

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

**DIÁLOGOS ENTRE A NOVELA DE CAVALARIA E O CAVALEIRO *INEXISTENTE*,
DE ITALO CALVINO**

CARLA ARAÚJO LIMA DA SILVA

RECIFE, 2013

CARLA ARAÚJO LIMA DA SILVA

**DIÁLOGOS ENTRE A NOVELA DE CAVALARIA E O *CAVALEIRO INEXISTENTE*,
DE ITALO CALVINO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, nível Mestrado, com área de concentração em Teoria da Literatura, do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra.

RECIFE

2013

Catálogo na fonte
Andréa Marinho, CRB4-1667

S586d Silva, Carla Araújo Lima da
Diálogos entre a novela de cavalaria e o cavaleiro inexistente, de Italo
Calvino / Carla Araújo Lima da Silva. – Recife: O Autor, 2013.
154p.; 30 cm.

Orientador: Antony Cardoso Bezerra.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC.
Letras, 2013.

Inclui bibliografia.

1. Teoria da Literatura. 2. Tradição (filosofia). 3. Cavaleiros e
Cavalaria na Literatura. 4. Calvino, Italo. I. Bezerra, Antony Cardoso
(Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

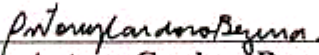
UFPE (CAC2013-30)

CARLA ARAÚJO LIMA DA SILVA


**Diálogos Entre A Novela de Cavalaria e O Cavaleiro Inexistente, de Italo
Calvino**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal de
Pernambuco como requisito para a obtenção do
Grau de Mestre em Teoria da Literatura, em
28/2/2013.


DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra
Orientador – LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. André de Sena Wanderley
LETRAS - UFPE

Recife – PE
2013

AGRADECIMENTOS

Não posso começar de outra forma. O maior e mais completo obrigada de todos é para a heroica dona Cleo, uma mulher tão calma, tão forte, tão doce é meu exemplo e meu conforto. Mãe, obrigada por me ensinar, todos os dias, essa sua estranha mania de ter fé na vida. Também não posso deixar de agradecer a Julianna, o meu amor fraterno na paz e na guerra. Sem a sua torcida, sua ajuda e o seu sorriso eu não conseguiria tanto.

Tenho que agradecer a Maria Júlia e toda a sua sabedoria de quem tem três anos de idade e a vida inteira pela frente. Obrigada, Dinda, por me ensinar novamente a brincar e a imaginar. Um coração transbordando de agradecimento e amor é o que eu tenho e um pedido de desculpas pelas vezes em que não pude estar presente. Prometo fazer todos os relógios de caneta «bic» que você quiser. Juro juradinho.

Sou e serei sempre grata ao professor Antony Cardoso Bezerra que, desde a graduação, tem me apoiado nesta jornada acadêmica. Sinto-me agraciada de ter sido sua orientanda e afirmo que, sem a dedicação, competência e paciência de Antony este trabalho não teria encontrado seu rumo certo. Muito obrigada, professor.

Não posso deixar de agradecer a Solange e todo o profissionalismo e carinho de quem me ajuda na árdua jornada de existir neste mundo. Tal qual Rambaldo precisa, muitas vezes, de seu mentor Agilulfo, eu agradeço todas as vezes em que tive a minha e que, com o seu amparo, consegui revestir a vida com as armaduras certas.

Um respeitoso obrigado ao meu pai por todas as vezes em que me fez completar as minhas coleções de revistinhas da Turma da Mônica e, depois, dos clássicos da Editora Abril. Se hoje eu gosto de literatura, saiba que é o responsável.

Agradeço ao professor Anco Márcio Tenório Vieira pelas aulas ministradas na disciplina de Bases da Teoria Literária, essenciais para o desenvolvimento desta dissertação e pela leitura atenta e comentários valiosos no momento da pré-banca.

Agradeço, também, ao professor André de Sena por ter aceitado participar de minha defesa.

Sou grata aos professores Ricardo Postal e Inara Gomes por aceitarem fazer parte da banca de examinadores.

Agradeço aos professores que conheci durante o meu mestrado, especialmente a Alfredo Cordiviola, Sônia Ramalho e Ermelinda Ferreira.

Sou grata a todos os profissionais do PPGL pela solicitude e ajudas prestadas. Especialmente a Jozaías e Diva pela tranquilidade e disposição em resolver qualquer situação que surgisse.

Agradeço ao CNPq pela bolsa concedida. Sem este auxílio, a dedicação e empenho necessários, talvez, ficassem comprometidos.

Não posso deixar de agradecer a minha linda tia Mazinha que, do outro lado do oceano, sempre se fez presente, comprando livros em italiano, me ensinando francês e sempre acreditando em meu potencial. Também tenho que agradecer a minha tia Coninha e seu apoio em minha carreira profissional, além de ser a minha torcedora preferida. Claro, agradeço também a todos os meus amados Araújo que sempre estiveram ao meu lado.

Sou grata aos meus fiéis sequestradores de rotina, meu amigos queridos: Thaynara, Joana, Talita, Mirtes, Carolina, Josceline, Renato, Bruno e Cleibson. Um abraço especial em Maria Paula e sua doce mania de lembrar sempre de mim. Obrigada, também, a todos aqueles que passaram pelo meu caminho e o fizeram mais bonito, por falta de espaço ou de memória, não consigo citar todos.

Agradeço a Hugo Lopes e Wanessa Rossiter, pela atenção e disposição em ouvir meus anseios e devaneios.

Agradeço a Wilma Santos por todo o carinho, cuidado e companheirismo de sempre nesta nossa agri doce vida de professora.

Sou muito grata aos meus amigos de mestrado, Lylian Cabral, Mahely Barros, Anuska Vaz, Cláudio Clécio, Igor Bandim, Jéssica Oliveira, Thiago Corrêa, Sarah Catão, Suzana Ploeg, Thiago Figueiredo e Alberes Santos, sem vocês esta jornada não seria completa (nem tão divertida).

E a Deus que, mesmo após todo e qualquer fim, nos ensina a achar sorrisos e recomeçar.

«É uma energia voltada para o futuro, tenho certeza, e não para o passado, a que move Orlando, Angélica, Ruggiero, Bradamante, Astolfo...»

«Talvez possamos reconhecer que a poesia nunca terá fim e, da mesma forma, tampouco aquele caso peculiar da poesia a que chamamos romance: a poesia como primeiro ato natural de quem toma consciência de si próprio, de quem olha em volta com o espanto de estar no mundo.»

Italo Calvino.

RESUMO

Ainda na Contemporaneidade, a Idade Média e as novelas de cavalaria despertam um interesse que proporciona diversas recuperações literárias, cinematográficas e históricas. O gênero cavaleiresco possui seus próprios procedimentos literários e ideológicos, assim como temas e estruturas usuais, de modo que uma análise sobre a recuperação desta tradição exige tanto um olhar sobre as funções que esses elementos assumem na narrativa de cavalaria em face do seu mundo como em relação à posteridade. Diante desse quadro, o presente estudo visa a discutir a maneira como o escritor italiano Italo Calvino retrabalha, em **O Cavaleiro Inexistente**, a poética e o discurso ideológico cavaleiresco como uma representação, para refletir a existência do homem moderno, a construção da individualidade humana e a efetivação da liberdade plena. Observa-se, ainda como o autor reinsere historicamente o gênero em questão. Fundamentam a análise os estudos de medievalistas e historiadores como Buesco, Duby, Huizinga, Mello, Sèguy e Zumthor; as reflexões sobre representação literária de Auerbach, Bakhtin, Candido, Ceserani, Costa Lima, Eco, Lukács, Spina e Todorov; a fortuna crítica de Calvino (particularmente, aquela que se ocupa do romance em tela), caso de Micali, Moreira, Pavese, Hagen e Mancini; além dos próprios ensaios críticos escritos por Italo Calvino; estudos essenciais e norteadores na leitura crítica que se faz do romance em questão.

Palavras-chave: novela de cavalaria, tradição, reinserção histórica, O Cavaleiro Inexistente, Italo Calvino.

ABSTRACT

Still today, Middle Age and the chivalry novels awaken an interest that provides several literary, cinematic and historical recoups. The Chivalrous genre has its own literary and ideological proceedings, as well usual themes and structures, so that an analysis about this tradition recuperation requires both a look at the functions that these elements assume in the chivalrous narrative under the light of its world and as well its posterity reference. Toward this situation, the present study aims to discuss how the Italian writer Italo Calvino reworks, in **O Cavaleiro Inexistente**, the poetic and the chivalrous ideological discourse as a representation, in order to reflect the modern human existence, the construction of the human individuality and the effectuation of the complete freedom. It is observed, likewise, how the author reinserts historically the genre in focused. This analysis is based on medievalists and historians' studies such as Buesco, Duby, Huizinga, Mello, Sèguy and Zumthor; the reflections about the literary representation of Auerbach, Bakhtin, Candido, Ceserani, Costa Lima, Eco, Lukács, Spina and Todorov; Calvino's critique fortune (particularly, the one that deals with the novel under analysis), as Micali, Moreira, Pavese, Hagen and Mancini; besides the own critique essays written by Italo Calvino; essential studies and guiding in critique reading that is done on the novel in question.

Keywords: chivalry novel, tradition, historic rehabilitation, The Nonexistent Knight, Italo Calvino.

SUMÁRIO

Introdução	9
1. Literatura medieval: a tradição da novela de cavalaria	12
1.1 A Europa na Idade Média: os enlaces entre Literatura e História	15
1.2 A novela de cavalaria: ética e estética	28
1.3 O declínio da cavalaria e a herança da tradição: de Dom Quixote ao Cavaleiro Inexistente	53
2. Italo Calvino: do neorrealismo à atitude de fabular	60
2.1 Calvino e a estética neorrealista italiana: a arte de reinventar a realidade	64
2.2 Do neorrealismo à fabulação: a vida é uma fábula desencantada	74
3. A novela de cavalaria e O Cavaleiro Inexistente: o resgate do passado, uma representação do presente	95
4. Considerações finais	144
5. Referências Bibliográficas	150

INTRODUÇÃO

Uma das maneiras que o homem encontrou de relacionar-se e entender-se com seu passado histórico foi através da literatura. A cada texto escrito sobre o passado, há uma tentativa de o homem-presente reconfigurar sua própria história, aquilo que ficou para trás por conta da força do tempo. No entanto, ao mesmo tempo em que este homem-presente desenha a sua representação do passado, ele busca conversar com sua própria temporalidade, com seu próprio presente, assunto discutido por Chartier (2011, p. 95) que comenta sobre esse vezo do homem em recuperar o passado, seja ele histórico ou ficcional.

Nesta dissertação, um dos temas indicados por Chartier (2011) se faz evidente: o momento em que o texto literário recupera seu próprio passado para falar de seu presente. Ora, é o processo literário encontrado e tomado por Italo Calvino para discutir a sua maior preocupação nos anos 1950: os rumos que o homem moderno estava tomando e a liberdade perdida em meio a tal modernidade. Para isso, Calvino afastou-se de sua realidade contemporânea e alçou outros mundos, criando histórias inverossímeis, que se desenrolavam em épocas distantes e em países imaginários (CALVINO, 1977, p. 7). Nasceram, então, as três obras que, juntas, formaram o ciclo dos antepassados ou, como intitulou-se a trilogia: **Os Nossos Antepassados** (1960). O autor afirmava ter se afastado de seu próprio tempo criando «tempos imaginários», porém, mesmo afastando-se, Calvino não isentou completamente seus textos de um passado histórico e literário. **O Cavaleiro Inexistente**¹, o terceiro da trilogia heráldica, foi o romance escolhido por esta dissertação, com o desejo de discutir os modos como Italo Calvino recupera a tradição da cavalaria medieval enquanto gênero literário e instituição histórica, assim como refletir não apenas a literatura e seus procedimentos literários, mas também sobre o homem contemporâneo a Calvino, tão distante e, por vezes, tão perto desta Idade Média.

Para cumprir este objetivo, parte-se, no primeiro capítulo, do pressuposto de que, se Calvino recupera tradição da cavalaria literária, é necessário, antes de tudo, que

¹ Para termos práticos, todas as demais referências a este romance serão citadas como **O Cavaleiro**, postas em destaque.

esta seja conhecida – tanto pelo crítico quanto pelo leitor. Deste modo, neste primeiro momento, discute-se o surgimento histórico da cavalaria medieval e suas implicações em seu próprio tempo. Para subsidiar essas pesquisas, utilizam-se as investigações de historiadores e medievalistas, tais como Duby (1987; 1993); Flori (2005; 2010); Huizinga (1996); Régnier-Bohler (2009); Soriano (1866) e Zumthor (2009).

De vasta importância, os estudos históricos se complementam aos estudos literários, tendo em vista que um foco deste trabalho são as novelas de cavalaria como gênero literário. Sendo assim, após uma sucinta explanação sobre as produções literárias do Medievo (principalmente aquelas que influenciaram no surgimento das novelas cavaleirescas), parte-se para o estudo mais detalhado dos artifícios literários utilizados pelos poetas medievais na construção de tais novelas, além dos temas e motivos que compunham as produções medievais. Tomam-se como referência os estudos de Bakhtin (1998), Lukács (2009), Vassalo (1984) e Spina (1997) para compreender a novela de cavalaria na condição de gênero literário; os estudos de Auerbach (2009), para observar as representações da realidade através do texto literário; as inferências de Buesco (1991), Megale (1992), Mello (1989; 1992) e Séguy (1998) para perceber a novela de cavalaria não apenas no nível do gênero, mas também como produção artística que dialoga e evidencia ideologias de seu próprio tempo. Utilizam-se, também, a novela de cavalaria **A Demanda do Santo Graal** e canção de gesta épica **A Canção de Rolando** como parâmetros para a subsequente análise.

Por ser um estudo comparativo, o segundo capítulo assume a função de desenhar, ainda que não tão aprofundadamente, a vida e a obra de Italo Calvino, para entender o início de sua carreira como escritor literário e a conjuntura que lhe proporcionou escrever **O Cavaleiro**, além de observar a estética e os temas evidenciados pelo autor italiano no início de sua carreira e na fase em que escreve a trilogia dos barões. O fio condutor deste capítulo são as próprias inferências de Calvino (1997; 2003; 2004; 2005; 2006; 2009a; 2009b; 2010a; 2010b; 2011a; 2011b) sobre sua obra e a arte literária como um todo, deixando sempre claro que as palavras do autor não são lei, porém contribuem na compreensão de seu projeto estético. Ainda sobre a primeira fase neorrealista italiana e de Calvino, recorre-se às pesquisas de Fabris (1996); enquanto que Micali (2008); Moreira (2011); Hagen

(2002); Mancini (2006) e Pavese (2007) ajudam a entender os textos de Calvino. Ainda neste capítulo reserva-se um momento para investigar as especificidades dos contos de fadas, das fábulas e dos contos maravilhosos, lançando mão dos estudos de Eco (2008), Propp (2010) e Jolles (1976).

Após perceber as especificidades literárias e temáticas das novelas de cavalaria e das obras de Italo Calvino, é hora de urdir as produções literárias, i. é, perceber as confluências e as divergências entre as novelas de cavalaria e o romance de Italo Calvino. O terceiro capítulo vale-se, então, de diversos estudos teóricos e críticos sobre a literatura que auxiliam na compreensão não apenas narratológica do texto, mas também no entendimento deste enquanto procedimento artístico que implica uma reflexão sobre a própria arte e as relações existente entre arte e mundo. É trazido para a análise as contribuições de Ceserani (2006) e Todorov (2010) sobre o fantástico, o maravilhoso e o sobrenatural na literatura; as reflexões de Eco (2009), Costa Lima (1980; 2000) e Iser (2000) sobre o texto ficcional e a mimese; além do texto de Candido (2011) sobre as personagens ficcionais romanescas.

Nas considerações finais, chega-se ao momento em que são arrematadas as discussões desenvolvidas na análise, evidenciando as relações existentes entre a tradição da novela de cavalaria e **O Cavaleiro** de Italo Calvino. Discute-se, ainda, sobre a recuperação da tradição literária como um processo que demanda um diálogo inter-histórico promovido pelo autor literário de modo que não se percam os elementos próprios da tradição, nem os elementos próprios do tempo em que a 'tradição recuperada' é escrita. As considerações finais não se limitam a recharacterizar a discussão antecedente; busca-se, isto sim, suplementar a análise por meio de um diálogo com aqueles que se ocuparam de questões centrais atinentes no trabalho. Não se promove, assim, uma mera repetição do que já se abordara no corpo do trabalho, pelo contrário, diante da fecundidade que o tema provoca, ao discutir a questão da recuperação de tradições literárias, novos temas surgem à tona. Para fomentar tal discussão, promove-se, nesse sentido, um diálogo sobre os comentários de Chartier (2011), Auerbach (1997), Costa Lima (1981) e Tynianov (1973) acerca das relações entre o passado e o presente literário, das representações literárias e da recuperação das tradições, essenciais na conclusão desta dissertação.

1. Literatura medieval: a tradição da novela de cavalaria

No intuito de organizar e coletar informações sobre a Idade Média, período que até hoje desperta o interesse de estudiosos, uma boa quantidade de historiadores medievalistas se empenharam e continuam se empenhando em conseguir informações que permitam uma maior aproximação do homem contemporâneo deste período. A tentativa de desvendar como os homens medievais viviam e pensavam o mundo permitiu o florescimento de várias produções críticas e teóricas em diversas áreas do conhecimento: história, literatura, arte, filosofia, sociologia, entre outras. Reservando-se ao campo da Literatura, é sabido que a Idade Média deixou para a posteridade um conjunto vasto de poesias e textos narrativos que tratavam de diversos temas e meios de vida medievais, de modo que se um crítico literário se dispõe a abordar todas as produções literárias do Medievo, este deve estar ciente da extensão e da minúcia necessárias para a construção de tal proposta, o que não é o caso do presente estudo dissertativo.

Considerando, portanto, as limitações desta dissertação e a impossibilidade desta em produzir um estudo extenso e minucioso, cabe esclarecer que, a fim de contemplar a proposta deste trabalho acadêmico, faz-se necessário um panorama histórico das principais questões (ideológicas e literárias) acerca da Baixa Idade Média, período em que as narrativas populares, antes orais, passaram a ser transcritas e registradas, resultando num conjunto de produções literárias nas quais pode-se perceber a forte presença das principais novelas de cavalaria. O objetivo deste panorama é, portanto, focar nos principais conteúdos e na estrutura literária dos textos medievais, concentrando-se nas produções em poesia e prosa que tenham como principal motivo a vida cavaleiresca medieval. Ainda que ciente da limitação deste panorama, assegura-se que esta é de suma importância, visando ao entendimento da discussão a que este trabalho se propõe: a recuperação da tradição cavaleiresca e medieval por Italo Calvino em seu **O Cavaleiro** (1959).

O universo histórico e literário da Idade Média, mesmo passados séculos ainda se faz presente no imaginário do homem moderno. As figuras lendárias, as justas, o caráter dos cavaleiros medievais, as aventuras são assuntos que incitam, ao longo

dos tempos, uma espécie de curiosidade sobre esse passado remoto.² O que Johan Huizinga (1924) chama de «imaginação histórica» é essa fixação que os povos têm sobre a vida medieval e cavaleiresca. Essa «imaginação histórica» deriva das informações encontradas nos textos históricos e textos literários da época, ainda que se saiba da defasagem de informação de algumas dessas fontes. No entanto, a que mais contribui na construção de um imaginário medieval é, de fato, o texto literário, justifica Paul Zumthor: «essas correspondências [entre o texto e o contexto histórico] são mais evidentes nos textos narrativos em que o fator de verossimilhança os transforma em homologia, reproduzindo alguns aspectos do real extratextual.», de modo que, segundo as inferências de Erich Köhler, Zumthor corrobora que «o romance cortês aparece assim como a projeção compensatória na tela da linguagem de um tipo de sociedade definido a partir deste mito.» (ZUMTHOR, 2009, p. 50.) São, portanto, as novelas de cavalaria, as canções de gesta, as histórias de Artur e seus exímios cavaleiros que despertam a atenção do homem ao longo dos tempos. A presença dos elementos épicos, das figuras³ e eventos sobrenaturais interessam ao homem moderno, cético e ávido de cientificidade. Esse deslumbre pela vida na

² De acordo com Tynianov (1973), a tradição na literatura é apenas um conjunto de elementos que são dispostos no texto com o propósito de cumprir uma determinada função, de modo que estes elementos não possuem uma unidade ou uma exclusividade de 'gênero literário', pode-se assim dizer; o que se tem são apenas elementos que aparentam ser parte exclusiva de um determinado tipo de texto, segundo as palavras de Tynianov, «a 'tradição', não é mais que uma abstração ilegítima de um ou muitos elementos literários de um sistema no qual têm um certo emprego e certa função, não é mais que sua redução aos mesmo elementos de um outro sistema no qual eles têm um outro emprego. O resultado é uma série unida apenas ficticiamente, que não tem senão a aparência de 'entidade'.» (TYNIANOV, 1973, p. 106,107). Neste caso, os elementos literários que são próprios e que constituem aquilo que se considera uma narrativa cavaleiresca assumem, ao longo dos tempos, outras funções e, por sua vez, são construídos e narrados de formas diferentes. Sendo assim, a cada recuperação do motivo da cavalaria, tem-se uma nova forma de narrar e significar cada elemento criando, portanto, uma gama de representações diversificadas da instituição cavaleiresca e de seus componentes.

³ Cabe aqui um esclarecimento em relação ao termo «figura» adotado nesta dissertação. Segue-se o modelo figural de Auerbach (1997) que explica ser «figura» uma prefiguração de uma representação, i. é, a experiência de um autor é, na verdade, um recorte que este faz diante de algum fenômeno ou evento histórico que vivencia, de forma que essa experiência é transformada em «figura» que, por sua vez, é uma «prefiguração» de algum evento anterior (ao vivido pelo autor) e, ao mesmo tempo, é uma «prefiguração» do texto que o autor irá escrever. Esse «modelo figural» só poderá ser consumado unicamente em um texto literário, porque este é uma representação, uma organização e seleção de elementos que dependem do autor literário. O modelo figural de Auerbach considera por «figura», também, o recorte feito pelo autor no momento em que este seleciona os elementos de uma determinada época e os põe em diálogo com os elementos novos e originais de seu tempo. No caso das novelas de cavalaria, por exemplo, a «figura» do cavaleiro medieval é uma construção literária – e ideológica – de um evento histórico próprio do Medievo que é urdido com «figuras» próprias de outras épocas, a exemplo dos heróis gregos épicos e a própria imagem de Jesus Cristo (no caso da cavalaria cristã). Sendo assim, se a «figura» do cavaleiro do Medievo é um recorte inter-histórico feito por um autor (ou um grupo de autores), a «figura» do cavaleiro de Calvino será, por sua vez, um recorte entre as características do herói medieval postas em diálogo com as características do 'herói' ou do homem moderno.

Idade Média é um dos motivos pelos quais a temática⁴ da literatura medieval perdurou. Ainda que diferente – esteticamente – das novelas de cavalaria, a figura de um jovem de excelente caráter e destemido permeia a literatura e outras produções artísticas até os tempos atuais.

Não é de se estranhar, por exemplo, a presença de produções literárias e cinematográficas que se inspiram ou nos moldes literários ou nos principais valores cultuados no Medievo, importando e adaptando a tradição da vida e da literatura medieval à produção artística contemporânea. É o caso de filmes que readaptaram a história do lendário Rei Artur; além do surgimento de séries – geralmente norte-americanas – que utilizam a aura dos tempos medievais como base condutora de suas histórias, é o caso de **Game of Thrones**, **Merlin** e a trilogia **O Senhor dos Anéis**, por exemplo.⁵

Fato é que o motivo da cavalaria medieval inspira muitos autores de literatura, lançando mão ou da postura idônea do herói ou da figura virginal da dama – esta herança é perceptível no romance romântico do século 19 –, ou, ainda, do caráter suspensivo e ousado das aventuras, resultando numa grande quantidade de importações dessas temáticas para as mais diversas produções artísticas.

⁴ Ressalta-se que o conceito aqui utilizado é o de Raymond Trousson (1981) que, ao estudar a tematologia, apresenta uma distinção entre motivos, temas e mitos. Para Trousson, os motivos são atitudes ou sentimentos generalizados, não individualizados por personagens e «continuam no estado de noções gerais, de conceitos» (TROUSSON, 1988, p. 18), enquanto que os temas são as individualizações dos motivos. No caso do estudo desta dissertação, por exemplo, o motivo analisado é a cavalaria como instituição, como modo de vida medieval em termos gerais, já os temas a serem estudados são os cavaleiros específicos e suas formas de viver a cavalaria: Artur (o cavaleiro épico), Galaaz (o cavaleiro cristão), Lancelote (o cavaleiro cortês). Cada tema, segundo Trousson, irá explorar o motivo de forma diferenciada e essa tematização se dá de acordo com o contexto histórico, político e ideológico em que está situado.

⁵ **Game of Thrones** (2011), baseado na série de livros **As Crônicas de Gelo e Fogo** de George R.R. Martin, o seriado americano criado por David Benioff e D.B Weiss trata da história de sete famílias que disputam o trono e o controle da terra mítica *Westeros*. Já **As Aventuras de Merlin** (2008-2012) é, também, um seriado americano que conta as aventuras de um jovem Merlin. **O Senhor dos Anéis** (2001-2003) é uma trilogia cinematográfica baseada nas obras de J. R. R. Tolkien que conta a história do conflito entre o bem e o mal na mítica Terra Média, com a presença de personagens místicas e sobrenaturais: hobbits, anões e elfos.

1.1 A Europa na Idade Média: os enlaces entre Literatura e a História

Iniciada no século 5.^o com as Invasões Bárbaras sobre o Império Romano, a Idade Média prolongou-se até o século 15 com a retomada do comércio e o desenvolvimento urbano. O Medievo é um período histórico complexo e intrigante, em que a predominância da cultura oral, além da perda de manuscritos ao longo dos tempos, tornou difícil a atividade de agregar informações e criar um registro histórico e literário da época, certifica Zumthor: «Caso de documentação insuficiente; de fato a maior parte das linhas de nossos diagramas só pode ser pontilhada.» (ZUMTHOR, 2009, p. 39). Tendo como principais características a produção feudal, o poder da Igreja Católica e uma sociedade hierarquizada em que as possibilidades de mobilidade social eram mais exigentes; a Idade Média, mesmo com vários séculos de distância, ainda é um período que desperta o interesse dos estudiosos da Literatura, da História e dos homens comuns contemporâneos.

De estrutura feudalista, a Idade Média é comandada pela nobreza aristocrática que detinha os poderes políticos e econômicos do Estado, juntamente com o clero. A relação entre nobreza e clero era fundamental na organização social, política, econômica, cultural e religiosa da Europa. Devido à hierarquização e difícil mobilidade social na Europa Medieval, as relações entre os soberanos e os vassalos seguiam por um processo de ajuda mútua, posto que a subserviência, a fidelidade, a ajuda e o cumprimento das obrigações do vassalo garantiam aos nobres riquezas, mantendo-o no seu alto posto da pirâmide social; ao mesmo tempo em que a riqueza do nobre assegurava o emprego, a segurança e o sustento do vassalo. No entanto, apenas os filhos dos nobres tinham acesso à educação formal, e esta era diretamente influenciada pelos ideais da Igreja Católica que dominava o cenário religioso, determinando o modo de pensar e de se comportar na Idade Média.

Levando uma vida ociosa, à nobreza pouco atarefada cabia apenas a responsabilidade de responder às questões bélicas, das guerras e às questões financeiras que surgiam – com o declínio da sociedade feudal estas obrigações bélicas e de estratégica política vão se tornando escassas. Ainda organizando-se geográfica e politicamente, os países da Europa sofriam algumas invasões e estas situações demandavam uma organização militar por parte da nobreza. Neste âmbito

surgem os conhecidos cavaleiros. A priori, eram homens com habilidades bélicas e dispostos a lutar, ou homens errantes em seus cavalos, por entre as florestas. Nos primeiros séculos da Idade Média as guerras tinham em boa parte conotações políticas e os soldados – ou cavaleiros, como se passou a chamar após a criação das Ordens de cavalaria – seguiam esses mesmos princípios. Diante da realidade da guerra (o saldo de mortos, as devastações e os roubos) e necessitando reaver seu poderio na Europa, a Igreja Católica decide intervir na política no desejo de dar fim aos males que afligiam a Europa: «Assim os soberanos dos embrionários Estados nacionais, a Igreja e até mesmo os grandes feudatários deram-se as mãos para profligar tais mazelas.» (MELLO, 1989, p. 14.)

A partir do século 9.^o, após a dissolução do Império Carolíngio, uma série de situações que punham em risco a soberania da Igreja e da nobreza as levou a se aliar, a fim de reorganizar a estrutura social e política da Europa. É nessa conjuntura histórica que surgem as chamadas ‘Paz de Deus’ e ‘Trégua de Deus’, que, segundo José Roberto Mello, era a tentativa de a Igreja plasmar

[...] a energia belicosa das camadas superiores da população – versadas e acostumadas no manejo das armas – dentro de um código ético cristão, impulsionando o surgimento da cavalaria, criaram uma disponibilidade de braços armados para o combate aos infiéis, trazendo pois um certo alívio ao Ocidente, dilacerado pelas incessantes lutas e seus intempestivos *milites*. (MELLO, 1989, p. 14.)

É com a criação desse exército cristão que surgem as Cruzadas e os cavaleiros cristãos, tal qual o imaginário medieval construído ao longo dos tempos: heróis bons, puros, virgens e fiéis à Igreja – no intuito de, como já fora dito acima, combater as guerras violentas e o nomadismo, uma característica importante do vulgo medieval na qual cavaleiros, sem laços de pátria, religião ou matrimônio, vagavam pelas florestas e cidades em busca de aventuras. Esse nomadismo é que vai inspirar as aventuras cavaleirescas, desde as de caráter pagão, em que os cavaleiros iam simplesmente em busca das aventuras e do perigo, até as cristianizadas, onde as aventuras tinham um sentido espiritual e redentor.

Em 1095, o papa Urbano 2.^o convoca a Primeira Cruzada, no intuito de expulsar os infiéis – os árabes – da Terra Santa. As Cruzadas duraram cerca de dois séculos

e, para além do interesse religioso, carregavam também o interesse econômico e político de dominação do Oriente. Resultaram num saldo enorme de mortos e feridos, deixando destruição e não conseguindo atingir os seus objetivos: expulsar os infiéis, resgatar o Santo Sepulcro e dominar o Oriente.

Foi, de fato, através da ação da nobreza e da Igreja que nasceu o espírito cavaleiresco. Partindo de ideais religiosos, políticos e inspirados na bravura bélica, uniu-se a figura do cavaleiro medieval – que, antes, eram particularmente desertores, ladrões, homens expulsos de suas cidades ou militares – e a figura dos monges, criando uma nova ideia de cavaleiro: o jovem bravo, porém livre de crueldades, fiel, casto e honrado, o cavaleiro-monge, como afirma Mello: «o ideal cruzadístico conseguiu, na primeira metade do século XII, reunir duas formas de vida até então julgadas irreconciliáveis: a dos cavaleiros e a dos monges.» (MELLO, 1989, p. 37). Essa é a concepção mais tradicional de cavaleiro medieval que se tem até os tempos atuais e é o principal mote temático para a criação da novela cortês, nos séculos 12 e 13, principalmente, tendo como as mais conhecidas as do Ciclo Arturiano, que tratam da história de Artur e seus cavaleiros da Távola Redonda. Não obstante, é importante lembrar que a figura do cavaleiro medieval que permeia o imaginário – da época até a contemporaneidade – não se resume ao cavaleiro-monge. Há ainda a figura do cavaleiro cortês, aquele que dedica-se ao amor de sua dama, mais comumente representado por Lancelote e Tristão; além do cavaleiro guerreiro, aquele corajoso e com habilidades bélicas, mais comuns nas épicas canções de gesta.

O surgimento do que se pode conceber como literatura medieval é vago e esbarra em questões relacionadas aos registros dos textos, além da própria concepção que se tem de literatura no Medievo. Zumthor comenta que as noções que se tem de 'literatura medieval' são produtos das próprias concepções de Literatura que se tinha na época. Segundo o medievalista, literatura medieval era designada

[...] a partir de um termo derivado de *littera*, um conjunto de textos cuja transmissão foi principalmente, é preciso insistir, oral, fundada na proximidade da palavra, indistacável de seu lugar e do corpo do qual ela emana, não menos daqueles que a ouvem ao longo de uma duração temporal intermitente, de um tempo esburacado, no qual periodicamente se reforma um sentido, jamais idêntico a ele próprio. (ZUMTHOR, 2009, p.35.)

Segismundo Spina, por sua vez, comenta que «na diversidade e riqueza das formas literárias criadas e reelaboradas pela Idade Média durante esse milênio, o próprio conceito de estilo literário não pode ser estabelecido com clareza.» (SPINA, 1997, p. 16), sendo assim, havia impasses que dificultavam a concepção de literatura enquanto produção artística e, portanto, como arte criadora de uma poética na Idade Média. Segundo Costa Lima (2006) os usos do termo 'literatura' como uma parte específica da arte e do discurso aparece nos **Fragmentos** de Friederich Schlegel entre 1797 e 1798, ou seja, a partir de fins século 18. Zumthor (2009, p.35; 36), por sua vez, comenta que 'literatura' só foi entendida como uma classe exclusiva do discurso a partir do século 17, em um processo lento e de reconhecimento dos novos pensamentos críticos que surgiam e buscavam criar parâmetros para os textos poéticos. Neste caso, por não possuírem uma poética da literatura medieval, as produções literárias da Idade Média obedeciam a funções e interesses diversos que não a criação de uma proposta norteadora da forma literária medieval, i. é, havia uma maior interesse em assuntos e temas históricos ou ideológicos, além da forte influência das instituições do Estado e da Igreja na forma como determinados assuntos eram tratados.⁶

A literatura medieval era, portanto, um instrumento da nobreza. Tendo em vista o poderio desta, o texto – literário ou histórico⁷, essa divisão ainda era confusa em

⁶ Costa Lima (2006) faz um longo trajeto para explicar o surgimento do termo literatura e as concepções que são dadas a este ao longo dos tempos, desde considerar literatura tudo aquilo que abrange a linguagem (Friederich Schlegel, 1797-1798, incluindo neste grupo a retórica, a filosofia e a ciência), passando para área que abrange os escritos filosóficos e as obras de cunho imaginário (Mme. De Stäel, 1800, excluindo aqui as ciências), além dos estudos que consideraram literatura aquela responsável por despertar algum sentimento no receptor (René de Chateaubriand, 1802). Costa Lima, no entanto, enfatiza que as tentativas dos estudiosos não foram frutíferas em propor um conceito específico e delimitado do que seria literatura e cita Proust e Valéry para explicitar a importância da linguagem na construção da literatura em conjunto com a vivência daquele que escreve e que é representado no romance, unindo, ainda que insuficientemente os conceitos de poesia e romance.

⁷ Huizinga nomeia «cronistas» os historiógrafos e escritores responsáveis por relatar os acontecimentos do Medievo, a exemplo de «Chastellain, o historiógrafo dos duques de Borgonha» (HUIZINGA, 1996, p. 59) e nomeia «poetas» aqueles que produziam poemas e canções de gesta, a exemplo de Jean Meschinot e Jean Molinet (HUIZINGA, 1996, p. 63). Sabendo-se, portanto, que na Idade Média ainda não havia um conceito formado e único sobre o que seria 'histórico' e os textos que buscavam relatar o cotidiano e os acontecimentos importantes de uma sociedade eram chamados de 'crônicas', assume-se, nesta dissertação, como «cronistas» os produtores de textos 'históricos', i. é, os textos que se referem aos modos de vida do Medievo, adotando, portanto, um termo mais abrangente e comum aos tempos atuais. Logo, assume-se como «poetas» aqueles que escrevem poemas, concordando, assim, com as denominações utilizadas por Johan Huizinga.

tempos medievais e, mesmo hoje, nem sempre se patenteia com clareza⁸ – tinha o objetivo de relatar a vivência da aristocracia da época. Cabia aos cronistas, portanto, escrever aquilo que presenciavam e que coletavam de relatos orais ou escritos. Muitos dos poemas épicos, canções de gesta e novelas eram encomendadas pelos soberanos, com o objetivo de entretê-los, sendo assim, os poetas produziam textos que representavam o cotidiano, no entanto, esse texto deveria estar de acordo com o desejo da nobreza e do clero medieval, prestigiando os valores éticos e morais que prevaleciam – ou os que eram exaltados – em cada século. A figura do cronista, assim como a do poeta, era, portanto, solicitada pelos nobres sempre que estes desejavam modificar uma experiência, ajustando-a aos padrões morais idealizados, ou simplesmente contar histórias baseadas em lendas ou figuras históricas. Huizinga, inclusive, cita o caso do cronista Chastellain, que, responsável por manter a ilusão da cavalaria no século 15, teve de ‘refazer’ o final de um sangrento combate, segundo as ordens de uma nobreza envergonhada, como fala o próprio cronista: «E por causa disso Deus determinou que se seguisse um duelo entre cavaleiros, o qual foi irrepreensível e sem consequências fatais.» (CHASTELLAIN, apud HUIZINGA, 1996, p. 106.)

Como dito mais acima, a nobreza inativa desejava viver um tipo de vida que se dissociava de sua realidade. Nesse espírito de ampliar seu campo de experiências, a nobreza encomenda poemas épicos e novelas que tragam como tema a vida idealizada. Essa ilusão da vida heroica com personagens possuidoras das melhores qualidades humanas: bondade, fidelidade, honra e bravura, ajudava os nobres a vivenciarem um estilo de vida mais parecido com aquele que era aspirado. Surgem então os assuntos mais notáveis na produção literária medieval: a cavalaria cristã, o

⁸ O historiador Hayden White em seu texto «Enredo e verdade na escrita da história» (2008) comenta sobre os limites encontrados pelo historiador em elaborar os enredos históricos e a linha tênue existente entre o texto literário e o texto histórico. Segundo White (2008, p. 193; 194), é problemático conferir ao texto histórico o título de «narrativas que competem» i. é, narrativas que narram fatos verdadeiros e incontestáveis; assim como também é problemático conferir ao texto literário o título de «interpretação dos fatos» de modo que o que é narrado na literatura seja apenas uma «estória» sobre os fatos, opondo os dois tipos de textos como «estória real» e «estória imaginária». Deste modo, para o historiador, é a forma como se elabora o enredo que vai dar o tom do fato (leia-se fato como: momentos históricos, uma série de eventos, etc.), ou seja, os elementos retóricos e poéticos escolhidos é que vão traçar a natureza da narrativa, distinguindo-as da representação literal ou ficcional, confirma o autor: «Porque diferenças entre *narrativas* que competem são diferenças entre os ‘modos de elaboração’ de enredo que predominam nelas. É por serem narrativas sempre elaboradas em enredo que elas são comparáveis; é porque narrativas são diferentemente elaboradas em enredo que as discriminações entre os tipos de enredo podem ser feitas.» (WHITE, 2008, p. 195.)

amor cortês, as novelas de aventura. Para o nobre, a literatura era a forma como este grupo social desejava viver, como afirma Mello:

Tal concepção permite a liberdade de ação da nobreza, sua devoção integral à aventura e o descuido em relação às necessidades do cotidiano [...] corresponde à vivência ideal desse grupo social, que se ocupava eminentemente da caça, da guerra e muito pouco do cotidiano aborrecido dos negócios e da administração. (MELLO, 1992, p. 124.)

Ou seja, o texto literário, encomendado ou não, servia de alívio, oferecendo prazer e diversão face à realidade imperfeita. Observando por um viés mais atual sobre o papel da arte literária na sociedade, desde os tempos medievais que a literatura – assim como as artes em geral – cumpre sua função de reconfiguradora da realidade, sua função fundamental que é a de oferecer realidades e mundos possíveis ao leitor.

Há um exemplo visível sobre essa relação nebulosa entre a representação e a realidade da Idade Média: a história de Guilherme Marechal (1145-1219). Guilherme foi rei da Inglaterra, morou na França por muito tempo, porém sua vida e feitos não ganharam muita atenção por parte dos estudiosos. Após a morte do Marechal, seu filho de mesmo nome, Guilherme, contrata um poeta para escrever as memórias do pai e, a partir dos relatos de João de Deus, melhor amigo e escudeiro do rei, um poema é construído. Georges Duby (1984), que analisa e reorganiza o poema em forma de narrativa, nos apresenta um exímio cavaleiro e honrado rei. Guilherme Marechal é, aos olhos de João de Deus e do poema, o melhor cavaleiro do mundo. No entanto, a versão que se tem dos feitos de Guilherme é literária e, portanto, não referente à realidade empírica, e Duby revela essa divergência quando comenta que o documento literário é «uma defesa de si mesmo, como sempre são as memórias. Exagera os méritos, é óbvio, concentrando neles toda a luz, mantendo criteriosamente na sombra o que é menos glorioso, apagando mesmo o que possa deslustrar a imagem.» (DUBY, 1987, p. 53). Essa alteração da História pela lenda ou pela Literatura é bastante comum nos textos medievais, por conta não apenas da distância histórica entre os manuscritos e os textos literários, mas também pelo papel de reconfigurador da realidade próprio da arte literária (a arte do «como se» de Wolfgang Iser e seus atos de fingir). Lígia Vassalo comenta sobre essa reconfiguração (1984) no poema épico **A Canção de Rolando**, que, nos

manuscritos, se baseava em acontecimentos do século 8.^o, mas que, ao serem transcritos no século 12, foram adaptados à ideologia da época. Outra personagem que pode exemplificar a reconfiguração de uma lenda ou de uma história pela História ou Literatura é a figura do Rei Artur que na Alta Idade Média é um temível cavaleiro e, na Baixa Idade Média, com a influência da Igreja Católica é convertida em campeã do Cristianismo. Sendo assim, para além da reconfiguração interna do texto literário, há a reconfiguração das personagens e do enredo em favor de uma ideia dominante à época da escrita. Noutros termos, a relação entre o texto histórico e o texto literário na Idade Média é confusa e cabe ao analista compreender e considerar as mútuas inferências, ou seja, entender que «a história foi [é] alterada pela lenda» (VASSALO, 1984, p. 53) e vice-versa.

Ciente da relação entre realidade e representação, é papel do leitor contemporâneo e, principalmente, do crítico de textos literários medievais não assumi-los como um guia prático da vida cotidiana medieval, considerando que essa concepção reduz a capacidade artística e interpretativa do texto. Essa problemática é fundamental ao estudo do texto literário medieval se intentar construir uma análise literária que leve em consideração a não referencialidade do texto literário à realidade empírica, tomando-o como uma produção inserida em um tempo histórico e que, portanto, dialoga diretamente com este. Deste modo, o texto literário medieval não é um relato fidedigno da vida medieval e nem um texto que se ausenta de seu contexto histórico, é, portanto, reconfiguração deste tempo histórico através da linguagem literária. Sendo assim, não há dúvidas acerca da contribuição da produção literária medieval no entendimento deste período histórico. A problemática se instaura, exatamente, como dito acima, na tomada da literatura apenas como um referente, uma espécie de espelho dos valores da época e, mais, da vida cotidiana empírica do homem medieval.

Se a literatura é a representação de uma realidade, significa que esta existe e inspira o autor a escrever sobre. No entanto, mesmo que inspirada na realidade empírica, a literatura não abarca com total precisão o mundo a que se refere, o texto literário é, portanto, a representação de uma das realidades possíveis, guiadas pelo ponto de vista do escritor. O conceito de mimese, segundo a **Poética** (c. 335 a.C) de Aristóteles, corrobora essa afirmação ao tomar a arte não como correspondente da

realidade, e sim como reconfiguradora desta. Nesse caso, a arte não imita a vida, a arte representa a vida, e Mello sustenta essa posição ao afirmar que:

Por muito fecunda que seja a imaginação de um autor, é quase de todo impossível criar alguma coisa que não tenha amarras com as experiências já vividas, vistas ou conhecidas. Mesmo quando essas amarras permanecem subentendidas na massa da fantasia, elas existem. (MELLO, 1992, p. 123.)

Deste modo, a literatura medieval é a confluência entre o imaginário do poeta e o trabalho artístico da linguagem, guiado pelos interesses da nobreza e da Igreja. Luciana Stegagno Picchio (1979, p. 225), ao apresentar uma metodologia de estudo sobre os textos medievais, afirma que tomar o texto literário – e, por isso, fictício – por si só resulta num «excesso de pessimismo filológico» por considerar que, entre o texto literário e o leitor contemporâneo, não haverá aproximação e eliminação da distância cultural que os separa. De fato, por ser um período histórico em que há uma grande quantidade de lastros de informação e a perda de outras tantas, o texto literário assume a condição de divulgador de seu próprio tempo e, por isso, promove diretamente o diálogo com o contexto. Uma análise filológica, mais centrada, permite considerar a inscrição histórica do texto literário, não o tomando como verdade absoluta nem como pura ficção, mas sim como um dos responsáveis pela mediação entre o real e o ficcional, e pela construção de um imaginário da época, um imaginário medieval.

