003.

_____. **Os nossos antepassados.** Trad. Nilson Moulin. 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

_____. **Por que ler os clássicos.** Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio.** Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

_____. **Una pietra sopra.** Verona: Oscar Mondadori, 2006.

CARVALHO, L. **A ponta do novelo.** São Paulo: Ática, 1983.

CESARINI, R. **Raccontare il postmoderno.** Torino: Bollati Beringhieri, 1997.

COOVER, R. **Italo Calvino, o poeta saltador.** *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 4 mar 1989. Cultura, p. 10.

ELIADE, M. **Mito e realidade.** 6ª ed. Trad. Pola Civali. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FÁVERO, L. Paródia e dialogismo. In. BARROS, D. de; FIORIN, J. (Org). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade:** em torno de Bakhtin. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1994.

FERREIRA, L. M. A.; ORRICO, E. G. D. (Org). **Linguagem, identidade e memória social:** novas fronteiras, novas articulações. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

GHIRARDI, P. Poesia e loucura no *Orlando furioso*. In. ARIOSTO, L. **Orlando Furioso.** Trad. Pedro G. Ghirardi. 1ª ed. Ateliê: São Paulo, 2002.

HAGEN M. **La seduzione del cavaliere inesistente:** XV Scandinavske romanistkongress, 16, 2002, Oslo. *Romansk Forum*. Disponível em <<http://www.digbib.uio.no/roman/Art/Rf-16-02-2/ita/Hagen.pdf>>. Acesso em 22 abr. 2004.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 7ª ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

JENNY, L. et al. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979.

KRISTEVA, J. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974. p, 60 apud JENNY, L. et al. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979.

LUKÁCS, L. **A teoria do romance**. Rio de Janeiro: 34, 2000.

PAZZAGLIA, M. **Letteratura italiana: testi e critica con lineamenti di storia letteraria**. Vol 2. 2 ed. Zanichelli: Bologna, 1986.

ORTEGA Y GASSET, J. Estudios sobre el amor. In. **Obras completas**. 5 vol, 2 ed. Revista de Occidente: Madrid, 1951.

PAZZAGLIA, M. **Scrittori e critici della letteratura italiana, ottocento e novecento: antologia con pagine critiche e un profilo di storia letteraria**. 3 ed. Zanichelli: Bologna, 1992. pp. 699-726.

PROPP, V. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984. pp. 32-34.

ROMANO, R. L'intellettuale nella società italiana del Cinquecento. In. PAZZAGLIA, M. **Letteratura italiana: testi e critica con lineamenti di storia letteraria**. Vol 2. 2 ed. Zanichelli: Bologna, 1986.

ROSA, A. **Storia della letteratura italiana**. La nuova Italia: Firenze, 1985.

SANTIAGO, S. (org.) **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p, 28 apud CARVALHO, L. **A ponta do novelo**. São Paulo: Ática, 1983.

SOBRAL, A. Ato/atividade e evento. In. BRAIT, B. (org). **Bakhtin: conceitos chave**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2005.

TUSCANO, P, *La lezione di Italo Calvino*. In. "Critica Letteraria", 1993, n. 78, pp. 47-59