O imaginário medieval literário consiste, por isso, numa visão idealizada da vida cotidiana, e esta visão era a maneira segundo a qual os cronistas conseguiam compreender o próprio mundo. Em se tratando de Idade Média, sabe-se da dificuldade – histórica, filosófica, política – de se apreciar com clareza as problemáticas de seu tempo, ou seja, compreender as razões das guerras, os embates, a natureza do homem e suas relações, como o próprio Huizinga (1996, p. 59; 60) comenta com relação ao papel dos cronistas. A honra, a glória, a humildade, a bravura eram, portanto, os motivos que garantiam o poder dos nobres e, seguros disso, os poetas e cronistas escreviam seus textos exaltando essas características e modos de vida. A intenção visível desses escritores era, destarte, a de historicizar o seu próprio tempo, registrar as glórias de sua gente, e, nessa condição,

apresentavam textos permeados de elementos que, para esses autores, condiziam com os modos de vida – ainda que desejados e díspares da realidade vivida – da Idade Média. Erich Auerbach (1946) vai chamar de «realismo cortês» essa tentativa por parte do poeta de conferir elementos da realidade empírica no texto literário. O filólogo explica que este realismo «oferece uma imagem viva, muito rica e temperada, de uma única classe» e que «quando descrevem a realidade, só descrevem a superfície colorida, e quando não são superficiais, tem outros objetos e outras intenções que não a realidade do tempo.» (Auerbach, 2009, p. 115-119.)

Segundo Zumthor, Ramón Menéndez Pidal sustenta a ideia de que a História que se tem da vida cotidiana das duas fases da Idade Média é uma «história totalmente poetizada, de uma poesia impensável de outra maneira que não histórica» (ZUMTHOR, 2009, p. 37). Ou seja, na tentativa de representar sua própria época, os poetas ofereciam novelas e poesias inspiradas nas ordens cavaleirescas cristãs, enfatizando os sentimentos nobres da cristandade, reproduzindo batalhas gloriosas, personagens heroicas, intercalando realidade e opinião, garantindo ao texto literário a condição de interpretação do próprio mundo, como mesmo afirma Zumthor:

Na prática intelectual medieval, as estruturas de pensamento que constituíam as artes liberais asseguravam eficazmente o recorte do real empírico, determinavam o acontecimento, designavam o fato ao mesmo tempo que fundavam nele a interpretação. (ZUMTHOR, 2009, p. 47.)

Impedido de compreender em profundidade o seu próprio tempo nas mais diversas facetas, o poeta (assim também os cronistas) assumia a função de propagador dos valores das classes sociais mais nobres. Esse é o motivo pelo qual não há a presença do vulgo medieval. Vilões, mulheres, servos e todos aqueles que ocupavam a terceira camada social da Idade Média eram figuras inexistentes no texto literário ou, como afirma Auerbach (2009, p. 112), eram personagens ridicularizadas, cômicas ou grotescas. Sendo assim, os textos literários se ocupam de narrar o cotidiano dos reis, cavaleiros, das damas e das cortes. A forte presença da Igreja no Medievo conduziu os modos de vida e de comportamento medieval, resultando numa posterior supervalorização da cavalaria medieval cristianizada. Segundo Huizinga, essa supervalorização da cavalaria em detrimento das outras

classes sociais, no século 15, resulta do fato de «muito depois de a nobreza e o feudalismo terem cessado de ser fatores essenciais no estado e na sociedade continuarem a impressionar o espírito como formas dominantes de vida.» (HUIZINGA, 1996, p. 57-58). Ou seja, a presença dos ideais defendidos pela nobreza e pela Igreja era tão forte que se arraigou na cultura medieval, indo até o final da Idade Média e perdurando no imaginário histórico e literário ao longo dos tempos, numa relação inter-histórica, conceito que se detalha no momento de análise de **O Cavaleiro**, no terceiro capítulo.

De acordo com Segismundo Spina (1997, p. 31), por ser uma época em que a individualidade autoral não predominava, os textos remetiam-se a instituições ou a Estados, logo, não havia um início ou fim de escola ou estética literária, havia uma adaptação, uma evolução das formas literárias. Nesse caso, focar-se apenas na estética medieval pode ser problemático se não se levar em consideração a inscrição histórica do texto literário, como afirma Picchio que em sua fala cita Paul Zumthor:

Concordo com o facto de que 'o poeta é situado na sua linguagem e não a sua linguagem nele' e de que, de todos os determinismos que contribuem para criar uma poesia, o factor mais importante é justamente o 'modo de inserção do poeta e da cultura que é alimentado na linguagem'. (PICCHIO, 1978, p. 224.)

Privilegiar, nesse caso, a forma em detrimento da condição histórica, social e política da época no momento de construção da crítica literária reduz a possibilidade de compreender o texto literário como um todo para o qual o contexto era indispensável na criação, na interpretação e na classificação dos textos. Justamente por ser um período em que a individualidade não prevalecia e os textos literários eram, geralmente, de autores desconhecidos e, portanto, adaptados, tomados de empréstimo e reescritos, que a literatura medieval assumiu esse caráter coletivo, representando instituições e grupos sociais e esse caráter ideológico da literatura medieval – principalmente nas novelas cortesãs – é fundamental para o surgimento das formas literárias vigentes na Idade Média.

Se o conceito de literatura como possibilidade de discurso só aflora em meados do século 18, os modos de classificação das produções literárias da Alta e Baixa Idade Média vão se pautar na aparição e na evolução⁹ das formas literárias ao longo do Medievo. As imprecisões históricas quanto ao surgimento dos textos dificulta a organização cronológica destes; por essa razão, prefere-se organizar de acordo com o período em que surgiram, ou seja, na Alta ou na Baixa Idade Média, inserindo-as historicamente e comentando sobre os principais temas. No entanto, ressalta-se o caráter didático desta divisão e a intenção de proporcionar um conhecimento mais abrangente e geral da literatura medieval, destacando, ainda, que por não serem estáticos e exclusivos de um século, os textos literários perduram e evoluem resultando em novos gêneros e formas literárias medievais.

Desta forma, as produções literárias medievais podem ser divididas em dois momentos: do século 5.^º ao 11 (Alta Idade Média) e do século 11 ao 15 (Baixa Idade Média), sendo os séculos 12 e 13 um período de intensa produção textual, no qual as produções literárias se fundiram, resultando nos mais conhecidos gêneros literários do Medievo.

A predominância da cultura oral, a dificuldade de se registrarem as produções textuais e o domínio da escrita pelos mosteiros resultou no caráter religioso da maioria dos textos produzidos na Alta Idade Média. Poemas litúrgicos, textos hagiográficos, cantos blasfematórios, fábulas e epístolas poéticas faziam parte da literatura do início do Medievo. Os textos literários da Alta Idade Média, em geral, não influenciaram o surgimento de outras formas literárias, exceto a epístola poética que ajuda no estudo da lírica trovadoresca. Segundo Spina, a literatura da Alta Idade Média é «uma literatura latina, monacal, de intenções predominantemente didáticas e apologéticas, obra de copistas» (1997, p. 18). Todavia, ainda que

⁹ O termo «evolução» aqui refere-se ao conceito de Carlos Reis em seu texto «A Evolução Literária» (2001), no qual o autor considera que o fenômeno literário é indissociável de uma concepção evolutiva e conceitua esta como as «continuidades e rupturas, interações e processos de rejeição» (REIS, 2001, p. 384). Reis assume, portanto, como «evolução literária»: «as transformações constantes, que, entretanto, nem obedecem a um ritmo regular, nem são, muitas vezes, facilmente reconhecidas no momento em que ocorrem: o que normalmente acontece é que só à distância de décadas e até séculos, a história e a teoria literária conjugadas procuram sistematizar aquilo que ocorreu de forma lenta e mesmo imperceptível.» (REIS, 2001, p. 385). Toma-se, também, por «evolução» o conceito de Tynianov (1973) que, como explicado em nota no início desta dissertação, considera a evolução da literatura uma evolução dos termos literários que, ao longo dos tempos, assumem novas funções por conta da variabilidade literária, i. é, as novas formas de se narrar e significar tais elementos em relação aos vários sistemas literários possíveis.

predominantemente religiosa, no final da Alta Idade Média surgiram algumas produções literárias que se diferenciavam da temática cristã, como é o caso das épicas germânicas, as *Eddas* (século 9.º ao 11) e as *Sagas* (século 9.º ao 15) que tinham como principal tema a valorização dos deuses pagãos nórdicos. Também no final do século 11 surgem os primeiros trovadores provençais e a poesia épica na França, desenvolvendo-se no início do século 12 (Baixa Idade Média) e resultando nas poesias líricas e nas canções de gesta, respectivamente.

A literatura produzida na Baixa Idade Média é a mais interessante do ponto de vista crítico exatamente por ser a que mais influenciou a literatura da época e as formas literárias posteriores, além de ser a mais bem definida esteticamente, afastando-se do caráter monacal da produção da Alta Idade Média. Dentre as principais formas deste momento, podem-se citar as conhecidas canções de gesta que surgem na França no fim do século 11 e perduram até o início do século 14, cantando, predominantemente, os atos de bravura e heroísmo dos cavaleiros, o que resulta no surgimento do romance cortês. É com as canções de gesta que os primeiros atos de bravura dos cavaleiros são representados. Nesta poesia épica, os cavaleiros são retratados como bravos guerreiros, heróis terríveis e temíveis, dispostos a lutar para proteger o Estado. Esses guerreiros eram inspirados nos cavaleiros do exército de Carlos Magno e as produções que o tinham como tema ficaram conhecidas como integrantes do Ciclo Carolíngio. Um das canções de gesta mais conhecida é **A Canção de Rolando** (c. 1100). A lírica trovadoresca ou lírica provençal – por ser a região da Provença o centro de desenvolvimento da poesia lírica medieval – desponta no século 11 e vai até o século 15, sendo tratada como o primeiro e único movimento literário da Idade Média e tendo como principais representantes os cancioneiros e as cantigas (amor, escárnio e mal dizer), a exemplo da «Cantiga da Ribeirinha» ou «Cantiga de Guarvaia» de Paio Soares Taveirós (1198) e a coleção de poemas, **Cancioneiro da Ajuda**, de autor anônimo, compilada em fins do século 12. Os *fabliaux* são contos em prosa que aparecem nos séculos 12 e 13 e tem como principais matérias a escatologia, situações cômicas, além do forte teor sexual, sendo o **Decamerão** de Boccaccio e **Os Contos da Cantuária** de Geoffrey Chaucer as principais obras descendentes das narrativas *fabliaux*. A poesia alegórica, por sua vez, surge nos séculos 12 a 14, e tem como principal representante Dante em sua **A Divina Comédia**, além do **Romance da**

Raposa (1170-1205) e **Romance da Rosa** (1230). O romance ou novela cortês¹⁰ surge nos séculos 12 e 13 e herda das canções de gesta o gosto pela exaltação à glória pessoal, à bravura e à coragem dos cavaleiros, associando-se, ainda, à presença do amor cortês – advindo da lírica trovadoresca – e do maravilhoso e sobrenatural – oriundo das lendas célticas – dando origem aos mais conhecidos poemas épicos e novelas de cavalaria da História literária, a exemplo das poesias de Chrétien de Troyes, as novelas do Ciclo Bretão Arturiano e do Ciclo do Graal de Robert de Boron.

Das produções da Baixa Idade Média, as que consistem no foco deste trabalho serão as novelas de cavalaria mais representativas do gênero, separando alguns títulos em especial para tomá-los com referência quanto ao tema e ao motivo – o cavaleiro e a cavalaria medieval. Esse recorte é essencial, tendo em vista a necessidade de uma explicação mais cuidadosa sobre os principais motivos e temas da novela, além da construção da narrativa e da função – tanto diegética quanto ideológica das personagens. Naturalmente, o recorte é feito a fim de contemplar e subsidiar a análise do romance de Italo Calvino, no intuito de proporcionar um conhecimento mais apropriado sobre a realidade – empírica e literária – da novela de cavalaria, para compreender a reinserção histórica do gênero feita pelo autor italiano em 1952.

¹⁰ A discussão acerca da denominação romance ou novela para as narrativas produzidas no Medievo não é um ponto pacífico. Há um grande número de características e teorias que tentam compreender e determinar as diferenças existentes entre novela e romance, porém ainda não se conseguiu uma explicação única e definitiva. Nesta dissertação decide-se, portanto, chamar «novelas» as narrativas cavaleirescas produzidas na Idade Média por considerar seu caráter episódico, no qual cada história contada tem sua própria autonomia (começo, meio e fim, assim digamos) em relação ao todo do enredo; além do fato de que, no Medievo, o termo *roman* assumia uma outra conotação (eram consideradas *roman* as narrativas populares de tradição oral), divergindo, assim, da concepção que se tem por *roman* em sua forma literária moderna, o romance. Reis & Lopes confirmam esse caráter autônomo das narrativas episódicas ao considerá-las «uma unidade narrativa não necessariamente demarcada exteriormente, de extensão variável, na qual se narra uma ação autônoma em relação à totalidade da sintagmática narrativa, ação essa que estabelece conexão com o todo em que se insere por meio de um qualquer fator de redundância [...]». (REIS & LOPES, 1988, p. 33). Deste modo, se as narrativas episódicas, i.é, as novelas, são textos autônomos, o romance é, por sua vez, uma narrativa compositiva que pode ser reconhecida pela sua extensão e seus componentes diegéticos, mas também por sua «primordial intencionalidade que preside à composição, o teor finalístico que a afeta e a sua propensão eminentemente ideológica e epidíctica.» (REIS & LOPES, 1988, p.198). Tomando, portanto, as considerações dos dois teóricos, serão denominadas «novelas» as produções cavaleirescas medievais e «romances» as obras literárias de Calvino.

1.2 A novela de cavalaria: ética e estética

Trazer à tona a temática da cavalaria em um estudo acadêmico pode parecer, a princípio, uma tarefa de fácil resolução. Devido à grande quantidade de estudos – aprofundados ou não – sobre a cavalaria literária e histórica, criar um panorama que faça jus a todo o universo estético e ideológico que esse gênero abarca revela-se um trabalho minucioso e, inevitavelmente, seletivo. A cavalaria – da História e da Literatura – apresenta inúmeras faces, motivos e temas no qual cada texto está submetido à uma ideologia, classe social ou interesse específico. Levando-se então em consideração a amplitude da temática cavaleiresca e os propósitos do presente estudo, esclarece-se a necessidade de selecionar os aspectos históricos, políticos, ideológicos e estéticos das novelas de cavalaria medieval que mais se aproximam de **O Cavaleiro** feito por Italo Calvino, no intuito de proporcionar uma análise comparatista mais direcionada.

Nessa senda, reserva-se este subcapítulo para discorrer sobre o surgimento da novela de cavalaria na Idade Média e quais as principais características que fazem desta produção literária uma das mais notáveis do Medievo. A opção de selecionar os principais aspectos temáticos e estéticos que contribuem para a feitura da novela cavaleiresca implica a compreensão desta como gênero que intenta representar a realidade e os costumes de seu tempo – se não vividos, ao menos desejados. Para isso, é necessário compreender quais os procedimentos literários e ficcionais que reconfiguram a realidade e, portanto, dispor um olhar que não descarte a inserção histórica do texto literário. Sendo assim, esta apresentação terá como foco as produções literárias que abordem a matéria cavaleiresca, a saber: a poesia épica medieval, mais conhecida como canções de gesta e seu caráter vassálico; a novela cortês e a ênfase ao amor cortês; e a novela de cavalaria conhecida pelo tom aventureiro e cristianizado da ordem.

O imaginário cavaleiresco que perdurou e alcançou a Modernidade é de uma cavalaria medieval basicamente cortês. As principais representações e recriações (mais especificamente as cinematográficas, tendo em vista as inúmeras recriações de Lancelote ou de cavaleiros que se assemelham ao amante cortês por excelência) apresentam a saga de um cavaleiro que tenta, através das aventuras e façanhas,

ganhar o amor de sua dama e confirmar o seu caráter nobre.¹¹ No entanto, esse imaginário construído em torno da ordem da cavalaria e do cavaleiro não é a única face desta instituição medieval. Para desmistificar a cavalaria e a figura do cavaleiro medieval é necessário, antes de tudo, compreender a evolução da prática cavaleiresca.

De acordo com Flori (2005), a tese da «mutação do ano 1000» considera que a cavalaria é um resultado do declínio do rei e do surgimento do sistema feudal, no qual, com as invasões e guerras constantes, tiveram de se armar e proteger dando origem a uma classe de homens que combatiam a cavalo. A essa classe dava-se o nome de *milites*. No entanto, Flori discorda da ideia da cavalaria (ou *milites*) como um prolongamento da castelania e, segundo o autor, aquela está ligada «ao serviço público (ou ao que resta dele) a entrega das armas àqueles que governam em seu nome, sem com isso aceitar a ideia de uma real continuidade entre as instituições romanas e a cavalaria» (FLORI, 2005, p. 14). Ou seja, para o medievalista francês, a cavalaria é uma junção dos grupos aristocráticos aos grupos guerreiros que nasce na passagem do século 10 ao 11. Desse modo, a cavalaria inicia-se como um ofício, uma função pública que cabia àqueles que protegiam as cidades ou vilas. Tornava-se cavaleiro aquele que:

Podia sustentar cavalo, e com ele e as suas respectivas armas, servir na guerra ao rei, e como para este fim era preciso ter meios, aos que assim lhe prestavam serviço dava ele, como acima dissemos, certos privilégios de classe, que constituíam o primeiro grau de nobreza, concessão que de algum modo era uma justa compensação das despesas que os membros dela faziam para servirem na guerra. (SORIANO, 1866, p. 1532.)

¹¹ Segundo Jean Flori (2005, p. 115;116;118) a palavra «nobreza» ou *nobilitas* significava, primeiramente, virtude e elevação da alma. Posteriormente, o uso do adjetivo *nobilis* garantiu ao termo «nobreza» o significado de dignidade, i. é, homens nobres eram aqueles dignos de admiração; repassando-se, ainda segundo Flori, para aqueles que advinham de famílias que tinham alguma reputação, algum histórico de ação digna de admiração na família. Flori enfatiza que o uso do termo «nobre» para pessoas nascidas em leitos reais só passa a ser usado a partir do século 16 pelos redatores dos documentos medievais (clérigos e monges). Deste modo, ao referir-se a um cavaleiro medieval como «nobre», destaca-se, principalmente, a sua conduta moral e suas qualidades do que, necessariamente, sua posição social, uma vez que por mais respeitado que um cavaleiro medieval fosse, a sua função não garantia uma posição no grupo dos aristocratas feudais, como confirma o medievalista: «Em outros termos, a cavalaria não substitui a nobreza; ela se acrescentou a ela, como uma dimensão nova, ou melhor, uma dimensão muito antiga, mas recentemente admitida como valorizada: a profissão guerreira.» (FLORI, 2005, p. 118.)

Simão José da Luz Soriano se refere aos cavaleiros do século 18 em Portugal. No entanto, essa condição não difere no Medieval, pois, neste caso, o título de nobreza estava mais ligado ao respeito agora conferido à classe dos guerreiros medievais, pois, como dito mais acima, mesmo quando convertida em ordem, a cavalaria não conferia título real a seus integrantes.

Portanto, a primeira noção que se tem de cavalaria são os *milites*, considerados um grupo de servidores públicos que manejavam armas e combatiam a cavalo, i. é, eram os soldados armados do Estado¹². A relação vassálica, própria do período feudal, é quem garantia a criação e o aumento desses grupos de guerreiros, tendo em vista que os castelões colocavam seus servos à disposição de algum nobre aristocrata. Contudo, a este grupo ainda não havia sido conferido um caráter honorífico. Segundo Jean Flori (2005), esta condição honrosa passa a surgir a partir do século 12 com a entrada de personagens de alto nível social (condes, príncipes, castelões) que ingressavam na vassalagem em função de outros personagens de maior status social. Há, então, dois grupos de cavaleiros: aqueles que servem a cavalo e aqueles que fazem parte de uma classe social específica – a nobreza aristocrática – que lutam a cavalo. A partir desse momento o termo cavalaria assume uma condição ideológica – e não funcional, apenas – de guerreiros bravos e começa a delinear códigos éticos que pautam a função destes, além de suscitar, mais adiante, as ordens e os rituais de investidura dos cavaleiros.

Até o início do século 13, tornar-se cavaleiro era uma questão de ofício, era «a entrada em uma profissão, a corporação dos guerreiros de elite» (FLORI, 2005, p. 39), ou seja, aquele que pleiteasse uma vaga na corporação bastava sustentar o cavalo e fazer parte do sistema de vassalagem (no qual o cavaleiro servia a algum aristocrata, castelão, príncipe ou rei). A distinção entre os cavaleiros soldados e os cavaleiros aristocratas sempre existiu, porém, a partir do século 13 esse grupo se fecha e se torna uma ordem restrita e elitizada composta em sua grande maioria por nobres – e, aqui, o sentido de nobre está relacionado à posição social. Desse modo, tornar-se membro de uma ordem da cavalaria medieval era, agora, uma questão hereditária, tendo o jovem ou a família a obrigação de comprovar que pertencia a

¹² Flori lembra que não havia ainda uma noção formada de pátria na Idade Média. Para o medievalista francês, o significado de pátria estava mais relacionado ao «sentimento comum de pertencer a uma mesma comunidade de vida, de costumes, diríamos hoje de cultura.» (FLORI, 2005, p. 57.)

uma linhagem de cavaleiros honráveis. Todavia, mesmo sendo um grupo fechado e restrito aos aristocratas, as ordens de cavalaria não se voltaram totalmente contra os jovens que aspiravam à posição de cavaleiro. Flori (2005, p. 122;123) lembra que alguns textos históricos e literários fazem referência a guerreiros que foram investidos cavaleiros graças à nobreza de ações que correspondiam à chamada ética cavaleiresca, ou seja, ainda que não fizessem parte de uma linhagem de cavaleiros, as boas ações e comportamentos dos jovens não passavam despercebidos às ordens.

Alcançando a condição de grupo seletivo e com um *ethos* específico, a cavalaria e seus integrantes passarão a influenciar o imaginário e a produção cultural do Medievo, de modo que as instituições tentarão conferir a sua própria visão da cavalaria e a literatura, por sua vez, registrará as várias nuances da instituição cavaleiresca na história medieval.

O grande responsável pelo imaginário medieval cavaleiresco, construído através da literatura, foi a criação de um código deontológico que guiava o comportamento dos cavaleiros. Ainda que haja vários aspectos ou várias formas de se representar um cavaleiro, a ética que os conduzia era a mesma: «ser em toda parte o defensor dos fracos e oprimidos, o protetor da mulher e do órfão, o sustentáculo das causas justas.» (FLORI, 2005, p. 43). Ou seja, a norma de conduta principal de um cavaleiro era ser misericordioso e protetor dos fracos e desarmados, enfatizando ainda os sentimentos de lealdade, fidelidade e coragem. Estas condutas, se seguidas com presteza, trariam honras e glórias aos cavaleiros medievais. Baseadas nesses três sentimentos universais, cada ordem ou instituição imprimia e moldava a sua própria visão da cavalaria, sendo a sociedade aristocrática feudal e a Igreja as duas instituições que mais tiveram influência sob as ordens cavaleirescas e que deram origem à cavalaria épica, cortês e cristã. O papel de cada cronista ou poeta da época era o de, portanto, retratar a vivência e os feitos destes cavaleiros em seus textos históricos e literários.

As novelas de cavalaria surgem, então, do desejo da sociedade medieval de registrar a própria história com base nas mais importantes façanhas ou heróis que existiram na época. Assumindo uma dupla função, os textos literários foram os responsáveis por divulgar os ideais propagados pelas ordens cavaleirescas – ainda

que estes ideais não tenham sido vividos na prática cotidiana, como é o caso dos roubos e ataques às pilhagens muitos comuns aos profissionais de guerra e que eram sublimados nos textos literários –, tendo em vista que os textos são uma projeção daquilo que a sociedade aristocrática gostaria de ter vivenciado. Mas também, o texto literário assume o papel de multiplicador do ideal cavaleiresco, colaborando com o sentimento saudosista do final da Idade Média ao narrar histórias de heróis ancestrais corajosos, honrados e leais, como comenta Huizinga: «No século XV a cavalaria era ainda, depois da religião, a mais forte de todas as concepções que dominavam o espírito e o coração. Era tida como a coroa de todo o sistema social.» (HUIZINGA, 1996, p. 58). De outro modo, a novela de cavalaria, ao mesmo tempo em que registra um ideal da época, divulga este para os tempos do porvir, inspirando-os. Flori comenta sobre esse papel da literatura:

A literatura medieval oferece uma espécie de auto-retrato lisonjeiro, que a cavalaria observa constantemente a fim de ficar mais parecida com ela. Os guerreiros da realidade inspiraram a literatura que, por sua vez, moldou a cavalaria, modelo mítico para os homens que a impregnaram, sonharam com ela e a viveram ao mesmo tempo. (Flori, 2010, p. 236.)¹³

A novela de cavalaria mais comumente conhecida e divulgada em sua forma prosificada é o resultado das canções de gesta medievais que nascem ao final do século 11 e duram até o início do século 14. As canções de gesta são poemas épicos

[...] baseado em dados históricos que serão enaltecidos e agigantados pela lenda. [...] Tais poemas eram cantados ou recitados (herança do canto litúrgico) com acompanhamento de um instrumento musical antecessor da viola e difundidos por artistas nômades, os jograis. (VASSALO, 1984, p. 50.)

Ao final do século 11, a forte influência da sociedade aristocrática levou à produção de uma literatura aristocrática cujo ponto de vista é a vida do herói feudal. É com essa temática que nasce a gesta épica ou a canção de gesta épica, focando

¹³ Tradução minha. Quando não indicado o contrário, todos os trechos em língua estrangeira, traduzidos para o Português, são de minha autoria.

nas façanhas e conquistas do exército de Carlos Magno e seus doze pares de França. As gestas épicas «geralmente estão organizad[a]s em Ciclos em torno de uma personagem central. Retratam um mundo masculino – o das batalhas e da luta pelo poder.» (VASSALO, 1984, p. 51). Segundo Spina (1997, p. 23), a canção de gesta pode ser dividida em três períodos ou Ciclos: Carolíngio (Carlos Magno); Ciclo de Guillaume d'Orange (gesta dos senhores feudais) e Ciclo de Doon Mayence (gesta dos barões rebeldes), sendo os autores das obras desconhecidos.

A Canção de Rolando (século 12), um dos poemas mais representativos da gesta épica medieval, trata da vida de Rolando e da batalha deste junto ao exército de Carlos Magno contra os infiéis. Sem autor conhecido, o poema traz à tona a primeira das três principais interpretações do cavaleiro medieval: o bravo e destemido guerreiro. De inspiração cruzadista, à poesia épica medieval interessava desnudar os grandes atos de coragem e fidelidade dos cavaleiros carolíngios em busca de garantir a defesa do Estado, do rei, além da salvação dos infiéis – ainda que, segundo Flori (2005, p. 178), a cavalaria não tenha aderido com profundidade ao ideal das Cruzadas. Desse modo, o interesse primeiro do cavaleiro épico era garantir a glória do reino e alcançar a glória pessoal.

De acordo com Flori, o cavaleiro épico era, antes de tudo, um servidor, aquele que estava sempre apto a servir ao seu rei ou ao seu Estado e **A Canção de Rolando** é um exemplo desta força e deste grupo de cavaleiros de combate, confirma o medievalista: «Rolando é o exemplo mais conhecido, senão o melhor. Esse herói é ao mesmo tempo um valente cavaleiro, um fiel vassalo e um santo mártir.» (FLORI, 2005, p. 158). Por ser fruto do ideal da sociedade aristocrática feudal, as canções de gesta épica vão seguir o *ethos* cavaleiresco baseado no liame vassálico feudal, ou seja, irão acrescentar ao ideal de misericórdia e proteção, a ideia de que era papel do cavaleiro servir ao Estado ou ao seu senhor. A relação de vassalagem era, então, resultado do amor e da devoção que o servo tinha por seu rei ou por sua pátria, sendo um prazer, uma honra e um dever servi-los. Ao ideal de lealdade e fidelidade ao senhor, acrescentava-se o ideal de bravura, no qual os cavaleiros, corajosos e temíveis, enfrentavam os maiores perigos para proteger seus senhores, não temendo a morte, pelo contrário, sentindo-se orgulhosos em morrer por seus senhores como um sinal de honra e glória, num sentimento de «defesa do 'país' (o reino da França), da terra; o serviço ao rei, ao senhor; o senso de dever

vassálico, o senso de honra.» (FLORI, 2010, p. 239). De fato, a fidelidade do cavaleiro servo era para com o seu imperador, como se pode perceber em um trecho de **A Canção de Rolando**: «Temos o dever de permanecer aqui por nosso rei. Por seu senhor o vassalo deve suportar os piores sofrimentos: aguentar calores ardentes e frios rigorosos, perder couro e pêlo.» (ROLANDO, 2006, p. 38.)

A forma literária das canções de gesta épica, com seus longos poemas e versos favorecia a exaltação de um herói, assemelhando-se a epopeia, além de, através da estrutura textual, revelar a estrutura social da Idade Média, como sugere Vassalo:

[...] reúne estrofes assonânticas de extensão desigual, compostas por versos longos de 8, 10 ou 12 sílabas, onde a parataxe está em homologia com a sociedade feudal fechada, hierarquizada, sem mobilidade social, e com o estilo românico rural. (VASSALO, 1984, p. 50.)

Desse modo, a estrutura da gesta épica organiza a narrativa em torno da saga do cavaleiro heroico e suas aventuras, não oferecendo grandes espaços para outras personagens. Spina lembra que «a mulher [na canção de gesta] exerce um papel secundário e a natureza ainda não se impõe como ingrediente literário.» (SPINA, 1997, p. 51). Jean Flori, por seu turno, não apoia essa leitura e lembra que a mulher mostra-se bastante valente e corajosa ao citar Guibourc, a esposa de Guilherme d'Orange. De qualquer modo, ambos os críticos coincidem ao afirmar que, ainda que citada nos poemas, a função da mulher na gesta épica é mínima, pois, segundo Flori, «ela é puramente guerreira. Para ser um 'verdadeiro cavaleiro', só lhe falta combater com a espada em punho.» (FLORI, 2005, p. 160). De fato, os elementos mais comuns da novela de cavalaria em prosa ainda não recebem, nas canções de gesta, a devida atenção, pois, como já reiterado, a história gira em torno do herói e sua aventuras.

Há, no entanto, dois elementos que se mostram presentes na estrutura literária da gesta épica, que são o caráter sobrenatural e a aventura. Na canção de gesta épica, o tom sobrenatural assume um aspecto religioso – das canções de gesta produzidas, apenas os poemas nórdicos recebem alguma influência da mística céltica bretã – ao ressaltar, segundo Vassalo (1984, p. 52), o poder e a graça divina como responsáveis pelas glórias obtidas pelos heróis e exércitos, incutindo na

cavalaria épica um caráter cristão às histórias de batalhas. A aventura do cavaleiro épico é, por sua vez, a própria guerra, pois, diferentemente dos cavaleiros de demandas, o herói da gesta épica tem um aventura já pré-definida que é a batalha em prol de seu senhor. Essas aventuras eram, como confirma Flori (2005, p. 161), repletas de cenas violentas e conflitos armados, enfatizando o *ethos* cavaleiresco épico.

A aventura é um dos elementos mais importantes e sempre evidentes em qualquer representação da cavalaria medieval, pois é ela que direciona o cavaleiro, guiando-o por entre as florestas a caminho da glória, seja esta pessoal ou coletiva. No caso da gesta épica, a glória coletiva ficava em primeiro lugar, ainda que certos vícios humanos se sobressaíssem, em alguns casos, e os cavaleiros se mostrassem mais preocupados em obter títulos e reverências pessoais, como é o próprio caso de Rolando, que, segundo Flori «aparece para alguns como um ‘desmedido’ muito mais apegado a sua própria glória que ao sucesso de sua missão.» (FLORI, 2005, p. 159). Ainda que se saiba dos ‘lapsos’ de caráter dos cavaleiros – ou das incoerências entre realidade empírica e realidade ficcional –, não é esta a imagem enfatizada nas canções de gesta, é a figura do *preux chevalier* ou *valiant knight* que se exalta, a do valoroso cavaleiro em meio a árduas guerras e batalhas, e a aventura é o elemento fundamental para a construção e comprovação do caráter valioso do cavaleiro, além de ser o elemento condutor da narrativa cavaleiresca.

O elemento da aventura é essencial à construção diegética das narrativas de cavalaria, pois a história a ser contada é pautada na confirmação ou refutação do caráter valioso do herói em questão. Auerbach comenta que o período cavaleiresco é um tempo de «provação constante, voluntária e incessantemente renovada para ser conservado. O meio da provação e da verificação é a aventura, *aventure*, forma extremamente peculiar e estranha de acontecimento, criada pela cultura cortesã.» (AUERBACH, 2009, p. 117), ou seja, o cavaleiro vive para confirmar, constantemente, a sua conduta e valor e as aventuras são o meio pelo qual o cavaleiro pode revalidar todo o seu *ethos*.

A narrativa dura o tempo das aventuras e o que vai ser narrado é apenas aquilo que envolve a saga do herói e o que o leva a realizá-la, deste modo, o tempo narrativo nas novelas de cavalaria não corresponde ao tempo cronológico, e, sim, ao

tempo das aventuras. Bakhtin (1975) explica a semelhança temporal entre as novelas de cavalaria e os romances gregos que funcionam ambos segundo o tempo das aventuras, no qual «o tempo divide-se numa série de fragmentos-aventuras, no interior dos quais ele se organiza abstrata e tecnicamente.» (BAKHTIN, 1998, p. 268), i. é, para o teórico da literatura, o tempo cavaleiresco é organizado de acordo com o surgimento das aventuras nas narrativas, estruturando e significando as histórias dos heróis. Ainda segundo Bakhtin, o cronotopo deste gênero narrativo é abstrato e, desse modo, o tempo das aventuras possibilita ao cavaleiro provar sua natureza heroica: «A prova de identidade dos heróis (e das coisas) e, sobretudo, da fidelidade ao amor e ao código de obrigações do cavaleiro, exercem papel organizador semelhante.» (BAKHTIN, 1998, p. 268). Além de guias estruturais e ideológicos das narrativas cavaleirescas, as aventuras, por seu caráter feérico, estão – em grande parte das versões literárias da cavalaria – ligadas ao aspecto maravilhoso¹⁴ e aventureiro, próprios do gênero medieval, como confirma Auerbach:

¹⁴ Assumem-se aqui, como «maravilhosas», as narrativas que lançam mão de elementos sobrenaturais, incomuns à noção de realidade empírica, como explicação ou símbolo de significados reais, a exemplo dos contos de fadas em que o sobrenatural é narrado como algo que provoca surpresa ou como algo que é considerado normal dentro do mundo construído pela narrativa (a conhecida transformação de sapos em príncipes é um exemplo). Todorov (1939) diz que, no maravilhoso, o sobrenatural é explicado diante de novas regras, de novas «leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado.» (TODOROV, 2010, p. 48), de forma que o mundo passa, agora, a responder segundo as leis do «maravilhoso», como confirma Bakhtin: «O mundo inteiro [das novelas de cavalaria] limita-se à categoria do 'de repente', à categoria do acaso maravilhoso e inesperado.» (1998, p. 269). Neste caso, o sobrenatural aceito ou o «maravilhoso» tem, ainda segundo Todorov, como principais elementos, a presença de objetos mágicos; a linguagem hiperbólica que exagera todos os fenômenos a fim de causar o estranhamento necessário, tanto nas personagens quanto no leitor; há, também, a presença de elementos exóticos, i. é, o autor narra fenômenos sobrenaturais que não condizem com a cultura ou a história de países distantes, enganando, pode-se assim dizer, os leitores. Ainda segundo Todorov, a presença de elementos científicos, leis 'criadas' pelo autor literário surgem no intuito de justificar a presença do maravilhoso na narrativa. Por fim, Jean-Claude Schmitt (1994, p. 98) comenta que há dois conceitos que explicam a aparição dos mortos em relatos e textos literários medievais: *miracula* e *mirabilia*. Schmitt lança mão da distinção feita por Gervais de Tilbury que julga serem os dois fenômenos formas de suscitar a *admiratio*, ou seja, a admiração ou o maravilhamento por parte do leitor/espectador diante de acontecimentos novos; no entanto, o primeiro fenômeno (*miracula*) consiste «na suspensão da ordem da natureza pela vontade do Criador.» (SCHMITT, 1999, p. 98), i. é, são os milagres que ocorrem e destoam e não se explicam pelas leis naturais e científicas; enquanto que o segundo (*mirabilia*) causa o mesmo espanto, mesmo não contradizendo as leis da natureza, pois as causas de tais acontecimentos são desconhecidas. Deste modo, os eventos miraculosos confiam na fé daquele que assiste aos episódios, enquanto que os acontecimentos maravilhosos confiam e instigam a curiosidade do ser humano diante dos eventos. No caso das novelas de cavalaria, principalmente as de caráter cristão, por exemplo, episódios em que fenômenos sobrenaturais são narrados, a exemplo de fontes que jorram leite, além da própria aparição do Graal, caracterizam a narrativa como «maravilhosa» (aos termos de Todorov) ou «miraculosas» (aos termos de Schmitt) tendo em vista que as explicações que se tem de tais fenômenos são milagres e demonstrações da graça ou fúria divina, ou seja, há uma outra força determinativa que comanda o mundo que não a das leis da razão e estas são, apesar de sobrenaturais, aceitas em sua essência.

Não menos feéricas que as indicações espaciais são as indicações temporais. Sete anos calou Calogrenante acerca da sua aventura. [...] Nos sete anos que vão da aventura de Calogrenante junto à fonte até o seu relato; nada parece ter acontecido, ou, pelo menos, nada ficamos sabendo a respeito. (AUERBACH, 2009, p. 113.)

Desse modo, o elemento aventureesco assume, nas produções literárias cavaleirescas, duas funções: provar a virtude do cavaleiro e conduzir o tempo da narrativa. É por esse motivo que o lastro de realismo nas novelas de cavalaria se resume à vida aventureira, amorosa ou cristã do cavaleiro, mostrando pouquíssimos elementos referentes ao cotidiano mais simples da vida medieval, i. é, «essa realidade não é aproveitada na íntegra, com toda a crueza e o prosaico do dia a dia, e sim, filtrada, para nos apresentar uma visão ideal da sociedade europeia dos séculos XII e XIII.» (MELLO, 1992, p. 123). Ou seja, as aventuras surgem a fim de garantir o *ethos* cavaleiresco e moldar a narrativa literária, garantindo uma história de cavaleiros gloriosos ou cavaleiros que não souberam resistir às tentações ou aos vícios mundanos.

Portanto, o destino e a função do cavaleiro da gesta épica era ir à guerra e defender o seu suserano, aventurar-se em prol de um ideal, seguindo o *ethos* bélico próprio da canção de gesta épica e dos cavaleiros medievais épicos que, segundo Auerbach:

[...] têm um encargo e se encontram num contexto político-histórico. Este contexto está conservado na medida em que as personagens que se encontram em ação têm uma função no mundo real, a saber, a defesa do reino de Carlos contra os infiéis, [...] O *ethos* da classe feudal, isto é, o *ethos* bélico, o qual os cavaleiros reconhecem e aceitam, serve para tais fins político-históricos. (AUERBACH, 2009, p. 116.)

Sendo assim, o código deontológico do cavaleiro épico é mostrar-se e comprovar-se valente, corajoso, fiel e temível, disposto a arriscar-se por seu senhor – e por si mesmo. Esse comportamento ético irá se modificar com o abandono da *vasselage* e o aparecimento da *cortesie*, dando espaço à segunda fase épica ou à novela cortês cavaleiresca, que apresenta a segunda principal interpretação do cavaleiro

medieval: o cavaleiro cortês. Vassalo (1984) lembra que a novela de cavalaria cortês é mais bem representada na forma de poema lírico e foi, posteriormente, adaptada em narrativas quando na prosificação dos textos arturianos.

De acordo com Spina, esta segunda fase épica surge no final do século 12 e início do século 13, dividindo-se em dois grupos: Clássico e Bretão. O primeiro grupo tem como principal autor Chrétien de Troyes e traz o tema da exaltação de figuras e glórias da Antiguidade. Spina (1997, p. 78;79) relaciona algumas obras referentes a esta época: **Roman de Thèbes** (1150); **Roman de Troyes** (1165); **Roman de Enéas** (1160). Este primeiro grupo de novelas cortesias não faz parte do conjunto dos textos mais lidos e conhecidos pelo público dos dias atuais. O segundo grupo, Bretão ou a Matéria da Bretanha¹⁵, envolve as obras de temas arturianos, ou seja, textos que tratem da história do Rei Artur e seus cavaleiros da Távola Redonda. Os textos sobre Artur são antigos e a primeira referência histórica que se tem do lendário rei bretão data do início do século 9.^o com **Historia Brittonum**, de Nennius e a primeira referência literária surge por volta de 1135 (século 12) com **Historia Regum Britanniae**, de Geoffrey de Mounmouth. No entanto, é Chrétien de Troyes aquele considerado o poeta capaz de «divulgar uma literatura fragmentária e dispersa, constituindo uma obra coerente e unitária que conheceu uma incomensurável fortuna nos séculos seguintes.» (BUESCO, 1991, p. 35), ou seja, o poeta francês foi um dos maiores responsáveis pela uniformização das lendas arturianas, além de ser a principal referência – e o principal criador e divulgador – da novela de cavalaria cortês.

A novela cortês cavaleiresca resulta da influência das lendas célticas bretãs e da lírica provençal. Nestas produções, o *ethos* do cavaleiro épico une-se ao ideal de vida aristocrática cortês, i. é, ao ideal de bravura e lealdade ao reino, une-se o ideal de lealdade e devoção à dama, a valorização do amor. Segundo Spina: «ao heroísmo rude e guerreiro da épica nascente unem-se as aventuras fantásticas e a galantaria amorosa, dando como resultado a novela cortês, de larga profusão na Europa» (SPINA, 1997, p. 24.)

¹⁵ Vale salientar que a Matéria da Bretanha será melhor detalhada mais a frente desta dissertação, quando será comentado o caráter cristianizado da cavalaria e do cavaleiro medieval, tendo em vista que as principais obras da Matéria da Bretanha apresentam um caráter cristianizado da ordem, sendo esta nova visão uma evolução da cavalaria épica e cortês devido a forte influência da Igreja nas ordens cavaleirescas.

As canções de gesta, primeira fase da poesia épica medieval, influenciadas pela literatura produzida na região da Provença, ao sul da França, dão origem às gestas épicas de caráter lírico ou à poesia épica. O grande diferencial entre primeira e segunda fase épica medieval é que aquela buscava o heroísmo, a glória coletiva e pessoal; enquanto que esta busca a glória pessoal somada à realização do amor. Nessas produções, os elementos aventurecos, sobrenaturais e o *ethos* do cavaleiro estão todos voltados ao tema do amor que o cavaleiro nutre por uma dama.

Chrétien de Troyes produz, entre o período de 1150 e 1190 (século 12), as obras mais significativas da poesia épica cortês, fazendo parte do primeiro Ciclo da Matéria da Bretanha, o Ciclo Arturiano apresentando um *ethos* cortês ao cavaleiro e somando às narrativas o caráter sobrenatural das lendas célticas. A Chrétien de Troyes são atribuídas cinco obras: **Erec e Enide** (entre 1160 e 1185); **Cligès** (c. 1164); **Lancelot e o Cavaleiro da Carroça** (entre 1177 e 1180); **Ivain, o Cavaleiro do Leão** (c. 1173) e **Perceval ou o Romance do Graal** (c. 1181). Esta última, o poeta francês não conseguiu terminá-la, pois foi colhido pela morte. O desfecho inacabado de **Perceval ou o Romance do Graal** possibilitou o surgimento de várias edições que desejaram dar um final à história de Perceval. Segundo Maria Carvalhão Buesco (1991), há, pelo menos, seis edições deste poema. Uma das mais conhecidas é a **Parsifal**, de Wolfram von Eschenbach, versão alemã que data entre 1200 e 1212.

O cavaleiro cortês, mais especificamente o cavaleiro de Chrétien de Troyes, é um homem que, assim como o cavaleiro épico, segue os princípios da lealdade, da coragem e da fidelidade. É um exímio guerreiro, corajoso, bom no manejo das armas, no entanto, estes princípios e habilidades estão a serviço do amor, da cortesia e da dedicação à dama e ao amigo. A ética da cavalaria cortês baseia-se, primordialmente, no amor que o cavaleiro carrega por sua amada e por seu amigo, para quem todo e qualquer sacrifício vale a pena. Segundo Huizinga (1924), o amor cortês – e, por consequência, o cavaleiro cortês – é fruto da idealização do heroísmo e do amor por parte de uma nobreza que deseja uma vida bela e pura, ofuscando a violência e a realidade cotidiana da Idade Média, ou seja: «A fim de esquecer a dolorosa imperfeição da realidade, os nobres dão voltas à contínua ilusão de uma vida heroica e elevada.» (HUIZINGA, 1996, p. 82). Para o historiador, a tríade amor, compaixão e sacrifício eram os pilares da cavalaria, mudando apenas os objetos de

‘adoração’ – no caso da cavalaria cortês, a dama; no caso da cavalaria cristã, Deus. Estes três sentimentos constituem o chamado *ethos* cavaleiresco cortês que aspira ao heroísmo, à glória pessoal e a realização do amor.

As duas personagens mais representativas deste caráter deontológico do cavaleiro cortês são Lancelote e Tristão, sendo ainda em Lancelote muito mais evidentes os sentimentos de devoção, lealdade e sacrifício. As histórias de Lancelote e Tristão se parecem no sentido de que os dois cavaleiros apaixonam-se perdidamente por mulheres proibidas: Guinevere, esposa de Artur, melhor amigo e rei de Lancelote; Isolda, casada com o tio de Tristão, o rei Marcos da Cornualha. Nas duas situações, os cavaleiros passarão por aventuras e experiências maravilhosas e sobrenaturais que provarão o seu caráter cavaleiresco e cortês, confirmando o amor e a lealdade à suas damas, independente de qualquer circunstância. Flori confirma esse caráter de cavaleiro perfeito atribuído à personagem de Lancelote:

Chrétien de Troyes cria aqui, na pessoa de Lancelote, o modelo definitivo do perfeito cavaleiro, bravo no combate, mas também amante cortês e fiel, sublimado pelo amor, insensível ao charme de todas as mulheres que se oferecem a ele, porque sua paixão pela rainha é total, absoluta, sem divisão. (FLORI, 2005, p. 166.)

Segundo Vassalo (1984, p. 60), o tema da novela cortês «é o amor fatal e proibido, fora da lei, mais forte que o sangue e a honra»; e para sobreviver a este amor, o cavaleiro precisa, diariamente, mostrar a dama que está disposto a enfrentar as aventuras que aparecerem para tê-la em seus braços. O caso mais clássico é o do triângulo amoroso entre Lancelote, Guinevere e Artur no texto **Lancelote e o Cavaleiro da Carroça**. Nesta obra, Chrétien de Troyes nos mostra um Lancelote apaixonado e devoto à sua rainha Guinevere, a ponto de humilhar-se e subir na carroça, um símbolo da infâmia, aniquilando-se socialmente para salvar e provar seu amor pela esposa de Artur. Mireille Séguy (1998) comenta que Lancelote é, por isso, o melhor cavaleiro do mundo ao, paradoxalmente, abdicar da honra – ao subir na carroça – e, ao mesmo tempo, escolher o sacrifício em favor de seu amor: «Com efeito, o percurso do cavaleiro demonstrará que a maior das proezas resiste na

aceitação das vergonhas, e que a escolha mais livre resulta obediência cega a algo mais elevado que qualquer glória, o Amor.» (SÉGUY, 1998, p. 12), ou seja, o cavaleiro cortês por excelência abdica da glória pessoal em nome do amor e da segurança de sua dama, em um movimento inverso no qual a desobediência ao primeiro valor da cavalaria é compensada pela obediência ao mais nobre dos valores e sentimentos, o amor.

Entretanto, anteriormente, quando tratou-se do universo das canções de gesta épica, foi comentado que, para confirmar o seu *ethos*, sua condição de cavaleiro, o herói da cavalaria medieval necessitava de um meio pelo qual pudesse provar suas qualidades. Essa provação se dava através das aventuras. Nas novelas cortesias, não será diferente, as aventuras continuarão assumindo sua função estruturadora da narrativa e sua função verificadora do caráter do cavaleiro medieval. O que muda nas novelas de cavalaria cortesias é a forte presença dos elementos sobrenaturais e a mudança com relação à natureza das aventuras.

No exemplo das canções de gesta épica, as aventuras configuravam os momentos de batalha, as guerras e os elementos sobrenaturais estavam relacionados ao caráter cristão e à atribuição divina da força e das glórias obtidas pelos cavaleiros de Carlos Magno. Nas novelas cortesias, as aventuras serão todos os impasses e obstáculos que os amantes proibidos têm de enfrentar para concretizarem seu amor. Além dos torneios, que aparecem como uma espécie de microcampo de batalha, onde o cavaleiro luta, literalmente, pelo amor – e à mão em casamento – de sua dama, Mello explica: «Frequentados [os torneios] pelos jovens solteiros, os bacharéis [...] e por um público feminino aristocrático, formavam um mercado matrimonial importante, bem como ocasiões para o trato de negócios políticos e até conspirações.» (MELLO, 1992, p. 73.)

Outro elemento que reconfigura as aventuras nas novelas cortesias é o caráter sobrenatural, com todos os acontecimentos a surgir como obra do acaso, do maravilhoso, resultado de magias, poções mágicas, encantamentos, envenenamentos, sequestros, além da presença de magos, bruxas, elfos e personagens do «Além-Mundo fantástico», como denomina Séguy (1998, p. 18). Bakhtin comenta a intervenção do acaso ou do destino no tempo da aventura cavaleiresca como algo habitual:

Nos romances de cavalaria, o 'de repente' como que se normaliza, torna-se algo absolutamente decisivo, quase normal. O mundo inteiro se torna maravilhoso e o próprio maravilhoso se torna habitual (sem deixar de ser maravilhoso). O próprio eterno 'imprevisto' deixa de ser algo imprevisto. O inesperado é esperado e só se espera o inesperado. (BAKHTIN, 1998, p. 269.)

Deste modo, as aventuras resultam de um tempo maravilhoso, no qual todo e qualquer acontecimento é possível, cabendo ao cavaleiro enfrentá-los e derrotá-los provando seu caráter ascético, e este é, como afirma Auerbach, o foco da novela cortês:

Mas o fato de que toda uma classe social, em pleno florescimento na época, veja a superação de tais perigos como sua genuína vocação, como a vocação exclusiva, na sua representação ideal – o fato de que as diferentes tradições lendárias, sobretudo a bretã, mas outras também, são por elas recebidas para o fim precípua de criar um mundo cavaleiresco mágico adrede preparado, no qual os encontros e os perigos fantásticos vão ao encontro do cavaleiro, por assim dizer, em série – esta ordenação dos acontecimentos é uma criação original do romance cortês. (AUERBACH, 2009, p. 117.)

Essa atmosfera feérica das novelas de cavalaria cortês – e também cristã – é herança direta das lendas bretãs que proporcionam um mundo místico e repleto de figuras extraordinárias e eventos maravilhosos, possibilitando a criação de um universo semelhante ao dos contos de fadas, em que tudo é possível e em que sempre há um herói disposto a derrotar os oponentes. No caso que aqui se comenta, das novelas cortesias¹⁶, o herói encontra-se tão embriagado de amor que é o êxtase amoroso que o leva a cumprir seu destino, dando cabo às aventuras que surgem em seu caminho. Séguy (1998) conta sobre como Lancelote está enfeitiçado e, por isso, reverte seu destino, tornando-se vulnerável a toda e qualquer sorte do acaso e do sobrenatural, «frequentemente no auge do feito [em] que a personagem encontra os obstáculos mais difíceis de franquear, os encarceramentos nas torres ou

¹⁶ Nas narrativas cortesias, a influência das lendas célticas é mais forte e, por isso, as novelas de cavalaria cortês assumem esse caráter mais feérico e sobrenatural, diferenciando-se da novela de cavalaria cristã que relaciona os eventos sobrenaturais a causas religiosas, ainda que estas também façam parte do mundo do maravilhoso, como fora comentado anteriormente.

poços solitários, os envenenamentos ou os raptos de fadas.» (SÉGUY, 1998, p. 14), a exemplo do episódio no qual Lancelote – no romance **Lancelote** (século 13) – é envenenado, ficando «enorme como uma pipa» (SÉGUY, 1998, p. 15). Neste evento, por mais desfigurado que Lancelote ficasse, ainda assim ele continuaria sendo o melhor e mais bonito cavaleiro de Artur, continuaria sendo «a flor da cavalaria do mundo inteiro», ainda que a sua beleza fosse «proporcional à sua vulnerabilidade.» (SÉGUY, 1998, p. 10; 14.)

De fato, a essência do cavaleiro cortês é a junção da qualidade nas armas (a coragem); o amor incondicional à sua dama (a fidelidade); e a determinação em enfrentar todo e qualquer estorvo para atingir a felicidade amorosa e a glória pessoal (a lealdade). Em **O Cavaleiro**, Rambaldo assume essa postura de cavaleiro cortês quando, ao descobrir que o amor de Bradamante (a dama de seu coração) por outro cavaleiro, Agilulfo, é motivo de zombaria e desrespeito por parte dos paladinos. O jovem aspirante a cavaleiro sente-se duplamente injuriado, por sua dama e por seu amigo e tutor. No entanto, mesmo ciente do amor de Bradamante por Agilulfo, Rambaldo, como um bom cavaleiro cortês e apaixonado que é, não desiste de sua dama e luta, durante toda a narrativa, pelo amor da guerreira. Deste modo, todo o *ethos* cavaleiresco e as aventuras pelas quais passa um cavaleiro cortês estão voltados à dedicação, à segurança e à conquista de uma dama. Logo, o questionamento que se levanta é: qual o papel da mulher na novela de cavalaria cortês? Seria ela uma guerreira de armas em punho ou um instrumento demoníaco e desvirtuador do cavaleiro? Neste caso, nem um, nem outro. A mulher tem duas funções neste tipo de literatura cortês: pôr seu amante em provação e ajudá-lo – quando necessário – a armar emboscadas e driblar os obstáculos que impedem a realização amorosa.

Se, de acordo com Huizinga (1924), a novela cortês versa sobre o amor erótico – e o termo erótico está ligado ao envolvimento afetivo e não sexual –, sobre a «sensualidade transformada em ânsia de sacrifício, no desejo revelado pelo macho de mostrar sua coragem, de correr perigos, de ser forte, de sofrer e sangrar diante da amada» (HUIZINGA, 1996, p. 80); é função da mulher, então, submeter seu amado a momentos de intensa zombaria ou glória, a fim de validar o amor que este sente. Séguy (1998, p. 16) cita o episódio em que a Dama do Pior – em **Lancelote e o Cavaleiro da Carroça** – solicita a Lancelote que, no torneio, este faça o seu pior e

o cavaleiro, prontamente, obedece ao desejo da rainha tomando atitudes covardes e desonrosas; um pouco depois, a Dama muda de opinião e pede que o cavaleiro faça, agora, o seu melhor. Lancelote não hesita e passa a agir como o bom cavaleiro de armas que é, demonstrando, «evidentemente, a prontidão com a qual Lancelote executa as suas ordens e contra-ordens, que encanta a rainha.» (SÉGUY, 1998, p. 17). Este é, portanto, um exemplo clássico da mulher cortês, da *dame sans merci* e do *amante-mártir*, lembrados por Spina (1997, p. 49); é a dama que nega os pedidos do herói ou que joga com o amor e o desejo deste, solicitando, continuamente, provas de sua devoção.

Um outro exemplo da mulher na novela de cavalaria cortês é o da ajudante do cavaleiro, a dama que, no intuito de garantir sua felicidade, coopera na elaboração de planos, emboscadas ou fugas, comenta Mello: «Sua força (não considerada como tal), canalizada através da astúcia, empregam-na para arquitetar intrigas amorosas, atrair amantes, preparar encontros furtivos, ou ainda pequenas vinganças e mesquinhas.» (1992, p. 96). É o caso de Enide, comentado por Flori (2005), no qual Erec, no intuito de provar sua bravura e seu amor, usa a sua amada como «presa a ser conquistada» (2005, p. 164), atraindo amantes em potencial para que Erec possa lutar contra estes cavaleiros e provar sua honra. O final feliz de Erec e Enide é alcançado graças, primeiramente, à coragem e ao amor do cavaleiro, mas também, graças à presença de Enide como instrumento de sedução, essencial ao sucesso do cavaleiro e, por consequência, à confiança restabelecida pela dama que se entrega ao amante cortês.

Se a função da mulher na novela de cavalaria cortês é testar o amor do herói e colaborar na conquista da felicidade conjugal, na novela de cavalaria cristã o papel da mulher irá se reverter. A dama pouco aparecerá ou, quando aparecer, será ‘apenas’ a esposa, alguma empregada ou camponesa que auxilia os cavaleiros em suas aventuras ou a responsável pela tentação e destruição do cavaleiro, i. é, nas novelas de cavalaria cristã a mulher perde a aura divinal e ganha uma conotação demoníaca, quando não insignificante, i. é, a mulher da novela de cavalaria cristã deve portar-se de acordo com as leis do mundo cristão, para que, assim, seja respeitada e não desvirtue nem o homem nem o reino de seus propósitos éticos, como confirma Danielle Régner-Bohler:

A mulher é convidada, assim, a preparar no privado a imagem de si proposta no coletivo e, em particular, evitar a intrusão abusiva de sua imagem aos olhares de outrem. O mau uso do privado (corpo, sono, palavra) repercute funestamente nas engrenagens coletivas; a mulher é um instrumento que é preciso preparar para uma cuidadosa regulação. (RÉGNIER-BOHLER, 2009, p. 358.)

Essa mudança na valorização da mulher na narrativa cavaleiresca resulta da mudança do *ethos* cavaleiresco que conduz a narrativa esteticamente e ideologicamente. Com a Matéria da Bretanha, o cavaleiro épico (o guerreiro) e o cavaleiro cortês (o amante) são substituídos pelo cavaleiro monge (o santo), devoto das leis da Santa Igreja. Relembrar e detalhar melhor a Matéria da Bretanha faz-se necessário antes de discorrer sobre a terceira e última interpretação do cavaleiro medieval: o cavaleiro cristão.

Como já fora comentado anteriormente, a segunda fase épica (séculos 12 e 13), abrange os textos do grupo Bretão, reunindo as obras mais populares das produções cavaleirescas e as que até os dias atuais se fazem presentes na literatura universal. Este grupo é mais comumente conhecido como Matéria da Bretanha e suscita muitas discussões acerca da ordenação cronológica e temática dos textos escritos neste período. Por conta da grande quantidade de medievalistas e arturianistas que se dedicam à classificação e ordenação das obras que tematizam o rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda, além da grande quantidade de obras – originais e recriações –, das incertezas das datas e das várias análises ideológicas sobre os textos, surgiram diversas classificações, desde as mais abrangentes até as mais pormenorizadas. Buesco (1991), em sua dissertação de mestrado, oferece uma classificação detalhada da Matéria da Bretanha, dividindo-a da seguinte forma:

1. Ciclo de Boron, que encerra os textos atribuídos a Robert de Boron: **Joseph ou Le Roman de l'Estoire dou Graal; Livre de Merlin e Didot Perceval**. Segundo a autora, estes textos trazem uma feição cristianizada às lendas célticas arturianas (BUESCO, 1991, p. 43.)

2. Ciclo da Vulgata ou Pseudo-Water Map, que agrupa os textos arturianos mais conhecidos da Idade Média cavaleiresca: **Estoire del Saint Graal; Estoire del**

Merlin; Lancelot; Quest del Saint Graal e Mort Artu. Nestes Ciclos, os elementos pagãos são cristianizados, porém não deixam de fazer referências às heranças célticas, além de trazerem a mais conhecida tríade heroica: Galaad, Perceval e Boorz. (BUESCO, 1991, p. 51.)

3. Ciclo do Pseudo-Boron ou Post-Vulgate Roman Du Graal que agrupa os textos que, a priori, foram atribuídos a Robert de Boron, e que, após alguns estudos recentes, foram classificados como de autoria desconhecida. Segundo a autora, alguns críticos ainda refutam a ideia deste Ciclo. Fazem parte dele, as obras: **Estoire del Saint Graal, Merlin, Continuação de Merlin, Lancelot, Quest del Saint Graal e Mort Artu.** (BUESCO, 1991, p. 55; 62.)

A classificação de Buesco apresenta um modelo mais detalhado devido à proposta crítica da autora em oferecer uma análise e uma leitura interpretativa da **Demanda do Santo Graal** de versão portuguesa. Já no caso de Spina (1973), a classificação apresentada traz um viés mais sintético, tendo em vista que a intenção do filólogo é construir um panorama acerca das produções literárias do Medievo. Segundo Spina, o grupo Bretão ou a Matéria da Bretanha divide-se em três Ciclos:

1. Ciclo Arturiano, no qual reúnem-se os textos que tratam da história do rei Artur, seus cavaleiros e a Távola Redonda, tendo como principal autor, o poeta Chrétien de Troyes e seus poemas épicos.
2. Ciclo de Tristão, do qual fazem parte as obras que tratam da história de Tristão¹⁷.
3. Ciclo do Graal, século 13, encerrando as obras: **Persival**, de Chrétien de Troyes; **Roman de Saint-Graal**, de Robert de Boron. Aqui também fazem parte as narrativas em prosa: **Estoire del Saint Graal; Estoire de Merlin; Le Livre de Lancelot du Lac; La Quête del Saint-Graal; Mort de Roi Artu.**

Como pode-se perceber, o esquema proposto por Spina é mais sucinto, contemplando apenas as produções mais significativas da Matéria da Bretanha. Para a presente dissertação, preferiu-se adotar o critério classificativo do crítico

¹⁷ Buesco (1991) não considera o Ciclo de Tristão como um Ciclo específico, a autora insere as histórias sobre o herói nos Ciclos arturianos de Boron, Vulgata, Post-Vulgata ou no grupo de obras de Chrétien de Troyes.

tendo em vista que a proposta desta discussão é apresentar os principais arquétipos do cavaleiro medieval (épico, cortês e cristão), possibilitando um maior contato com as principais produções literárias cavaleirescas e focando no caráter ideológico de cada tipo de cavaleiro, além de reconhecer os artifícios literários e históricos de que lançam mão os autores, a fim de construir um imaginário que possa servir de base para a análise comparativa dos cavaleiros da Idade Média com os cavaleiros de Italo Calvino em seu **O Cavaleiro**.

Deste modo a Matéria da Bretanha ou o Ciclo do Graal e seus principais textos assumem o caráter cristianizado da cavalaria medieval, dando origem ao cavaleiro monge, que concilia as virtudes do cavaleiro épico e cortês com as virtudes do cristianismo. Flori (2005, p. 128) lembra que, a princípio, a posição da Igreja era a de que um bom cristão não deveria envolver-se em atos de violência ou tornar-se soldado e ir à guerras, ou seja, um bom cristão afastaria-se da violência, do sexo, da riqueza e se aproximaria da obediência e da vida monástica, da chamada «Paz do Claustro» que assegura «o verdadeiro caminho da salvação [...] o ‘caminho apostólico’, isto é, a vida em um monastério.» (FLORI, 2005, p. 131). Porém, com a cristianização do Império Romano, essa posição muda, de modo que a Igreja passa a rever esse conceito em resposta aos ataques que sofrem dos invasores, passando a ‘permitir’ que os homens comuns participem de lutas em nome da Igreja, i. é,

Tratava-se de obter dos cavaleiros (ou melhor, dos *militēs*) um juramento solene pronunciado sobre as relíquias dos santos (cujo culto conhece então um desenvolvimento sem precedente). É o juramento da ‘paz de Deus’ segundo o qual eles se comprometem, sob pena de perjúrio e excomunhão, a renunciar a qualquer ‘exação’ ou violências cometidas contra as igrejas, suas pessoas e seus bens; a não atacar os clérigos, os monges, os religiosos, e de uma maneira geral os *inermes*, isto é, todos aqueles que não podem se defender porque não portam armas: mulheres nobres desacompanhadas, camponesas e camponeses; e não raptá-los para obter resgate. (FLORI, 2005, p. 134.)

É a partir deste momento que nasce a ideia da ética cristã que irá nortear a vida e o comportamento do cavaleiro monge. Unindo o interesse religioso ao interesse político, a Igreja compreende a importância – ideológica e tática – da cavalaria, criando para si um modelo próprio e utilizando-a como instrumento na ‘salvação dos infiéis’ do Oriente. Se o primeiro motivo alegado das Cruzadas – iniciadas em 1095 –

era o de levar a salvação aos orientais, o motivo segundo (porém o mais relevante) era garantir à Igreja e ao Estado o domínio sob as terras do Oriente, marcando «a tentativa do papa de colocar a cavalaria a serviço da Igreja.» (FLORI, 2005, p. 137). De qualquer modo, mesmo fazendo uso dos serviços cavaleirescos, a Igreja criou um código ético para que os cavaleiros – acostumados com a violência das guerras e com as atitudes mundanas – não se desvirtuassem do sentimento principal do cavaleiro cristão: «a defesa do clero, dos fracos, das viúvas e dos órfãos» (FLORI, 2005, p. 168), além da proteção da virgindade das damas.

Seguindo esses preceitos, o cavaleiro santo, da novela cristianizada, irá lutar e aventurar-se em nome da Santa Igreja, levando uma vida sem pecados e sem exageros terrenos para que, após sua morte, possa encontrar a salvação divina. Dos textos que constituem a Matéria da Bretanha, os que mais focam nos valores religiosos e na figura do cavaleiro cristão são as narrativas em prosa do Ciclo do Graal. Essas narrativas se concentram no cavaleiro de ética cristã e em sua demanda pela comprovação de seu *ethos* cristão que lhe conferirá o título de melhor cavaleiro, tendo como consequência a oportunidade de ver o Santo Graal – que significa uma espécie de aprovação divina da conduta do cavaleiro. Um texto bastante representativo da ideologia cristã na cavalaria é **A Demanda do Santo Graal** (século 15, entre 1420 e 1438), versão portuguesa que aborda a maioria dos temas que envolvem o *ethos* e a vida aventureira do cavaleiresco cristão. Heitor Megale discorre sobre essa ideia e afirma:

A demanda do santo Graal é profusamente rica destas informações que nos permitem entrever a distinção entre cavaleiro e escudeiro, [...] a capacidade de armar cavaleiros; o processo de recrutamento; a importância da linhagem, [...] a investidura [...] o ideal do cavaleiro, seus deveres e direitos, as justas, os torneios, as guerras, a ética da cavalaria no exército da ajuda e proteção a mulheres, na solidariedade com os das mesmas hostes, no enterro dos mortos, no respeito à aventura e à honra do outro; enfim, a trajetória completa do cavaleiro, desde que se arma até a morte. (MEGALE, 1992, p. 23;24.)

De fato, em **A Demanda do santo Graal**¹⁸, encontram-se os mais importantes elementos – diegéticos e ideológicos – que formam a narrativa cavaleiresca cristã. Um destes é a aventura – novamente, como comentado anteriormente nas canções de gesta épica e na novela cortês –, que assume o papel de balizadora da narrativa e do caráter do cavaleiro. Na **Demanda**, as aventuras também fazem parte do universo maravilhoso comentado por Bakhtin (1975), em que todos os acontecimentos são regidos pelo acaso, no entanto, o acaso é, na verdade, resultado das intervenções divinas, os milagres e acontecimentos maravilhosos que surgem para avaliar e disciplinar o cavaleiro. Desse modo, as aventuras – e todos os elementos que constituem a narrativa – são considerados norteadores, como afirma Mello (1992), tendo como função guiar o cavaleiro em sua saga religiosa e revelar os mistérios de Deus. Segundo Mello (1992, p. 64), as aventuras da **Demanda** têm, no que diz respeito à jornada do cavaleiro, um ponto de partida e um de chegada. O ponto de partida é o castelo de Camalote e a corte de Artur. É ali onde se iniciam as aventuras, dali os cavaleiros partirão ao sabor do acaso, enfrentando as mais diversas provações, conscientes e satisfeitos, em busca do Graal. Há um trecho no qual os cavaleiros se despedem e que mostra a saída do castelo em Logres e da felicidade dos cavaleiros:

Então se afastaram do paço e foram pela vila, mas nunca vistes tão grande lamentação como faziam os cavaleiros de Camalote e a outra gente que ficava. Mas os que haviam de ir não mostravam nenhum sinal de tristeza, antes vos parecia, se os vísseis, que iam muito felizes e muito alegres e, sem dúvidas, assim era. (DEMANDA, 2008, p. 52.)

Ou seja, cumprir o destino do reino, o seu próprio destino e ir em busca das maravilhas da Igreja era a missão do cavaleiro cristão, dos cavaleiros de Artur. E, cientes dos perigos e das surpresas que poderiam enfrentar, seguiam satisfeitos, os cavaleiros.

Megale (1992) também comenta sobre o tema, propondo uma estrutura narrativa e ideológica da **Demanda** que conduz os cavaleiros a três movimentos: centrípeto, centrífugo e os resultados. No primeiro, o crítico considera, como já fora comentado,

¹⁸ Para termos práticos, todas as demais referências a esta obra serão citadas como '**Demanda**', evidenciadas em negrito para diferenciar o texto literário do sintagma 'busca'.

o momento de partida, de onde os cavaleiros sairão, em busca das aventuras: «De fato, à primeira menção das três partes, ainda se está em plena demanda, e os feitos que encompridariam o livro seriam feitos de Galaaz [...]» (MEGALE, 1992, p. 77). A segunda parte, movimento centrífugo, é o momento em que os cavaleiros deixam o reino de Logres e rumam às florestas, os momentos de luta em busca do Graal: «depois das despedidas na floresta de Vagam: o intrincamento das aventuras.» (MEGALE, 1992, p. 77). A terceira e última parte, a dos resultados, é o momento em que o Graal é finalmente arrebatado para o céu, resultando no «encerramento do plano místico [...] com o saldo da decadência e do desmoronamento do reino de Logres.» (MEGALE, 1992, p. 77; 78). Assim, o castelo é o lugar de onde os cavaleiros partem e para onde estes voltam.

As aventuras que acontecem entre o momento da partida e da volta são permeadas por elementos mágicos e sobrenaturais, surpreendendo e revelando segredos aos cavaleiros. Esses elementos maravilhosos, frutos das lendas pagãs e cultura céltica são cristianizados pela **Demanda**; são as luzes intensas, escuridões, aparições de espíritos santos, tremores nas capelas, vozes, odores, i. é, ações, aparições e sinestésias que indicavam ao cavaleiro quais caminhos seguir ou ajudavam o herói a descobrir um pouco mais sobre as maravilhas de Jesus Cristo. Megale (1992) comenta sobre um episódio em que se fazem presentes esses elementos do maravilhoso, sacralizados pela figura do Graal, na **Demanda**: «[...] teríamos o trovão, a claridade, a transformação com a beleza, a presença do Graal, o odor, o alimento e as considerações da honra, do conforto e da abundância; mas todas elas se resumem numa espécie de materialização, se assim se pode dizer, do Espírito Santo ou da graça divina[...].» (MEGALE, 1992, p. 51). Dois exemplos da cristianização dos elementos pagãos são uma aventura vivida por Elaim em uma capela que revelava os perigos e as injúrias pelas quais o cavaleiro passaria. No momento em que entra na capela, espíritos santos e anjos aparecem, bons odores, cantorias, a capela treme, luzes intensas. O cavaleiro vivencia uma experiência tão sobrenatural que «Elaim ficou todo maravilhado com sua beleza» (DEMANDA, 2008, p. 47). O segundo exemplo de cristianização é o próprio Graal, que ganha vários formatos ao longo da História e «lembra, portanto, um tipo de recipiente que vai desde a escudela até o cálice contendo alimento ou bebida inesgotável.» (MEGALE, 1992, p. 52), até o momento em que ganha o formato do cálice sagrado utilizado por

Jesus Cristo na última ceia e onde José de Arimatéia colheu o sangue de Cristo, além de ser o elemento arrebatador do cavaleiro que se mostrar fiel ao *ethos* cristão e à Santa Igreja.

Sendo a aventura o momento no qual o cavaleiro cristão irá ser posto à prova, as tentações que surgem são, assim como as aventuras, elementos balizadores da narrativa e do caráter do cavaleiro, i. é, as mulheres, as lutas e as aventuras aparecem nos episódios conduzindo o cavaleiro por entre as florestas e conduzindo a personagem na narrativa, ao mesmo tempo em que as decisões tomadas pelos cavaleiros irão conduzi-los a novos episódios e a novas experiências e aventuras que o levarão à salvação ou à destruição. Megale (1992) chama esses elementos de «desígnios superiores» ou «forças demolidoras», respectivamente. A figura do Graal, por exemplo, é um desígnio superior, um elemento que impulsiona e incentiva o cavaleiro a seguir pelo caminho religioso, da castidade e da misericórdia, ou seja, a busca pelo Graal conduz o cavaleiro até as aventuras e este cumprirá a façanha sendo fiel ao seu *ethos*. É o caso de Galaaz, que é conhecido como o cavaleiro branco, aquele «capaz de lutar sem provocar a morte do adversário.» (MELLO, 1992, p. 92), a exemplo do episódio em que Galaaz duela contra Boorz, derriba o cavaleiro, porém não o mata:

E então levantou a espada e feriu tão violentamente que lhe cortou o escudo por meio [...] E Galaaz quando este golpe fez, disse: - Cavaleiro, bem vos aconteceu, que não estais ferido, e bem me é, assim Deus me valha, porque bem cuido que sois bom cavaleiro. Agora vos rogo que me quiteis e me deixeis ir, e vos quitarei, quanta querela de vós hei, o que não faria se não quisesse, porque me atacaste primeiro. (DEMANDA, 2008, p. 96.)

Se o Graal é um desígnio superior, as mulheres serão as forças demolidoras, o elemento que leva o cavaleiro à perdição. As mulheres são representadas, na cavalaria cristã, como luxuriosas e tentadoras ou como personagens do mundo maravilhoso que aparecem aos cavaleiros no intuito de lhes dar pistas sobre o destino dos heróis. Ceder às tentações carnis é, no *ethos* cristão, sinônimo de ruína e infidelidade do cavaleiro. Se este escolher o amor à dama em vez do amor a Deus, o destino – os desígnios superiores, responsáveis pelo futuro do cavaleiro –

irá confirmar a queda do paladino reservando alguma infelicidade: morte ou castigo – que no caso da **Demanda** é não poder ver o Graal e, em algum momento da narrativa, morrer – como é o caso de Lancelote, exemplificado por Flori (2005), que quase alcança o Graal, mas perde a oportunidade por não resistir ao amor adúltero de Guinevere. Galaaz, diferentemente de Lancelote, confirma o título de cavaleiro perfeito e nega-se a deitar na mesma cama que a donzela, filha do rei Brutos:

[Disse Galaaz] – Ai, donzela! Quem vos mandou aqui certamente mau conselho vos deu; e eu cuidava que de outra natureza éreis vós. E rogo-vos, por cortesia e por vossa honra, que vos vades daqui, porque, com certeza, o vosso louco pensar não entenderei eu, se Deus quiser, porque mais devo recear perigo de minha alma do que fazer vossa vontade. (DEMANDA, 2008, p. 115.)

Galaaz é puro, virgem, cristão, misericordioso e, por isso, considerado o cavaleiro perfeito e merecedor de ver o Graal. Na novela de cavalaria cristã, estas virtudes são essenciais para designar o melhor cavaleiro. As novelas de cavalaria cortesias evidenciam o cavaleiro perfeito sendo leal, amante, honrado, corajoso e devoto à sua dama, a exemplo de Lancelote. Já as canções de gesta épica prezam pelo cavaleiro guerreiro, bom no manejo das armas, valente, fiel ao seu rei e ao seu Estado, não temente à morte, o caso de Rolando, um exemplo de cavaleiro épico. Como pode-se ver, a tríade heroica: Rolando, Lancelote e Galaaz; o guerreiro, o amante e o santo, representam o ideal de cavaleiro – e de sociedade – de cada momento na Idade Média. Cada personagem literária, inspirada ou não em personagens reais, tinha o propósito de delinear o modo de vida de seus contemporâneos e, no entanto, os cronistas, poetas e trovadores talvez não imaginassem que suas personagens conseguiriam ultrapassar a época da cavalaria, chegando até o século 21, quando pode-se constatar a variedade de recriações, inspirações e recuperações da tradição e da ideologia cavaleiresca. Na verdade, o sentimento que se exaltava no Medievo não perde, completamente, sua força com o passar dos séculos, pois, ao reivindicar homens mais corajosos, leais e fiéis, reivindica-se homens mais compromissados com seu próprio tempo, consigo mesmo e com os ideais que defende. Esta solicitação, mesmo datada do Medievo, ainda é necessária aos dias do homem contemporâneo.

1.3 O declínio da cavalaria e a herança da tradição: de Dom Quixote a O Cavaleiro Inexistente

A época de Ouro da cavalaria durou até fins do século 13, começando a perder seu prestígio e abrindo espaço para o surgimento de textos literários que levantavam outras questões ideológicas pertinentes ao período. De fato, a cavalaria não desapareceu completamente, mas o desprestígio da nobreza e a ascensão da nova classe rica influenciaram na ressignificação das ordens da cavalaria, passando, agora, a serem retratadas satiricamente. É a partir deste momento que a produção literária da Idade Média começa a contaminar-se com os ideais burgueses, pregando um espírito mais leve e apreciador dos prazeres da vida, como observa Spina: «Os grande burgueses (a classe rica), como forma de fuga à calamidade que se abate sobre a Europa, entregam-se freneticamente ao luxo e aos prazeres da vida: banquetes, torneios cavaleirescos, caças [...]» (1997, p. 96). De fato, os séculos 14 e 15 são permeados por grandes catástrofes, fomes e epidemias, de modo que o estilo de vida heroico da cavalaria é posto em xeque, visto que não fazia mais sentido cultivar uma vida de glórias e aventuras descompromissadas em tempos de tanta miséria, conforme certifica Huizinga: «A crua realidade fazia abrir os olhos da nobreza e mostrava-lhe a falsidade e a inutilidade do seu ideal.» (1996, p. 106.)

Aliada a esses infortúnios, contribuiu ainda para o declínio da cavalaria, o leve declínio da Igreja Católica (porque, ainda assim, esta não perde o seu poderio), que começava a perder parte de seus fiéis para novas propostas religiosas ou para o estilo de vida burguês que sugeria, como já comentado, a diversão e o prazer em viver. As ordens cavaleirescas cristãs, em suas Cruzadas, tinham por função primeira prestar auxílio hospitalar e lutar contra os infiéis da Terra Santa. Dessa forma, o desprestígio da Santa Igreja resulta no desprestígio das ordens cavaleirescas, pois, com o insucesso das Cruzadas, as ordens não conseguem mais cumprir com seu objetivo principal. Flori (2005, p. 181) cita a Ordem dos Templários como um exemplo do 'desprestígio' da cavalaria, ao comentar que algumas ordens cavaleirescas fugiam do ideal cavaleiresco, cometendo crimes bárbaros que resultaram na derrocada das ordens cavaleirescas e dos propósitos iniciais das

Cruzadas. Essa conjuntura tem como consequência o esvaziamento de sentido da cavalaria cristã e, por consequência, da cavalaria como um todo. Os valores antes exaltados estão, claramente, em dissonância com a realidade e as ordens de cavalaria não representam – ou não aparentam ser – mais um grupo de homens nobres e justos.

A fim de dar conta da derrocada da cavalaria, os cavaleiros e nobres tentam a todo custo uma recuperação da tradição cavaleiresca, criando uma espécie de teatralização da cavalaria, no qual o sentido ideológico é substituído pelo disfarce, pela exaltação ao aspecto suntuoso das ordens, como afirma Flori: «O gosto pela ‘aparência’, em todo o caso, fortalece-se. Ele se manifesta pelas ‘cores’ ostentadas pelos cavaleiros, pelo caráter teatral das justas e dos torneios, pela obsessão dos ritos e pelo simbolismo dos gestos, largamente inspirados na literatura romanesca.» (2005, p. 182). Ou seja, o tênue desprestígio da Igreja leva à desvalorização da cavalaria e esta, por sua vez, transforma-se em uma encenação de si mesma, de modo que a recepção que a nova classe em ascensão – a burguesia – tem deste modo de vida é de uma prática obsoleta e com fins apenas nostálgicos ou satíricos.

No entanto, mesmo em declínio, a literatura de cavalaria deixou frutos, a exemplo das novelas de aventura, influenciadas pela épica cortês; dos textos populares, os *fabliaux*, em que predominavam «os traços da sátira à sociedade aristocrática e de paródia aos estilos e gêneros literários da classe dominante.» (VASSALO, 1984, p. 62). Um exemplo de narrativas satíricas são os contos de Boccaccio, **Decamerão** (c. 1350-1355), contando histórias humorísticas «com ironia maliciosa e segundo uma doutrina erótica encarada como natural, posta em prática por personagens puramente terrenos.» (VASSALO, 1984, p. 66). Do mesmo estilo surge **Os Contos da Cantuária** (c. 1380-1387) de Geoffrey Chaucer, que conta a história de trinta peregrinos rumo ao túmulo de São Tomás Beckett, delineando, através dos contos, um panorama da sociedade medieval. Esse caráter satírico das novas produções literárias medievais vai acabar por determinar o tipo de leitura que se fará das novelas de cavalaria no final do século 15 em diante. Segundo Georg Lukács, em «O idealismo abstrato» (1915), o declínio da cavalaria resulta na transformação desta em literatura de divertimento, pois a realidade cavaleiresca já não fazia mais sentido, só podendo ser vista como algo para entreter, em um aspecto ilusório de contar histórias sobre um tempo que diverte, i. é:

[...] ele [o romance de cavalaria] perdeu suas raízes na existência transcendental, e as formas, que nada mais tinham de imanente, tiveram de estiolar, tonar-se abstratas, uma vez que sua força, destinada à criação de objetos, teve de chocar-se com a própria falta de objeto; em lugar de uma grande épica, surgiu uma literatura de entretenimento. (LUKÁCS, 2009, p. 104.)

Ou seja, o esvaziamento de sentido da cavalaria e, por consequência, da literatura cavaleiresca, conferia a esta o caráter humorístico, sendo este, até a contemporaneidade, preservado, tendo em vista que o tema da cavalaria, quando recuperado, é no desejo de divertir ou rememorar um tempo de glórias e aventuras.

A cavalaria tinha por objetivo apreender a realidade de seu tempo, recriando o modo de vida medieval e cavaleiresco. No entanto, essa recriação não seguiu os moldes da realidade empírica – objetivo que nenhum texto literário ou histórico alcança, haja vista que são discursos de representação que não conseguem abarcar a realidade empírica em sua totalidade –, tornando-se uma representação, permeada de elementos lendários e fantásticos, da própria realidade medieval, como sustenta Lukács ao comentar que a novela de cavalaria se tornou uma fábula de seu próprio tempo:

Na verdade, tais romances são grandes contos de fadas, pois neles a transcendência não é captada, tornada imanente e absorvida na forma transcendental criadora de objetos, mas persiste em sua transcendência incólume; apenas sua sombra preenche decorativamente as fissuras e os abismos da vida aquém e transforma a matéria da vida – graças à homogeneidade dinâmica de toda verdadeira obra de arte – numa substância igualmente tecida de sombras. (LUKÁCS, 2009, p. 105.)

Ou seja, num jogo de aparências, a novela de cavalaria se tornou um gênero de exaltação a um modelo épico que antes abarcava a totalidade do espírito, mas que já não mais cumpria com esse propósito.

Ainda segundo Lukács (1915), o mundo cavaleiresco oferece uma nova transcendência do herói, pois, na epopeia homérica, os deuses tinham a mesma forma do herói, de modo que havia uma referencialidade e uma segurança para que o herói cumprisse seu destino. Com a cavalaria e o surgimento de deus, o lastro de referencialidade é quebrado e agora o herói acredita em um ser etéreo, não visível,

tendo de cumprir seu destino sob as ordens de uma divindade inexistente (em termos físicos, ao menos). É por esse motivo que evidencia-se a irracionalidade do herói cavaleiresco, transformando-se em um herói superficial que não interroga a si mesmo nem aos deuses e que cumpre seu destino sem questionar-se: «Com a mesma onipotência, o inapreensível princípio divino rege aqui a vida humana e a sua carência de um complemento que aponte para além de si mesma; essa bidimensionalidade priva o homem de relevo, transformando-o em pura superfície.» (LUKÁCS, 2009, p. 105). Esse era o espírito, segundo o filósofo húngaro, que predominava nas narrativas e heróis cavaleirescos em sua época de ouro.

Contudo, com o declínio da Idade Média e da cultura cavaleiresca, Lukács relembra que a confiança cega que antes existia entre o herói e Deus se desfaz, de modo que, agora, aquele não sente mais segurança em seu próprio destino, muito menos no deus etéreo do cristianismo, ou seja, Deus abandona o herói cavaleiresco à sua própria sorte e todo o destino e as maravilhas que antes eram certificadas pela boa conduta do cavaleiro não são mais tão seguras assim:

E o mundo que ele tem em vista é o mesmo que antes fora transformado por Deus num jardim mágico perigoso, mas repleto de maravilhas, só que agora, enfeitado em prosa por maus demônios, o mundo aspira quebrar o feitiço através do pio heroísmo; aquilo que, no mundo dos contos de fadas, bastava precaver-se para não romper o sortilégio benigno, tornou-se aqui ação positiva, luta pelo paraíso existente da realidade feérica, à espera apenas de uma palavra redentora. (LUKÁCS, 2009, p. 106.)

É neste mundo de desabandono espiritual que Miguel de Cervantes irá estreitar o romance moderno com seu **O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha**, sendo a primeira parte escrita em 1605 e a segunda em 1615. O romance cervantino conta a história de Dom Alonso Quixano, que, de tanto ler novelas de cavalaria, termina por inspirar-se e armar-se – por conta própria – cavaleiro. Dom Alonso Quixano transforma-se em Dom Quixote e, junto ao seu fiel escudeiro, Sancho Pança, passa a errar por entre as cidades e florestas em busca de aventuras que lhe concedam honras e glórias. É um sonhador, um homem que não conseguiu distinguir a realidade da ficção e, por isso, passou a viver segundo o cotidiano e os códigos morais da cavalaria de outrora, trazendo para si a responsabilidade de

protetor das causas justas, dos fracos e oprimidos. O cavaleiro da triste figura é, ainda, apaixonado por Dulcinéia e por esta enfrenta qualquer sacrifício, lembrando a figura do cavaleiro cortês e fiel, a exemplo de Lancelote.¹⁹

A ilusão de cada aventura vivida por Dom Quixote é rebatida pela realidade (ficcional) pungente, em um jogo constante entre aquilo que o Cavaleiro deseja viver e o que de fato, vive. Ao mesmo tempo em que Cervantes presta uma homenagem às narrativas cavaleirescas, revivenciando-as através das ilusões de Dom Quixote, também deprecia e satiriza esse gênero ao inseri-lo em uma realidade onde o *ethos* cavaleiresco não faz mais sentido, transformando Dom Quixote em um lunático, um louco, aos olhos de seus conterrâneos. Cervantes apresenta, portanto, um romance que «contém um discurso contra e um discurso a favor das novelas de cavalaria, que certamente o caracterizam como a primeira metanarrativa cavaleiresca da modernidade.» (MICALI, 2008, p.72.)

O romance de Cervantes recria a novela de cavalaria nos moldes do romance moderno, no qual o herói, agora, segundo Lukács (1915), está abandonado e procura, incessantemente, voltar à totalidade da vida, urdir o eu e o mundo. Cervantes desnuda o abismo existente entre o homem moderno e a realidade que o cerca através da sátira e da ironia do universo cavaleiresco, i. é, o autor escancara uma realidade que desmente toda a ilusão quixotesca, incitando o riso a cada momento em que Dom Quixote é posto à prova. Porém, ao mesmo tempo, Cervantes suaviza esta realidade, permitindo ao seu herói uma explicação maravilhosa que justifica a continuação de Dom Quixote em sua saga contra os moinhos de vento. Essa é a ironia usada por Cervantes, no qual a realidade é desfeita através de uma explicação irreal, conservando o abismo entre a realidade empírica e a ilusão de Dom Quixote. Um bom exemplo dessa ironia cervantina é um episódio citado por Auerbach (2009, p. 303) em que Dulcinéia, aos olhos de Dom Quixote, está encantada. A ilusão de Dom Quixote é, para o filólogo, a personagem de Dulcinéia, dama idealizada e dona do amor do cavaleiro; já a decepção de Dom Quixote é, ao conhecer sua amada, confrontar-se com uma Dulcinéia ‘verdadeira’. Neste momento, para salvar sua ilusão e esquecer-se da desilusão – do contato com a realidade – Dom Quixote acaba por inventar uma resposta: Dulcinéia foi

¹⁹ Por conta da extensíssima fortuna crítica existente sobre Dom Quixote, será feita aqui mais uma visita pontual, a fim de não desviar dos propósitos deste estudo.

encantada. E, daí em diante, passa os dias de sua vida com o intuito de quebrar o feitiço até aperceber-se que seu ideal nunca será alcançado. Este é o jogo narrativo de Dom Quixote, através da sátira, ironizar a dimensão do homem moderno que não encontra-se mais em consonância com a sua própria realidade e que vaga por entre os acontecimentos da vida vivida sem compreendê-los ou aceitá-los.

A associação que se possa fazer entre o texto de Cervantes e o texto de Italo Calvino, **O Cavaleiro**, é legítima, tendo em vista que Dom Quixote é o maior representante da sátira da novela de cavalaria. No entanto, a diferença-chave entre o romance de Cervantes e o romance de Calvino é que, no primeiro, o herói-cavaleiro em questão encontra-se em um mundo que não mais aceita a vida cavaleiresca; enquanto que, no romance de Calvino, Agilulfo vive uma vida cavaleiresca porque seu mundo é cavaleiresco. Não há abismo entre o que Agilulfo quer viver e o que o mundo lhe oferece – ao menos no que se refere ao modo de vida cavaleiresca.

O fato é que o modo de vida e a literatura cavaleiresca muito influenciaram na forma de se pensar e viver ao longo dos tempos, e esse legado deixado pela novela de cavalaria é recuperado, de época em época, e reinserido historicamente, de modo que cada novo texto que aborda o motivo da cavalaria e seus elementos, confere um novo significado ao motivo literário. Portanto, ainda que reinsiram a novela de cavalaria, Calvino e Cervantes o fazem cada um a seu modo e obedecendo a razões literárias e ideológicas próprias de sua época.

Essa recuperação de elementos considerados exclusivos de uma tradição literária é comentada por Tynianov em seu texto «Da Evolução Literária» (1973). O teórico propõe uma nova maneira de se estudar os fenômenos literários e parte do ponto de vista de que as séries literárias evoluem, ou seja, os termos literários são independentes entre si e devem ser analisados em relação ao tempo histórico em que se situam e, também, em relação às séries literárias que fazem usos de tais termos. De outro modo, a análise de séries literárias deve levar em consideração o contexto histórico em que foram escritas, considerando, ainda, que essas séries, se recuperadas, assumem outras funções – análogas ou não – nas obras, i. é, os elementos literários não são imanentes e interagem e relacionam-se com outros elementos – estilísticos, ideológicos, históricos criando, assim, outras significações.

Neste caso, **O Cavaleiro** de Italo Calvino não deve ser analisado como uma novela de cavalaria *suis generis*. É necessário que a análise pondere as relações que se fazem entre os elementos próprios da narrativa cavaleiresca medieval e a presença destes elementos na narrativa italiana; além de considerar que os elementos medievais reinseridos por Calvino dialogam com um momento histórico e literário diferente das narrativas de cavalaria. Tynianov lembra que: «É incorreto extrair do sistema elementos particulares e aproximá-los diretamente das séries similares pertencentes a outros sistemas, isto é, sem levar em consideração a função construtiva.» (1973, p. 108). Sendo assim, a recuperação do motivo cavaleiresco feita por Italo Calvino – e também por Miguel de Cervantes – é adaptada aos interesses históricos e literários da época em que cada autor se insere. Logo, a ideia de recuperação da tradição é um conceito que está mais ligado a utilização desta como suporte para uma discussão ideológica latente à época e uma proposta estilística do autor em questão.

O capítulo de análise de **O Cavaleiro** evidenciará, portanto, as relações propostas por Calvino entre a tradição da novela de cavalaria medieval e o romance moderno, além de pôr em diálogo algumas das questões ideológicas presentes no Medievo que servem de representação para repensar os modos de vida da Modernidade.

2. Italo Calvino: do neorealismo à atitude de fabular

Após compreender, ainda que sucintamente, os caminhos históricos e literários da narrativa cavaleiresca medieval, considerando os temas mais recorrentes e os artifícios estéticos caracterizadores deste tipo de narrativa, este momento da investigação pauta-se no intuito de comentar sobre o percurso literário do escritor Italo Calvino. Do jovem *partigiani* ao doutoramento em Letras, do papel de jornalista ao de autor italiano mais significativo do século 20, Italo Calvino é um romancista e ensaísta consciente de sua própria produção e, por isso, um experimentador incansável que buscou, durante toda a sua carreira, descobrir novas formas de expressar o ritmo da vida moderna. Esse caráter ‘experimentador’ de Calvino proporcionou uma pluralidade única em suas obras literárias de modo que as inquietações do autor moderno encontraram diversos caminhos estéticos por que se expressar, garantindo a Calvino o título de autor híbrido.²⁰

Um texto literário, para Calvino, é fruto de uma combinação harmoniosa entre os desassossegos do homem moderno e a organização lógica e racional do discurso verbal. A estruturação de uma narrativa está intimamente ligada à pluralidade da vida moderna, ou seja, das várias formas de ser, estar e pensar a realidade em que se vive. Desta maneira, cada escolha discursiva, estilística e narrativa obedece ao significado maior que o escritor deseja abordar. No entanto, Calvino faz questão de lembrar que o mote para a feitura de um romance ou conto são as «imagens vivivas»²¹, os significados, porém, após esse primeiro instante, é a linguagem

²⁰ Calvino intitula «híbrido» o seu trabalho de organização e modernização de algumas fábulas italianas. Segundo ele; «Esta advertência [a contribuição pessoal do autor nas transcrições das narrativas orais] serve para introduzir e justificar a natureza híbrida de meu trabalho, que também é ‘científico’ pela metade ou, se quisermos, em três quartos, sendo a quarta parte fruto de um arbítrio individual.» (CALVINO, 2010a, p. 17). De certo modo, pode-se conferir o título de «híbrido» ao conjunto da obra de Italo Calvino, tendo em vista que o autor possui uma grande quantidade de textos compostos por diferentes elementos literários, linguísticos e históricos. As obras de Calvino reúnem em si um esforço de pesquisa histórica do autor (a exemplo de **A Trilha dos Ninhos de Aranha**); um estudo semiótico e também histórico (a exemplo de **O Castelo dos Destinos Cruzados**), ou o próprio trabalho metalinguístico proposto por **Se um Viajante numa Noite de Inverno**.

²¹ Calvino comenta que existem dois tipos de processos imaginativos: o primeiro parte da palavra para chegar à imagem visiva, enquanto que o segundo parte da imagem visiva para chegar à palavra. Calvino toma, portanto, por imagem visiva a forma como o autor imagina visualmente a construção de seu texto literário, i. é, o processo imaginativo do autor pode partir da palavra escrita ou de uma idealização, imaginação do que se intenta escrever. Calvino explica seu processo imaginativo: «a primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é, pois, uma imagem que por uma

literária e a organização verbal que toma conta da obra, conduzindo e determinando os melhores meios pelos quais os significados serão sugeridos. Comenta o autor:

[...] a partir do momento em que começo a pôr o preto no branco, é a palavra escrita que conta: à busca de um equivalente da imagem visual se sucede o desenvolvimento coerente da impostação estilística inicial, até que pouco a pouco a escrita se torna a dona do campo. (CALVINO, 2011b, p. 105.)²²

É somente por este caminho que uma obra literária contemplará o seu maior propósito: «descobrir, porém, a maneira, as mil, as cem mil novas maneiras em que nossa inserção no mundo se configura, expressando pouco a pouco as novas situações existenciais.» (CALVINO, 2009a, p. 85.)

Fomentar uma discussão sobre a vasta obra literária de Italo Calvino implica em considerar não apenas o texto literário por si só, como também as vivências pessoais do autor literário, além dos textos críticos escritos sobre suas próprias intenções e produções literárias. Entre o que Calvino viveu, tentou escrever, realmente escreveu e resenhou, há uma distância que permite um sem número de interpretações, cabendo ao crítico de cada obra ou momento literário do autor, combinar essas informações e compor sua própria interpretação dos textos, consciente de que, a cada texto, Calvino reinventa sua maneira de questionar o mundo.

É pertinente comentar que as notícias e inferências que se tem sobre a vida vivida e a escrita literária do autor italiano são valiosas e contribuem na construção de uma análise que se intente completa – ou próxima disto. O fato, por exemplo, de saber da participação de Calvino na luta armada contra o fascismo auxilia o dimensionamento de **A Trilha dos Ninhos de Aranha** (1947), mas não a determina, assim como, as interpretações que o próprio Calvino faz de seu primeiro romance não devem demarcar os limites de uma análise. O próprio Calvino explica essa linha tênue entre

razão qualquer, apresenta-se a mim carregada de significados, mesmo que eu não o saiba formular em termos discursivos ou conceituais.» (CALVINO, 2011b, p. 104.)

²² Faz-se necessário ressaltar que as palavras de Calvino sobre suas obras, referidas nesta dissertação, não são tomadas como lei, mas, sim, como um instrumento útil para a compreensão de seu projeto estético, que se afirma, efetivamente, pela sua produção literária.

o que ele diz sobre e o que realmente escreveu: «Não, é só começar a explicar e comentar o que eu escrevi, e acabo dizendo banalidades... Enfim, tudo o que eu tinha vontade de dizer está no conto, qualquer palavra a mais já começa a traí-lo.» (CALVINO, 2003, p. 87.)

De fato, o texto literário é um recorte de uma realidade experienciada – pessoal ou vicária – pelo escritor. Costa Lima (1980) em seu texto sobre a mimese e as representações sociais comenta que os agrupamentos sociais são uma rede de símbolos, denominadas representações e estas, por sua vez, são as formas de ser e agir na sociedade, de modo que se as representações estão ligadas às várias maneiras de estar no mundo (física, poética, social, política), significa que os sistemas de representação são múltiplos de significado, exatamente pelo fato de que o homem, graças às representações, vê o mundo cada um a sua maneira. Entender o fenômeno da representação como um recorte pressupõe que o real não é algo dado, mas sim algo construído socialmente.

Portanto, se a realidade empírica é, na verdade, um recorte social e cultural, o texto poético – que é uma das atividades de representação social – também o será, estabelecendo uma relação indireta com as representações sociais, i. é, o real não aparecerá na literatura como correspondência e sim como uma outra possibilidade de se representar, uma espécie de representação da representação – como Aristóteles explicava a mimese²³. *Grosso modo*, o texto poético é a reconfiguração de uma realidade, da maneira pela qual o autor literário vê o mundo, e a mimetização deste real é resultado de uma interação entre o social, a proposta do texto e a aceitação do leitor, como confirma o teórico: «O que vale dizer, o valor estético não existe por si. Mediado pela norma estética, ele só se realiza pela atividade do receptor, conforme a estética da recepção.» (LIMA, 1980, p, 76.)

Deste modo, a leitura de um texto literário deve considerar as informações ditas extraliterárias – a vida e a postura do autor ao observar o próprio mundo – como um fator a ser considerado no percurso da análise, ou seja, compreender que o autor é um sujeito inscrito em um contexto histórico e que sua narrativa ficcional reconfigura esse contexto através da combinação dos elementos extraliterários (históricos,

²³ Segundo as inferências de Luiz Costa Lima em sua obra **Mímesis e modernidade** (1980), mais precisamente no capítulo «Mímesis da representação e mimesis da produção» (p.168-183).

sociais, políticos); dos expedientes estéticos (personagens, tempo, organização da narrativa, linguagem literária) e do imaginário do leitor que, percebendo esta representação como ficcional, irá preencher as lacunas do texto, dando significado à obra e reinvestindo essa significação no mundo real empírico, i. é, mediando real e ficção, processo que Wolfgang Iser (2002) nomeia 'atos de fingir'.

O intuito deste esclarecimento é evitar a supervalorização de um elemento constituinte da análise em detrimento de outros, ou seja, reafirmar uma postura abrangente, porém crítica, de todos os recortes disponíveis no momento do estudo que se proponha fazer. Essa análise consciente, pode-se assim dizer, permite aproveitar todas as qualidades estruturais e ideológicas que a vasta obra que Calvino oferece, devido ao já comentado hibridismo literário. No desejo de discutir temas bastante caros à realidade do homem moderno e, aliando a essa aspiração a busca de diversas técnicas narrativas, Calvino – intencionalmente, talvez – termina por proporcionar uma grande variedade de estudos sobre suas obras, das mais diversas áreas de conhecimento, que vão desde notas autobiográficas até interpretações ligadas as áreas de psicologia, matemática, semiologia, entre outras²⁴, no propósito de explorar os significados dos seus textos.

Da vida que Calvino levou, muito ficou marcado em suas páginas. Não apenas do que viveu pessoalmente, mas também daquilo que percebeu e refletiu do mundo. Sendo, além de um escritor, um estudioso da literatura, Calvino via em seus textos a possibilidade de expressar a multiplicidade de realidades do mundo, através de um esforço estético e determinação ideológica, como ele mesmo afirma:

Entretanto, intensificou-se cada vez mais, também para mim, uma exigência estilística mais complexa, que se concretize pela adoção de todas as linguagens possíveis, de todos os métodos possíveis de interpretação, e que expresse a multiplicidade cognitiva do mundo que vivemos. (CALVINO, 2009a, p. 109.)

²⁴ Existem trabalhos acadêmicos das áreas de psicologia e filosofia, por exemplo, que buscam os significados de existência e essência relacionados às suas respectivas teorias – para ficar na obra a ser analisada, **O cavaleiro inexistente** – sobre o homem moderno. Um exemplo é o artigo de LAUREANO e ALCÂNTARA (2010), intitulado **O cavaleiro inexistente: um dilema para psicologia**, que busca analisar os sentidos de subjetividade e existência a partir da obra do autor italiano.

Sendo assim, a relação de Calvino com o próprio texto era de um compositor, um escritor que, mesmo quando desejoso de escrever um tema de foro pessoal, levava em consideração a forma verbal e a organização estética de sua narrativa, resultando em um conjunto harmonioso entre a expressão e o significado do texto literário.

2.1 Italo Calvino e a estética neorrealista italiana: a arte de reinventar a realidade

Em 15 de outubro de 1923 nasce, em Cuba, na cidade de Santiago de las Vegas, Italo Calvino, filho de Mario Calvino e Evelina Mameli, ambos italianos. Mario Calvino era professor agrônomo, enquanto que Evelina Mamelli era especialista em botânica e o casal, por conta de seus estudos e trabalhos acadêmicos passaram anos viajando e morando em diferentes países. Mário Calvino morou alguns anos no México e também em Havana. Dois anos depois do nascimento de Calvino, primogênito, Mario e Evelina voltam à Itália – também a trabalho – e passam a residir na cidade de San Remo, na região da Ligúria. Calvino com quase três anos à época, cresce e cria-se no vilarejo de Vila Meridiana, considerando a Itália a sua nação.

Calvino viveu sua infância em San Remo, cidade com pessoas excêntricas e cosmopolitas, era filho de cientistas de pensamento liberal e que não impunham diretrizes religiosas aos seus filhos. Ainda assim, o autor comenta que sua família era um pouco diferente da San Remo de sua época:

E minha família parecia um tanto incomum tanto para San Remo quanto para a Itália de agora. [...] Meu pai, de família Mazziniana republicana, anticlerical e maçônica, tinha sido em sua juventude anarquista kropotkiniano e socialista reformista (...); minha mãe (...), de família laica, cresceu sob a religião do dever civil e da ciência, socialista intervencionista aos 15, mas com uma forte fé pacifista. (CALVINO apud BARENGHI & FALCETTO, 2010b, p. x.)

Vir de uma família centrada nos estudos científicos dificultou a iniciação do autor

no mundo literário, porque, segundo ele, esse tipo de estudo não era valorizado em seu meio familiar, além do mais, ele era o único em sua família a nutrir interesse pelas histórias de aventuras, revistas em quadrinhos e, posteriormente, cinema. Relembra o autor:

Entre a minha família apenas os estudos científicos eram honráveis; um tio materno meu era um químico, professor universitário, casado com uma pesquisadora química; na verdade eu tinha dois tios químicos que eram casados com duas tias pesquisadoras químicas (...) eu era a ovelha negra, o único literato da família. (CALVINO apud BARENGHI & FALCETTO, 2010b, p. x.)

A criação política e científica de Calvino irá influenciar bastante tanto na postura ética do autor quanto na construção literária de seus textos, em sua fase semiológica e matemática, por exemplo, quando passa a pensar a literatura geometricamente, como uma espécie de jogo combinatório.

Por volta dos 13 anos, Calvino inicia sua jornada literária, entrando em contato com textos literários fundamentais para sua formação enquanto leitor e escritor, a exemplo de Joseph Rudyard Kipling e Robert Louis Stevenson. Barenghi & Falchetto (apud CALVINO, 2010b) citam também a leitura ávida de revistas humorísticas italianas que, segundo o autor, contribuíram no surgimento do espírito irônico que mais tarde seria visto nas obras do autor.

O contexto histórico e político da Itália a partir dos anos 1920 era crítico e essa efervescência política foi determinante na vida do jovem Calvino. Havia uma desesperança generalizada na Itália diante das consequências do envolvimento do país na Primeira Guerra Mundial. Enfraquecida economicamente, a população italiana encarava um cenário de escassez de empregos e, conseqüentemente, de grande pobreza. Como se não bastasse, a Itália estava politicamente repartida e os dois partidos de esquerda (Partido Socialista Italiano e Partido Comunista Italiano) não ofereciam a segurança de dias melhores que o vulgo desejava. Nesse ínterim é que surge a figura de Benito Mussolini e a promessa de reerguer o país, trazendo dias de glória à nação italiana. Mussolini propunha uma doutrina que seguia os preceitos da ordem e do nacionalismo, concentrando o poder nas mãos do Estado. O governo totalitário, chamado pelo *Duce* de fascismo, consegue convencer a

população italiana e passa a comandar o país segundo as regras da ditadura fascista. No entanto, em meio ao governo totalitário, há a proliferação dos ideais marxistas, inspirados na Revolução Bolchevique, que incentivavam a classe operária a lutar por melhores condições salariais e trabalhistas, além de aspirarem por maior justiça social.

Durante os 20 anos em que ficou no poder, o Estado fascista italiano tentou conter as manifestações do proletariado comunista e socialista, reprimindo as liberdades individuais, as produções artísticas e intelectuais, a exemplo do fechamento de jornais, além de perseguir e prender líderes sindicais e integrantes dos partidos comunista e socialista. A Itália, portanto, via-se cerceada, sem liberdade e com os mesmos problemas sociais e políticos do pós Primeira Guerra. Nesse sentimento de reaver o poder ao povo, surge o movimento de *Resistenza* italiana ou *partisan*. Eram grupos de guerrilheiros que se opunham ao regime fascista e a ocupação das tropas alemãs nazistas em território italiano. A *Resistenza* era um movimento que abrangia várias diretrizes políticas – comunista, socialista, anarquista – mas buscavam os mesmos objetivos: maior justiça social, melhores salários e um governo que recuperasse a economia do país. A luta *partisan* obteve sucesso e, com o apoio das tropas Aliadas (Estados Unidos e Inglaterra), conseguiram derrubar o regime totalitário fascista, instaurando a República italiana, através de um referendo, com a criação da Constituição em 1º de janeiro de 1948. Mariarosaria Fabris resume:

Durante o inverno de 1944-1945, o ritmo de avanço dos exércitos aliados na Itália Central havia decrescido, mas a Resistência italiana não esmoreceu em sua luta contra os alemães e fascistas. Em abril de 1945 era vencida, finalmente, a “linha gótica”, a última frente fortificada das tropas alemãs, que se estendia pelos montes Apeninos, de La Spézia, no mar Lígure, a Rimini, no Adriático; a insurreição alastrou-se por todo o norte da Itália e os nazi-fascistas não mais opuseram resistência. Em 27 de abril, Mussolini era aprisionado nas proximidades de Dongo (Lago de Como) e, no dia seguinte, era executado pelo Coronel Valério (Walter Audisio) por ordem do Comitato di Liberazione dell’Alta Italia. A luta pela libertação chegava ao fim. (FABRIS, 1996, p. 36.)

É nessa conjuntura política e histórica que Italo Calvino, aos 18 anos, entra na Faculdade de Agricultura em Turim e, no meio tempo, escreve resenhas sobre cinema. Mesmo tendo pais politicamente esclarecidos, Calvino só veio se interessar

pelos problemas políticos de seu país quando soube da morte de um jovem médico comunista, Felice Cascione. Isso ocorre no ano de 1944 – período em que os pais do autor foram sequestrados e mantidos reféns pelos soldados alemães – e Calvino, junto com seu irmão, junta-se ao Partido Comunista Italiano (PCI), entrando na guerrilha como um *partigiani*. Barengi & Falcetto (apud Calvino 2010b) lembram que a participação do jovem Calvino no movimento de *Resistenza* foi mais determinante na formação humana que na formação política do autor, como o próprio autor afirma:

A minha escolha pelo comunismo não foi de todo fundamentada na motivação ideológica. Eu sentia a necessidade de iniciar a partir de uma ‘tábula rasa’ e por isso fui chamado de anarquista (...) Mas sobretudo sentia que naquele momento o que contava era a ação; e os comunistas eram a força mais ativa e organizada. (CALVINO apud BARENGHI & FALCETTO, 2010b, p. x.)

Calvino entendia que o maior envolvimento teórico que tivesse com os problemas políticos de seu país não bastava e que o verdadeiro engajamento político estava na ação, na luta armada dos *partigiani* e na determinação do Partido Comunista Italiano em destituir os fascistas do poder. Sua participação como guerrilheiro da *Resistenza* dura pouco – cerca de um ano – porém tem como fruto o seu primeiro romance, escrito em 1947, intitulado **A Trilha dos Ninhos de Aranha**. Desta temática da guerra resultaram, ainda, mais dois livros de contos, **O Último é o Corvo** (1949) e **A Entrada na Guerra** (1954) ambos sem lançamento no Brasil; além de um conto intitulado «Lembrança de uma Batalha» que encontra-se na obra póstuma **O Caminho de San Giovanni** (1990).

Entre 1945 e 1950, Calvino torna-se amigo de Cesare Pavese, lança seu primeiro romance, publica artigos pelas revistas *l’Unità* e *Il Politecnico*, escreve os contos que mais tarde serão reunidos em **O Último é o Corvo**, defende sua tese acadêmica sobre Joseph Conrad, além de começar a trabalhar na área de impressão e publicidade da editora Einaudi, onde mais tarde tornaria-se editor. Esta primeira fase de Calvino é digamos, conhecida como neorrealista, mais por conta do período artístico em que se encontrava do que pela postura literária que assume.

A produção neorrealista italiana é mais comumente conhecida por sua vasta

produção cinematográfica que influenciou toda uma geração do cinema e de autores literários em todo o mundo. Inicia-se em 1945 com a exibição de **Roma, Cidade Aberta** de Roberto Rossellini. Segundo Fabris (1996, p. 32) o termo «neorrealismo» foi atribuído a Mario Serandrei que intitulou o filme de Luchino Visconti, **Ossessione**, de «neo-realístico».

Influenciados pela literatura e cinema norte-americano, soviético e francês, os neorrealistas buscavam revelar, em seu movimento artístico de ruptura, a realidade política e social da Itália. Ainda segundo Fabris (1996), o mito de Hollywood serviu de espelho na formulação da estética neorrealista pelo fato de que os filmes norte-americanos transformavam uma jornada épica e individual numa metáfora da realidade, «transformando qualquer acontecimento individual num fato emblemático de toda a sociedade norte-americana.» (FABRIS, 1996, p. 59). Se o cinema norte-americano inspirou os cineastas italianos, a literatura norte-americana também deixou sua marca na produção literária italiana: Ernest Hemingway, Herman Melville, Mark Twain, John Dos Passos, John Steinbeck, Walt Whitman, William Faulkner e toda a geração americana dos anos 1930, com sua linguagem objetiva, crua e o distanciamento nas narrativas sobre as guerras e as misérias da sociedade moderna. Sendo assim, o maior objetivo deste movimento de ruptura era, diante da promessa de renovação política e econômica da Itália, oferecer um relato fiel da história e do povo italiano pós Segunda Guerra, assumindo o papel de cronistas do presente:

Para os homens de cultura impunha-se a necessidade de registrar o presente – e por presente entendia-se a guerra e a luta de libertação –, de fazer reviver o espírito de coletividade que havia animado o povo italiano. Na cultura do imediato após-guerra, esse papel de cronistas será desempenhado principalmente pelos cineastas. (FABRIS, 1996, p. 37.)

Este caráter cronista não era tomado apenas pelos cineastas; os literatos também assumiram esse papel, escrevendo sobre os temas mais evidentes da realidade italiana: a luta antifascista da *Resistenza* e dos guerrilheiros *partigiani*. A priori, as produções neorrealistas tratavam de celebrar a vitória comunista, além de destacar a coragem e determinação das forças de oposição ao regime totalitário que vigorou. Ou seja, havia uma ostentação e supervalorização da luta comunista, de modo que

os guerrilheiros eram retratados como heróis positivos, como comenta Calvino em seu prefácio ao romance **A Trilha dos Ninhos de Aranha**: «a tentativa de uma ‘direção política’ da atividade literária: pedia-se ao escritor que criasse o ‘herói-positivo’, que desse imagens normativas, pedagógicas, de conduta social, de militância revolucionária.» (CALVINO, 2004, p. 13). Fabris comenta, também, o caráter mítico com que se tratava, no cinema, a luta *partisan*:

[...] o realismo do documentário é substituído pela metáfora, e os filmes ganham uma dimensão mítica e, no caso de *La Notte di San Lorenzo*, até mesmo épica, como na sequência da batalha final no campo de trigo, quando fascistas e *partisans* surgem como personagens homéricas lutando por grandes ideais. (FABRIS, 1996, p. 43.)

Passada a euforia da conquista da liberdade democrática italiana, os problemas do pós-guerra se tornaram preocupantes e, conseqüentemente, também serviram de temas para as produções artísticas neorrealistas: a pobreza do povo italiano, o desemprego e o subemprego, os problemas agrários, os problemas de emigração faziam-se presentes em vários filmes. Fabris cita alguns exemplos (1996, p. 46): **A Terra Treme** (1948), de Luchino Visconti; **Ladrões de Bicicleta** (1948), de Vittorio De Sica e **O Caminho da Esperança** (1950), de Pietro Germi.

O tema neorrealista, portanto, visava expor a realidade italiana cruamente, sem deslumbres ou tons heroicos – ainda que, como comentado acima, algumas produções mitificassem a luta *partisan* –, desnudando, o mais objetivamente possível, o modo de vida italiano após a queda do regime fascista. Para isso, os artistas neorrealistas adotavam, em sua estética, uma linguagem objetiva e informativa, e a arte que mais conseguiu contemplar esse objetivo foi a cinematográfica por conta do advento da imagem, como comenta Barberi Squarotti: «a arte do momento é o cinematógrafo, aquele que pode transcrever em perfeita plenitude – assim se acredita – a realidade como é.» (SQUAROTTI apud FABRIS, 1996, p. 49.)

No entanto, a arte literária neorrealista também conseguiu cumprir seu papel de cronista do presente, porém, combinando crueldade e suavidade em sua linguagem. Os escritores neorrealistas italianos mais conhecidos são Cesare Pavese, Elio

Vittorini, Eugenio Montale e Italo Calvino. O neorrealismo italiano era, também influenciado pela literatura norte-americana, uma tentativa de dar voz às diversas realidades da Itália em reconstrução, oferecendo, cada autor, o seu ponto de vista e a sua experiência sobre o próprio país, como relembra Calvino: «O neo-realismo não foi uma escola. (Tentemos dizer as coisas com exatidão.) Foi um conjunto de vozes, em boa parte periféricas, uma descoberta múltipla das diversas Itálias, também – ou especialmente – das Itálias até então mais inéditas para a literatura.» (CALVINO, 2004, p. 7). Desse modo, o elemento mais importante para a feitura da literatura neorrealista italiana era a linguagem. A presença dos vários dialetos italianos, dos dialetos mais cotidianos, dialetos esses que se entrelaçavam aos temas políticos. A linguagem era, portanto, a condutora dos motivos ideológicos, a forma como as palavras eram dispostas, o distanciamento, a crueza ou até a leveza, pluralizava a temática neorrealista. Segundo Calvino:

Sem a variedade das diversas Itálias desconhecidas umas das outras – ou que se supunham desconhecidas – sem a variedade dos dialetos e das gírias a serem fermentados e amalgamados na língua literária, não teria havido 'neo-realismo'. (CALVINO, 2004, p. 7.)

Pavese, assim como Vittorini, Montale e Calvino eram neorrealistas por identificação, engajamento e participação na vida política e artística italiana. A arte desses autores era única e, ao mesmo tempo, coletiva, pois, ao representarem os diversos modos de viver italianos, terminavam por apresentar uma conjuntura histórica, política e artística da Itália em reconstrução. Elio Vittorini, por exemplo, considerado neorrealista e escritor do primeiro romance da *Resistenza*, **Homens e Não** (1945), primava o trabalho linguístico em conjunção com os temas do homem moderno e do povo italiano, ou seja, o esforço de Vittorini era unir a linguagem poética e as indagações do homem, afastando-se, portanto, da objetividade almejada pela estética neorrealista, a exemplo da obra **Conversa na Sicília** (1941).

No caso de Cesare Pavese, que escreveu romances como **Trabalhar Cansa** (1943) e **Teu País** (1941, sem tradução no Brasil), considerado um dos mais importantes escritores italianos do século 20 e, também neorrealista por acaso, apresenta um estilo ético e uma linguagem densa e existencial, trazendo em sua

literatura a melancolia, a infelicidade e inutilidade de viver, do próprio viver, já que o autor, mesmo simpatizante da luta e arte antifascista, não conseguia engajar-se ativamente na vida política, nem na vida cotidiana, segundo Rita Ciotta Neves (2002) em seu artigo sobre a estética pavesiava. A solidão da alma de Pavese traduzia-se em seus textos e sua temática resumia-se a:

Tudo se descobre através das recordações. O passado determina o Presente e o Futuro. A única realidade que conta é aquela que precede a realidade, isto é, a realidade mitológica, o Mito. Esta realidade é aquela da Infância, que é o ponto de partida de toda a posterior realidade humana. Todas as relações humanas se caracterizam pela falta de comunicação e pela constante infelicidade. (FERNANDEZ apud NEVES, 2002, p. 137.)

Dos romances de Calvino que podem ser considerados de tom neorrealista estão os que abordam a temática da guerra *partisan* e da *Resistenza* – mais acima citados – além das obras **A Especulação Imobiliária** (1957) e **O Dia de um Escrutinador** (1963). Destes, o que tem maior destaque é **A Trilha dos Ninhos de Aranha** (1947) que narra as vivências do garoto órfão *Pin* e sua incansável tentativa de fazer parte do mundo adulto. Irmão de Rina, a prostituta mais conhecida do Beco Comprido, *Pin* passa seus dias a provocar e enfurecer os beberrões da taberna, os alemães que por ali passam, no intuito de conseguir a atenção que tanto lhe faz falta. Brincando de ser adulto, *Pin* é desafiado a roubar a arma de um cliente de sua irmã, um oficial alemão da SS, porém esse desafio não sai como o esperado e o garoto continua sendo desrespeitado pelos velhos da taberna. Guiado pela raiva, *Pin* decide não entregar a arma, escondendo-a em um lugar mágico, no ninho das aranhas, lugar sagrado e que só será revelado àquele que se mostrar digno de sua confiança. Em suas andanças pelos bosques, *Pin* encontra *Lupo Rosso*, aprende sobre a luta da *Resistenza*, descobre palavras e termos políticos que antes lhe soavam com estranheza, porém continua o mesmo moleque do beco comprido, aquele que vê brincadeira e magia – porque quer ou porque é mais fácil viver assim – em tudo. *Pin* é preso, foge da prisão, perde-se no bosque e, após tantas aventuras, encontra *Cucino*, um matador *partigiani* avesso às mulheres que o leva ao destacamento de *Dritto* onde o garoto conhece a realidade dos guerrilheiros *partigiani*. Um grupo de homens truculentos, desajeitados, sem consciência de classe, mas que, ironicamente, ensinam a *Pin* sobre a natureza dos homens adultos e das questões

políticas e sociais do país, sobre a crueldade das pessoas, mas também – e principalmente – sobre a bondade existente nos desgarrados combatentes.

Este primeiro romance de Calvino é uma descaracterização dos guerrilheiros *partigiani* e, também, a humanização dos homens comuns que lutavam por melhores vidas e que foram elevados a heróis pela história e pela arte. Calvino deforma os *partigiani* e expõe a realidade da Itália empobrecida e destruída, tudo isso pelo olhar de um garoto – ainda que este garoto não represente o modelo mais fiel de doçura e inocência. O próprio Calvino comenta que este modo de representar a realidade através do olhar infantil é um caminho eficaz: «pois não existe método mais seguro nesses casos do que ver tudo através de olhos infantis.» (CALVINO, 1997, p. 18.)

Ao apresentar *partigiani* 'tortos', Calvino destrói a ideia do *partigiani* heroico para criar a imagem do *partigiani* humano, do homem que, mesmo na miséria e na violência da guerra, acolhe um garoto arredio e desobediente. Esta ironia de Calvino diferencia **A Trilha dos Ninhos de Aranha** dos outros romances sobre a luta antifascista. A ironia de desnudar a realidade *partisan* e, ao mesmo tempo, cobri-la de dignidade.

A linguagem do romance, por sua vez, é posta em consonância com o sentimento que o autor espera despertar e, por isso, oscila entre a leveza da presença fabular e a crueza da influência neorrealista. Neste caso, no desejo de animalizar os homens *partigiani*, Calvino lança mão de uma linguagem seca, detalhista, objetiva e brutal, a ponto de despertar a raiva, a violência, o nojo. Esta passagem é um exemplo:

Giacinto tem os piolhos aninhados em gumos na raiz dos cabelos e nos pelos do baixo-ventre. Em cada pelo estão grudados uns pequenos ovos brancos e Giacinto, com um gesto que já se tornou mecânico, continua a esmagar os ovos e bichos entre as unhas dos polegares, com um pequeno clique. (CALVINO, 2004, p. 129.)

Ao mesmo tempo em que apresenta ao seu leitor uma imagem nauseante, Calvino suaviza as palavras a ponto de despertar a esperança no futuro de *Pin*, da Itália e, por correspondência, da humanidade, quando no momento em que o garoto assustado e perdido no bosque reencontra, finalmente, *Cugino* e, contente, sente-se seguro novamente no mundo, pois «agora estão andando pelos campos e *Pin* está

com sua mão na mão macia e calma do Primo²⁵, naquela mão grande de pão.» (CALVINO, 2004, p.186.)

O jogo harmonioso entre aspereza e suavidade dão indícios de um dos elementos éticos e estéticos mais utilizados pelo escritor e que se fará presente na maioria de suas obras: o tom fabular. Extensamente explorada em trabalhos acadêmicos e ensaios críticos, essa característica de Calvino assume, em cada obra, uma expressão diferente. A tal atitude de fabular de Calvino está a serviço do significado que o autor busca explorar. Na época em que escrevia **A Trilha dos Ninhos de Aranha**, o autor afirma não ter atentado para a presença dos tons fabulares, buscando escrever algo mais pungente. Segundo o autor: «Assim, pondo-me a escrever alguma coisa como *Por quem os sinos dobram*, de Hemingway, ao mesmo tempo procurava escrever alguma coisa como *A ilha do tesouro*, de Stevenson.» (CALVINO, 2004, p. 17). Deste modo, Calvino terminou por contrapor o peso da guerra à leveza da infância (valor que tanto preza e discorre sobre em **Seis Propostas para o Próximo Milênio**, 1988.)

Pavese comenta «que a astúcia de Calvino, esquilo da pena, foi esta, de se empoleirar sobre as plantas, mais por brincadeira do que por medo, e observar a vida partigiana como uma fábula de bosque, variada, ‘diferente’» (PAVESE apud SIGRIST, 2007, p. 155). Ainda que não fosse a intenção principal, o primeiro romance de Calvino já apresentava os tons fabulares do escritor. As imagens do garoto perdido no bosque e que vê magia e brincadeira em momentos críticos é uma espécie de artifício para lidar com a realidade, uma forma de fuga para lidar com a dor, fazendo de **A Trilha dos Ninhos de Aranha** uma fábula da vida desencantada, a transformação da crueldade da guerra em brincadeira de criança. Mas também, a brincadeira de criança camuflando a crueldade da guerra. Pavese, novamente, comenta: «Calvino narra fatos e esses fatos têm raízes, consistência, são nódulos de carne e sangue. Para lhes remover, mesmo que com doces palavras, espirra o sangue, abre-se a ferida, sente-se o fedor de um mundo em gangrena.» (PAVESE apud SIGRIST, 2007, p. 156.)

Se antes Calvino dizia não perceber o tom fabular e o contraste entre peso e leveza que ele põe em suas narrativas, foram os comentários de Pavese que o

²⁵ O nome da personagem em italiano é *Cugino* e foi traduzido para o português como Primo.

fizeram atinar-se para esta característica, relembra o autor: «Pavese foi o primeiro a falar de tom fabular com relação a mim, e eu, que até então não tinha me dado conta disso, daquele momento em diante soube até em demasia, e procurei confirmar a definição.» (CALVINO, 2004, p. 17). Ciente, portanto, desta característica e considerando-a condizente com a forma como ele achava que a literatura deveria representar a realidade do mundo, Calvino não se desfaz mais daquele artifício literário. O autor comenta, logo após o suicídio do grande amigo Pavese, que «tenho me dedicado ao livro dos outros, não aos meus.» (apud BARENGHI & FALCETTO, 2010b, p. XIX). Em 1951 continua escrevendo ensaios e críticas, além de textos literários, próprios ou em colaboração, até o dia em que escreve **O Visconde Partido ao Meio** (1952). Esse romance será o primeiro da trilogia intitulada **Os Nossos Antepassados** (1960). No entanto, é a partir da obra **Fábulas Italianas** (1956) que Calvino assume e investe na fabulação como procedimento narrativo.

2.2 Do neorealismo à fabulação: a vida é uma fábula desencantada²⁶

Na época em que lançou seu primeiro romance, **A Trilha dos Ninhos de Aranha**, Italo Calvino ainda não se considerava um escritor profissional. Na entrevista intitulada «Por Detrás do Sucesso», dada em 1984, o autor tenta fazer um apanhado de seu êxito como escritor literário e relembra que considerava-se apenas um editor e, por vezes, jornalista, como no comentário que lança sobre a repercussão de seu primeiro romance:

Ademais, como personalidade eu nunca fui alguém que deixa as coisas subirem à cabeça; tinha conseguido escrever esse livro e fazer com que

²⁶ Diante do acervo literário extenso e plural de Italo Calvino, a este subcapítulo reserva-se tratar apenas do aspecto fabular do autor italiano. Ainda que ciente das tantas outras fases do autor esta restrição é necessária no intuito de não perder o objetivo principal a que esse trabalho se propõe: compor uma análise de **O Cavaleiro**, além de focar na forte presença do artifício fabular na organização da obra em questão, além das duas outras (**O Visconde Partido ao Meio** e **O Barão nas Árvores**) que, juntas, compõem a trilogia **Os Nossos Antepassados** (1960). Sendo assim, este trabalho dissertativo mostra brevemente o período de preparação de Calvino, o neorealista, além do núcleo em que se insere a obra **O Cavaleiro**, de modo que as fases posteriores pouco acrescentariam ao projeto de Calvino quando da realização do romance em questão.

fosse lido, mas vai saber se conseguiria isso tudo com um segundo; continuei pensando que os escritores de verdade eram os outros; quanto a mim, vai saber. (CALVINO, 2006, p. 239.)

Calvino era, portanto, alguém que tinha conseguido escrever um romance – ao menos sob seu ponto de vista. E esse pensamento durou até o lançamento e sucesso (e aqui entende-se de venda e de crítica) do curto romance **O Visconde Partido ao Meio**²⁷, em 1952. Calvino conta que nunca decidiu ser escritor, que a vida levou-o a esse caminho, que suas experiências na infância ao ler literatura fantástica e infantil («a leitura das figurinhas sem palavras foi para mim, sem dúvida uma escola de fabulação, de estilização, de composição de imagem», CALVINO, 2011b, p. 109) guiaram-no e que, no meio do caminho de sua experiência como editor da Einaudi, de repente, viu-se escritor.

Essa consideração sobre sua própria condição artística fez com que Calvino demorasse a encontrar um caminho estético que mais o agradasse. No entanto, com o lançamento de **O Visconde**, o autor se dá conta daquilo para que Pavese já o havia alertado: a sua inclinação para os tons fabulares e fantásticos. Pavese (apud SIGRIST, 2007, p. 155) lembra que Calvino – e toda a geração neorrealista italiana – nasceu em meio à guerra e que, por isso, não conseguiu passar impune às agruras do mundo. Esses fatos da realidade vividos ou observados pelo escritor influenciaram nos significados sugeridos em seus textos literários. Calvino é um autor que se preocupa em escrever sobre as várias nuances da vida moderna, sobre a subjetividade do homem moderno que vive em uma sociedade inquieta e perturbante, escrever sobre a subjetividade de «nós, o tempo todo distraídos, ansiosos, devoradores de papel impresso, irritados pelos congestionamentos...» (CALVINO, 2009a, p. 82.)

Todavia, o autor afirma que não consegue discutir a realidade, o momento presente, com precisão e que para ‘reparar’ essa ‘dificuldade’, recorre à transfiguração fantástica, i. é, ao uso das imagens visivas, da imaginação, dos elementos mais primordiais da literatura oral e popular, dos elementos mais pueris e maravilhosos dos contos de fadas, como ele mesmo garante: «eu, para expressar o ritmo da vida moderna, não encontro nada melhor do que narrar batalhas e duelos

²⁷ Para termos práticos, todas as demais referências a este romance serão citadas como **O Visconde**, postas em destaque.

dos paladinos de Carlos Magno.» (CALVINO, 2009a, p. 89). Ao apropriar-se destes elementos, Calvino consegue, finalmente, encontrar-se esteticamente: é um autor de tom fabular.

Esse tom fabular de Calvino já aparecia em seu primeiro romance – ainda que ele tenha afirmado só perceber este caráter posteriormente –, quando o realismo da guerra civil italiana é contado sob o ponto de vista de uma criança perdida em um bosque. No entanto, o autor só passa a ser considerado fabulista com o lançamento de seu trabalho de catalogação, tradução e recriação de fábulas italianas – **Fábulas Italianas** (lançado em 1956). Essa obra marca, definitivamente, a fase mais conhecida e a mais representativa, a do Calvino fabulista.

Mesmo já tendo escrito texto com tons fabulares, sendo **O Visconde** o primeiro com maior significância – o que será detalhado mais adiante –, Calvino só entrou em contato direto com o universo das fábulas quando aceitou o projeto de criar uma antologia de fábulas. A partir desse momento, começou a pesquisar melhor e com maior minúcia os conceitos de fábula e as características desse gênero literário. Apesar de intitular-se **Fábulas Italianas**, a obra em questão não traz apenas as fábulas como um gênero propriamente dito, pelo contrário; Calvino tem uma visão mais abrangente e plural do conceito de fábula, inserindo em sua obra um conjunto heterogêneo de narrativas populares italianas. É importante esclarecer que o uso do termo ‘fábula’ nesta dissertação está mais relacionado aos conceitos assumidos por Calvino do que ao gênero em questão, i. é, toma-se por ‘fábula’ o conjunto de características dos mais variados tipos de narrativas populares, levando em consideração, inclusive, o título da obra de Calvino – **Fiabe Italiane** – e a própria explicação do autor em relação aos conceitos de fábula. Não faz parte deste estudo, portanto, iniciar uma longa discussão a fim de conceituar e diferenciar fábulas, contos de fadas, contos maravilhosos e afins, mas faz-se necessário um breve comentário sobre alguns conceitos e propostas, no intuito de facilitar a compreensão da estética fabular de Calvino e de como o autor recupera alguns dos elementos próprios dessas formas literárias.

Umberto Eco, em seu **Lector in Fabula** (1979) relembra a distinção entre fábula e enredo feita pelos formalistas russos. Segundo o crítico, a fábula é a lógica da narração literária, são as macroproposições narrativas; enquanto que o enredo é a

forma como uma história é contada, uma série de macroproposições discursivas:

Fábula é o esquema fundamental da narração, a lógica das ações e a sintaxe das personagens, o curso de eventos ordenado temporalmente. [...] O enredo, pelo contrário, é a história como de fato é contada, conforme aparece na superfície, com as suas deslocções temporais, saltos para frente e para trás (ou seja, antecipações e *flash-back*), descrições, digressões, reflexões parentéticas. (ECO, 2008, p. 86; 87.)

Isso posto, pode-se inferir que a fábula é o esquema narrativo pelo qual o enredo será apresentado, i. é, a fábula é a estrutura narrativa que delineará o discurso proposto, o enredo a ser contado. Deste modo, a organização narrativa da fábula tem de estar de acordo com o significado que esta deseja passar, ou seja, ainda segundo Eco, há uma diferença entre as fábulas porque estas possuem diversos níveis de abstração: «Diremos que o formato da fábula depende de uma iniciativa cooperativa bastante livre: em outros termos, constrói-se a fábula ao nível da abstração que interpretativamente se julga mais proveitoso.» (ECO, 2008, p. 86). É o caso dos contos pedagógicos e moralizantes – a exemplo de Charles Perrault –, no qual a presença dos elementos maravilhosos, dos animais que se tornam personagens, da síntese do enredo e da simplicidade da linguagem que, juntos, contribuem para o objetivo a que o texto se propõe: educar as crianças sobre as condutas morais a serem seguidas, «mostrar a vantagem que existe em sermos honestos e pacientes, refletidos, trabalhadores, obedientes, e o mal [que] recai sobre todos os que não o são...» (PERRAULT apud JOLLES, 1976, p. 198.)

Vladimir I. Propp, por sua vez, em **Morfologia do Conto Maravilhoso** (1928), propôs um estudo analítico que pudesse definir os elementos integrantes do conto maravilhoso segundo suas funções e ações na narrativa, no caso, «uma morfologia, isto é, uma descrição do conto maravilhoso segundo as partes que o constituem, e as relações destas partes entre si e com o conjunto.» (PROPP, 2010, p. 20.)

O teórico classifica como conto maravilhoso um evento narrativo que parte de um dano, passa por ações intermediárias e termina com um desenlace. Explica melhor o teórico: «Do ponto de vista morfológico, podemos chamar de conto de magia todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano (A) ou uma carência (a) e passando por funções intermediárias, termina com o casamento (W⁰) ou outras

funções utilizadas como desenlace.» (PROPP, 2010, p. 90). Este evento narrativo deve, portanto, ser analisado segundo sua estrutura fixa, guiada pelas ações e funções das personagens. Por sugerir um estudo classificativo e formalista, a análise de Propp entende que as características narrativas do conto são as responsáveis pela sua constituição, de modo que – concordando com Eco – os possíveis enredos não determinam ou modificam um conto maravilhoso, ou seja, no universo dos contos maravilhosos e populares, as estruturas narrativas são ‘grandezas constantes’ enquanto que os enredos são ‘grandezas variáveis’. Sendo assim, o que muda nos contos e nas narrativas populares são os motivos, i. é, estes ‘adaptam-se’ à forma narrativa do conto maravilhoso: «encontramos [nos contos citados] grandezas constantes e grandezas variáveis. O que muda são os nomes (e, com eles, os atributos) dos personagens; o que não muda são suas ações, ou funções.» (PROPP, 2010, p. 21). Essa rigidez estrutural em contraponto com a mobilidade do enredo é a principal característica do conto maravilhoso. O estudo de Propp foi significativo, porque passou a entender os contos maravilhosos sob o ponto de vista estrutural e não por seus enredos, imprimindo um caráter científico a análise dessas narrativas.

André Jolles (1976) também compartilha deste pensamento ao considerar o conto uma forma simples. Para o autor, formas simples são «formas que se produzem na linguagem e que promanam de um labor da própria língua, sem intervenção – por assim dizer – de um poeta.» (JOLLES, 1976, p. 20), assim, o conto é uma narrativa que se encerra na forma, a realização do conto se dá e se renova, portanto, pela forma. Jolles (1976, p. 195) diferencia as formas simples das formas artísticas e comenta que, nas primeiras, a linguagem é simples, fluida e dotada de mobilidade; enquanto que a segunda oferece uma linguagem sólida e única, fruto da ação de um poeta. Se a forma do conto está pautada nas «palavras da própria forma», significa dizer que o conto, como forma simples, pode ser atualizado exatamente por conta da mobilidade de sua linguagem.

A atualização de uma forma simples, para Jolles, é o momento em que história é contada e recontada através dos tempos, mantendo sua forma inicial, pura, apoiando-se «sempre na mobilidade, generalidade e pluralidade da própria forma.» (JOLLES, 1976, p. 196). No entanto, para que uma forma simples seja atualizada sem perder a sua essência, é necessário que a forma artística preserve algumas

características que façam menção à forma anterior, i. é, que lance mão de algumas das propriedades características do conto.

O primeiro elemento e, talvez, o mais significativo dos contos é a presença do maravilhoso não como algo sobrenatural, mas posto em oposição à realidade empírica; o maravilhoso surge como um elemento natural e verdadeiro, responsável por aniquilar «uma realidade tida por imoral», de modo que, através do maravilhoso, confirma-se a inexistência da imoralidade e do terror e, por esse motivo «o conto é incompreensível sem o maravilhoso.» (JOLLES, 1976, p. 202). Outro elemento próprio do conto é a imprecisão temporal e espacial, a exemplo do tão conhecido 'Era uma vez', 'Em um reino distante', ou ainda, 'Há muito tempo atrás'. Essas expressões garantem ao conto popular e maravilhoso a generalidade sobre a qual Jolles comentara, tendo em vista que, graças à imprecisão de tempo e espaço, as formas simples podem ser atualizadas – a exemplo do próprio Calvino, que recupera elementos dos contos de fada, das narrativas orais, além das próprias novelas de cavalaria²⁸ – em diversos contextos, como o próprio Jolles comenta: «pode-se aplicar o universo ao conto e não o conto ao universo.» (JOLLES, 1976, p. 193). O teórico ainda lista os objetos como o último elemento característico dos contos e, segundo ele, as leis do maravilhoso moldam os objetos de acordo com os desejos da «moral ingênu»; no entanto, esses objetos continuam sendo elementos do real, como afirma o autor: «prefiro dizer que a abóbora, os ratos ou a noz continuam sendo objetos reais, embora de tal modo impregnados de maravilhoso e amoldados às necessidades da moral ingênu que a própria realidade deixa de reconhecê-los como sua.» (JOLLES, 1976, p. 204.)

Após comentar sobre teorias de Eco, Propp e Jolles, pode-se dizer, portanto, que Calvino assume como fábula não apenas os contos maravilhosos e fantásticos, mas também as narrativas orais, os contos populares, lendas religiosas, novelas, fábulas de animais, historietas, anedotas e lendas locais, constituindo um grupo com boa

²⁸ Ainda que o procedimento de atualização da forma simples feito por Calvino não coincida com a proposta de Jolles, tendo em vista que o autor italiano recupera apenas algumas das características – formais e éticas – da novela de cavalaria, trazendo consigo as características do romance moderno, a exemplo da presença constante dos pensamentos das personagens. Nas novelas de cavalaria medieval, não há a presença da subjetividade do herói, não há espaços para questionamentos, tendo em vista que esta forma literária é narrada sob o signo do maravilhoso, sendo assim, a subjetividade, os questionamentos e as dúvidas das personagens de Calvino são características próprias do romance moderno. Essa questão será melhor discutida no capítulo reservado à análise de **O Cavaleiro**.

parte das narrativas de caráter popular e que possuíam uma estrutura definida, como o próprio autor confirma: «componentes narrativos populares de vários gêneros com os quais me defrontei durante a pesquisa e que me impressionaram por sua beleza.» (CALVINO, 2010a, p. 19). Longe de lançar uma teoria da fábula ou do conto popular, Calvino intenta, em **Fábulas Italianas**, agrupar os mais variados tipos de narrativas populares que representem a Itália, privilegiando os aspectos formais e linguísticos dessas narrativas, além do caráter fantástico, imaginativo e transfigurativo dos contos populares e maravilhosos. Desse modo, Calvino confirma mais uma vez seu caráter híbrido ao oferecer um trabalho que abarca as várias faces das narrativas populares mais antigas.

Ainda sobre **Fábulas Italianas**, Calvino traz à tona algumas das características mais significativas das narrativas populares e essas características se tornarão indispensáveis na configuração estrutural e ética dos três romances que compõem a trilogia **Os Nossos Antepassados**. O primeiro elemento a ser evidenciado é a fluidez e a diversidade linguística dos contos. Por se tratar da tradição literária italiana, Calvino atentou para as diferenças dialetais e as formas como as histórias eram contadas em diferentes regiões da Itália. Esse caráter múltiplo dos contos populares – evidenciado tanto por Propp quanto por Jolles – traduz a ideia de que «as fábulas, é sabido, são iguais em todos os lugares.» (CALVINO, 2010a, p. 19), i. é, a estrutura narrativa das fábulas não é alterada e, por isso, essas tendem à universalidade; a diversidade se dá no momento de recontá-las, no qual cada local adapta ao seu dialeto a sua tradição oral, a estrutura e o enredo dos contos populares sem necessariamente afastar-se da natureza primária dos contos, mas, também, acrescentando aspectos próprios da cultura local, sendo assim, «na comunhão não se exclui a diversidade.» (SANTOLI apud CALVINO, 2010a, p. 19). Dessa forma, as obras de Calvino estão impregnadas do trabalho artístico e lógico da escrita, pois o autor considera que a concisão da narrativa junto à agilidade e o trabalho poético da linguagem são essenciais para atingir com sucesso o desejo de representar a realidade do mundo moderno, e o autor evoca isso quando elogia o trabalho literário de Borges:

[...] a maneira como Borges consegue suas aberturas para o infinito sem o menor congestionamento, graças ao mais cristalino, sóbrio e arejado dos

estilos; sua maneira de narrar sintética e esquemática que conduz a uma linguagem tão precisa quanto concreta, cuja inventiva se manifesta na variedade dos ritmos, dos movimentos sintáticos, em seus adjetivos sempre inesperados e surpreendentes. (CALVINO, 2011b, p. 63.)

A segunda característica significativa que Calvino encontrou no trabalho com as fábulas e trouxe para as suas narrativas foi a precisão dos contos populares. O autor comenta que, em suas pesquisas, notou que as narrativas populares são estruturalmente organizadas – e contadas – sob o signo da informação, ou seja, a supressão ou o prolongamento do tempo narrativo são selecionados a partir do que está sendo narrado, a exemplo do ditado siciliano: «*lu cuntu num metti tempu*».²⁹ Por exemplo, ao contar-se uma lenda de horror, prolonga-se o suspense a fim de assegurar a sensação de medo; já no caso dos próprios contos de fadas – e das novelas de cavalaria –, a passagem de tempo é suprimida em obediência ao tempo do maravilhoso, i. é, a Bela Adormecida dorme por cem anos; Calogrenante retorna à fonte encantada após sete anos e este tempo é omitido no intuito de passar para os eventos mais significativos da narrativa. Calvino, então, importou para suas histórias essa característica da fábula, a precisão e a rapidez narrativa, no qual as ações mais significativas são postas em evidência e o tempo é administrado de acordo com as necessidades do enredo, como o próprio autor comenta – sobre os contos populares:

Mas tudo o que é nomeado tem uma função necessária no enredo. A principal característica do conto popular é a economia de expressão: as peripécias mais extraordinárias são relatadas levando em conta apenas o essencial; é sempre uma luta contra o tempo, contra os obstáculos que impedem ou retardam a realização de um desejo ou a restauração de um bem perdido. (CALVINO, 2011b, p. 49.)

E essa economia do tempo narrativo e agilidade em dispor as ações no texto se torna uma característica presente em muitas das obras de Calvino – o próprio autor diz que não é afeiçoado a escrever romances de muitas páginas –, no entanto, é muito mais visível nas três narrativas que compõem a trilogia **Os Nossos Antepassados**, conforme defende o autor:

²⁹ «O conto não perde tempo.» (CALVINO, 2011b, p. 49.)

Se num determinado período de minha atividade literária senti certa atração pelos contos populares e histórias de fadas, isso não se deveu à fidelidade a uma tradição étnica (dado que minhas raízes se encontram numa Itália moderna e cosmopolita), nem por nostalgia de minhas leituras infantis (em minha família crianças deveriam ler apenas livros instrutivos e com algum fundamento científico), mas por interesse estilístico e estrutural, pela economia, o ritmo, a lógica essencial com que tais contos são narrados. (CALVINO, 2011b, p. 49.)

A terceira característica das fábulas que é visível nos textos de Calvino é a indeterminação temporal e espacial. É certo que os romances de Calvino não excluem de todo modo a ambientação e a determinação temporal de suas histórias; os três romances que compõem **Os Nossos Antepassados** são uma prova disso, pois são ambientados em períodos históricos conhecidos tanto do leitor quanto das próprias personagens; no entanto, a determinação dos espaços e do tempo parecem ter mais a função de situar o leitor e a história do que sugerir uma precisão histórica ou temporal, a exemplo de alguns textos que chegam a considerar **O Cavaleiro** um «romance histórico» por trazer em seu enredo a personagem histórica do imperador Carlos Magno.³⁰ Desse modo, a imprecisão temporal, própria das narrativas populares, contribui para – como comenta Jolles – a possibilidade de atualização desta e, também, para garantir a presença do maravilhoso e do fantástico no mundo criado pelos contos, confirma Jolles: «A localização histórica e o tempo histórico avizinham-no [o conto] da realidade imoral e quebram o fascínio do maravilhoso natural e imprescindível.» (JOLLES, 1976, p. 202), deste modo, nas fábulas, o tempo é indeterminado porque regido pelas leis do maravilhoso. No caso de Italo Calvino e seus romances, a indeterminação temporal e ambiental – e aqui refere-se especificamente à trilogia dos antepassados – está relacionada ao papel figural que

³⁰ MICALI (2008), por exemplo, em sua tese de doutorado lança mão da inferência de Antônio R. Esteves para sugerir que o enredo de **O Cavaleiro** pode ser considerado histórico devido à presença da personagem histórica de Carlos Magno: «O enredo de *O Cavaleiro Inexistente* é situado no tempo histórico que viveu Carlos Magno, sendo ele próprio um dos personagens, razão pela qual esse livro poderia ser pensado como romance histórico, pois se fundamenta num fato histórico real (ESTEVES, 1998), qual seja, o Império de Carlos Magno.» (MICALI, 2008, p. 75). Essa inferência é problemática, tendo em vista que o fato de Calvino ambientar sua narrativa no Medievo e ter como uma de suas personagens a histórica figura de Carlos Magno não quer dizer, necessariamente, que seja **O Cavaleiro** um romance histórico ou sobre História. Tem de se levar em consideração, por exemplo, a descaracterização da própria personagem de Carlos Magno, a sátira que se faz ao Imperador, transformando-o, por vezes em uma personagem grotesca e abobalhada e em outras como um velho e sábio cavaleiro; além da função que esta personagem e a ambientação, a escolha do período histórico tem na narrativa, a saber: a aproximação com o real empírico e a descaracterização desse ao longo do texto, transformando-o em uma figuração dos tempos modernos.

cada personagem, ambiente e tempo histórico assumem, a exemplo da própria figura do cavaleiro inexistente, Agilulfo, e a ironia do ascetismo cavaleiresco como proposta para a discussão sobre o automatismo e o esvaziamento de sentido da vida moderna.

Por fim, a característica das fábulas mais evidente nas narrativas de Calvino é a presença do caráter imaginativo, a presença dos elementos maravilhosos e fantásticos.³¹ Toma-se, nesta dissertação, por ‘elementos maravilhosos’ e ‘elementos fantásticos’, algumas das características mais evidentes dos dois procedimentos narrativos, levando em consideração as que Calvino toma para si e inclui em suas obras. Remo Ceserani (2006, p. 67) comenta que não há como delimitar, precisamente, características únicas e exclusivas do fantástico – e, por extensão, do maravilhoso –, tendo em vista que, na verdade, cada elemento, separadamente, pode fazer parte de qualquer tema ou estrutura literária de qualquer tempo histórico. O procedimento que se faz é, então, perceber a confluência dessas características em um determinado grupo de textos que surgiram em um determinado tempo histórico: «Há, todavia, procedimentos formais e sistemáticos que (embora não sendo exclusivos dele) são muito frequentes no mundo fantástico e foram menos ou mais amplamente aplicados, diversamente combinados, nos textos e nos gêneros literários fantásticos.» (CESERANI, 2006, p. 68.)

³¹ Todorov (1939) afirma que «fantástico» é o momento em que a personagem é posta diante de um acontecimento que destoa ou que não se explica segundo as leis que regem o nosso mundo. Diante desse fenômeno, a personagem hesita entre acreditar ou não naquilo que vê ou sente e, segundo o teórico, essa hesitação frente ao sobrenatural é que cria o efeito do fantástico: «O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.» (TODOROV, 2010, p. 31). Ceserani (2006), por sua vez, apresenta uma série de interpretações e explicações do fantástico, a exemplo da contribuição de Bessière (1974) que, inspirada na ideia de «contra-forma» de Jolles, conceitua «fantástico» como uma narrativa tética, i. é, «ela anuncia a realidade daquilo que representa: condição própria da narração que intui o jogo do nada e do excesso, do negativo e do positivo.» (BRÉSSIÈRE apud CESERANI, 2006, p. 64), no entanto, a realidade do «fantástico», segundo Brèssiere, é uma falácia pois a própria realidade posta no texto literário é uma criação. Sendo assim, Brèssiere afirma que a narrativa fantástica é, na verdade, o lugar de «convergência entre a narração tética (romance dos *realia*) e daquela não tética (maravilhoso, fábula de magia.)» (apud CESERANI, 2006, p. 65). Deste modo, toma-se por «fantástico» um conjunto de características que, selecionadas e dispostas no texto, resultam numa nova modalidade literária que buscava, no período histórico em que estava situada, «alargar as áreas da ‘realidade’ humana interior e exterior que podem ser representadas pela linguagem e pela literatura, e ainda mais, para colocar em discussão as relações que se constituem, em cada época histórica, entre paradigma de realidade, linguagem e as nossas estratégias de representação.» (CESERANI, 2006, p. 67;68). Apresentadas, então, as inferências de Todorov, Brèssiere e Ceserani, assume-se, nesta dissertação, por «fantástico» não apenas as estratégias literárias usadas para a criação de imagens sobrenaturais como também as estratégias cognitivas e ideológicas utilizadas no intuito de provocar reflexões sobre «a medida do real através da desmedida.» (BRÉSSIÈRE apud CESERANI, 2006, p. 65.)

Duas características formais evidenciadas por Ceserani e presentes no texto de Calvino são a capacidade projetiva e criativa da linguagem e o detalhe. Segundo o teórico, as palavras e a linguagem do fantástico contribuem para a criação de uma realidade, de modo que os assombros, os estranhamentos e o sobrenatural sejam frutos do artifício linguístico que permite a criação de mundos fantasiosos: «O modo fantástico utiliza profundamente as potencialidades fantasiosas da linguagem, a sua capacidade de carregar de valores plásticos as palavras e formar a partir delas uma realidade.» (CESERANI, 2006, p.76). Deste mesmo modo, os contos maravilhosos também lançam mão dessa potencialidade criativa da linguagem, a partir do momento em que, através dela, podem oferecer mundos com acontecimentos incríveis, personagens encantadas, eventos sobrenaturais, objetos que se transformam. Essa potencialidade criativa comentada por Ceserani pode ser livremente associada ao «maravilhoso hiperbólico» sugerido por Todorov (2010, p. 60), no qual, segundo o teórico búlgaro, os acontecimentos são sobrenaturais por conta de suas dimensões, i. é, são monstros enormes, castelos gigantescos, florestas labirínticas. Esse «maravilhoso hiperbólico» é, de fato, resultado de um esforço imaginativo e linguístico do autor em tentar construir um mundo distinto, além de impressionar e seduzir o leitor. Desse modo, o detalhamento das personagens e dos ambientes, a adjetivação, o labor descritivo e minucioso do sobrenatural, do grotesco e do maravilhoso, as transformações mágicas e as perturbações do homem diante do desconhecido são, todos, resultado deste potencial imaginativo e criativo da linguagem literária. O próprio Italo Calvino comenta sobre o seu trabalho imaginativo, quando considera que realidade e fantasia «só podem tomar forma através da escrita, na qual a exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal.» (CALVINO, 2011b, p. 114.)

Ceserani (2006, p. 76) discorre, também, sobre a figuratividade como elemento formal próprio do fantástico. A presença de objetos, *personas*, instrumentos, gestos, elementos visuais, efeitos óticos e fantasmagorias criando a atmosfera do fantástico. Segundo Todorov, a presença de objetos, no maravilhoso, é denominado «maravilhoso instrumental», no qual os objetos são construídos tecnicamente de modo a auxiliarem ou interferirem nos acontecimentos da narrativa. Dois exemplos desses instrumentos maravilhosos são o antídoto criado pelo Dr. Jekyll, do romance

de Stevenson, e a maçã envenenada pela Rainha má do conto de fada da Branca de Neve. Todorov alerta, no entanto, que esses objetos fazem parte do mundo maravilhoso, mas não são frutos deste, ou seja, «é preciso distinguir esses objetos, produtos do engenho humano, de certos instrumentos frequentemente semelhantes na aparência, mas cuja origem é mágica e que servem de comunicação com outros mundos: assim a lâmpada e o anel de Aladim [...] pertencem a um maravilhoso diferente.» (TODOROV, 2010, p. 62).³² Nos textos de Calvino, em geral, não há a presença de objetos animados ou, por exemplo, animais que falem; no entanto, a fantasmagoria está bastante presente no romance **O Visconde** através da figura de Medardo di Terralba – tanto seu lado bom, quanto seu lado mau –, devido à sua forma de vestir (uma capa preta que esconde a metade faltosa do corpo) e a postura dos viscondes que andam sempre com bengalas, arqueados e em escassos momentos mostram a face para falar com as demais personagens.

Por fim, três aspectos temáticos do fantástico que se fazem presentes na trilogia de Calvino **Os Nossos Antepassados**: «o indivíduo, sujeito forte da modernidade»; «o duplo» e «a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível». Esses três aspectos temáticos citados por Ceserani (2006) são complementares e tratam das lacerações e dos assombramentos do homem, de modo que, em cada uma delas, há a presença do sobrenatural que confronta a falta de inteireza que o ser humano carrega consigo. Na primeira característica, Ceserani comenta que o homem do século 19 deduz-se completo e pleno de consciência, ou seja, «o homem submete a própria existência em uma particular situação histórica sobre a qual ele formula hipóteses e modos de enfrentar a realidade que o circunda [...]» (CESERANI, 2006, p. 81)³³. O fantástico surge, então, para desafiar esse sentimento de individualidade, com a presença de personagens que, ou sentem-se tão inteiras que ultrapassam a

³² O teórico, no entanto, em seu texto **Introdução à Literatura Fantástica** (2010), não especifica de qual «maravilhoso» fazem parte os objetos mágicos que dão acesso ao mundo do sobrenatural.

³³ As contribuições de Ceserani (2006) sobre o modo de produção fantástico referem-se, em geral, ao século 19, no qual havia uma grande confluência de textos denominados «fantásticos». Esta dissertação, ciente desta delimitação temporal, no entanto, discute as propostas teóricas sob um olhar inter-histórico, considerando que os elementos que constituem um texto fantástico persistem mesmo com o passar do tempo. Vale salientar que, em se tratando de novela de cavalaria medieval, os próprios termos «fantástico» e «maravilhoso» à época não se faziam presente, ainda que haja a presença de elementos que, posteriormente, foram indicados como pertencentes a um destes modos de produção. Sendo assim, ainda que ciente e respeitando o pensamento crítico que reflete ser a teoria pertencente a um tempo histórico específico, este estudo dissertativo pensa a teoria em diálogo com os demais tempos históricos em que, neste caso em específico, o modo de produção fantástico e maravilhoso se façam presente. Justifica-se, assim, o uso de inferências de Ceserani (2006) no momento de análise do romance em questão, **O Cavaleiro**, no terceiro capítulo desta dissertação.

linha da razão, ou são atingidas por fenômenos de cesuras, duplicações, aparição de gêmeos, a exemplo da personagem do Visconde Medardo di Terralba, que, acidentalmente, parte-se em dois; além da própria personagem de Agilulfo e Gurdulu, seu escudeiro, que assume a postura de outro do cavaleiro ao contrapor a existência sem corpo e o corpo sem existência. Esses três temas, portanto, surgem para destituir os conceitos de unidade próprios da modernidade, comenta Ceserani: «Os textos fantásticos agridem a unidade da subjetividade e da personalidade humana, procuram colocá-la em crise; eles rompem a relação orgânica (psicossomática) entre espírito e corpo.» (2006, p. 83.)

Após este breve comentário sobre as principais características dos gêneros fantástico e maravilhoso, passa-se agora para a caracterização mais pontual – ainda que sucinta – dos dois primeiros romances da trilogia dos antepassados que antecedem **O Cavaleiro**, obra a ser analisada no próximo capítulo desta dissertação.

A trilogia **Os Nossos Antepassados** (1960) inicia-se com o lançamento do curto romance **O Visconde Partido ao Meio** em 1952. Calvino, de início, não intentava escrever uma trilogia; o autor reuniu as histórias mais tarde, apenas, oferecendo um prefácio no intuito de conferir alguns significados às narrativas produzidas. Calvino comenta que, para cada história, tinha, antes, uma imagem que refletia o momento histórico e político dos anos 1950 e que, determinado a escrever sobre isso, via-se em uma encruzilhada, pois não conseguia construir narrativas que representassem o modo de vida moderno – ora escrevia textos com uma alegria demasiadamente falsa, ora escrevia textos soturnos e tristes que não representavam o modo de escrita do autor italiano. Calvino entendeu, então, que

[...] era a música das coisas que haviam mudado: a vida desregrada do período *partigiano* e do pós-guerra se afastava no tempo, não se encontravam mais todos aqueles tipos 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. (CALVINO, 1997, p. 8.)

Diante desse impasse, Calvino escreve, quase de uma única vez, **O Visconde**, segundo a imagem de um jovem que sofre um acidente e parte-se, verticalmente, ao

meio. O autor lembra que, a priori, seu desejo era escrever histórias inverossímeis e que se passassem em países imaginários, porém confessa, posteriormente, que essas histórias serviram de representação para discutir as subjetividades do homem moderno, quando, sob o signo do visconde fraturado, propõe a discussão do dilaceramento da alma do homem moderno, que – antes ciente de sua completude – vê-se, agora, partido e insatisfeito com sua não unicidade.

A história de **O Visconde** se passa na fictícia cidade de Terralba onde Medardo, jovem visconde que, na euforia de sua juventude, alista-se na guerra contra os turcos. Narrado segundo a ótica do sobrinho do visconde, o garoto conta como seu tio fora gravemente ferido por uma bala de canhão, ficando horizontalmente partido. O acidente não foi mortal, mas deixou o visconde bastante enfraquecido e este, buscando fortalecer-se das costuras e arremedos dos primeiros socorros, volta à cidade de Terralba. Chega à cidade, então, a figura de Medardo, um jovem sombrio e partido, de aparência assombrosa:

O manto de meu tio ondulou e o vento o inflou, estendendo-o como uma vela, e poderíamos dizer que lhe atravessava o corpo, ou melhor, que esse tal corpo nem existia, e o manto estava vazio como o de um fantasma. Depois, olhando melhor, vimos que adería como a um mastro de bandeira e o mastro era o ombro, o braço, o flanco, a perna, tudo o que dele se apoiava na muleta: e o resto não existia. (CALVINO, 2011a, p. 23.)

Medardo é, então, um jovem bipartido e havia tornado-se inteiramente mau em seu dilaceramento. O visconde triste e sombrio passa a aterrorizar a população com suas maldades, partindo ao meio tudo o que vê: bichos, plantas, objetos; deseja matar e torturar seus conterrâneos mandando construir forcas e instrumentos de tortura para punir aqueles que discordassem de suas ideias, incendiando, ainda, as casas dos pobres camponeses. A existência do visconde causa medo e terror em Terralba:

Onde ouvia-se o barulho dos cascos de seu cavalo, todos fugiam mais rápido do que quando passava Galateo, o leproso, e escondiam as crianças e os animais, e temiam pelas plantas, pois a maldade do visconde não poupava ninguém e podia desencadear-se de um momento para o outro nas ações mais imprevistas e imprevisíveis. (CALVINO, 2011a, p. 33.)

De repente, Medardo começa a fazer o bem. E o povo de Terralba que estranha a bondade instantânea do visconde, logo percebe a verdade: não era o mesquinho que havia tornado-se um homem bom, mas sim a sua outra metade, a bondosa, que havia voltado. Terralba, então, tinha dois viscondes, O Medardo bom e o Medardo ruim, e vivia, novamente, assombrada. A bondade da outra metade de Medardo era excessiva e as pessoas não suportavam tanto ascetismo, numa espécie de ditadura da boa conduta: «– E andava sempre entre eles pregando moral, metendo o nariz nos negócios deles, escandalizando-se e fazendo sermões. Os leprosos não o suportavam.» (CALVINO, 2011a, p. 84). Entre a caridade e a maldade, iam vivendo as pessoas de Terralba até o dia em que, apaixonados pela mesma mulher, Pamela, as duas metades do mesmo Medardo resolvem disputar o amor da dama em uma justa. Nessa luta, os dois se ferem exatamente – e mutuamente – na linha que os dividia, abrindo novamente as chagas que haviam cicatrizado. Graças aos estudos e esforços do Dr. Trelawney, uma cirurgia é feita e, finalmente, as duas partes do visconde são unidas, dando lugar a um Medardo muito mais sábio e consciente de sua natureza humana. Como consequência, a população de Terralba tem o tão esperado alívio e, com Medardo novamente inteiro, pode usufruir de uma vida melhor:

Assim, meu tio Medardo voltou a ser um homem inteiro, nem mau, nem bom, uma mistura de maldade e bondade, isto é, aparentemente igual ao que era antes de se partir ao meio. Mas tinha a experiência de uma e de outra metade refundidas, por isso devia ser bem sábio. Viveu feliz, teve muitos filhos e fez um bom governo. Nossa vida também mudou para melhor. Talvez se esperasse que uma vez inteiro, o visconde se abrisse a um período de felicidade maravilhosa; mas é claro que não basta um visconde completo para que o mundo inteiro se torne completo. (CALVINO, 2011a, p. 94.)

Ao construir uma narrativa do impossível, Calvino lança mão das principais características das narrativas orais populares, dos contos fantásticos e maravilhosos e das fábulas. Medardo de Terralba³⁴ e sua figura dicotômica surgem como uma

³⁴ Vale lembrar que E. T. A Hoffmann em seu **O Elixir do Diabo** tem como personagem protagonista, também, um Medardo. O texto de Hoffmann fala da história de Medardo, um monge capuchino que, certo dia é surpreendido com a confissão de uma dama desconhecida que revela seu amor pelo monge. Medardo passa então a desejar a dama e tenta, a todo modo, desvencilhar-se do desejo

representação do homem moderno, «do homem que só pode existir enquanto bipartido, multifacetado, contraditório em sua própria humanidade.» (MOREIRA, 2006, p. 158), mas também aparecem na narrativa como uma expressão do macabro. A capa preta, as bengalas que fazem as vezes da metade faltosa e a fantasmagoria da bondade e maldade excessiva são elementos próprios da literatura fantástica. O próprio Calvino comenta que, diante do desejo de representar o homem moderno, mutilado, escolhe a divisão vertical por ser esta a mais rica em imagens literárias e porque esta divisão moral entre o bem *versus* o mal é bastante comum na própria história da literatura: «Se decidi cortar a minha personagem segundo a linha de fratura ‘bem-mal’, eu o fiz porque permitia maior evidência de imagens contrapostas, e se ligava a uma tradição literária já clássica (por exemplo, Stevenson), de modo que podia jogar com isso sem preocupações.» (CALVINO, 2011a, p. 6.)

Calvino joga, no entanto, com os dois mundos, o do escrito e o do não escrito. Dentro da narrativa do impossível de **O Visconde**, Calvino permite que Medardo parta-se ao meio sem morrer e permite que, ao final do livro, as duas metades do visconde, novamente feridas, sejam unidas através de cirurgias e óleos medicinais que curam e garantem a sobrevivência de Medardo: «[...] o doutor tivera o cuidado de combinar todas as vísceras e artérias de ambas as partes, e depois com um quilômetro de curativos, unira tão intimamente que parecia, mais que um ferido, um antigo morto embalsamado.» (CALVINO, 2011a, p. 94). Acredita-se que Todorov chamaria esse evento narrativo de «maravilhoso científico», no qual o «sobrenatural é explicado de uma maneira racional mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece.» (TODOROV, 2010, p. 63.)

Todo esse universo fantástico e assombroso de Calvino é, também, permeado de humor. O autor propõe, antes de tudo, uma narrativa divertida, cheia de contradições e absurdos que causam no leitor o riso despretensioso e, ao mesmo tempo, sério. É o riso de quem reconhece os absurdos da fictícia vida de Terralba nos modos de

carnal que o assombra. O monge foge do claustro e passa a cometer atos terríveis e abomináveis em busca de Aurélie, a dama do confessionário. (Milaneze, 2005). No texto de Hoffmann pode-se perceber, claramente, a presença do duplo (*doppelgänger*) na assombrosa figura do monge que, ao agir diabolicamente, revela duas personalidades: a anterior e a posterior ao claustro. É possível, portanto, fazer uma relação entre o Medardo de Hofmann e o Medardo de Calvino, no sentido de que as duas personagens são assombradas por suas ‘metades’ diabólicas ou maldosas e, ao final, as duas personagens conseguem se desvencilhar dos assombros que a cesura, a duplicação proporcionou.

vida da modernidade. O autor lembra:

Creio que divertir seja uma função social, corresponde à minha moral; penso sempre no leitor que deve absorver todas estas as páginas, é preciso que ele se divirta, [...]. Não sou só eu que penso assim; por exemplo, também um escritor muito atento aos conteúdos como Bertolt Brecht dizia que a primeira função social de uma obra teatral era o divertimento. Penso que o divertimento seja uma coisa séria. (CALVINO, 2011a, p. 7.)

Calvino, portanto, lança mão da ironia e do humor, ao construir uma narrativa de contrastes, no desejo de trazer à tona a discussão sobre o sujeito moderno fragmentado, como o próprio autor diz, a «primeira virtude de todo e qualquer ‘humorista’: envolver na própria ironia também a si mesmo.» (CALVINO, 2009a, p. 189), i. é, o próprio ser humano. Essa condição subversiva do físico (e do ser) do homem aparece na narrativa segundo a representação da figura partida de Medardo para abordar o caos da existência humana e da frustrada tentativa do homem de ser inteiro, de defender uma essência pura: bom ou mal, feliz ou triste. Em pleno avanço científico do século 20, Italo Calvino irá mostrar, através da fratura de Medardo, que há uma impossibilidade do homem moderno ser inteiro em sua essência. Através da figuração da cesura física, a narrativa instiga um entendimento sobre a fragmentação do homem moderno que pensa ser consciente de si e que, na verdade, conhece pouco de sua própria condição humana. A referência de um visconde inteiro e a destruição deste referencial com a cesura de Medardo é a ponte para a inserção do tema do sujeito moderno fragmentado.

O segundo romance que faz parte da trilogia dos antepassados é intitulado **O Barão nas Árvores**³⁵, lançado em 1956. O livro narra a história de Cosme Chuvasco de Rondó e o dia em que o pequeno barão decidiu viver dependurado em um grande carvalho ílex. A história, contada por Biágio, irmão mais novo de Cosme, inicia-se no dia 15 de junho de 1767, quando Batista, também irmã de Cosme, decide fazer uma estranha sopa de escargots. Na família do Barão de Rondó, não havia espaço para desobediência. O Barão era um chefe de família iludido com o dia em que receberia o título de duque e, com este objetivo, tratava de ensinar aos filhos os bons modos, insistindo em uma vida de aparências, além de repreender os filhos

³⁵ Para termos práticos, todas as demais referências a este romance serão citadas como **O Barão**, postas em destaque.

por todo e qualquer comportamento que julgasse inapropriado. Essa dinâmica familiar hipócrita e opressora irritavam Cosme que não calava-se:

Foram repreensões a não acabar mais, chicotadas, curativos, castigos a pão e sopa fria. E Cosme, que se julgava inocente pois a culpa não fora sua mas do abade, saiu-se com aquela tirada feroz: 'Estou me lixando para todos os seus antepassados, senhor meu pai!', o que já anunciava sua vocação de rebelde. (CALVINO, 2009b, p. 12.)

Cosme, então, confirma sua rebeldia quando, no fatídico dia 15, recusa-se a jantar a sopa de lesmas preparada pela irmã «'Já falei que não quero e não quero!', e afastou o prato de escargots. Nunca tínhamos visto desobediência tão grave.» (CALVINO, 2009b, p. 7). Repreendido pelo senhor barão, Cosme é expulso da mesa e, em vez de ir para o quarto, resolve subir no tronco do carvalho ílex e não sair mais de lá. A princípio, a família Rondó pensa ser birra de criança, afinal Cosme tinha apenas doze anos. O barão de Rondó aposta que Cosme não durará muito, cansará logo, mas o jovem rebelde afirma com veemência «Não vou descer nunca. – E manteve a palavra.» (CALVINO, 2009b, p. 17). Desde esse dia, Cosme passa a viver de árvore em árvore, afastando-se de sua família e do povo da vila de Penúmbria; no entanto, com o passar dos anos, Cosme reaprende a viver, agora em cima das árvores. Consegue inventar mecanismos para alimentar-se, educar-se e, portanto, conviver novamente com sua família. O barão – Cosme passa a ser considerado barão após a morte de seu pai, ainda que este título nunca tenha sido oficialmente entregue ao homem das árvores –, ao ter de aprender a lidar com a natureza, afastando-se da vida 'terrena', em um movimento inverso, tornou-se mais participativo e integrado nas relações sociais e afetivas:

Certamente o fato de ter muito contato com as cascas das árvores, o olho fixo no movimento das penas, nos pelos, nas escamas, naquela gama de cores que esta aparência do mundo apresenta, e depois a corrente verde que circula como sangue do outro mundo nas veias das folhas: todas essas formas de vida tão distantes da humana como um talo de planta, um bico de tordo, uma guelra de peixe, esses limites da selvageria nos quais tão profundamente penetrara, podiam agora modelar seu ânimo, fazê-lo perder toda a aparência de homem. Ao contrário, por mais dotes que ele absorvesse da convivência com as plantas e da luta com animais, ficou sempre claro para mim que seu lugar era deste lado, junto conosco. (CALVINO, 2009b, p. 86.)

A birra de Cosme se tornou um modo de vida e, a partir dela, Cosme pode fazer parte do mundo, participar muito mais da vida de sua cidade e de sua família. O barão agora ajuda os pobres, ensina João do Mato a ler – e a apaixonar-se pela leitura – defende os injustiçados. Cosme é agora um homem que, paradoxalmente, ao afastar-se, aproxima-se do mundo, é «o homem que só consegue conviver de fato com os outros à medida que impõe contornos claros à sua individualidade e à sua singularidade» (MOREIRA, 2006, p. 159). Calvino lembra que quando tinha apenas a imagem de um homem que decide viver sobre árvores, não queria criar a figura de um misantropo ou alguém avesso à própria convivência humana, mas sim

[...] um homem continuamente dedicado ao bem do próximo, inserido no movimento de seu tempo, que deseja participar de todos os aspectos da vida ativa – do desenvolvimento das técnicas à administração local, à vida galante. Mas sabendo sempre que, para estar de fato com os outros, o único caminho era permanecer separado dos outros, impondo teimosamente a si e aos demais aquela sua incômoda singularidade e solidão [...] (CALVINO, 1997, p. 14.)

A história de **O Barão** está situada em meados século 18 entre as esperanças iluministas e a realidade da vida moderna do século 19 e, diante disso, Calvino brinca com as ideias oitocentistas, contrapondo-as às próprias ideias que surgem a cada momento no século 20. Nessa ‘brincadeira’, o autor põe em sua narrativa personagens determinantes, como Napoleão, Diderot, Voltaire, além de ironizar os tratados desses importantes filósofos, como é a passagem em que Cosme, após uma desilusão amorosa, resolve escrever um «*Projeto de constituições de um Estado ideal fundado em cima das árvores*», i. é, o barão certamente havia lido tratados importantes do século 18, nos quais os filósofos propunham formas e modelos exemplares de vida social, nada mais justo que Cosme construísse o seu próprio tratado social:

O epílogo do livro deveria ser este: o autor, fundado o Estado perfeito sobre as árvores e convencida toda a humanidade a estabelecer-se ali e a viver e ser feliz, descia para habitar na terra deserta. Deveria ter sido, mas a obra permaneceu incompleta. Mandou um resumo para Diderot, assinando

simplesmente *Cosme Rondó, leitor da Enciclopédia*. Diderot agradeceu com uma nota. (CALVINO, 2009b, p. 156.)

Percebe-se, portanto, que Calvino desenha um Cosme disciplinado e racional, pronto a discutir e propor novas formas de melhorar o convívio em Penúmbria. No entanto, o autor italiano o faz com humor – uma de suas principais características – além de evidenciar a tão estimada leveza em contraponto com o peso. Para Calvino, a melhor forma de retirar o peso do mundo e da realidade, na literatura, é alçar outros mundos, mundos estes que só são possíveis graças à pena do escritor. Cosme era, antes, um jovem que carregava consigo o peso das decepções do pai e da rigidez da Generala – sua mãe – e, por isso, não conseguia encontrar a sua unicidade na vila de Penúmbria, muito menos no mundo. Ao subir nas árvores, ao transgredir as leis do senhor barão e as leis da convivência social, Cosme descobre-se leve e, por isso, feliz. Só então o barão das árvores consegue ajudar e conviver com os outros, como lembra Calvino: «aquele que alcança uma plenitude pessoal submetendo-se a uma árdua e restritiva disciplina voluntária.» (CALVINO, 1997, p. 14). A inteireza que Medardo – no romance **O Visconde** – só alcança depois de partir-se; Cosme alcança depois de afastar-se, após suspender-se do chão para, só assim, continuar nele. Calvino afirma que esta imagem do homem que afasta-se, suspende-se, parte-se, voa, é bastante comum nas fábulas e nas literaturas orais e que Vladimir Propp já comentava essa questão em seu texto **Morfologia do Conto**, no qual o voo para outro mundo era a transferência do herói, ou seja, «o objeto de busca encontra-se habitualmente em *outro* reino, num reino *diverso*, que pode estar situado muito distante em linha horizontal ou a grande altura ou profundamente em linha vertical.» (CALVINO, 2011b, p. 40.)

Portanto Calvino lança mão, novamente, das imagens fantásticas mais comuns das fábulas que instigam a imaginação do escritor e do leitor; e segundo o autor italiano (2011b, p. 40), o século 18 tem uma riqueza em imagens de figuras suspensas no ar, no qual há personagens que almejam alcançar a lua ou que são lançadas por balas de canhão, a exemplo de Astolfo que vai até à lua recuperar o juízo perdido de Orlando Furioso.

Essas imagens fabulares uniram-se à ideia de Calvino de refletir sobre «o papel que podemos ter no movimento histórico, enquanto novas esperanças e novas

amarguras se alternam.» (CALVINO, 1997, p. 13), criando a história de Cosme de Rondó e o desejo de sentir-se uno – assim como Medardo e Agilulfo –, de sentir-se em consonância com a sua realidade respeitando, entretanto, a sua própria individualidade. Calvino narrara, então a história de um homem que tentava ser uno, porém havia perdido parte de si mesmo; narrara um homem que também desejava sentir-se completo e, para isso, criou um próprio universo, cheio de regras e excentricidades entrando, finalmente, em harmonia com a própria realidade. Ainda assim, o autor comenta que até então não tinha conseguido resolver um dos mais intensos questionamentos do homem moderno: aquele que não consegue ser. Da vida moderna que aniquila o homem que existe artificialmente, que vive, trabalha, porém não consegue ser porque o ritmo da vida é acelerado demais para que a essência e a consciência humana aflorem em sua totalidade, i. é: «o problema hoje não é mais o da perda de uma parte de si mesmo, mas o da perda total, o de não ser mais nada.» (CALVINO, 1997, p. 16). O autor irá levantar essas questões em **O Cavaleiro Inexistente** e nas aventuras e desventuras de Agilulfo, Gurdulu, Rambaldo, Bradamante e Torrismundo.

3. A novela de cavalaria e **O Cavaleiro Inexistente**: o resgate do passado, uma representação do presente.

O terceiro romance que constitui e encerra a trilogia dos antepassados de Calvino, intitulado **Il Cavaliere Inesistente**, em seu original italiano, é lançado em 1959 e traz consigo uma tentativa de reflexão sobre os modos de existência do homem moderno. Calvino lembra que este último romance de sua trilogia heráldica é aquele que traz mais interrogações filosóficas e, por isso, menos esmeros poéticos, segundo as palavras do autor: «é também um livro escrito numa época de perspectivas históricas mais incertas que as do ano de 51 ou 57; com um esforço maior de interrogação filosófica que, porém, ao mesmo tempo se resolve num maior abandono estético.» (CALVINO, 1997, p. 16). Na verdade, **O Cavaleiro** é um romance que busca muito evidentemente a reflexão e o divertimento, no entanto, o apreço poético (ainda que Calvino considere este romance pouco esteticamente trabalhado) se faz presente com diálogos e imagens oferecidas por Calvino de extrema delicadeza e cuidado poético. De qualquer modo, **O Cavaleiro** continua sendo um romance que preza pela rapidez e pela objetividade próprios, inclusive, das narrativas populares, reservando momentos de sua narrativa para refletir sobre o processo de escrita literária através dos episódios em que a irmã Teodora narra os fatos e se questiona sobre a função do escritor literário. Todavia, Calvino parece preocupar-se em escrever uma história na qual a vivência de um cavaleiro medieval se assemelhe às vivências do homem dos anos 1950, com a presença das questões que afligiam ambas as épocas e que consigam despertar no leitor alguma identificação. O autor comenta, ainda, que **O Cavaleiro** pode ser considerado o primeiro ou o último romance da trilogia se for respeitado o aspecto cronológico da presença de Carlos Magno e seus cavaleiros paladinos, ou, ainda, por conta das questões que suscita, «em relação às outras duas narrativas, pode ser considerada mais uma introdução que um epílogo.» (CALVINO, 1997, p. 16.)

O Cavaleiro narra a história de Agilulfo Emo Bertrando dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, cavaleiro de Selimpia, Citeriori e Fez, paladino do Imperador Carlos Magno da França, exímio lutador, excelente cumpridor de suas funções, porém inexistente. O exército de Carlos Magno, portanto, tem um

componente que não existe, uma armadura andante que cumpre todas as funções que um cavaleiro com honras e glórias pode cumprir, mas que não consegue realizar mínimas tarefas, aquelas que só um ser humano pode realizar, por exemplo, sentir fome e comer. A vida de Agilulfo, no entanto, é tranquila. As questões da existência acometem o cavaleiro em momentos específicos, quando depara com as características mais próprias do homem, como a vulnerabilidade e a própria morte. Vivendo em meio à vontade de humanizar-se e o alívio de não existir, Agilulfo vai pautando sua vida na sua função de cavaleiro, até o dia em que surgem, em sua frente, dois jovens que o farão repensar o ser e o existir. Rambaldo anseia vingar seu pai e viver das glórias da cavalaria, busca no exército de Carlos Magno a razão pela qual a vida e a existência farão sentido. Seu encontro com Agilulfo resultará num processo mútuo de aprendizagens sobre o amor, a vida e sobre suas próprias existências. O outro jovem que desafiará Agilulfo é Torrismundo, suposto filho bastardo de Sofrônia, a dama cuja virgindade Agilulfo protegera, quinze anos antes. A aparição de Torrismundo põe em xeque os títulos conferidos a Agilulfo e, por consequência, sua presença no mundo. Com suas glórias sendo contestadas, o cavaleiro inexistente lança-se numa empreitada aparentemente impossível: provar uma virgindade que há quinze anos atrás estava intacta e assim permaneceu (ao menos na época) graças a Agilulfo, que impediu a violência. E assim, em sua demanda, lança-se o cavaleiro inexistente. Calvino, com a presença do humor, cria uma rede de intrigas em que cada personagem segue o rastro de uma outra personagem, de modo que as ações e os episódios vividos por Agilulfo, Rambaldo, Bradamante e Torrismundo irão influenciar na resolução da trama.

A ideia de escrever sobre um cavaleiro que não existe parece ter surgido do interesse de representar um tipo muito comum de homem moderno: o robotizado, o homem que vive por suas funções, mas que não reflete sobre elas. Trata-se do homem moderno que vive no mundo, mas resume sua existência às regras e aos modos de viver, como o próprio autor comenta: «É claro que hoje vivemos num mundo de não excêntricos, de pessoas cuja individualidade mais simples é negada, a tal ponto se acham reduzidas a uma soma abstrata de comportamentos preestabelecidos.» (CALVINO, 1997, p. 15). Esse modo de vida moderno permitia um diálogo com os modos de vida cavaleiresco, tendo em vista que o cavaleiro medieval vivia por sua função, por sua condição de cavaleiro e as discussões sobre

o ser e o existir passavam longe das preocupações dos paladinos. Por ter criado dois romances heráldicos e pela possibilidade de diálogo entre Medievo e Modernidade, Calvino ambienta sua narrativa nos tempos do Ciclo Carolíngio, em que os cavaleiros seguiam à risca os códigos de uma cavalaria guerreira, segundo os comandos do grande Imperador Carlos Magno, inspirados pelos sentimentos de lealdade, honra e coragem.

Calvino reconstrói, portanto, em **O Cavaleiro**, uma tradição literária, histórica e ideológica, que recupera uma época em que a subjetividade do homem e suas ações tinham o mesmo significado, no intuito de propor uma discussão sobre a própria condição do homem moderno que, mesmo com avanços científicos e filosóficos, continua escravo de alguma instituição ou trabalho, mantendo-se como parte da engrenagem que move o mundo, mas que não compreende o porquê de si mesmo. No entanto, para reconstruir a narrativa cavaleiresca preservando o diálogo inter-histórico e, conseqüentemente, oferecendo uma nova perspectiva – tanto sobre o Medievo, quanto sobre a Modernidade – Calvino recupera os temas mais evidentes da Idade Média cavaleiresca e, ora os subverte de acordo com as inferências de seu próprio tempo, ora as enfatiza com efeitos de sátira ou de desnudamento, num desejo de evidenciar que nem todas as questões que surgem na Idade Média morrem na Idade Média, pelo contrário, ainda fazem bastante sentido no século 20. A releitura que Calvino faz da cavalaria medieval é, na verdade, uma conexão que o autor estabelece entre aquilo que é novo e original, que se sobressai (de seu tempo, sua realidade) e os vestígios do Medievo, numa espécie de herança, propondo um diálogo que permite a aproximação entre esses dois temas literários. Esse processo de prefiguração é o conhecido «modelo figural» de Auerbach (1997) e sugere que os elementos postos em relação apareçam no sentido de que o texto de Calvino reconfigure os modelos medievais e prefigure novos modelos – tanto do Medievo quanto do século 20. Desse modo, para que a reformulação da novela de cavalaria seja promovida de maneira crítica, é necessário que os temas escolhidos dialoguem, sempre, com os temas e as estruturas próprias do tempo do escritor, promovendo, assim, uma recriação tanto dos temas e estruturas da cavalaria quanto dos temas e estruturas do romance moderno.

Diante da grande quantidade de temas e motivos literários que permeiam as novelas de cavalaria medievais, é sensato selecionar apenas aqueles que se

mostram significativos na narrativa de Calvino, tendo em vista que eles são postos por uma razão e, ao assumirem uma nova condição, na narrativa moderna, ganham outros significados além dos que antes lhes eram conferidos. Desse modo, a presente análise segue o padrão temático do primeiro capítulo desta dissertação, evidenciando os tipos mais comuns de cavaleiro medieval (épico, cortês e cristão) e os temas mais evidentes em **O Cavaleiro**: as demandas (guerras, batalhas, provações); a mulher (guerreira, sedutora, enclausurada); o sobrenatural (os fenômenos fantásticos e maravilhosos); o amor (cortês, vassálico). No entanto, esses temas são, pode-se assim dizer, trabalhados de maneira ‘transversal’, ou seja, a análise se guia segundo as aventuras e demandas das personagens mais significativas da narrativa (Agilulfo, Torrismundo e Rambaldo) e aborda os eixos temáticos que compõem cada aventura. Cada um desses temas é observado em duas instâncias, i. é, em relação às novelas de cavalaria medieval (aproximações ou distanciamentos) e em relação à época em que Calvino escrevera e os possíveis significados e interpretações que esses temas, ações, personagens e eventos podem suscitar. A análise inicia-se, portanto, focando nas aventuras de guerra em geral, logo após examina as aventuras de Rambaldo e, por conseguinte, as de Torrismundo. Após o estudo sobre as demandas dessas duas personagens, a análise investiga as funções e as demandas do protagonista do romance, Agilulfo.

O tema mais significativo e essencial, pode-se assim afirmar, nas novelas de cavalaria, são as aventuras, pois são elas que estruturam o tempo narrativo, conduzem as personagens e evidenciam os temas ideológicos a serem discutidos. As aventuras fazem parte da natureza cavaleiresca, o herói é desafiado e procura, a todo tempo, provar seu caráter, conforme salienta Bakhtin: «Por sua própria natureza, ele só pode viver nesse mundo de coincidências maravilhosas e nelas conservar sua identidade. E o próprio ‘código’, pelo qual se mede a sua identidade, é concebido justamente para esse mundo de coincidências maravilhosas.» (BAKHTIN, 1998, p. 269). No entanto, as demandas surgem de acordo com o *ethos* cavaleiresco que guia a novela, ou seja, se for um cavaleiro épico, as demandas serão representadas pelas batalhas, as guerras, os confrontos armados; se for um cavaleiro cortês, é sempre a busca pela dama, para salvá-la ou para conseguir fugir com ela e consubstanciar o sentimento amoroso que, na maioria das vezes, é proibido; se for o caso de uma novela de caráter cristão, as demandas dos heróis se

baseiam na busca pelo sagrado, pela comprovação de uma conduta cristã que resultará na salvação divina. Desse modo, por haver uma grande quantidade de novelas de cavalaria, inspiradas nos mais diversos ideais e resultantes das mais diversas culturas, há, portanto, uma grande quantidade de ‘motivos’ nas demandas.

O fato, entretanto, é que não há novela de cavalaria sem demanda, sem aventura, sem façanhas a serem cumpridas e, no caso de **O Cavaleiro**, não é diferente. As aventuras na narrativa italiana surgem com a mesma função que há nas narrativas cavaleirescas: balizar a narrativa. Megale (1992), como indicado no primeiro capítulo desta dissertação, comenta que as aventuras cavaleirescas são divididas em três momentos, sendo o primeiro a partida; o segundo, as aventuras nas florestas; e o terceiro, o retorno ou a conclusão da demanda. Em **O Cavaleiro**, essa organização não está presente nos primeiros capítulos do livro, tendo em vista que Calvino estrutura o início de seu romance em torno da vida cotidiana dos cavaleiros de Carlos Magno. Não há, portanto, em **O Cavaleiro**, uma demanda preestabelecida, o que há são acontecimentos práticos da vida de um cavaleiro, por exemplo: acordar, lavar-se, aprumar-se, guerrear. Este é, portanto, o primeiro ponto de divergência que pode ser apontado entre as novelas de cavalaria e o romance de Italo Calvino, pois não há predeterminação do destino ou de Deus e, por isso, os cavaleiros não têm nem de onde partir, nem para onde voltar. As marchas e as batalhas fazem parte de uma espécie de ‘cronograma da guerra’, criando um sentimento, inclusive, de monotonia nas ações de guerra, como é o caso do primeiro episódio do livro em que os cavaleiros estão perfilados esperando a revista de Carlos Magno:

Encontravam-se ali havia mais de três horas; fazia calor, era uma tarde de começo de verão, meio encoberta, nebulosa; quem usava armadura fervia como se estivesse em panelas em fogo baixo. É provável que, naquela fila imóvel de cavaleiros, alguém já houvesse perdido os sentidos ou cochilasse, mas a armadura os mantinha empertigados na sela de modo uniforme. (CALVINO, 2005, p. 7.)

Não há nenhuma evocação a sentimentos de honra e enlevo nos momentos de partida ou início de aventuras, os cavaleiros são retratados como homens comuns, homens que são apenas mais uma peça no grande tabuleiro de jogo que é uma guerra. Esse sentimento só se modifica por volta do capítulo 7, quando o acaso – e,

aqui, refere-se aos imprevistos e não a interferência de alguma força divina ou sobrenatural – põe-se à frente a vida de Agilulfo, Rambaldo, Bradamante e Torrismundo.

Fato é a diegese de **O Cavaleiro**, narrada no período carolíngio, ou seja, por volta do século 8.^o, relaciona-se mais diretamente com as canções de gesta épica, a exemplo de **A Canção de Rolando**, ainda que seja justo lembrar que a personagem de Carlos Magno é o único elemento que permite uma sugestão cronológica da história, sendo assim, por mais que as aventuras narradas estejam mais ligadas a eventos de guerra e seus heróis se assemelhem aos cavaleiros épicos, Calvino não deixa de recuperar e fazer menção aos vários aspectos estéticos e ideológicos das outras produções de cavalaria medieval. De qualquer modo, as aventuras vividas pelos cavaleiros de Calvino estão quase todas ligadas às guerras ou batalhas e o que muda são os motivos pelos quais cada personagem vai à guerra. Ainda assim, o heroísmo e a dedicação presentes nas novelas de cavalaria do Medievo se ausentam no início da narrativa de Calvino. O sentimento deveria ser o de glória coletiva, de companheirismo e devoção ao rei e ao Estado, um sentimento de defesa e prova da honra dos que ali estavam prestes a lutar, como lembra Flori: «cria entre os cavaleiros que os praticam [o cotidiano da guerra] uma solidariedade nova, uma forma de companheirismo guerreiro que aproxima, dentro da cavalaria, aqueles que comandam daqueles que obedecem [...]» (FLORI, 2005, p. 91). Essa imagem de bravura coletiva e de determinação em uma causa pode ser vista, por exemplo, em **A Canção de Rolando**, quando, em uma batalha contra os sarracenos, a personagem-título está prestes a guerrear em favor de seu Imperador:

Encoraja em altos brados os franceses e dirige-se a Olivier: ‘Senhor, meu companheiro, meu amigo já não fales assim. O imperador que nos deixou os franceses escolheu estes vinte mil homens sabendo bem que entre eles não havia um só covarde. [...] Em outro lado, o arcebispo Turpino esporeia seu cavalo e sobe uma colina. Dirige-se aos franceses; eis seu sermão: ‘Senhores cavaleiros, Carlos deixou-nos aqui. Nosso dever é morrer bravamente por nosso rei. Ajudai a preservar a cristandade. [...] (ROLANDO, 2006, p. 42.)

Calvino, no entanto, não oferece uma cena pré-guerra com tons de heroísmo, pois esse sentimento não parece condizer mais com a época em que o escritor se situa.

Se se pensar nas sociedades capitalistas do século 20, o sentimento de coletividade se perde, dando-se vazão aos questionamentos e desejos da individualidade próprios do abismo que o sistema econômico e os modelos de consumo e de vida incentivam, além da condição do romance moderno que inaugura, segundo Lukács (1965), a «produtividade do espírito», ou seja, a descoberta da subjetividade, a única substância verdadeira, segundo o teórico:

[...] tivemos que cavar abismos intransponíveis entre conhecer e fazer, entre alma e estrutura, entre eu e mundo, e permitir que, na outra margem do abismo, toda a substancialidade se dissipasse em reflexão; eis porque a nossa essência teve de converter-se, para nós, em postulado e cavar um abismo tanto mais profundo e ameaçador entre nós e nós mesmos. (LUKÁCS, 2009, p. 30;31.)

É o caso de Rambaldo, que, por exemplo, está enfileirado, esperando o início da batalha, porém preocupado com o choque de realidade que está vivendo. Rambaldo idealizava exatamente esse sentimento de êxtase, próprio de quem está dedicando a vida por uma causa, entretanto, o cavaleiro só consegue sentir o real desconforto das malhas de ferro de sua armadura e o peso de sua lança que indicam o lastro que separa o real do ideal:

Aguardava o sinal de ataque, em fila, a cavalo, mas não gostava daquilo. Estava usando coisas demais: a cota de malha de ferro com carnal, a couraça com proteção para a garganta e para as costas, o guarda-pança, o elmo com bico de pássaro no qual era difícil olhar para fora, garnacha sobre a armadura, um escudo mais alto que ele, uma lança que toda vez que girava acertava a cabeça de algum companheiro e, por baixo dele, um cavalo do qual não se via nada, tão grande era a gualdrapa de ferro que o recobria. (CALVINO, 2005, p. 32.)

As aventuras épicas dos cavaleiros de Carlos Magno ganham, em **O Cavaleiro**, contornos de humor e de confusão que surgem diante da insegurança da própria personagem com relação à sua atividade. Rambaldo é jovem demais e deseja para si as glórias da cavalaria e um amor verdadeiro, deseja, portanto, ser, entender-se como alguém que está no mundo por algum motivo. A sua condição de cavaleiro, entretanto, não o tem ajudado, ao menos até o momento em que o jovem conhece Bradamante, apaixona-se e descobre, por fim, que para ser alguém no mundo ele precisa ser ao lado da jovem amazona.

Em **O Cavaleiro**, só há uma única cena de grande guerra; os outros eventos são batalhas menores e pessoais. O episódio de guerra escrito por Calvino é uma subversão ao imaginário criado no Medievo em relação aos combates armados. Toda a narração é pautada pelo signo do humor e de imagens grotescas, pois, ao narrar o cotidiano cavaleiresco, nada mais justo que as cenas de guerras beirem a realidade – ou o excesso de realidade, aproximando-se do absurdo. O primeiro ponto de desmistificação da aventura da guerra é o início dela. As imagens de cavaleiros com lanças em riste, gritos de ordem, coragem coletiva são trocadas pelas imagens de um exército inteiro acometido por uma crise de tosse. A poeira dos sarracenos em direção ao exército franco causava a tosse e impedia uma visão nítida de seus adversários de combate:

Rambaldo começou a tossir; e todo o exército imperial tossia entalado em suas armaduras, e assim tossindo e pateando corria rumo à poeirada infiel e já ouvia cada vez mais perto a tosse sarracena. As duas nuvens de poeira se misturaram: tosses e golpes de lança ribombaram em toda a planície. (CALVINO, 2005, p. 33.)

A guerra retratada com humor e ironia é uma forma de desnudar a realidade pragmática da guerra, pois, ao exagerá-la, o autor suscita, simultaneamente, o espanto e o riso. Pode-se ver, portanto, que Calvino faz uso de um artifício literário próprio da novela de cavalaria, a hipérbole, porém o autor a usa de forma distinta do que se fazia na literatura cavaleiresca. A linguagem hiperbólica, nas novelas de cavalaria, surgia no intuito de evidenciar o caráter heroico de um cavaleiro ou o tom sobrenatural de um acontecimento, ou seja, o exagero das hipérboles não visava o riso, mas sim o espanto e o maravilhamento, próprios da literatura de cavalaria. Essa é a questão que Tynianov (1973) discute em seu texto sobre a evolução literária, ao considerar que os elementos de uma tradição literária, quando recuperados, assumem outras funções porque dialogam não apenas com a tradição da qual foram recuperados, mas também com o tempo histórico em que se faz a recuperação produzindo, assim, efeitos diversos. *Grosso modo*, as hipérboles cavaleirescas são recuperadas porque fazem parte da novela de cavalaria, mas também porque estão em função do humor e da ironia que Calvino imprime em sua obra.

Outro bom exemplo da comicidade da guerra, em **O Cavaleiro**, é a presença dos «cavaleiros-tradutores» que tem a função de traduzir os insultos vertidos em meio às batalhas, proporcionando espécies de ‘vinganças instantâneas’, tendo em vista que um insulto é uma afronta grave e que merece ser reparada: «os intérpretes, tropa rápida, com armamento leve, montada em cavalinhos, que circulavam ao redor, captavam no ar os insultos e os traduziam imediatamente na língua do destinatário.» (CALVINO, 2005, p. 34). Se a cavalaria épica tem por ponto principal «glorificar de maneira quase que exclusiva as virtudes guerreiras do cavaleiro.» (FLORI, 2005, p. 158), em **O Cavaleiro** essa virtude guerreira não é evidenciada nem nos cavaleiros nem na própria guerra, pois, no romance a guerra é apenas «esse passar de mão em mão coisas cada vez mais amassadas [...]» (CALVINO, 2005, p. 35) e, desse modo, se na guerra não há heróis nem heroísmos, na morte não haverá mártires. Os cavaleiros de Calvino não morrem por justas causas e não são tratados com honras após a sua morte, são apenas um monte de corpos sem vida prontos para serem despojados de seus pertences e, depois, enterrados. Calvino, ao desmitificar o heroísmo das guerras apresenta um espetáculo, como comenta Mancini (2006), um espetáculo que oscila entre o monótono e o absurdo: «A guerra é um espetáculo, mas também é um massacre, para a alegria dos vários abutres, dos coveiros, dos vermes.» (MANCINI, 2006, p. 24). Ao final da guerra, por exemplo, Agilulfo e seu escudeiro, Gurdulu e Rambaldo vão cumprir as ordens da Superintendência para as Inumações e Piedosos Deveres, i. é, vão sepultar os mortos:

Assim que vem a noite, silenciosos, dos campos vizinhos, rastejando, chegam os despojadores de cadáveres. Os abutres, outra vez voando pelos céus, esperam que terminem. [...] Os abutres voltam a descer e começam o grande banquete. Mas devem apressar-se, porque não tardarão a chegar os coveiros, que negam aos pássaros aquilo que concedem aos vermes. (CALVINO, 2005, p. 49.)

Como dito anteriormente, a partir do capítulo 7, as aventuras tomam um rumo diferente e, agora, estas são individualizadas, ou seja, em vez de cenas coletivas de guerra, serão vistas as aventuras específicas de cada personagem. Quando Torrismundo aparece no jantar do exército de Carlos Magno e anuncia ser o filho bastardo do Duque da Cornualha e, portanto, filho de Sofrônia, a honra de Agilulfo é ameaçada. Assim como no *Medievo*, muitos dos títulos atribuídos a um cavaleiro

não eram oriundos de uma linhagem, e sim de uma façanha, de uma atitude de coragem e nobreza: «O código de cavalaria então vigente prescrevia que, quem tivesse salvado de perigo certo a virgindade de uma moça de linhagem nobre, seria imediatamente armado cavaleiro [...]» (CALVINO, 2005, p. 66). Dessa forma, então, Agilulfo garantiu seu título de cavaleiro e o direito de existir diante do mundo. A acusação de Torrismundo causa em Agilulfo o sentimento de provação, o cavaleiro inexistente sente-se injuriado e precisa, portanto, provar a falácia das palavras do jovem duque da Cornualha. É a partir deste momento, na narrativa de Calvino, que as aventuras ganham ares de heroísmo e provação, próprios da novela de cavalaria. No entanto, a glória é pessoal, não há compartilhamento da demanda nem dos feitos obtidos. Cada personagem possui a sua própria demanda que obedece aos desejos mais íntimos de cada cavaleiro. Há, então, nas aventuras, o caráter balizador que Megale (1992) falara, sendo o ponto de partida o castelo de Carlos Magno.

Agilulfo parte rumo ao encontro de Sofrônia e à comprovação de seu caráter altivo e irretocável; Bradamante, por sua vez, apaixonada pelo cavaleiro inexistente, parte em busca de seu amor. Já Rambaldo, desiludido, porém apaixonado por Bradamante, decide ir atrás de sua dama e conquistá-la; enquanto Torrismundo, no desejo de provar sua filiação aos Cavaleiros do Santo Graal e, assim, encontrar-se através de sua linhagem, cavalga com destino às florestas em busca de 'seus pais', logo, é uma noite de partidas, ainda que não se saiba para onde se vai ou aonde se chegará:

Carlos Magno, tendo saído do banquete com as pernas meio trêmulas, após ouvir todas as notícias sobre partidas imprevistas, dirigia-se ao pavilhão real e pensava nos tempos em que partiam Astolfo, Rinaldo, Guidon Selvagem, Orlando, para desafios que terminavam nos cantares dos poetas, ao passo que agora não havia jeito de movimentá-los daqui para ali, aqueles veteranos, a não ser para obrigações mínimas do serviço. 'Que partam, são jovens, que o façam', dizia Carlos Magno [...] (CALVINO, 2005, p. 72.)

Como pode-se notar, as aventuras, agora, têm todas um motivo e um sentido pessoal para cada personagem e cada uma delas tem algo a provar ou a conquistar. Em termos estruturais, essas aventuras são o fio condutor da história contada por irmã Teodora, que segue os passos de Agilulfo e, conseqüentemente, conta os passos dos outros cavaleiros. Se as demandas são, agora, individualizadas, significa

que cada personagem irá viver as suas próprias aventuras, encontrando-se apenas ao final da narrativa.

Rambaldo, por exemplo, assemelha-se ao arquétipo do cavaleiro cortês, pois suas aventuras estão em sua maioria ligadas ao amor que o jovem sente por Bradamante. Uma das virtudes mais significativas do cavaleiro medieval é a fidelidade e, para Rambaldo, a vassalagem é um ideal que deve ser cumprido independente de qualquer situação.

O motivo pelo qual Rambaldo se junta ao exército franco é o desejo de dar cabo a sua façanha: vingar a morte de seu pai, o Marquês Gherardo de Rossiglione, morto pelo pagão Emir Isoarre. O jovem, que considera seu pai um nobre e heroico cavaleiro, sente-se duplamente injustiçado, pois, além de ter sido morto em batalha, o Marquês de Rossiglione ainda foi morto por um pagão. Ora, se o cavaleiro tem por norteador de seu caráter a fidelidade, nada mais justo que esse aja como vassalo de sua própria família, de modo que qualquer injúria, desonra ou assassinato mereça ser vingado. Nas novelas de cavalaria, em geral, as desavenças são resolvidas em campos de batalhas ou em torneios, previamente agendados; além disso, a vingança é sempre bem arquitetada, no intuito de não oferecer escape ao inimigo. Calvino, no entanto, retira o tom épico que o tema da vingança carrega consigo e, seguindo o aspecto burocrático incutido na cavalaria de seu romance, cria uma espécie de 'repartição' dentro do exército de Carlos Magno responsável exclusivamente pelos assuntos de vingança. Agilulfo indica, portanto, que o jovem se direcione à «Superintendência para Duelos, Vinganças e Máculas à Honra», explique os motivos que o levam a ilibar a memória de seu pai para que, após essa solicitação, uma análise seja feita e decida-se qual a melhor maneira de vingar o Marquês.

O sentimento de raiva, o furor da vingança, o desejo de morte e a coragem que Rambaldo carrega consigo é dissipada por conta do pragmatismo que o exército o impunha. Os sentimentos (ainda que não cristãos e não tão nobres) próprios de um cavaleiro que fora desonrado e que, em seu direito, pretende reaver sua dignidade são enterrados por baixo de uma série de solicitações e análises. O jovem cavaleiro tenta, então, manter vivo em si o entusiasmo que o levou a procurar o exército de Carlos Magno:

Mas, cavaleiro, não é com superintendências que me preocupo, o senhor me compreende, é porque me pergunto se vou manter na batalha a coragem que sinto, a sanha que daria para destripar não apenas um mas cem infiéis, e também minha valentia nas armas, pois sou bem adestrado, sabe? (CALVINO, 2005, p. 16.)

A resposta aos anseios de Rambaldo vem das palavras de Agilulfo que recomenda ao cavaleiro apenas seguir as regras. De qualquer modo, Rambaldo termina por vingar seu pai numa espécie de comédia de erros, ao crer que matou o Emir Isoarre quando, na verdade, matou o Emir Abdul. O cavaleiro tenta desfazer o mal-entendido e segue para derribar o 'verdadeiro' Emir Isoarre, mas este é mortalmente atingido por uma lança cristã que não a de Rambaldo.

Essa primeira aventura de Rambaldo trouxe ao cavaleiro uma sensação de dever cumprido, no entanto, o jovem ainda sentia-se tolhido pelas inúmeras regras e rituais que insistiam em enfraquecer o espírito cavaleiresco. Esse desejo de glórias e de aventuras é retomado quando Rambaldo conhece Bradamante. É o amor que reaviva os sentimentos de bravura e de coragem que o cavaleiro havia perdido, como comenta a personagem: «É que eu, entende, gostaria de ser paladino! No combate de ontem vinguei... na confusão... pois estava sozinho, dois contra mim... uma emboscada... e então... em resumo, agora sei o que é combater.» (CALVINO, 2005, p. 45.)

Na mesma batalha em que vinga seu pai, Rambaldo se vê em perigo, a ponto de quase ser ferido por um inimigo, quando um cavaleiro misterioso o salva. Decidido a agradecer o ato de lealdade do companheiro, Rambaldo o segue até encontrá-lo na floresta, banhando-se em um rio. No entanto, ao ver o cavaleiro pervinca metade vestido em sua armadura e metade nu, Rambaldo tem uma revelação:

O guerreiro estava lá. A cabeça e o torso ainda estavam encerrados na couraça e no elmo impenetráveis, como um crustáceo. [...] Rambaldo não acreditava em seus olhos. Porque aquela nudez era de mulher: um liso ventre emplumado de ouro e redondas nádegas cor-de-rosa e rijas, e longas pernas de moça. (CALVINO, 2005, p. 41.)

Ao descobrir que, na verdade, o cavaleiro que o salvara é Bradamante, Rambaldo se assusta, porém, a beleza e coragem da dama fazem o cavaleiro cair de amores e gastar todos os seus dias no desejo de conquistar a sua amada, características comuns nas representações do despertar amoroso nas novelas de cavalaria: «Como na amizade masculina, são a beleza e a bravura os itens principais do idílio, despertado sempre de maneira súbita.» (MELLO, 1992, p. 115). Ou seja, «basta um primeiro encontro para o cavaleiro ou a dama, cair perdidamente apaixonado, como aconteceu com Lancelote e Genevra [...] entre vários outros cavaleiros e damas ou donzelas encontradas nas rotas da aventura.» (MELLO, 1992, p. 116.)

Deste dia em diante, Rambaldo se submete a toda e qualquer aventura que o levem ao amor e aos braços de sua Bradamante. O amor cortês de Rambaldo é o amor do cavaleiro que pede e implora o afeto de sua dama, daquele que sofre e luta para provar ser digno e merecedor da afeição de sua amada, como explica este trecho do romance: «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.» (CALVINO, 2005, p. 55.)

Em **O Cavaleiro**, poucas aventuras vividas por Rambaldo são narradas, pois, a bem da verdade, estas têm o foco na saga de Agilulfo. No entanto, há um momento da narrativa em que Rambaldo, disposto a conquistar a destemida e esquiva Bradamante, decide desafiá-la em uma batalha de arcos. É neste momento em que se percebe uma característica própria da novela de cavalaria cortês, a *dame sans merci*, a dama que, ciente do amor do cavaleiro, despreza-o a fim de fazê-lo provar a verdade do sentimento ou humilha-o frente a outros cavaleiros. Bradamante, a todo momento, despreza os dotes de arqueiro de Rambaldo, insinuando que suas glórias são fruto da sorte, e não de presteza:

[...] promovem uma competição de arqueiros, ela grita com ele e não o valoriza; ele não sabe se faz parte do jogo. [...] Bradamante diz:

– Acerta o alvo, mas sempre por acaso.

– Por acaso? Se não erro uma flecha sequer!

Mesmo que acertasse cem flechas, seria sempre por acaso! (CALVINO, 2005, p. 55;56.)

E, apaixonada, Bradamante expõe seu amor e admiração por Agilulfo, vexando ainda mais o pobre Rambaldo: «– Quem mais, alguém mais poderá disparar com tanta firmeza? Quem poderá ser preciso e absoluto em cada ato como ele [Agilulfo]?» (CALVINO, 2005, p. 56.)

Mesmo ciente do desprezo de Bradamante, Rambaldo não desiste de conquistá-la, pois foi ao conhecer a sua amada que o cavaleiro descobriu os sentidos da vida e da luta. Rambaldo, em sua jornada rumo ao entendimento de si mesmo, descobre que não há existência sem amor e, sem Bradamante, nada faz sentido, nem mesmo a cavalaria. Calvino concebe a personagem de Rambaldo como uma outra oposição à personagem de Agilulfo, pois este, regido unicamente pelo signo da razão, não se desvia de sua função porque não consegue se apaixonar. Além da falta de elementos físicos que o levem a sentir atração e amor por outro ser humano, Agilulfo é o homem que pensa, apenas, restringindo-se ao mundo das ações e não das emoções. Já Rambaldo, como alguém que existe não apenas em essência, mas fisicamente, sente atração e deseja Bradamante, perdendo, por isso, a razão. Sèguy comenta a irracionalidade do cavaleiro cortês porque regido pelas emoções e pela devoção a dama: «[a novela] revela igualmente a derrocada irreversível dos valores mais sólidos do mundo cavaleiresco: de uma só vez, honra e razão perdem toda a credibilidade.» (Sèguy, 1998, p. 12) e é essa irracionalidade que guia Rambaldo por entre as florestas em busca da dona de seu coração.

Cada demanda em **O Cavaleiro** significa uma busca pela existência. Cada personagem é uma «representação figural»³⁶ dos estereótipos mais comuns do homem moderno e dos anseios deste, evidenciando os sentimentos, as ações, aquilo que garante ao homem a sua existência no mundo. Rambaldo enfim se reconhece como alguém pertencente ao mundo quando recebe de ‘herança’ a impecável armadura de Agilulfo, um presente dado por seu mentor, a entrega da razão e da maturidade que Rambaldo atinge após viver as desventuras em busca do amor e da cavalaria. Ao vestir a armadura de Agilulfo, Rambaldo torna-se um homem autônomo, livre, efetivamente, um cavaleiro, como explicita Margareth

³⁶ Aqui, ‘representação figural’ está relacionado ao modelo figural de Auerbach, ou seja, a figura como uma representação de uma representação da realidade que gera múltiplos significados. Esse conceito já foi explicitado anteriormente em nota nesta dissertação e também é rediscutido, porque necessário, mais a frente deste trabalho. Sendo assim, todas as vezes em que o termo «representação figural» for utilizado, ele estará se referindo ao modelo do filólogo alemão.

Hagen: «A história se revela quase como um romance de formação com o jovem Rambaldo como protagonista que busca verificar a essência no fazer, na experiência. Quando Rambaldo, enfim, se veste da armadura de Agilulfo, amadurece e ganha o amor de Bradamante.» (HAGEN, 2002, p. 878). O jovem, então, aprimora suas habilidades militares, mostrando-se um exímio guerreiro. No entanto, a natureza cortês do cavaleiro não é anulada e, a cada batalha vencida, Rambaldo anseia encontrar Bradamante: «Rambaldo continua sua vida de soldado intrépido. Onde mais intensa é a peleja, lá sua espada abre caminho. Se, no turbilhão de espadas, vê um lampejo cor de pervinca, ocorre, 'Bradamante!', grita, mas sempre em vão.» (CALVINO, 2005, p. 111). A demanda de Rambaldo se encerra, por fim, quando encontra sua amada em um convento e descobre que Bradamante, finalmente, corresponde ao seu amor. Os dois seguem, então, por demandas sem fim, unidos pelos sentimentos de amor e pelo desejo de aventuras.

Se as aventuras de Rambaldo estavam ligadas ao caráter cortês do cavaleiro, no caso de Torrismundo, as aventuras seguirão o *ethos* cavaleiresco da fidelidade à família. Diferentemente de Rambaldo, Torrismundo não tem certeza de sua filiação, tem apenas a memória de ser filho de Sofrônia, princesa da Escócia, e dos Cavaleiros do Graal, lembra-se de viver uma infância feliz em um bosque sob os cuidados de sua mãe e de seus 'pais'. Segundo o jovem, Agilulfo, ao vencer os bandidos que supostamente violentariam a sua mãe e levá-la (que havia fugido) novamente ao castelo, acaba com os momentos de felicidade de Torrismundo quando criança. O desejo do cavaleiro é, portanto, encontrar suas raízes familiares, a sua linhagem, para que, assim, descobrindo sobre o seu passado, possa descobrir um pouco mais sobre si mesmo. Segundo o próprio Calvino, Torrismundo é «a moral do absoluto, para quem a comprovação do ser deve derivar de algo diferente de si mesmo, do que existia antes dele, a totalidade da qual se destacou.» (CALVINO, 1997, p. 17.)

Na noite das partidas, Torrismundo segue seu caminho em busca dos tão conhecidos Cavaleiros do Graal. Mesmo sabendo que poderia não ser reconhecido como filho por conta dos votos de castidade feitos pelos cavaleiros, ainda carregava consigo a esperança de ser reconhecido como filho da Ordem em sua dimensão institucional, tendo em vista que, como lembra Carlos Magno no romance, a ordem não faz nenhum voto deste gênero. Segundo Megale (1992, p. 25), as linhagens e

os graus de parentescos são características definidoras dos sistemas cavaleirescos representados na obra, sendo assim, confirmado o parentesco de Torrismundo, o jovem deverá se tornar um cavaleiro-monge, guiado pelos preceitos da fé cristã e devoto do Santo Graal. Torrismundo deverá acompanhar os seus 'pais' em suas demandas e ser fiel aos preceitos de misericórdia, fazer votos de castidade e pobreza, ajudar e defender os mais pobres, os desarmados, as mulheres, crianças e idosos, além das virgens indefesas, como reitera Mello: «Votos de pobreza, obediência e castidade, a sobreposição dos valores cristãos à virtude militar preconizava, destarte, na prática, a futura perfeição ideal de Galaad na *Demanda do Santo Graal*.» (MELLO, 1989, p. 38). Essas características estão ligadas ao *ethos* do cavaleiro cristão e, conseqüentemente, ao *ethos* dos Cavaleiros do Graal. Sendo assim, mais uma vez seguindo o processo de ilusão e desilusão de suas personagens ao longo da narrativa, Calvino reserva para Torrismundo uma aventura na qual o cavaleiro terá de escolher entre o seu ideal de cavalaria e a cavalaria da realidade propriamente dita.

Ao chegar às terras da Curvaldia, Torrismundo encontra-se com humildes camponeses e pede um pouco de comida, situação bastante comum nas novelas de cavalaria. Uma das atribuições das personagens dos camponeses ou castelões era auxiliar os nobres cavaleiros em suas jornadas, oferecendo asilo, comida e, ainda, indicando-lhes caminhos ou pistas sobre as próximas aventuras. Mello explica sobre a recepção cordial por parte do vassalo:

A insistência na função de hospedagem repousava em dois princípios comuns à vida do homem medieval: o dever de hospitalidade, que recaía sobre vassalos, colonos e outros elementos vinculados ao rei ou a um senhor, e o dever da caridade cristã. (MELLO, 1992, p. 99.)

Torrismundo, portanto, esperava uma recepção condizente com o respeito que o vassalo devia ao seu soberano. Recebeu, ao contrário, queixas e negações dos pobres camponeses:

– Se tivéssemos, daríamos de boa vontade, senhorzinho – disse um pastor de cabras, –, mas olhe para mim, minha mulher e os filhos, veja como estamos esqueléticos! As obrigações que devemos aos cavaleiros já são

tantas! Este bosque está cheio de colegas seus, embora vestidos de maneira diferente. Há um regimento inteiro e, quando se trata de abastecer-se, já sabe, desabam todos sobre nós! (CALVINO, 2005, p. 95;96.)

Ou seja, os cavaleiros que deveriam garantir – ou ao menos ajudar – a subsistência dos camponeses estavam agindo de forma contrária, deixando-os mais pobres e famintos. Este trecho, com tom de ironia, é o primeiro momento em que Torrismundo se depara com a cavalaria da realidade e com as falhas de caráter, através da desmistificação do ascetismo dos cavaleiros do Graal.

Ao descobrir que seus 'pais' moravam em uma floresta próxima as terras da Curvaldia, Torrismundo corre em disparada e, mais uma vez, decepciona-se. Encontra os Cavaleiros do Graal, mas estes aparentam estar em um estado de êxtase que soa estranho ao jovem cavaleiro: «Por todos os lados havia guerreiros armados com lanças, usando couraças de ouro, envoltos em longos mantos brancos, imóveis, cada um virado para uma direção diferente, com o olhar no vazio.» (CALVINO, 2005, p. 96). Desconfiado, porém, ainda imbuído pelo desejo de tornar-se cavaleiro do Graal, Torrismundo solicita a confirmação de sua filiação e, por consequência, que seus 'pais' o armem cavaleiro. O ancião, único da Ordem do Graal que pode comunicar-se com os «impuros», explica a Torrismundo que a única forma de tornar-se um membro da Ordem é «Purificar-se gradualmente de todas as paixões e deixar-se possuir pelo amor do Graal.» (CALVINO, 2005, p. 97). Diante disso, resta ao jovem iniciar o seu ritual de purificação. Torrismundo, porém, não é capaz de cumprir o tal ritual. Não consegue olhar para uma folha ou qualquer outro objeto, focar-se e concentrar-se, com um olhar vazio, esquecendo-se de todas as coisas do mundo até atingir o êxtase de quem entra em comunhão com a santidade do Graal: «Torrismundo olhou fixamente para a gota, olhou, olhou, pensou em seus problemas, viu uma aranha que caía na folha, olhou para a aranha, olhou para a aranha, voltou a olhar para a gota, mexeu um pé que formigava, ufa!, estava aborrecido.» (CALVINO, 2005, p. 98). Nesse momento, Torrismundo decepciona-se porque o ideal de cavaleiros que tinha é desconstruído ao deparar-se com uma Ordem que assemelhava-se a uma seita, com homens alienados, irracionais e imersos em uma espécie de 'universo paralelo' que os afastava da realidade. Calvino desmistifica os tão conhecidos Cavaleiros do Graal e transgride os princípios atribuídos a estes quando os desenha com ares de insanidade, ridicularizando-os:

«[...] davam passos lentos, de boca aberta e olhos esbugalhados, [...]. Certos cavaleiros andavam rebolando, como atingidos por doces arrepios, e faziam beicinho.» (CALVINO, 2005, p. 98). Os usos do artifício do humor unido aos tons de exagero e grotesco com os quais o autor caracteriza estes cavaleiros acaba por opor o ideal e o real por intermédio da experiência de Torrismundo. O próprio Calvino comenta que os Cavaleiros do Graal são uma exemplificação do «existir como experiência mística, de anulação no todo, Wagner, o budismo dos samurais; surgiram assim os cavaleiros do Graal.» (CALVINO, 1997, p. 17). Ou seja, Calvino lança mão das imagens de alienação dos Cavaleiros do Graal e do descontentamento de Torrismundo e, de certa maneira, exemplifica a anulação do homem moderno diante de qualquer instituição mística, espiritual ou filosófica que tenha como princípio a anulação de si em nome de um coletivo; imagem bastante comum em dias atuais e que explica, muitas vezes, os conflitos que o homem moderno enfrenta ao não conseguir, amiúde, urdir em sua existência as experiências místicas e a sua própria individualidade.

Se a demanda de Torrismundo era encontrar sua linhagem e, através dela, encontrar a si mesmo, o jovem claramente percebe que não há existência com anulação. Para que ele se tornasse um Cavaleiro do Graal ele teria de, primeiro, esquecer-se de si mesmo, de sua idiossincrasia e de seus anseios para viver em função da Ordem; e abdicar de sua própria existência, para Torrismundo, era uma façanha que ele não conseguiria dar cabo:

[...] tratava de sufocar todo o movimento de ânimo que lhe parecesse demasiado individual, de fundir-se na comunhão com o amor infinito do Graal, ficava atento para captar qualquer indício mínimo daquelas sensações inefáveis que conduziam os cavaleiros ao êxtase. Mas os dias passavam e sua purificação não dava um passo à frente. Tudo aquilo que agradava a eles incomodava-o: aquelas vozes, aquelas músicas, aquele estar sempre ali prontos para vibrar. [...] E, ainda por cima, com a história de que era o Graal a movê-los, abandonavam-se a qualquer relaxamento dos costumes e se julgavam sempre puros. (CALVINO, 2005, p. 100;101.)

Essa anulação do indivíduo em nome da Ordem da cavalaria era comum no Medievo porque ainda se fazia presente à época a ideia de que servir a uma instituição com fidelidade era sinônimo de caráter e nobreza. O homem comum da Idade Média não tendia a se enxergar como um sujeito individualizado e subjetivo,

de modo que os anseios próprios de cada indivíduo eram sublimados em nome de um dever maior ou uma função a ser cumprida.

Por isso, Torrismundo, desiludido com a Ordem do Graal, vê-se em uma aventura que irá mudar os rumos de sua vida e de sua existência. No dia da cobrança dos impostos, os Cavaleiros do Graal chegam à Curvaldia dispostos a arrecadar, a todo custo, aquilo que os camponeses os devem. Uma «embaixada de camponeses» explica o fracasso das colheitas e afirma não poder entregar nada desta vez. A reação dos Cavaleiros do Graal não pode ser mais paradoxal – em relação à tradição das novelas de cavalaria do Ciclo do Graal: marcham para cima dos camponeses e travam uma luta contra os pobres e desarmados castelões: «Os cavaleiros, com os olhares dirigidos aos céus, ao som de berrantes e outros instrumentos, marcharam sobre as aldeias da Curvaldia durante a noite.» (CALVINO, 2005, p. 101.)

Ora, se, como afirma Flori (2005, p. 134) – e como já fora intensamente comentado –, é função do cavaleiro cristão proteger os pobres, os indefesos, as mulheres e crianças, idosos e virgens, ou seja, proteger o seu povo, como poderiam, então, os Cavaleiros do Graal, assumir uma postura tão violenta e impiedosa? Como argumentou Calvino, os Cavaleiros do Graal eram uma imagem da existência enquanto experiência espiritual, porém destrutiva da identidade do indivíduo e estes, que agiam em nome do Graal, justificavam toda e qualquer ação como um desejo divino: «Não queira interferir nos desígnios do Graal, noviço!» (CALVINO, 2005, p. 102). Contrariamente, o povo da Curvaldia era a experiência coletiva, era a imagem reversiva, a imagem do coletivo que mune-se de consciência e força de vontade e luta pela efetivação da existência – e da garantia de direitos – no mundo: «O existir como experiência histórica, tomada de consciência de um povo até então tido como fora da história [...] e usei como contraponto aos cavaleiros do Graal o povo da Curvaldia, tão miserável e oprimido a ponto de não saber sequer que existia, e que há de aprendê-lo lutando.» (CALVINO, 1997, p. 17). Calvino, portanto, usa imagens e elementos próprios da novela de cavalaria medieval e os põe em diálogo com uma situação da própria Modernidade em que está inserido, num processo inter-histórico: a tomada de consciência do proletariado e a perda de consciência e de individualidade daqueles que entregam a vida às instituições ou grupos coletivos. Havia, no Medievo, as figuras dos cavaleiros devotos aos desígnios superiores do

Graal, os cavaleiros que seguiam a risca o *ethos* cristão, como também havia os cavaleiros que se perdiam nas tentações terrenas e, por isso, sofriam as punições divinas. Também fazia parte do imaginário literário medieval, os castelões, ermitões e as personagens humildes, estas eram representadas como seguidoras fiéis dos cavaleiros e, por isso, protegidas pelos paladinos. O que Calvino faz é inverter a lógica da ideologia cavaleiresca, a fim de evidenciar as hipocrisias existentes tanto na Idade Média quanto na Modernidade. Torrismundo denuncia a inversão de valores da cavalaria neste trecho: «Então não é verdade que estejam cheios de amor pelo todo! Ei! atenção, estão atacando aquela velha! Como têm coragem de investir sobre restos humanos? Socorro, as chamas atingem aquele berço! Mas o que estão fazendo?» (CALVINO, 2005, p. 102.)

E é o que Torrismundo percebe, a hipocrisia dos Cavaleiros do Graal que, em nome de um objeto divino, oprimem ainda mais aqueles que deveriam proteger. E, novamente em um jogo de inversão, Calvino escreve um Torrismundo traidor. O jovem não se permite ver tanta atrocidade parado e, por isso, volta-se contra aqueles que costumava admirar, ajudando o povo da Curvaldia a livrar-se de seus tiranos: «– Coloquem-se em semicírculo, vamos atacá-los todos juntos! – berrou-lhes Torrismundo e se colocou à frente da milícia civil curvalda.» (CALVINO, 2005, p. 102). Mello explicita que a traição era uma injúria e desvio seríssimo na cavalaria e o título de «*'félon'*, *'traître'* (desleal, traidor) são dos adjetivos mais utilizados para diminuir o adversário. A felonía era o pior crime no mundo feudal: a traição cometida por um vassalo contra a fidelidade jurada.» (MELLO, 1992, p. 107). No entanto, em **O Cavaleiro**, a traição de Torrismundo é, na verdade, o momento em que jovem é armado cavaleiro – por essência – sem necessitar de Ordens ou de cerimônias. Após a batalha, Torrismundo, confuso por não compreender com clareza, ainda, os sentidos de sua existência, cavalga por entre as florestas para descobrir-se.

Fato é que as aventuras nas novelas de cavalaria, por seu caráter episódico, não influenciam decididamente no significado conjunto da obra, i. é, muitos dos episódios surgem para construir a história da personagem ou do herói ou para evidenciar aspectos ideológicos, além de entreter. No caso de **O Cavaleiro**, por ser um romance, a aventura de Torrismundo não perde-se entre a narrativa, ela é essencial para a resolução da trama que o romance instaura. Em suas caminhadas, Torrismundo termina por encontrar Azira em uma gruta e, perdidamente

apaixonados, eles passam a noite juntos. Ao amanhecer, já na presença de Carlos Magno e Agilulfo, Torrismundo descobre que Azira é, na verdade, Sofrônia e que cometeu o maior dos crimes, o incesto. O ato de Torrismundo leva à fuga de Agilulfo que não vê mais motivos que garantam a sua existência. No entanto, retomado à consciência, Torrismundo lembra da noite em que passou junto a Azira e que ela era virgem, logo, se era virgem, não poderia ser sua mãe. Desfaz-se o mal-entendido e, finalmente, Torrismundo entende para quê e quem deve existir no mundo: deve ser justo e viver por Sofrônia/Azira. Pode-se perceber, portanto, que, sem a aventura de Torrismundo com o povo da Curvaldia, o jovem não se sentiria perdido, não se depararia com Sofrônia e, logo, não encontraria a dama de seu coração. Por sua vez, Agilulfo não teria desaparecido (por pensar não poder mais existir) e não teria entregado a sua armadura a Rambaldo, que, por seu turno, não passaria a noite com Bradamante (enganada) e esta não se apaixonaria por Rambaldo.

A aventura de Torrismundo tem, portanto, dois sentidos: um narrativo e outro ideológico. O primeiro é unir todas as aventuras desde a noite da partida até o momento na gruta onde encontra-se Sofrônia e onde será desvendada a intriga criada no início do romance, numa espécie de movimento centrípeto indicado por Megale (1992) ao analisar **A Demanda**. O segundo sentido é o de discutir, como dito mais acima, a descoberta da existência através da coletividade sem anulação, ou seja, a partir do momento em que o povo da Curvaldia entende que pode existir no mundo e, ao empoderar-se, pode exigir respeito e viver a liberdade de que tem direito. Torrismundo, por sua vez, ao voltar para seus companheiros de batalha, aprende que, mais que ser o Duque da Cornualha, ele terá de aprender a ser um cidadão «curvaldo», ou seja, sem arbitrariedade e em nome da coletividade, para que todos da Curvaldia possam viver dias mais fartos e menos violentos, como explicita a fala de um camponês:

Veja, nós obedecemos durante tanto tempo... Mas agora percebemos que se pode viver bem sem dever nada a cavaleiros nem a condes... Cultivamos a terra, construímos oficinas para artesãos, moinhos, tratamos de fazer respeitar nossas leis, defender nossas fronteiras, enfim, vamos em frente, não temos do que nos lamentar. É um jovem generoso e não esquecemos o que fez por nós... Gostaríamos que ficasse aqui... mas de igual para igual! (CALVINO, 2005, p. 112.)

Encerra-se, então, a demanda de Torrismundo em busca de si mesmo e de sua felicidade que configura-se na realização de um amor puro e na compreensão de que a liberdade e o respeito entre os indivíduos advém da convivência não opressora entre estes.

Como fora dito mais acima, a aventura de Torrismundo é a responsável por unir ao final do romance todas as demandas vividas pelas demais personagens em **O Cavaleiro**. No entanto, a narrativa foca na saga de Agilulfo e a confirmação diária de sua existência. A personagem do cavaleiro inexistente é uma espécie de mentor, direta ou indiretamente, de todas as outras personagens, pois, suas aventuras e desventuras em busca de uma existência significativa têm implicações na vida e nas atitudes das outras personagens e em suas próprias existências. De certo modo, por onde passa, Agilulfo aprende sobre o existir, mas mais ainda, ensina a quem o conhece, a encontrar e repensar a própria maneira de viver.

Agilulfo já é apresentado no início do romance como um cavaleiro que não existe. Mesmo assim, a não existência do cavaleiro é questionada por Carlos Magno que pensa já ter visto de tudo na vida: «– 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!» (CALVINO, 2005, p. 10). Esse diálogo, logo no início do romance, explica que Agilulfo é um cavaleiro regido sob o signo da razão, i. é, o que garante a permanência do cavaleiro no mundo é o raciocínio lógico e isento de emoções, as suas ações milimetricamente cumpridas e os seus títulos e nome respeitosamente adquiridos. A postura racional e analítica de Agilulfo irá guiar todas as suas aventuras durante o romance e irá determinar o desfecho do cavaleiro inexistente. No primeiro capítulo de **O Cavaleiro**, já se impõem, portanto, os limites da ficção e da narrativa ao apresentar uma personagem inexistente e, através das demais personagens, normalizar a presença de Agilulfo no exército franco, na França ficcional e na narrativa, como pode-se perceber neste trecho da obra, no qual Carlos Magno prefere aceitar o incomum cavaleiro: «Agilulfo era o último da fila. O imperador terminara a revista; girou a cavalo e afastou-se rumo ao acampamento real. Já velho, tendia a eliminar da mente as questões complicadas.» (CALVINO, 2005, p. 10), e neste trecho no qual os paladinos tanto aceitam o fato da inexistência de Agilulfo quanto comentam os defeitos do cavaleiro

que os irritam: «Ufa! Só faltava ele [Agilulfo]! Imaginem se não havia de meter em toda a parte o nariz que nem tem!» (CALVINO, 2005, p. 18.)

Para além da figura sobrenatural e fantástica³⁷ que o próprio Agilulfo representa, há as relações entre o mundo escrito e o mundo não escrito, como Calvino referenciava, existentes na literatura. Ora, o autor recria em sua narrativa um mundo historicamente possível – e que existiu em realidade: o Medievo; as suas personagens são historicamente possíveis, em relação a realidade empírica, de modo que a presença de um cavaleiro inexistente, uma armadura vazia que fala, enxerga, anda e luta não faz sentido. No entanto, faz parte deste trabalho de Calvino (**Os Nossos Antepassados**) pôr em diálogo os mundos existentes com os mundos possíveis, ou seja, através do mundo escrito, da expressão verbal, é que as várias possibilidades de mundo e imagens podem ser representadas, como comenta o autor: «Seja como for, todas as ‘realidades’ e as ‘fantasias’ só podem tomar forma através da escrita, na qual a exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal.» (CALVINO, 2011b, p. 106). Esta característica é, na verdade, própria da literatura, que, por sua condição de reconfiguradora da realidade, permite que, através da organização discursiva, a realidade do mundo seja, ao mesmo tempo, representada e recriada ficcionalmente, como afirma Iser:

Na novela coexistem o real e o possível. O único que pode criar uma matriz do possível é a seleção feita pelo autor do mundo real e a sua representação textual. [...] Desfrutar do real e do possível e diferenciar os dois é uma condição que a vida cotidiana não nos permite e só pode ser representado na forma do ‘como se’. (ISER, 1997, p. 61.)

Se a literatura reconfigura a realidade e a representa na forma do «como se», é a partir do imaginário do leitor que a mediação entre o real é efetivada.

No que concerne à participação do imaginário do leitor no processo de desnudamento da ficcionalidade é necessário que exista um contrato ficcional entre o leitor e o texto para que, ao ler uma obra literária, este não ceda à ilusão e assuma uma posição totalmente crente ou descrente no texto narrativo. Segundo Catherine

³⁷ Esse caráter sobrenatural e fantástico da figura de Agilulfo e de suas aventuras será comentado mais a frente desta dissertação.

Gallagher, «A modernidade favorece a ficção porque encoraja o ceticismo e a conjectura» (GALLAGHER, 2009, p. 640), ou seja, o surgimento do romance incentiva uma espécie de «credulidade irônica» (GALLAGHER, 2009, p. 640), solicitando ao leitor que conceda um crédito temporário ao que a ficção se propõe narrar. Eco (1994), em **Seis passeios pelos bosques da ficção**, trata do acordo ficcional de Coleridge que também sugere ao leitor uma suspensão da descrença, condição que se assemelha ao caráter de fingimento proposto por Iser. Segundo Eco:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de 'suspensão da descrença'. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o autor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente *finje* dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu. (ECO, 2009, p, 81.)

Sendo assim, cabe ao leitor acreditar no que está sendo narrado mesmo que os acontecimentos não façam sentido para a realidade empírica. No entanto, aceitar tacitamente o mundo ficcional como verdadeiro implica em saber quando a descrença deverá ser suspensa e, mesmo em se tratando de ficção, se tudo é possível no universo ficcional. Sobre esse assunto, Eco (1994) comenta que a questão da suspensão da descrença ao ler ficção se torna, na verdade, uma suspensão «parcial» da descrença, ou seja, em alguns momentos iremos acreditar naquilo que é narrado e em outros momentos não. Isso se dá porque o texto ficcional não corresponde tal e qual o mundo empírico, porém não difere completamente deste, ou seja, ainda que haja em uma narrativa elementos 'impossíveis' à realidade empírica, ainda assim esta narrativa traz consigo elementos do mundo 'real' porque este é o mundo no qual o autor está inserido – assim também o leitor.

Contudo, para que o 'impossível' se torne elemento de uma narrativa do 'possível', é necessário que haja uma lógica interna que será organizada e determinada pelo autor. A ausência da verossimilhança interna prejudica a crença no 'impossível' ou nos 'mundos possíveis' que a literatura oferece, pois, caso contrário, estas se autoinvalidariam, como confirma Doležel: «textos de ficção que

demonstram sua própria impossibilidade» (DOLEŽEL apud ECO, 2009, p. 87) – ou seja, mesmo que o universo ficcional não tenha obrigações com o mundo empírico, ainda assim, a ficção precisa manter a sua verossimilhança interna, *grosso modo*, o texto precisa fazer sentido internamente. Antonio Candido esclarece a importância da verossimilhança interna na autenticidade da narrativa: «Assim, a verossimilhança propriamente dita, – que depende, em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção igual a vida), – acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil.» (CANDIDO, 2011, p. 75.)

Diante dessas inferências, pode-se perceber que Calvino constrói um universo narrativo que permite a inexistência física (aos termos da realidade empírica) e a existência diegética da personagem de Agilulfo. As personagens aceitam tacitamente a presença do cavaleiro inexistente, além disso, o próprio universo maravilhoso – e com influência das lendas célticas e pagãs – da literatura medieval e dos contos populares permitem que figuras sobrenaturais façam parte da narrativa. Mello, por exemplo, comenta sobre a possibilidade de existência de personagens ‘estranhas’ nas novelas de cavalaria medieval:

Vestígios adulterados de velhas entidades divinas ou semidivinas esses personagens trazem em si, costumeiramente, algo de extraordinário. O mais comum é a estatura gigantesca. [...] Além deles temos cavaleiros invisíveis, cavaleiros magicamente protegidos contra golpes e ferimentos [...]. (MELLO, 1992, p. 102.)

O cavaleiro inexistente, retratado como um cavaleiro burocrata e irritante, não se contentava apenas em cumprir a sua função no exército franco, tinha de vigiar e organizar as tarefas e atividades dos outros cavaleiros. A cada erro ou desvio daquilo que deveria ser a norma, o desejo de Agilulfo era exigir o reparo e discursar sobre como os cavaleiros deveriam prestar mais atenção em seus serviços. No entanto, sua consciência impedia-o de criar mais hostilidade para si mesmo, tentando encontrar maneiras de se relacionar melhor com os companheiros, como explicita este trecho do romance: «só sentia que incomodava a todos e gostaria de fazer algo para estabelecer uma relação qualquer com o próximo, por exemplo, começar a dar ordens, dizer impropérios dignos de um caporal, ou provocar e dizer

palavrões como se faz entre companheiros de pensão.» (CALVINO, 2005, p. 14). A verdade é que Agilulfo era um cavaleiro perfeito, porém não sabia estar no mundo. Ser um exímio cavaleiro dava-lhe a ‘permissão’ para perambular pelo mundo, para agir segundo as normas da cavalaria, apenas. O resto da vida, as relações interpessoais, a espontaneidade, o riso, o amor e a amizade lhe eram estranhas e proibidas por sua condição, e por isso sua relação com os outros cavaleiros era problemática.

É importante evidenciar que, até o início do capítulo 7, Agilulfo não é um cavaleiro de demandas, mas, sim, um cavaleiro de funções. Todas as aventuras e situações vividas pelo cavaleiro inexistente são, na verdade, parte do ofício de ser cavaleiro, ou seja, preparar Gurdulu para ser seu escudeiro e orientar Rambaldo em sua empreitada cavaleiresca. A partir do momento em que Torrismundo, na cena do jantar, expõe a ‘farsa’ do título de Agilulfo é que suas aventuras se tornarão demandas – entendendo-se aqui, aquelas que surgem ao sabor do acaso e que exigem do cavaleiro suas melhores qualidades e habilidades bélicas, pondo-o em provação constante.

A primeira das funções de Agilulfo surge no momento em que ele e todo o exército franco conhecem Gurdulu. Carlos Magno e seus paladinos marchavam, sendo reverenciado por camponeses. Apesar disso, algo incomodava Agilulfo: o passo desordenado, a pausa para bebedeiras e romances com as damas das tavernas, a falta de determinação deixavam o cavaleiro impaciente. Na verdade, todo e qualquer desvio da normalidade desordenavam a sua tranquila existência: «Agilulfo, cavalgando no grupo, de vez em quando dava uma corridinha para frente, depois parava para esperar os outros, voltava-se para controlar se a tropa marchava compacta ou virava-se para o sol, como se calculasse a hora por sua altura no horizonte. Estava impaciente.» (CALVINO, 2005, p. 23). Mesmo impaciente, Agilulfo usava da razão para não provocar desentendimento com seus companheiros e, assim, continuava a sua marcha até o momento em que um homem que movimentava-se e emitia sons estranhos, imitando patos, chamou sua atenção. Carlos Magno solicita reverência ao ‘homem-pato’ e recebe, em troca, «risadas e ‘Quáá! Quáá’ cheios de alegria [...]» (CALVINO, 2005, p. 24), logo depois, o mesmo homem começa a imitar rãs, coaxando, jogando-se no pântano e sujando-se de lama. Os camponeses que presenciam a cena explicam ao imperador que aquela

figura era Gurdulu, um homem que «não presta atenção», confundindo-se com as pessoas, objetos e animais com que interage. Gurdulu era, então, um homem que existia fisicamente, porém não tinha consciência alguma de sua existência e, por isso, vagava por entre os bosques e vilas, confundido-se com as coisas, com os animais; existindo, porém sem viver, como explica um camponês: «Talvez não se possa chamá-lo de doido: é só alguém que existe mas não tem consciência disso.»(CALVINO, 2005, p. 26.)

A presença hilariante e espantosa de Gurdulu anima Carlos Magno, surgindo-lhe a ideia de nomear Gurdulu escudeiro de Agilulfo. A ideia do Imperador é o momento em que Calvino insere na narrativa o outro de Agilulfo: a existência sem corpo e o corpo sem existência, segundo as próprias palavras de Carlos Magno: «– Boa esta! Aqui temos um súdito que existe, mas não tem consciência disso e aquele meu paladino tem consciência de existir, mas de fato não existe. Fazem uma bela dupla, é o que lhes digo!» (CALVINO, 2005, p. 26). A personagem de Gurdulu assume, assim, duas funções na narrativa: ser o escudeiro de Agilulfo – pois cavaleiros medievais tinham seus escudeiros – e, como o outro da figura do cavaleiro inexistente, suscitar interpretações sobre a existência do homem moderno.

De acordo com Mello (1992, p. 92), os cavaleiros iniciavam suas atividades ainda crianças quando, sob a influência de algum parente, aprendiam sobre as armas e os tipos de montaria, tornando-se escudeiros por volta dos 14 anos, apenas. Ainda segundo o crítico, a função de escudeiro era transitória, tendo em vista que se tratava de uma preparação do jovem para a cavalaria: «um estágio entre a infância e a juventude ou idade adulta, quando o rapaz se tornaria cavaleiro. A passagem de um estágio para o outro só se fazia ao mostrar-se ele apto, depois de um longo aprendizado.» (MELLO, 1992, p. 93). Sendo assim, cabia ao cavaleiro já armado, ensinar as técnicas de guerra e luta, além da ideologia e do caráter nobre que um cavaleiro deveria ter e essa era a função de Agilulfo, transformar Gurdulu em um exímio guerreiro e honrável cavaleiro. No entanto, Gurdulu não era alguém que se importava com essas questões porque, a bem da verdade, Gurdulu não racionalizava a vida, por isso, pouco importava se ele era um exímio cavaleiro ou se o mundo era uma grande tigela de sopa, como relata o trecho abaixo:

Agora Gurdulu estava prisioneiro na marmita virada. [...] Estava encharcado de sopa de repolho da cabeça aos pés, manchado, gorduroso, e além disso, sujo de fumaça. Com o caldo que lhe escorria sobre os olhos, parecia cego e avançava gritando: 'Tudo é sopa!', com os braços para frente como se nadasse, e não via nada além da sopa que lhe recobria os olhos e o rosto, 'Tudo é sopa!', e numa das mãos brandia a colher como se quisesse puxar para si colheradas de tudo aquilo que havia ao redor: 'Tudo é sopa!'. (CALVINO, 2005, p. 48.)

Esta cena ridiculariza a figura do escudeiro que virá a se tornar cavaleiro, pois mostra uma personagem grotesca, sem asseio e totalmente desconectada da realidade da vida. Levando em consideração alguns dos escudeiros presentes nas novelas de cavalaria medieval, como é o caso de Lancelote e Persival, percebe-se a recriação desta personagem, por parte de Calvino, comum na cavalaria medieval. Se o escudeiro deveria ser um cavaleiro em ascensão, Gurdulu estava longe disso, pois perdia-se na própria realidade e, por isso, não conseguia cumprir nenhuma de suas atribuições, tornando-se um escudeiro por ocasião. Micali (2008) lembra que a personagem de Gurdulu assemelha-se à figura carnavalesca da qual comenta Bakhtin: «bufões e bobos são as personagens características da cultura cômica da Idade Média.» (BAKHTIN apud MICALI, 2008, p. 83), aproximando-se também do conceito de «personagem de costume» que Candido (2011) explica, pois estas personagens são divertidas e apresentadas superficialmente, sendo reconhecidas «por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados; por meio, em suma, de tudo aquilo que os distingue vistos de fora.» (CANDIDO, 2011, p. 61), num processo caricatural. Para Micali (2008), esse aspecto carnavalesco e cômico de Gurdulu incita o riso e denuncia a ausência de racionalidade e o excesso de extravagância, resultando no abismo de personalidades entre o cavaleiro inexistente e seu escudeiro: «[Gurdulu] desfruta de liberdade total, não obedecendo a quaisquer regras ou convenções sociais, justamente em oposição ao seu amo, Agilulfo, que vive estritamente de acordo com os preceitos éticos da cavalaria.» (MICALI, 2008, p. 83.)

Sendo assim, Gurdulu é o outro de Agilulfo. Calvino expôs a automatização da vida moderna através de seu cavaleiro inexistente, nada mais justo que também expusesse, como oposto, o mais completo alheamento à vida. O autor comenta que, ao criar a personagem de Gurdulu, não conseguiu imprimir uma densidade

psicológica na personagem porque «protótipos de Agilulfo se encontram por toda a parte, ao passo que os protótipos de Gurdulu só se encontram nos livros dos etnólogos.» (CALVINO, 1997, p. 17). Apesar disso, Calvino obtém êxito ao incitar discussões sobre a existência em relação às duas personagens.

O nome, por exemplo, das duas personagens sugere uma confirmação/anulação da existência. Gallagher comenta que «o instrumento chave da não referencialidade do *novel* foi o nome próprio.» (GALLAGHER, 2009, p. 635). Para a autora, o romance desfez-se da referencialidade com a realidade empírica a partir do momento em que criou para as suas personagens nomes próprios, considerando-as personagens únicas e indissociáveis. Ainda segundo a autora, nas narrativas romanescas as personagens chamavam-se «M.Ingrat» ou «duquesa de L'Inconstant», evidenciando um caráter genérico às suas narrativas, de modo que os textos literários não falavam de alguém em específico, ou seja, «indicava aos leitores que o nome não se referia a ninguém em particular, mas a uma entidade fictícia.» (GALLAGHER, 2009, p. 647). Sendo assim, a literatura antes usava nomes que sugerissem comportamentos e não pessoas; com o surgimento do romance e o desejo da sociedade burguesa do século 19 de ver-se nas páginas de literatura, essa condição muda. Os textos literários passam a dar nomes próprios as suas personagens, ainda que estes nomes, por mais que se assemelhassem aos da 'vida real', não fizessem referência direta a alguém em específico, i. é, os romances se desfizeram da «conotação» para se apropriarem do «indivíduo». O nome próprio de uma personagem tem como função não apenas assegurar que aquela personagem é uma reconfiguração do indivíduo humano, como também oferecer pistas sobre a personalidade de tal personagem, como confirma Gallagher: «os nomes podem transmitir algumas informações de caráter social: a região de origem, o sexo, o grupo étnico, a condição econômica, ou até (no caso dos nomes de batismo) as ambições sociais ou a história familiar.» (GALLAGHER, 2009, p. 647). Ora, na Idade Média, assim como na novela de cavalaria medieval, o nome tinha tamanha importância porque traduzia o histórico familiar do cavaleiro e, por consequência, o seu caráter. Ter o nome de uma linhagem de nobres cavaleiros explicava muito da identidade individual da personagem, assim como ter um nome comum, ou não ter nome (como é o caso dos castelões, ermitões e algumas mulheres que são denominados por sua função ou gênero, apenas) denotava que esta personagem

não possuía tanto valor no enredo, esclarece Auerbach: «Quem não pertence a esta classe [cavaleiresca] só pode aparecer como parte do cenário, e ainda assim, exercendo uma função cômica, grotesca ou desprezível.» (AUERBACH, 2009, p. 121). De fato os nomes próprios fazem parte das novelas de cavalaria e das canções de gesta épica, no entanto, personagens menos ‘importantes’ ao desenvolvimento da história, ou ainda, personagens que representadas por suas funções ou especificidades, apenas, não recebiam nomes ou eram nomeadas segundo seus cargos. Há um exemplo em **A Demanda**, na qual uma dama seduz Percival, porém a personagem não recebe um nome próprio, é chamada de ‘dama’ durante todo o episódio. Isso acontece porque ela é uma personagem secundária, é uma figura demoníaca que surge em forma de mulher para assombrar o cavaleiro, de modo que a falta de nome denota, não apenas a importância da personagem no enredo, como também as características diegéticas e ideológicas que esta traz consigo.

No caso de Agilulfo e Gurdulu, o primeiro, mesmo não existindo fisicamente, possui um nome respeitoso. Os vários gentílicos que compõem o nome do cavaleiro inexistente – Agilulfo Emo Bertrandino dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, cavaleiro de Selimpia, Citeriori e Fez – assim como a sua extensão evidenciam o caráter honorífico do cavaleiro. O nome de Agilulfo garante que ele é alguém no mundo da cavalaria, garante que ele é um cavaleiro nobre. Já Gurdulu, nome simples e curto demonstra que esta personagem não possui, na narrativa, nem um caráter honorífico, nem a confirmação de ser alguém no mundo da cavalaria. O escudeiro, pelo contrário, tem vários nomes porque não é alguém que assume uma identidade e uma individualidade no mundo, é alguém que, por onde passa, ganha novo nome/identidade, como afirma o camponês, neste trecho do romance:

– Tragam-me aqui, aquele Gurgur...Como se chama? – perguntou o rei.

– Conforme as aldeias que atravessa – disse o sábio hortelão – e os exércitos cristãos ou infiéis aos quais se junta, chamam-no de Gurduru ou Gudi-Ussuf ou Bem-Va-Ussuf ou Bem-Stanbul ou Pestanzul ou Bertinzul ou Martimbon ou Omobon ou Omobestia ou então Monstrengo do Valão ou Gian Paciasso ou Pier Paciugo. [...] Dir-se-ia que os nomes deslizam nele sem jamais fixar-se. (CALVINO, 2005, p. 27.)

Ou seja, se o nome próprio é uma das características – talvez a principal – responsável pelo entendimento da personagem como um ser individualizado e, por isso, possuidor de uma existência e de uma identidade, isso quer dizer que os nomes escolhidos por Calvino para as duas personagens são determinantes no entendimento da densidade existencial de cada uma delas. Sem seu nome, Agilulfo não existe (não é à toa que o cavaleiro desaparece ao pensar ter perdido seu título, i. é, seu nome), assim como, independente do nome que lhe seja dado, Gurdulu continuará sendo um homem, apenas, que perambula pelo mundo sem necessitar saber o porquê, ou, como explica melhor Hazen:

A dupla antitética Agilulfo/Gurdulu significa dois tipos humanos: o cavaleiro é o homem artificial e tudo o que é inexistente porque não tem relação com o que está ao seu redor, enquanto que Gurdulu é o homem primitivo, indiferente à matéria orgânica e privado de autoconsciência. (HAGEN, 2002, p. 878.)

Se a primeira função de Agilulfo é transformar Gurdulu em seu escudeiro, a segunda será aconselhar Rambaldo no mundo da cavalaria. A relação existente entre Agilulfo e Rambaldo é a de mentor e aprendiz, como pode-se perceber, logo no início do romance, no momento em que Rambaldo, munido de seu espírito juvenil e aventureiro, se oferece para treinar junto ao cavaleiro inexistente:

– Oh, cavaleiro! – exclamou. – Não queria interrompê-lo! Está treinando para a batalha? Porque vai mesmo começar ao amanhecer, não? Permite que treine junto com o senhor? – E após um silêncio: – Cheguei ao acampamento ontem... Será minha primeira batalha... É tudo tão diferente do que imaginava... (CALVINO, 2005, p. 15.)

Rambaldo é, como dito, o jovem que busca encontrar-se através da cavalaria, no entanto, acaba compreendendo que sua redenção e seu amadurecimento são resultado do amor que sente por Bradamante. Contudo, até descobrir-se enamorado e lutar para conseguir sua dama, Rambaldo ainda sente-se perdido em meio às ideias e a realidade da cavalaria medieval, e quem irá ajudá-lo a lidar com os tantos questionamentos do jovem é Agilulfo. Hagen afirma: «A procura pelo amor significa a busca pela identidade: Rambaldo primeiro procura através da ação e depois tem no

amor a certeza de sua própria existência.» (HAGEN, 2002, p. 879.) De qualquer modo, assim que chega ao acampamento franco, a principal angústia de Rambaldo é a falta de entusiasmo dos paladinos. Para o jovem, é paradoxal que a cavalaria, instituição que representa o que há de mais nobre e corajoso, tenha cavaleiros tão desanimados e descompromissados com a causa. Flori refere-se a esse ‘embate’ entre o desejo pessoal e o pragmatismo da cavalaria presentes na história da cavalaria medieval: «O conflito entre a disciplina coletiva necessária para a eficácia e a busca da proeza pela honra não nascem no século XV: é uma constante na história da cavalaria.» (FLORI, 2005, p. 182). As esperanças de Rambaldo são massacradas pelo funcionalismo da cavalaria, como no momento em que, diante da «Superintendência para Duelos, Vinganças e Máculas à Honra», descobre que, uma série de cálculos e arranjos, ele não precisa mais vingar seu pai porque «Agora está tudo certo: uma vingança de tio podemos contar como meia vingança de pai; é como se tivéssemos uma vingança de pai completa, já executada.», irritando ao jovem que retruca: «– Ah, meu pai! – Rambaldo quase tinha um ataque.» (CALVINO, 2005, p. 19). Este desacreditar na própria cavalaria, nos ideais que antes inspiravam homens e jovens entristece Rambaldo e, assumindo sua função, Agilulfo trata de consolar o seu pupilo. Este diálogo exemplifica:

– E a armadura, nunca sai de dentro dela?

Tornou a murmurar.

– Não há dentro nem fora. Tirar ou pôr não faz sentido para mim.

Rambaldo erguera a cabeça e observava as fissuras da celada, como se buscasse naquele escuro a centelha de um olhar.

– E então?

– E então o quê?

A mão de ferro da armadura branca ainda estava pousada nos cabelos do rapaz. Rambaldo mal sentia seu peso na cabeça, como uma coisa, sem que lhe comunicasse qualquer calor de proximidade humana, fosse ela consoladora ou aborrecida; mesmo assim, captava uma espécie de tensa obstinação que nele se propagava. (CALVINO, 2005, p. 22.)

Ora, mesmo não conseguindo transmitir sentimentos e emoções ao seu companheiro de acampamento, Agilulfo consegue, através da própria persistência em existir, incitar em Rambaldo a obstinação em encontrar a sua própria existência.

A relação, portanto, construída entre Agilulfo e Rambaldo é a de companheirismo – ainda que seja mais perceptível nas falas e ações de Rambaldo, principalmente porque este, em sua condição humana, está apto a ter sentimentos, enquanto que Agilulfo não retribui, ao menos com gestos afetuosos e palavras, a amizade. Essa relação, segundo Megale (1992), é a conhecida «vassalagem do coração», na qual, para além da ligação sanguínea, há a proteção e a admiração entre os cavaleiros. Mello, por sua vez, confirma a fidelidade exigida pela cavalaria: «Numa sociedade guerreira e viril, como a medieval, os laços entre os homens eram naturalmente muito fortes, gerados pelo companheirismo nas armas, oriundo de priscas eras [...]» (MELLO, 1992, p. 111). Diante disso, todas as vezes em que se sentia perdido ou precisando de um amigo, Rambaldo recorria à sabedoria racional de Agilulfo, resultando, dessa ‘amizade’, a aprendizagem e amadurecimento de Rambaldo e a gratidão de Agilulfo que o retribui com a honra de tornar-se dono da armadura branca e reluzente do cavaleiro inexistente. Há um significativo trecho do romance que deixa bastante claro os sentimentos de amizade e vassalagem próprios da cavalaria guerreira e, claramente, os sentimentos de amizade entre Agilulfo e Rambaldo: «Combater ao lado de um companheiro é muito mais bonito do que lutar sozinho: ganha-se em coragem e conforto, e o sentimento de ter um inimigo e o de ter um amigo se fundem num mesmo calor.» (CALVINO, 2005, p. 39.)

Encerrando suas funções cavaleirescas, Agilulfo entra no mundo das aventuras. A partir do momento em que cavalga em busca de Sofrônia e de sua intacta virgindade, o cavaleiro está sob o comando do destino, do acaso. E, para lidar com as surpresas que surgirão em seu caminho, Agilulfo terá de lançar mão de seus melhores dotes cavaleirescos. Iniciadas no capítulo 8, as aventuras de Agilulfo são as que recuperam o caráter sobrenatural e lendário das novelas de cavalaria medieval. De certo modo, a própria figura fantástica do cavaleiro inexistente autoriza a presença de ações e acontecimentos que fogem aos que se tem como referência na realidade empírica.

A primeira das aventuras de Agilulfo é, na verdade, uma série de «fragmentos-aventuras», usando o termo de Bakthin (1975), pelas quais o cavaleiro passa rumo ao encontro de Sofrônia. Estas aventuras são narradas pela irmã Teodora, que assume a voz de Calvino no romance, conforme o próprio autor comenta: «Pensei então em extrapolar esse meu esforço de escrever fazendo dele uma personagem:

assim criei a freira escritora, como se fosse ela que estivesse narrando, e isso servia para dar-me estímulos mais descontraídos e espontâneos, e empurrava o restante para frente.» (CALVINO, 1997, p. 18). A partir dos relatos da irmã Teodora, o leitor tem condições de entender os caminhos e as razões pelas quais a aventuras acontece. Calvino brinca, através da personagem, com o próprio labor literário, pois se, nas novelas de cavalaria, como comenta Bakhtin (1975), as aventuras estão regidas sob o signo maravilhoso, significa dizer que há uma força sobrenatural que guia os passos do cavaleiro, enquanto que no romance de Calvino, não. Nas novelas cristãs, por exemplo, as aventuras surgiam por conta dos «desígnios superiores» que, segundo Megale (1992) eram os elementos divinos que surgiam para pôr o cavaleiro em provação constante. Desse modo, Calvino, ao recuperar a tradição da novela de cavalaria, recria um 'poder divino' responsável pelo destino do cavaleiro: o autor literário, o mundo escrito. Maria Elisa Rodrigues Moreira (2006) argumenta que **O Cavaleiro** é um romance que discute os próprios limites do romance, por meio da personagem da irmã Teodora. Para a autora, **O Cavaleiro** é uma «metaficção», ou seja, «uma forma discursiva pautada pela autorreflexão, uma ficção que tem consciência de si mesma enquanto tal e que, por isso e através disso, relativiza as fronteiras entre ficção e crítica.» (MOREIRA, 2006, p. 159). Neste caso, as reflexões que irmã Teodora faz sobre a sua arte de escrever são reflexões do próprio Calvino sobre o trabalho literário. Pode-se citar um momento em que a freira discute os limites e o labor ficcional:

Cada coisa se move na página lisa sem que se veja nada, sem que nada mude em sua superfície, como no fundo tudo se move e nada muda na crosta rugosa do mundo, pois só existe uma extensão da mesma matéria, exatamente como a página em que escrevo, uma extensão que se contrai e se decanta em formas e consistências diversas e em vários matizes mas que ainda pode se representar espalmada numa superfície plana, inclusive em seus aglomerados pilosos, cheios de penugem ou nodosos como um casco de tartaruga, e tal pilosidade, penudez ou nodosidade às vezes parece que se mexe, ou seja, há mudanças das relações entre as várias qualidades distribuídas na dimensão da matéria uniforme ao redor, sem que nada se desloque substancialmente. (CALVINO, 2005, p. 88.)

Esse trecho expõe a opinião da irmã sobre a arte de fazer literatura, pois, segundo Teodora, a página deve ser superfície, mas também profundidade, porque é nela que o mundo se move, ainda que a superfície permaneça a mesma, ou seja, a

literatura é uma extensão do mundo e sua superfície, as suas letras nas páginas continuam a mesma, o que se move é o mundo, a subjetividade dos homens, os sentidos das letras. O mundo continua, então, com a sua mesma matéria; a literatura continua com as suas mesmas palavras; mas às vezes há uma pequena mudança, um pequeno abalo na subjetividade do homem e, é neste momento, que ele reconstrói e ressignifica a superfície, i. é, a literatura.

Irmã Teodora é, portanto, uma espécie de voz de Calvino em seu próprio texto, mas é também a reconfiguração das forças sobrenaturais que regem a aventura das personagens em **O Cavaleiro**. Ainda em relação à primeira aventura de Agilulfo, a narradora lembra a si mesma que deve «representar as terras atravessadas por Agilulfo e por seu escudeiro durante a viagem.» (CALVINO, 2005, p. 73). A primeira parada do cavaleiro inexistente e Gurdulu é próxima a um moinho, «aqui na margem do rio vou assinalar um moinho», onde o cavaleiro para e toma informações. Agilulfo agradece a hospitalidade – diferentemente do que ocorre com Torrismundo – dos camponeses, mas as nega e ruma adiante. Irmã Teodora alerta que traça «no papel uma linha reta, às vezes interrompidas por ângulos.» (CALVINO, 2005, p. 73) e este é o caminho de Agilulfo; a narradora, através de seus traços e letras, lembra do pragmatismo e racionalismo de Agilulfo que não desvia-se de seu caminho. É importante lembrar que, neste momento, pode-se inferir uma comparação aos propósitos dos cavaleiros medievais: em novelas do Medievo, os cavaleiros eram obstinados porque eram fiéis a uma ordem ou a uma façanha, eles não se afastavam de seus caminhos por honrarem os votos ou as promessas feitas. No caso de Agilulfo, o desvio era mais que um erro em sua condição de cavaleiro, era uma forma de perder-se de si mesmo, e por isso o cavaleiro evitava distrações, seguindo a sua jornada, tendo em vista que qualquer abstração resultaria na sua inexistência por completo.

Nesta primeira aventura, o elemento mais importante a ser ressaltado é o tempo e o caráter heroico e destemido de Agilulfo. Auerbach (2009, p. 113) comenta que o tempo feérico das novelas cavaleirescas preocupa-se em contar apenas o que é necessário para a história do herói, entrando, portanto, em consenso com a teoria de Bakhtin (1998, p. 268) que afirma ser o tempo cavaleiresco um tempo ligado ao aspecto do maravilhoso e resumido em uma série de «fragmentos-aventuras», i. é, o tempo cavaleiresco não é cronológico e, sim, o tempo da aventura. Propp (1928),

por sua vez, ao estudar os contos maravilhosos, lembra que estes estão a serviço da função e ação do herói, sendo assim, o tempo dessas narrativas é suprimido ou alongado segundo as necessidades da ação que o herói irá enfrentar; e por final, Jolles (1976) sustenta que o tempo narrativo dos contos maravilhosos é indeterminado porque estão regidos pela «realidade imoral», ou seja, segundo as leis do maravilhoso. Após lembrar as inferências desses quatro teóricos, pode-se afirmar que Calvino recupera em seu romance o tempo do maravilhoso próprio das narrativas populares e das novelas de cavalaria medieval.

Agilulfo, até a chegada ao castelo da viúva Priscila, passa por uma cidade e enfrenta seus guardas, enfrenta e derriba um terrível bandido que encontra quando passa por um bosque, até encontrar a ama de Priscila que faz-se de donzela indefesa para seduzir o cavaleiro e levá-lo até o castelo. Esses dois fragmentos de aventura são brevemente narrados, denotando a rapidez com que o cavaleiro inexistente cavalgava em sua jornada; além de simplificar a narração a fim de encurtar o tempo desta e passar para próxima aventura. O 'encurtamento' temporal em **O Cavaleiro** fica evidente neste trecho: «Além da cidade, o que vou tracejando é um bosque. Agilulfo faz batidas para cima e para baixo até desencovar o terrível bandido. Desarma-o, amarra-o bem e arrasta perante os esbirros que não queriam deixá-lo passar. – Aqui está, de mãos e pés atados, quem tanto temiam!» (CALVINO, 2005, p. 75). Esta passagem evidencia, não só a questão temporal da narrativa cavaleiresca e do romance de Calvino, como demonstra a coragem e o heroísmo de Agilulfo ao livrar a cidade de um terrível bandido.

A segunda aventura de Agilulfo é o seu encontro com a viúva Priscila e a tentativa de livrar-se das garras da sedutora rainha. Neste momento do romance, a primeira característica que se pode notar é o papel da mulher no mundo cavaleiresco. Priscila e suas amas são consideradas mulheres ardilosas e luxuriosas, assemelhando-se à concepção cristã que se tinha da mulher no Medievo. Segundo Régnier-Bohler, a mulher na Idade Média, seguindo a concepção cristã, deveria enclausurar-se para evitar tentar e ser tentada, i. é, a mulher deveria preservar-se das investidas masculinas que eram, na verdade, consequência da exibição e da sensualidade natural feminina. Segundo a autora, «convém à mulher mostrar-se irrepreensível, manifestar constantemente o controle de seu corpo, pois permanece sempre exposta aos olhares, e o olho – sabe-se – é fonte de mal.» (RÉGNIER-BOHLER,

2009, p. 358). Desse modo, por conta de sua natureza luxuriosa, era função da mulher evitar a cobiça.

As novelas de cavalaria medieval cristãs tratam bem dessa condição 'luxuriosa' e 'tentadora' da mulher, sendo esta responsável pela derrocada do cavaleiro. De acordo com Megale (1992), a mulher na **Demanda**, geralmente, era considerada uma «força demolidora», ou seja, «consideraremos, na atuação das forças demolidoras, os objetivos que visam destruir o processo de busca do Graal e aqueles que têm em vista minar o poder constituído do reino.» (MEGALE, 1992, p. 59). O autor cita o momento de tentação de Persival no qual o cavaleiro encanta-se de amor por uma donzela, a mais bela donzela de todas: «tenho gosto em vos olhar, porque se vos olho, não é de admirar, porque Deus me ajude, sois a mais formosa pessoa que alguma vez vi.» (DEMANDA, 2008, p. 257). Ao passo de cair em tentação, os céus se movem e uma voz divina avisa a Persival que esta donzela é, na verdade, uma figura demoníaca que surge para desviar Persival de seus desígnios cristãos. Diz o texto: «E quando a viu rir, espantou-se e logo entendeu que era o demo que lhe aparecera em semelhança de donzela para enganar e o meter em pecado mortal.» (DEMANDA, 2008, p. 257).

Nesta demanda de Agilulfo, portanto, as mulheres são tão pecadoras e sedutoras quanto as das novelas de cavalaria medieval cristã. A ama da viúva Priscila engana Agilulfo e Gurdulu ao solicitar socorro, alegando estarem sendo atacadas por um bando de ursos. Agilulfo não hesita em ajudá-la, afinal, como afirma o cavaleiro: «— Minha espada está sempre a serviço das viúvas e das criaturas desamparadas.» (CALVINO, 2005, p. 76). Porém, no caminho do castelo, há um eremita pedindo esmola e, certamente, Agilulfo faz a caridade de oferecer-lhe três moedas, cumprindo, novamente, o seu *ethos* cavaleiresco. No entanto o ermitão, agradecido, lança um aviso ao cavaleiro inexistente e seu escudeiro: a história dos ursos é um embuste e o objetivo das jovens e da viúva Priscila é «atraí-los ao castelo para satisfazer sua lascívia insaciável.» (CALVINO, 2005, p. 77). Claramente há neste trecho uma recuperação da função do ermitão que é, por conta de sua sabedoria e vasto conhecimento, aconselhar e prevenir o cavaleiro em sua jornada, ainda que Mello (1992, p.101) alerte que a erudição do ermitão seja mais uma reconfiguração por parte do romance, distinguindo-se da realidade medieval. De qualquer forma, o ermitão de Calvino cumpre seu dever, prevenindo Agilulfo : «— Sabe o que resta de

um cavaleiro após uma estada naquele castelo? – O quê? – A resposta está diante de seus olhos. Também fui cavaleiro, também salvei Priscila dos ursos, e eis-me aqui.» (CALVINO, 2005, p. 77). Mesmo assim, Agilulfo cumpre seu dever: presta auxílio à dama em apuros, mas garante que não cairá em tentação.

Enquanto Agilulfo responsabilizava-se pela segurança da viúva, Gurdulu ficou sob os cuidados das amadas de Priscila. A partir deste momento, a aventura resume-se a tentativa de Agilulfo em livrar-se das investidas amorosas da viúva. A narrativa descreve Priscila como uma mulher bonita e sensual, como evidencia esta passagem do romance: «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.» (CALVINO, 2005, p. 78). Porém, a grande ironia desta aventura é que Agilulfo não pode envolver-se com a dama, e não porque é fiel à cavalaria, mas sim porque não tem atributos físicos que o permitam sentir desejo por qualquer mulher. Priscila, certamente, não está ciente disso e passa a noite tentando atrair o cavaleiro inexistente. A 'provação' de Agilulfo dura uma madrugada inteira e, neste ínterim, o cavaleiro e a viúva passam por muitas atividades e situações até o amanhecer. Neste momento, o tempo narrativo é prolongado porque Agilulfo prometera passar a noite e proteger as damas do castelo, sendo assim, a longa provação de Agilulfo precisa ser, através do tempo narrativo, evidenciada. A ideia do cavaleiro inexistente, portanto, é usar de seu raciocínio preciso e sua falta de sentimento para seduzir Priscila a ponto que ela encante-se com a excentricidade do cavaleiro e que, quando menos perceber, tenha amanhecido. As ações são, portanto, narradas em seus detalhes mínimos e, por conta da racionalidade de Agilulfo, as conversas são extensas, a exemplo do momento do jantar em que o cavaleiro, como toda sua habilidade em discursar, encanta a viúva:

– Realmente estranhas e afortunadas, senhora, as aventuras que tocam a um cavaleiro errante. Além do mais, elas podem agrupar-se em vários tipos. Primeiro... – E assim conversa, afável, preciso, informado, às vezes fazendo aflorar uma suspeita de excessiva meticulosidade, porém logo corrigida pela maneira volúvel com que passa a falar de outros temas, intercalando entre as frases sérias tiradas de espírito e brincadeiras sempre de boa matriz, dando sobre os fatos e as pessoas juízos nem muito favoráveis nem demasiado contrários, de tal modo que possam ser partilhados pela

interlocutora, à qual oferece ensejo de exprimir-se, encorajando-a com perguntas elegantes. (CALVINO, 2005, p. 79.)

E, dessa maneira, considerando a interação social como uma espécie de jogo linguístico, Agilulfo consegue driblar as investidas de Priscila, desde a tentativa de falar sobre o amor (quando o cavaleiro constrói um argumento que inicia-se com os ‘antigos’ e daí passa a dissertar sobre) até o momento em que a viúva despe-se na frente do cavaleiro e pede que deite-se com ela. Agilulfo, para seduzi-la, começa a discorrer sobre como uma mulher desnuda é mais desejada quando está com os cabelos arrumados, distraindo a viúva que, em seu êxtase, permite que o cavaleiro penteie seus cabelos, esquecendo-se do pedido feito. Assim, graças à sua inexistência física e à sua excessiva racionalidade, Agilulfo não cede aos pedidos de Priscila, mantendo, por fim, sua índole cavaleiresca: protegeu a dama dita indefesa e salvou-se, driblando as tentações e evitando a sua ruína.

Após uma madrugada de provações, Agilulfo ruma em busca de Sofrônia, chegando à sua segunda aventura: a ida até o Marrocos, onde está Sofrônia, a princesa da Escócia. Nesta aventura, também há as reflexões de irmã Teodora sobre os atos de escrever, como fora comentado anteriormente nesta dissertação. A narradora comenta que, para melhor situar Agilulfo e as outras personagens em suas demandas, melhor seria criar um mapa e, através de traços coloridos, decidir os caminhos de cada cavaleiro. A primeira parada de Agilulfo é na Inglaterra, onde descobre que Sofrônia fora vendida para um rico sultão no Marrocos; rumando então para este país. O acontecimento mais significativo desta aventura se dá no mar, quando Agilulfo e Gurdulu embarcam em um navio rumo ao Marrocos, porém, o navio choca-se com uma baleia e vem a naufragar. É nesta aventura que Calvino joga com duas das suas principais características: as relações entre o real e o escrito e a presença do valor que o autor mais preza na literatura, a leveza em contraponto ao peso.

Na aventura da baleia, chame-se assim, Calvino joga, novamente, com as relações entre o mundo escrito e o mundo não escrito. Assim como no romance **O Visconde**, há em **O Cavaleiro** a inferência do ‘real’, do científico em meio a um acontecimento sobrenatural. Agilulfo e Gurdulu estão em um navio que, como dito, choca-se contra uma baleia e naufraga; porém, antes do naufrágio ocorre uma

intensa batalha entre os cavaleiros e a baleia, como narra Teodora: «Agora desenho tantas flechas cruzadas em todas as direções para significar que neste ponto entre a baleia e o navio decorre uma batalha feroz.» (CALVINO, 2005, p. 90). Mais uma vez, através da pena de Calvino e da voz da narradora, o acaso sobrenatural das narrativas populares é 'substituído' pelo trabalho do autor literário, ou seja, é o mundo não escrito (o autor) criando o mundo escrito (o possível). Uma das flechas lançadas por Agilulfo atinge a baleia que lança um jato de óleo e, com sua cauda, faz o navio naufragar. Por ser o cavaleiro inexistente uma armadura de ferro, este logicamente afunda, mas, antes de afundar, Agilulfo ordena a Gurdulu (que estava montado na baleia) que seguisse até o Marrocos porque ele iria a pé.

O que acontece nesta aventura é que Calvino dialoga com o 'real' e o 'fantástico' de modo que os acontecimentos sobrenaturais são explicados pelas leis da realidade empírica e esta, por sua vez, transforma-se em um mundo de possibilidades muitas vezes 'irreais'. Melhor explicando, se Agilulfo não existe, é plenamente possível que o cavaleiro afunde sem se afogar, já que ele não pode morrer (ao menos fisicamente). Porém, ao mesmo tempo, é possível que o cavaleiro consiga andar no fundo do oceano, primeiro porque não existe e segundo porque, no mundo do fantástico criado por Calvino, cavaleiros podem não existir e, por isso, caminhar no fundo do mar. O trecho a seguir explicita a 'normalização' do percurso marítimo do cavaleiro: «Agilulfo desce em pé sobre a areia no fundo do mar e começa a caminhar em bom ritmo. Frequentemente encontra monstros marinhos e deles se defende com golpes de espada.» (CALVINO, 2005, p. 90). Ora, claramente se percebe o jogo do mundo escrito com o mundo não escrito: uma baleia choca-se com um navio, este naufraga e, com ele, seus passageiros. Ao afundar, uma armadura de ferro, pesada como tal, deve afundar porque é assim que ocorre na 'realidade'. No entanto, esta armadura de ferro, na verdade, existe, mas não lhe ocorre nenhum mal porque sua existência é apenas como essência e não física. Para o leitor de **O Cavaleiro**, todas as ações que seguem ao naufrágio são plausíveis, tanto no mundo da realidade diegética, quanto no mundo da criação literária, pois Calvino cria um ambiente narrativo que possibilita esses eventos. Ceserani (2006) declara essa postura de 'jogo' entre a realidade e o sobrenatural como um dos procedimentos próprios do fantástico, no intuito de manipular o leitor fazendo uso dos elementos da realidade com os elementos do sobrenatural, numa

«incapacidade de apresentar versões definitivas de ‘verdade’ ou da ‘realidade’[...]» (JACKSON apud CESERANI, 2006, p. 69), de modo que o texto fantástico traz consigo uma carga do sobrenatural que é ‘neutralizada’, pode-se assim dizer, através dos próprios instrumentos narrativos. Bessière confirma: «[...] O fantástico revela o fundo de cada mecanismo narrativo e restitui a verdadeira função do imaginário: a de difundir a prática e o gosto pela estranheza, de restabelecer a produção do insólito e de fazê-la passa por uma atividade normal.» (BESSIÈRE apud CESERANI, 2006, p. 69). Percebe-se que é, também, o caso da «verossimilhança interna» que Candido (2011) caracteriza, pois, além de ser característico das narrativas populares e dos contos maravilhosos a presença de personagens ou ações «fantásticas», há a organização interna feita por Calvino que autoriza tais acontecimentos.

No entanto, ao ‘desenhar’ a aventura de Agilulfo e propor, em uma mesma ação, acontecimentos ‘possíveis’ e ‘impossíveis’³⁸, Calvino abre espaço para um legítimo questionamento de seu leitor: ora, se Agilulfo é feito de ferro, faz sentido que a armadura enferruje. O autor, então, a fim de tornar plausível sua história, em vez de submetê-la às ordens do divino ou do sobrenatural – comuns, inclusive, nas novelas de cavalaria medieval – resolve subverter sua narrativa do impossível e justificá-la com um argumento científico: Agilulfo estava encoberto com óleo de baleia. Este trecho justifica: «O único inconveniente para uma armadura no fundo do mar vocês também sabem qual é: a ferrugem. Mas, tendo sido untada da cabeça aos pés com óleo de baleia, a armadura branca tem um estrato de gordura que a mantém intacta.» (*grifo meu*, CALVINO, 2005, p. 90). Direcionando-se ao seu leitor, Calvino soluciona o problema de Agilulfo do mesmo modo que soluciona o problema de Medardo, com a ciência remediando as ações do fantástico.

Ainda na aventura da baleia, há uma segunda característica bastante cara à trilogia heráldica e à literatura de Calvino como um todo: a leveza. Em seu texto **Seis Propostas para um Novo Milênio** (1985), Italo Calvino inicia suas conferências pelo valor da leveza. Para o autor, o peso do mundo, da realidade vivida que serve como matéria-prima, tem uma dimensão que só o trabalho da escrita pode retirar. O autor comenta: «Talvez só então estivesse descobrindo o pesadume, a inércia, a

³⁸ Salienta-se, aqui, que o uso do termo ‘impossível’ está associado ao seu significado mais primário, ou seja, algo que não pode ser realizado em termos empíricos e não literários, i. é, no ‘mundo real’.

opacidade do mundo – qualidades que se aderem logo à escrita, quando não encontramos um meio de fugir a elas.» (CALVINO, 2011b, p. 16). Ainda segundo Calvino, a leveza é um artifício criado pela linguagem no processo de escrever, i. é, é a partir da criação de imagens e textos que transmitam, ao mesmo tempo, a leveza da linguagem e o peso do mundo. No entanto, o autor lembra que não é adepto da leveza onírica ou sem significação. Calvino afirma: «A leveza para mim está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório.» (CALVINO, 2011b, p. 28). Levando em consideração este procedimento literário que Calvino aprecia, percebe-se, em **O Cavaleiro**, que há inúmeras imagens que evidenciam a oposição entre leveza e peso, e uma delas ocorre exatamente na aventura da baleia. O peso da armadura de ferro contrapõe-se ao vazio desta mesma armadura, i. é, a inexistência de Agilulfo cria uma imagem de leveza, tendo em vista que não há existência subjetiva e, com isso, preocupações e pensamentos individuais, assim como também não há peso físico, apenas o da vestimenta. Na verdade, em todo o romance há passagens que oferecem imagens ‘leves’ em contraponto a imagens ou significados ‘pesados’ e muitas estão ligadas à figura de Agilulfo, a exemplo de um trecho do romance em que Teodora narra: «lá está Agilulfo, que passa com seu cavalo de cascos ligeiros, toc-toc-toc, pesa pouco aquele cavaleiro sem corpo, o cavalo pode fazer milhas e milhas sem se cansar e o patrão é mesmo infatigável.» (CALVINO, 2005, p.73). Logo em seguida, Teodora descreve: «Na ponte agora passa um galope pesado: tututum!, é Gurdulu, que segue adiante agarrado ao pescoço de seu cavalo [...]» (CALVINO, 2005, p. 73). Essas duas passagens resumem aquilo que Calvino acredita: «a literatura como função existencial, a busca da leveza como reação ao peso do viver.» (CALVINO, 2011b, p. 39.)

Esta aventura, portanto, evidencia não apenas os procedimentos literários usados por Calvino para garantir a plausibilidade de sua história, como também incita uma reflexão sobre a própria existência, pois, todas as vezes em que o autor oferece imagens contrastivas de peso e leveza por intermédio das personagens de Agilulfo e Gurdulu, os questionamentos sobre o ‘ser’ do homem moderno são postos em evidência. Agilulfo só é leve porque não existe e não traz consigo todas as consequências e inquietações da vida em sua plenitude; ao mesmo tempo em que

Gurdulu é pesado porque, mesmo existindo, não consegue extrair da vida nenhum significado sequer, transformando-se em corpo, apenas.

A última aventura de Agilulfo é, finalmente, encontrar-se com Sofrônia. Chegando ao Marrocos, Agilulfo desata uma conversa com pescadores e descobre que um sultão possui 365 esposas virgens e que visita uma esposa por noite. A cada esposa visitada, o sultão leva uma pérola fresca, porém, a esposa da noite em questão ficaria sem o presente porque os pescadores não encontraram tais pérolas. É neste momento que Agilulfo descobre que a esposa da noite Azira é a Sofrônia que tanto procura. Para salvar, novamente, a virgindade de Azira/Sofrônia e, em consequência, seu título de cavaleiro, Agilulfo decide entregar-se como presente.

A mulher, nesta aventura, é novamente a mulher enclausurada cristã. No caso de Sofrônia/Azira, o primeiro enclausuramento aconteceu quando esta foi salva por Agilulfo (e posta em um convento) e o segundo quando foi comprada pelo sultão. A dama, portanto, viveu onze meses afastada de todos até a noite em questão quando é salva pela segunda vez por Agilulfo. O plano do cavaleiro inexistente consiste em sequestrar Sofrônia, protegendo-a e levando-a de volta à Bretanha. Segundo Mello (1992), era uma honra e uma obrigação do cavaleiro medieval proteger as donzelas em apuros, não apenas na realidade medieval, como também nas novelas de cavalaria em geral, resgates eram bastante comuns. Explica o crítico:

O socorro às vítimas de injustiças e o resgate dos sequestrados formam a trama básica de muitas delas [aventuras]. [...] O universo exterior estava repleto de raparigas maltratadas ou ameaçadas por indivíduos perversos, [...] Cobia então ao herói salvar a donzela em apuros ou vingar [...] a vítima. (MELLO, 1992, p. 74.)

Fiel, novamente, à sua ética cavaleiresca, Agilulfo põe Sofrônia sob a proteção de sua espada e luta, bravamente, contra eunucos: «Pouco puderam as pesadas cimitarras contra a espada exata e ágil da couraça branca. E o seu escudo suportou bem o assalto das lanças de todo o pelotão.» (CALVINO, 2005, p. 93). Percebe-se que a espada e o escudo de Agilulfo são uma extensão do cavaleiro e que, novamente, Calvino contrapõe os sentidos de peso e leveza na imagem das armas,

a leveza e rapidez dos movimentos *versus* o peso dos ferros que compõem as armas.

Agilulfo, por fim, resgata Sofrônia e, juntamente com Gurdulu, embarcam em outro navio rumo à Bretanha; dá-se um novo naufrágio e Agilulfo (com ajuda de seu escudeiro), salva Sofrônia pela terceira vez. Encerram-se, então, as aventuras de Agilulfo, pois o herói da narrativa de Calvino conseguiu cumprir sua façanha: certificou virgindade de Sofrônia, salvou-a mais duas vezes, faltando apenas comunicar ao imperador Carlos Magno que seus títulos, seu nome e sua existência estavam, também, salvos. É neste momento da narrativa que Agilulfo deixa Sofrônia na gruta em que Torrismundo irá encontrá-la mais tarde, partindo em direção ao acampamento franco.

O desfecho do romance de Calvino é narrado como uma comédia de erros, com informações desencontradas e consequências irreversíveis. Como já fora dito, no espaço de tempo em que Agilulfo deixa Sofrônia sozinha na gruta, Torrismundo aparece e enamora-se da dama, cedendo os dois à paixão amorosa e passando a noite juntos. O desandar da façanha do cavaleiro inexistente começa aqui, quando, ao encontrarem Sofrônia e Torrismundo juntos, todos pensam se tratar de um crime de incesto, afinal de contas, até o momento, a informação que se tinha era Sofrônia ser mãe de Torrismundo e a própria dama afirma: «Se é Torrismundo, fui eu mesma quem o criou.» (CALVINO, 2005, p. 105). Agilulfo estava certo de que a virgindade de Sofrônia tinha sido preservada há 15 anos e assim continuava graças aos outros salvamentos seguidos, porém, ao ouvir a afirmação de Sofrônia, o cavaleiro inexistente percebe que não há mais meios que assegurem a sua existência. De acordo com o atrás exposto, o nome e o título de Agilulfo lhe permitem existir no mundo assumindo a função de cavaleiro. São as leis, as normas e a rotina cavaleiresca que impedem que o cavaleiro inexistente se dissipe no mundo; i. é, Agilulfo conduzia sua existência unindo o seu racionalismo ao pragmatismo da prática cavaleiresca. Com a comprovação de que seus títulos e nome eram uma grande farsa, o cavaleiro vê sua ruína.

Ironicamente, Calvino aproxima-se e afasta-se das novelas de cavalaria quando narra a ruína de Agilulfo. Diferentemente da realidade cavaleiresca medieval, nas novelas de cavalaria, aquele que não cumprisse com rigidez o seu *ethos*

cavaleiresco entraria em declínio, veria sua ruína e, para isso, havia várias razões ideológicas que conduziam um cavaleiro à sua queda: a covardia, a traição, o envolvimento amoroso, infidelidade, mesquinharia, violência, roubos e tantos outros. Em **O Cavaleiro**, Agilulfo é um cavaleiro ascético ao longo de sua jornada – ora porque cumpre com presteza as regras da cavalaria, ora porque é impossibilitado de ceder às tentações – porém, seu início é considerado uma mentira: ele não deveria ter-se armado cavaleiro. Nesse momento, Calvino aproxima-se da novela de cavalaria medieval, expondo a vergonha que Agilulfo sente em ser ‘desmascarado’: «Agilulfo esporeia por sua vez. – Não voltarão a ver nem a mim! – diz. – Não tenho mais nome! Adeus! – E penetra no *bosque*, pela *esquerda*.» (*grifo meu*. CALVINO, 2005, p. 106.)

A citação acima faz duas referências à novela de cavalaria e aos contos de fadas. A primeira é o uso da palavra *dritta*, ‘esquerda’. Auerbach (2009, p. 112) comenta, ao analisar **Yvain** de Chrétien de Troyes, que o cavaleiro ao errar por entre as florestas encontra um caminho à direita que o leva ao encontro do castelo onde é recebido com muitas alegrias. O filólogo declara, então, que o sintagma ‘direita’ tem um significado que vai além da própria direção espacial tomada pelo cavaleiro, este termo é escolhido porque o caminho que Calogrenante optou era o caminho certo. Diz o autor: «Esta é uma indicação [o uso da palavra ‘direita’] de lugar bastante estranha quando, como neste caso, é empregada de forma absoluta. [...] Portanto, o seu sentido, aqui, é moral; evidentemente, trata-se do ‘caminho certo’, encontrado por Calogrenante.» (AUERBACH, 2009, p. 112). A partir do comentário de Auerbach, pode-se inferir que, se o lexema ‘direita’ implica a escolha de um caminho certo, o lexema ‘esquerda’ implica a escolha de um caminho errado, ou seja, quando Agilulfo entra pelo caminho da esquerda, o texto diz que o cavaleiro, crendo em sua derrocada, escolhe o caminho errado, sem volta e que levará ao seu desaparecimento.

A segunda referência às novelas de cavalaria e aos contos de fadas é o fato de que a palavra ‘floresta’, que, em Calvino, geralmente torna-se em bosques, pois o autor costuma usar a palavra *bosco* que tem como primeira tradução ‘bosque’. Ora, é nos bosques que as crianças se perdem, é nos bosques que os monstros e seres sobrenaturais surgem e, também, desaparecem, de modo que o termo ‘bosque’ nas narrativas fabulares e nos contos maravilhosos, mais que fazer referência a um

ambiente ou às florestas e matas, está ligado a lugares dotados de magia e fantasia, i. é, nos bosques encontram-se os perigos e as salvaçãoes e neles tudo pode acontecer. A personagem *Pin* do romance **A Trilha dos Ninhos das Aranhas** confirma esse aspecto encantador dos bosques: «Esses são lugares mágicos onde a cada vez tem lugar um feitiço.» (CALVINO, 2004, p, 182.)

Outra aproximação à novela de cavalaria e aos contos de fadas perceptível em **O Cavaleiro** é o engano, além da figura da madrasta. A ruína de Agilulfo foi um erro porque Sofrônia, na verdade, não é mãe de Torrismundo, e sim irmã de criação do cavaleiro. A história é explicada parte pelas lembranças de Sofrônia, parte pelas memórias de Torrismundo e faz uma clara alusão à história de João e Maria, tendo em vista que Sofrônia e seu irmão foram expulsos do castelo por sua mãe, sob o argumento de que a jovem teria fugido para dar luz à um bastardo. O bastardo, Torrismundo, era, na verdade, filho da rainha com os Cavaleiros do Graal e esta, em um ato vil, joga as duas crianças nos bosques. Diz o texto: «Tendo o rei anunciado seu retorno, aquela criatura pérfida (assim sou obrigada a julgar a nossa mãe), com a desculpa de mandar levar o irmãozinho a um passeio, fez com que me perdesse nos bosques.» (CALVINO, 2005, p. 106). As memórias de Torrismundo vêm à tona e este revela que Sofrônia não é filha da rainha e sim de um encontro do rei com uma camponesa, ou seja, a rainha é a madrasta má de Sofrônia e esta é apenas irmã de criação de Torrismundo.

Esclarecida a história, nenhum incesto foi cometido e a virgindade de Sofrônia sempre esteve preservada. A solução oferecida pela narrativa é logicamente organizada de modo que, por desvios de caráter da ‘madrasta má’, os dois jovens foram impedidos de conhecer a verdade. Essa solução, por sinal, assemelha-se também às conclusões dos contos de fadas com o conhecido ‘felizes para sempre’, pois, ao descobrirem que podem viver seu amor plenamente, Sofrônia e Torrismundo planejam viver juntos, além do fato que o ‘felizes para sempre’ não refere-se apenas ao ‘par romântico’ do conto – que geralmente são os protagonistas –, mas também a todos aqueles que possuem uma boa índole, ou seja, refere-se também a Agilulfo, Rambaldo, Bradamante e Gurdulu. No entanto, Agilulfo é o protagonista e o herói da narrativa, de modo que o ‘felizes para sempre’ mais urgente é o do cavaleiro inexistente. Diz o texto: «– Parece-me que tudo se resolve da melhor maneira... – diz Carlos Magno esfregando as mãos. – Mas não percamos

tempo em localizar aquele nosso bravo cavaleiro Agilulfo para garantir-lhe que o seu nome e o seu título não correm mais nenhum perigo.» (CALVINO, 2005, p. 107.)

Apesar de resolvido o erro, Agilulfo não é mais encontrado por Rambaldo. O único vestígio do cavaleiro inexistente é sua armadura branca, deixada de herança para o jovem paladino. Antes de sumir, Agilulfo tentou arrumá-la, mas não conseguiu porque a sua existência já havia sido partida, anulada e, agora, não havia mais razão ou raciocínio lógico que guiassem a armadura andante:

Aos pés de um carvalho, espalhados pelo chão, havia um elmo virado com penacho cor de íris, uma couraça branca, coxotes braceletes manopla, enfim, todos os pedaços da armadura de Agilulfo, alguns arrumados como se houvesse a intenção de formar uma pirâmide ordenada, outros enrolados no solo confusamente. (CALVINO, 2005, p. 107.)

O desaparecimento de Agilulfo possui um significado que vai além da postura idônea do cavaleiro e da vergonha que este sente em ser desacreditado em sua história: a aprendizagem de Rambaldo e das outras personagens. Quando perde a sua racionalidade e aquilo que garante sua inteireza – ainda que partida –, Agilulfo entende que, mais que desaparecer, ele precisa continuar existindo e assim o faz ao repassar sua armadura, aquela responsável por sua existência física no mundo. Agilulfo deixa de existir enquanto armadura andante, porém, continua existindo no momento em que Rambaldo a veste, pois toda a existência de Agilulfo é ‘transferida’ para o jovem, de modo que, através da convivência estabelecida entre mentor e aprendiz, a experiência e a racionalidade de Agilulfo preenchem, finalmente, o vazio de Rambaldo: a maturidade, sua parte faltosa. É um processo duplo criado por Calvino, em sua narrativa, que vem a explicar o homem moderno como um sujeito fraturado, faltoso em alguma instância. Faltava em Agilulfo corpo; em Rambaldo, a maturidade; em Torrismundo, a individualidade; em Bradamante, o amor; em Sofrônia, a liberdade e no povo da Curvaldia, a experiência coletiva. Cada uma dessas personagens, protótipos de uma concepção de existência moderna acusam a incompletude do homem.

O questionamento sobre a completude ou incompletude do homem foi e continua sendo assunto constante tanto na filosofia quanto na literatura. Costa Lima (2000, p.

105), por exemplo, ao comentar a «fábula do eu solar», traz à tona a questão do sujeito moderno, defendendo que é possível descobrir sob o *cogito* solar cartesiano um sujeito fraturado. Essa defesa é feita pelo teórico através da oposição entre o pensamento cartesiano e o pensamento kantiano. Costa Lima (2000, p. 106) explica que, segundo Descartes, o «penso, logo existo» determinava a natureza do sujeito solar, sujeito esse que era completo, guiado pela razão e pelo verdadeiro conhecimento. De acordo com Descartes, o homem, guiado pela razão e, portanto, apto a pensar sobre si mesmo, estava assegurado quanto ao entendimento de sua essência. No entanto, essa centralidade no sujeito e na razão é repensada quando Kant sugere a totalidade do homem não como um modelo mecânico, como propunha Descartes, mas sim como um fenômeno que responde às várias condições do conhecimento, não resumindo-se à centralidade do homem e da razão. Descartes entendia que a totalidade do homem era a totalidade do corpo como máquina no qual o ato de pensar assegurava a existência como algo dado; enquanto Kant contrapunha esse pensamento ao sugerir que o «eu penso» deveria determinar a existência do homem – «eu existo» –, mas não como algo dado e sim como resultado da vivência e da transcendência do conhecimento. Com essa contraposição explicada por Costa Lima, o pensamento de Kant desfaz a posição do «sujeito solar» e passa a entender a essência humana

[...] como um fenômeno e não mais uma substância, [...] ao contrário, do que pretendia Descartes, de servir de mínimo denominador comum do conhecimento infalível. A sombra da fratura que, em Descartes, ainda se escondia da luminosidade do cogito, agora se expande.» (LIMA, 2000, p, 106.)

Esse excursão teórico sobre a fratura do sujeito moderno esclarece bastante a representação do homem fraturado proposta por Calvino nos três romances da trilogia **Os Nossos Antepassados**. Em **O Cavaleiro**, Agilulfo é alguém que vive sob o cogito cartesiano e, sem a razão, não pode existir. Para o cavaleiro, a sua existência encerrava-se no raciocínio lógico e seu pensamento permaneceu o mesmo até o final de sua trajetória, modificando-se, apenas, quando entrega seu próprio 'corpo' a Rambaldo, numa metáfora para a entrega de seus próprios conhecimentos e vivências. Com os protagonistas da trilogia dos barões: Medardo,

Cosme e Agilulfo, Calvino questiona a integridade – como essência – da figura humana e de como o entendimento de si parte, principalmente, das experiências vividas pelo homem, e de como este não é mais um sujeito solar, completo, guiado pela integridade da razão, do conhecimento ou da religião. O homem moderno é partido, afastado, faltoso, porém múltiplo, e essa multiplicidade do sujeito é quem vai permitir este viver diversas situações que, como sugere Kant, são fenômenos que vão possibilitar o homem compreender a si mesmo enquanto essência e, por consequência, entender mais do mundo e das pessoas ao seu entorno.

O Cavaleiro é, pode-se dizer, um romance que apropria-se dos elementos poéticos e ideológicos que compõem a novela de cavalaria para falar da Modernidade. Calvino recupera as aventuras, os elementos fantásticos e maravilhosos, o amor e o humor e oferece um romance de aventuras, um romance que tem por objetivo primeiro divertir o leitor. Segundo as próprias palavras de Calvino: «[...] ali era e devia ser o que se chama de ‘divertimento’. Esta fórmula do ‘divertimento’, sempre entendi como diversão para o leitor [...]» (CALVINO, 1997, p. 18). Esse divertimento, a leveza da qual a literatura é responsável possibilita ao leitor um afastamento da realidade, um distanciamento dos ‘pesos’ do mundo, ao passo que, simultaneamente, essa mesma leveza, quando trabalhada em sua linguagem literária, aproxima o leitor às questões e dúvidas do humano, i. é, por mais leve que seja uma narrativa, é papel dela, também, trazer consigo o peso do significado que se deseja discutir. Nas palavras do autor:

Cada vez que o reino humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. (CALVINO, 2011b, p. 19.)

É por esse motivo que Calvino em seu **O Cavaleiro** recupera a tradição da novela cavaleiresca: aproximar-se do passado para, levemente, divertir, entreter e, ao mesmo tempo, distanciar-se para fazer repensar, refletir sobre o presente.

4. Considerações Finais

O propósito deste estudo dissertativo foi investigar os procedimentos literários e ideológicos de Italo Calvino ao recuperar a novela de cavalaria medieval. Para tanto, foi necessário, primeiramente, compreender um pouco melhor o universo cavaleiresco medieval – tanto o histórico quanto o literário, de modo que a análise pudesse contemplar não apenas as especificidades e os expedientes literários próprios da literatura de cavalaria medieval, como também os artifícios literários utilizados por Calvino na feitura do romance, mas, principalmente, compreender o diálogo que o autor italiano estabelece entre a tradição da literatura cavaleiresca e o romance moderno, seus temas e suas poéticas.

Roger Chartier (2011, p. 104) comenta que a presença do passado no presente através do texto literário estabelece uma contemporaneidade entre os tempos históricos, de modo que os anseios de cada época são «presentificados» através da literatura. Considerando a afirmação de Chartier, pode-se afirmar que a recuperação do passado pelo presente através do texto literário é uma forma encontrada pelo escritor de dialogar com seu próprio leitor, além de oferecer novas versões e novas interpretações não apenas de um período histórico passado, mas também do próprio tempo presente.

Esse conceito relaciona-se com o «modelo figural» criado por Auerbach (1997), que considera ser «figura» a relação entre um evento anterior, um evento posterior e os novos significados extraídos dessa relação, ou seja, tratando-se do romance analisado, a Idade Média é um evento anterior que é prefigurado pela experiência pessoal de um escritor literário contemporâneo a época, enquanto que o texto literário medieval em si é uma prefiguração das interpretações que serão feitas diante daquele recorte. *Grosso modo*, o modelo figural é o recorte do recorte, no qual as «figurações» ou «representações» da realidade são, na verdade, prefigurações de uma forma de se conceber a realidade, enquanto a literatura reconfigurará este recorte e oferecerá ao receptor novas interpretações que gerarão, por sua vez, novos recortes. Sendo assim, a forma como um poeta medieval concebe sua própria realidade é uma «prefiguração» daquilo que estará no texto, enquanto que este será uma «figura» da cavalaria medieval; ao passo que o modo

como Calvino – e qualquer outro autor literário não contemporâneo ao Medieval – concebe a realidade é uma «prefiguração» daquilo que ele irá recuperar em seu texto moderno e este, tal qual o texto medieval, será uma «figura» da cavalaria medieval só que reconfigurada e revestida de novos sentidos.

Esse modelo figural de Auerbach dialoga com o conceito de mimese que Costa Lima (1981) discute, argumentando ser a mimese uma «representação da representação» da realidade empírica. O texto literário é, então, um recorte da realidade experiencial do autor que, por sua vez, é um recorte (os *frames* de Goffman) do mundo. Costa Lima (1981) comenta que as representações sociais são as formas como cada sujeito vê e compreende o mundo e que, uma dessas representações sociais é a arte literária, de modo que, se a representação social é um recorte feito pelo indivíduo, a literatura será uma nova configuração desta maneira individualizada de compreender a realidade empírica. Essa concepção de Costa Lima (1981) ajuda a compreender o texto literário não como referente da realidade empírica, numa espécie de espelho que imita plenamente aquilo que reflete, mas sim uma representação que possibilita a reconfiguração, a recriação de uma realidade e dos modos de ser. Portanto, se a literatura é uma reconfiguração da realidade, um recorte dos modos de compreender o mundo, uma «prefiguração» da interpretação desta realidade, significa dizer que o papel do texto literário é apropriar-se da realidade empírica, transformá-la através da linguagem trabalhada e recifrá-la (usando o termo de João Alexandre Barbosa, 1986, p. 21), retrabalhando esta realidade a partir da linguagem e oferecendo-a em retorno ao leitor que, com seu imaginário (como infere Iser, 2000), irá preencher os vazios do texto, conferindo-lhes novos significados.

Esses três teóricos contribuem no entendimento do texto literário como um eterno reconfigurador da realidade – sendo esta distante ou não –, no intuito de explicar e interpretar o próprio presente. No entanto, voltando aos comentários de Chartier (2011), uma das maneiras que a literatura encontra de explicar o próprio presente é recuperar o passado através de sua própria arte, i. é, recuperando um gênero ou um modo de produção literária e, lançando mão de artifícios como a paródia, a figuração ou a ironia, discutindo tanto a arte literária quanto os significados da vida. Segundo as palavras do historiador Chartier: «Entre os relatos que para Pierre Bordieu definem a especificidade do campo literário e, de uma maneira global, dos campos

culturais, um dos mais importantes é a presença em cada momento da história do campo de seu próprio passado e de seu próprio desenvolvimento.» (CHARTIER, 2011, p. 104). O historiador comenta, ainda, que esta presença do passado no presente assume diversas formas, sendo uma destas a «paródia satírica» na qual ele indica ser **Dom Quixote** um dos representantes, sendo o intuito principal destas recuperações destacar «tanto para a diferenciação estilística das obras quanto para a imposição cultural e social.» (CHARTIER, 2011, p. 104). Ao comentar sobre **Dom Quixote**, Chartier destaca que Cervantes não recupera a novela de cavalaria (e outros gêneros literários) em sua superficialidade, mas sim usando-a como pano de fundo para a reflexão de seu tempo histórico e literário, ou seja, transformando os elementos da novela de cavalaria (ideológicos e poéticos) em artifícios para, através do trabalho autoral, representar o presente. Chartier revela que «Cervantes se apodera do mundo textual e, segundo Francisco Rico, ‘revoluciona a ficção concebendo-a não no estilo artificial da literatura, mas na prosa doméstica da vida’» (CHARTIER, 2011, p. 107.)

Italo Calvino, assim como Cervantes, apodera-se do passado para explicar o próprio presente. O autor italiano, assim como o castelhano, não recupera a cavalaria em sua superficialidade, mas lança mão de tais procedimentos para reconfigurar não apenas a arte literária – como é o caso da personagem irmã Teodora, que a todo momento discute os modos de produção literária modernos em relação aos modos de produção literária medievais – mas também os significados de seu mundo presente e passado. Tynianov, em seu texto «A Evolução Literária» (1973), apesar de sua posição formalista, trata de assegurar que a tradição literária não é algo imanente, muito menos algo que pertença a um único gênero em específico. Para o formalista russo, a tradição é uma mera «abstração ilegítima» e os elementos que compõem determinada «tradição» não são, por sua vez, permanentes e a-históricos; pelo contrário, estes elementos são organizados dentro de um sistema e compõem uma determinada série literária. Desse modo, quando um autor recupera determinados elementos de um sistema literário não quer dizer que estes elementos irão assumir a mesma função que assumiram outrora, ou seja, quando Calvino recupera a tradição cavaleiresca e os elementos que a compõem, ele não o faz no intuito de escrever uma novela de cavalaria *suis generis*, isto seria uma ‘transcrição’ da tradição; o que Calvino faz é recuperar tais elementos e os por

num diálogo inter-histórico entre o tempo a que pertencem (Medieval), o tempo em que foram escritos (anos 1950) e o tempo em que serão recebidos (Modernidade). Este trabalho feito por Calvino (e por Cervantes, como comenta Chartier) confirma aquilo que Tynianov chama de «função construtiva»:

Chamo *função* construtiva de um elemento da obra literária como sistema sua possibilidade de entrar em correlação com os outros elementos de um mesmo sistema e conseqüentemente com o sistema inteiro. [...] O elemento relaciona-se simultaneamente com a série de elementos parecidos pertencentes a outras obras-sistemas, verdadeiramente pertencentes a outras séries e, de outro lado, com os outros elementos do mesmo sistema (função autônoma e função sinônima). (TYNIANOV, 1973, p. 108.)

Sendo assim, Calvino lança mão dos elementos éticos e estéticos da novela de cavalaria medieval para criar um projeto sobre os antepassados do homem moderno, ou seja, usa o passado do homem moderno para que, quando este se tornar passado, tenha a sua própria antologia. Nas palavras do autor: «Gostaria que pudessem ser vistas como uma árvore genealógica dos antepassados do homem contemporâneo, em que cada rosto oculta algum traço das pessoas que estão a sua volta, de vocês, de mim mesmo.» (CALVINO, 1997, p. 20.)

Quando Calvino elabora, em **O Cavaleiro**, um paladino exemplar, porém inexistente, o autor parodia o ascetismo cavaleiresco para expor as semelhanças dos modos de vida de um cavaleiro medieval e de um trabalhador da modernidade capitalista e sua mecanicidade. A paródia que Calvino faz da cavalaria medieval assume uma posição de «ironia dupla» que, segundo Linda Hutcheon (1985) é a ironia que evidencia não apenas as semelhanças, mas também as diferenças críticas. Segundo a autora, paródia é:

[...] repetição, mas repetição que inclui diferença (Deleuze 1968); é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de 'transcontextualização' e inversão são seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial. (HUCHTEON, 1985, p. 54.)

Ou seja, Calvino desconstrói a ética cavaleiresca, transformando-a numa espécie de 'repartição pública' em que a 'causa' é substituída pela 'função' e os cavaleiros agora agem como máquinas, pouco importando-se com os significados maiores tanto da cavalaria quanto da vida, tornando-se um grupo de:

Homenzarões suados, que participavam da guerra aproximadamente, com descuido, e logo depois que se viam fora do horário de serviço estavam sempre a embebedar-se ou a se sacudir pesadamente atrás dela [Bradamante] [...]. Pois é sabido que a cavalaria é uma grande coisa mas os cavaleiros são um tanto palermas [...]. (CALVINO, 2005, p. 53).

É com humor e ironia que **O Cavaleiro** comunica ao homem moderno que a burocracia da vida vivida roubou-lhe a sua existência, roubou-lhe o êxtase em fazer ou ser algo no mundo, convertendo o ser humano em alguém que existe enquanto armadura andante (ou corpo), apenas, pois não há desejo em se expressar e garantir a sua existência no mundo.

Ou seja, Italo Calvino lança mão do imaginário medieval a fim de, através da ironia e do humor, evidenciar a angústia do homem moderno que se vê confuso sobre a sua própria existência, de modo que a distinção-chave na obra de Calvino é a dilatação entre o mundo representado e o mundo em que se representa. Para isso, o imaginário medieval de Calvino serve de representação, é uma ponte para a discussão sobre o que é existir e ser, considerando que na Idade Média o questionamento sobre existência também estava em voga – o crescimento de discussões filosóficas, a influência da Igreja, as relações feudais, todos esses fatores contribuíram para o questionamento da natureza e do papel do homem no mundo.

Foi através do imaginário medieval que Italo Calvino trouxe à tona a discussão sobre um cavaleiro que tem por melhor e pior característica – paradoxalmente – não existir. Os elementos próprios das narrativas cavaleirescas assumem funções distintas na narrativa de Calvino, são subvertidos em suas formas primárias e estão todos relacionados ao questionamento do binômio existência *versus* essência que a obra suscita, principalmente através da personagem de Agilulfo. Calvino se apropria dos principais estereótipos cavaleirescos para discutir as posturas morais mais

íntimas do homem moderno, além de parodiar comportamentos medievais que se mostram mais atuais do que parecem.

Desse modo, se em **O Cavaleiro** as semelhanças entre o modo de vida medieval e moderno são evidenciadas, há também o momento em que Calvino reverte o jogo e oferece uma solução, tanto aos seus cavaleiros medievais quanto aos seus companheiros de milênio: resistir à comodidade da vida e aprender a existir. Para Calvino, a sua trilogia dos antepassados é uma tentativa de conversar com o homem moderno e alertá-lo que a sua fratura, o seu estranhamento ou a sua falta é uma ponte para a liberdade individual e a vida vivida em sua plenitude. No entanto, o homem necessita, primeiro, aprender a entender-se enquanto ser uno, porém fraturado, para depois compreender-se e agir como parte de um coletivo. E é neste sentido que seus três heróis – Medardo, Cosme e Agilulfo – passam suas narrativas aprendendo a ser no mundo. Quando Agilulfo desaparece, o herói – e todas as personagens – compreendem que aquilo que os torna único (a fratura, a excentricidade, a falta) é aquilo que os faz ser no mundo em *conjunto* com os outros, com o coletivo. É somente através da experiência e do engajamento – consigo mesmo e com o outro – que o homem moderno conseguirá impor-se como alguém único, porém pertencente ao coletivo, ao mundo. À guisa de arremate, julga-se válido recorrer a um trecho em **O Cavaleiro** que resume com exatidão, mas também com a leveza e o peso (simultâneos) que Calvino, com a delicadeza e o carinho de quem se preocupa com seus companheiros de humanidade e com o mundo em que vive, consegue:

– Terei de considerar igual a mim este escudeiro, Gurdulu, que nem sabe se existe ou não?

– Até ele aprenderá... Nós nem sabíamos que estávamos no mundo...
Também a existir se aprende... (grifo meu. CALVINO, 2005, p. 113.)

5. Referências Bibliográficas

5.1. Obras literárias e críticas de Italo Calvino

CALVINO, Italo. **I Nostri Antenati**: Il Visconte Dimezzato; Il Barone Rampante; Il Cavaliere Inesistente. Milano: Oscar Mondadori, 2011.

_____. **Il Sentiero dei Nidi di Ragno**. Milano: Mondadori, 2011.

_____. **O Visconde Partido ao Meio**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011a.

_____. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.

_____. **Fábulas Italianas**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010a.

_____. **Il Cavaliere Inesistente**. Milano: Oscar Mondadori: Milano, 2010b.

_____. **Assunto Encerrado**: discursos sobre literatura e sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

_____. **O Barão nas Árvores**. São Paulo: Companhia de bolso, 2009b.

_____. **Eremita em Paris**: páginas autobiográficas. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **O Cavaleiro Inexistente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.

_____. **A Trilha dos Ninhos de Aranha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **O Dia de um Escrutinador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Os Nossos Antepassados**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

5.2 Obras críticas e teóricas

AUERBACH, Eric. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. O Romance de Cavalaria. In: **Questões de Literatura e Estética**: a teoria do romance. 4. ed. São Paulo: Unesp, 1998. p. 268-274.

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BUESCO, Maria Gabriela Carvalhão. **Perceval e Galaaz: os cavaleiros do graal**. Amadora: ICALP, 1991.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: Candido, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 53-80.

CANÇÃO de Rolando, A. Edição organizada por Pierre Jonin. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CHARTIER, Roger. O Passado no Presente. Ficção, História e Memória. In: ROCHA, J. C. C. **Roger Chartier; a força das representações: história e ficção**. Chapecó: Argos, 2011. p.95-123.

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Paraná: Editora UFPR, 2006.

DEMANDA do Santo Graal, A. Organização e modernização do português por Heitor Megale. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

DUBY, Georges. **Guilherme Marechal: ou o melhor cavaleiro do mundo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1987.

_____. **A História Continua**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ECO, Umberto. **Lector in Fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FABRIS, Mariarosaria. **O Neo-realismo Cinematográfico Italiano**. São Paulo: Edusp, 1996.

FLORI, Jean. **A Cavalaria: a origem dos nobres guerreiros da Idade Média**. São Paulo: Madras, 2005.

_____. **Chevalier et Chevalerie au Moyen Âge**. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (Org.). **O Romance: a cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.

HAGEN, Margareth. La Seduzione del Cavaliere Inesistente. In: XV Skandinavisk romanistkongress, 16, 2002. Oslo: **Romansk Forum**, 2002. p.875-885. Disponível em: <http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf-16-02-2/ita/Hagen.pdf> Acesso em: 25 de agosto de 2012.

HAMON, Philippe. Para um Estatuto Semiológico da Personagem. In: **Categorias da Narrativa**. Lisboa: Editora Vega, 19___. p. 79-102

HUCHTEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia**. Rio de Janeiro: 70, 1985.

HUIZINGA, Johan. **O Declínio da Idade Média**. _____: Ulisseia, 1996.

ISER, Wolfgang. La Ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literárias. In: DOMÍNGUEZ, Antonio Garrido. **Teorías de la Ficción Literaria**. Madrid: Arco Libros, 1997. p.43-65.

_____. Os Atos de Fingir ou o que é fictício no Texto Ficcional. In: LIMA, Luiz Costa [org.]. **Teoria da Literatura em Suas Fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2. p. 955-987.

JOLLES, André. **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LIMA, Costa Luiz. A explosão das Sombras: mimesis entre os gregos. In: _____. **Mimesis e Modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1980. p.1-63.

_____. Representação Social e Mimesis. In: _____. **Dispersa Demanda**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1981. p. 216-236.

_____. Sujeito, Representação: fortuna, reversão. In: _____. **Mimesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p.73-161.

_____. O Questionamento das Sombras: mimesis na modernidade. In: _____. **Mimesis e Modernidade**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1980. p. 67-223.

_____. Literatura. In: **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 321-354.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

MANCINI, Mario. Medievalismi Novecenteschi: Pound, Borges, Calvino, Montalbán. In: Anuario de La Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 12, 2006. Madrid: **Mil Seiscientos Dieciséis**, 2006. p.15-34. Disponível em: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p212/01316153177359748202680/025874.pdf?incr=1>. Acesso em: 23 de janeiro de 2012.

MEGALE, Heitor. **O Jogo dos Anteparos**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1992.

MELLO, José Roberto. **As Cruzadas**. São Paulo: Ática, 1989.

_____, José Roberto. **O Cotidiano no Imaginário Medieval**. São Paulo: Contexto, 1992.

MICALI, Danilo Luiz Carlos. **O Narrador e a Construção da Ficcionalidade em Juan Saer, Italo Calvino, Ubaldo Ribeiro e Bernardo Carvalho**. 2008. 186f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008. Disponível em:

http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bar/33004030016P0/2008/micali_dl_c_dr_arafcl_prot.pdf. Acesso em: 12 de março de 2011.

MILANEZE, Érica. O Sagrado e o Diabólico em *La morte amoureuse*, de Theophile Gautier, e em *Die Elixiere Des Teufels*, de E. T. A. Hoffmann. **Lettres Françaises**, Araraquara, n.6, p.71-85, 2005. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/729/597>. Acesso em: 13 de março de 2013.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. A Representação Poética da Escrita em *O Cavaleiro Inexistente*, de Italo Calvino. **Caligrama**, Belo Horizonte, n.11, p.157-170, 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/201/154>. Acesso em: 20 de julho de 2011.

NEVES, Rita Ciotta. Cesare Pavese: mito e história. **Revista Lusófona de Humanidades e Tecnologia**, Lisboa, n.6/7/8, p.135-138, 2002. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/rhumanidades/article/view/1443/1189>. Acesso em: 18 de setembro de 2012.

PAVESE, Cesare. A Trilha dos Ninhos de Aranha In: SIGRIST, Vânia Carrara. **As Fábulas nas Trilhas de Italo Calvino**. 2007. 160f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. p.155-156. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000414080&opt=4>. Acesso em: 03 de abril de 2012.

PICCHIO, Luciana Stegagno. O Método Filológico. In: _____. **A Lição do Texto: filologia e literatura**. Lisboa: 70, 1978. p.211-235

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

REIS, Carlos. A Evolução Literária. In: _____. **O Conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários**. Coimbra: Almedina, 2001. p.381-406.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Ficções. In: DUBY, Georges. **História da Vida Privada, 2: da Europa feudal à Renascença**. São Paulo: Companhia de Bolsos Letras, 2009. p.314-410.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos. A Evolução Literária. In: **O conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários**. Coimbra: Almedina, 2011. p.381-406.

SÉGUY, Mireille. **Lancelote: figuras míticas**. Lisboa: Pergaminho, 1998.

SCHMITT, Jean-Claude. Os Mortos Maravilhosos. In: _____. **Os Vivos e os Mortos na Sociedade Medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.98-112.

SORIANO, Simão José da Luz. **História da Guerra Civil e do Estabelecimento do Governo Parlamentar em Portugal**. Tomo I. Lisboa: Imprensa Nacional, 1866. P. 152-178. Disponível em: <http://purl.pt/12103>. Acesso em: 03 de março de 2012.

SPINA, Segismundo. **A Cultura Literária Medieval**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TROUSSON, Raymond. **Temas e Mitos: questões de método**. Lisboa: Horizonte, 1988.

TYNIANOV, Juri. Da Evolução Literária. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. **Teoria da Literatura: formalistas russos**. 1.ed. Porto Alegre: Globo, 1973.

VASSALO, Ligia. A Narrativa Medieval. In: _____. **A Narrativa Ontem e Hoje**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. p.47-69.

ZUMTHOR, Paul. **Falando de Idade Média**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

WHITE, Hayden. La Historia Literaria de Auerbach: causalidad *figural* e historicismo modernista. In: **Teorias de la historia literaria**. Madrid: Arco Libros, 2005. p.301-324.