UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA
ITALIANAS

LUANA RENNÓ MARTINS TOLEDO

DIALOGANDO COM OS CLÁSSICOS:
**A importância do paladino Orlando em *O Castelo dos Destinos Cruzados* de Italo
Calvino**

SÃO PAULO

2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA
ITALIANAS

DIALOGANDO COM OS CLÁSSICOS:
**A importância do paladino Orlando em *O Castelo dos Destinos Cruzados* de Italo
Calvino**

Luana Rennó Martins Toledo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Adriana Iozzi Klein.

SÃO PAULO

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que seja citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

T649d Toledo, Luana Rennó Martins
Dialogando com os clássicos: A importância do
paladino Orlando em O Castelo dos Destinos Cruzados
de Italo Calvino / Luana Rennó Martins Toledo ;
orientadora Adriana Iozzi Klein. - São Paulo, 2017.
183 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua, Literatura e Cultura Italiana.

1. Literatura Italiana. 2. Intertextualidade. 3.
Narrativa. 4. Combinatória. I. Klein, Adriana Iozzi,
orient. II. Título.

Nome: TOLEDO, Luana Rennó M.

Título: Dialogando com os clássicos: A importância do paladino Orlando em *O Castelo dos Destinos Cruzados* de Italo Calvino

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em :

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para minha família

E todos que me incentivaram a concluir essa etapa tão importante da minha vida.

Para Caio, Austin e Hikari, especialmente.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer aos meus pais Ana Maria e Oswaldo (*in memoriam*), pelo amor e a dedicação para que eu tivesse sempre a melhor educação, os seus esforços para que eu amasse a leitura e sempre vivenciasse o estudo de forma prazerosa. Em especial, agradeço ao meu querido irmão Rodrigo, que direta e indiretamente sempre esteve ao meu lado, inclusive viajando comigo para a Itália, me dando conselhos e ânimo para seguir na caminhada.

Agradeço à Adriana Iozzi Klein, minha orientadora, pela grande generosidade e por ter me apresentado a literatura pelos olhos de Italo Calvino. As palavras não expressam suficientemente bem minha gratidão pelas conversas esclarecedoras e enriquecedoras que tivemos ao longo de toda pesquisa. Sou muito grata à professora Dóris Natia Cavallari, pela grande generosidade; sem sua inestimável contribuição seja em conselhos, seja em bibliografia especializada, finalizar esse trabalho não seria possível. Muita gratidão também à Maria Elisa Rodrigues Moreira, pela alegria com que sempre se dispôs a discutir Calvino comigo e pela delicadeza das sugestões.

Sinto imensa gratidão pelas minhas amigas Flora A. Bonatto, Thais Cavalcante e Bianca L. Targhetta que, nas horas de cansaço e desânimo, compartilharam suas experiências e me fizeram ver o quão gratificante é compartilhar o conhecimento. Também, ao meu amado Caio, pelo seu carinho e dedicação para que eu terminasse esse trabalho e a sua valiosa ajuda para que eu conseguisse lidar com tudo o que acontece em minha vida.

Agradeço também à bolsa de pesquisa concedida pela CAPES, que me propiciou o apoio financeiro para a realização deste trabalho.

E por fim, a todos que direta e indiretamente contribuíram para que eu chegasse até aqui.

RESUMO

TOLEDO, Luana Rennó M. *Dialogando com os clássicos: a importância do paladino Orlando em O Castelo dos Destinos Cruzados* de Italo Calvino. São Paulo. 2017. 183 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017.

O presente trabalho tem como objetivo destacar a importância da presença do personagem de cavalaria Orlando nas relações intertextuais que existem entre a obra de Italo Calvino e os clássicos da literatura italiana. Para tanto elaborou-se um histórico do personagem ao longo dessa tradição literária desde as canções de gesta até *O Castelo dos Destinos Cruzados*, tendo em vista o levantamento de características comuns entre as obras e os temas do amor e da loucura, que demonstram como tais variantes são retomadas ou modificadas ao longo do tempo, ou seja, a seleção dos elementos que apontam para uma reescritura da tradição literária cavaleiresca italiana. Mais especificamente foram analisados três poemas: *La Chanson de Roland* (1100), *Orlando innamorato* (1483) e *Orlando furioso* (1516), e duas narrativas escritas por Italo Calvino, “*La pazzia d’Orlando*”, publicada no livro *Orlando Furioso raccontato da Italo Calvino* (1970), e “*História de Orlando louco de amor*”, em *O castelo dos Destinos Cruzados* (1973).

Palavras-Chave: Literatura italiana; Intertextualidade; Italo Calvino; La Chanson de Roland; Orlando Innamorato; Orlando Furioso.

ABSTRACT

TOLEDO, Luana Rennó M. *Dialogando com os clássicos: a importância do paladino Orlando em O Castelo dos Destinos Cruzados* de Italo Calvino. São Paulo. 2017. 183 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017.

This study aims to show the importance of the presence of the cavalry character Orlando in an intertextual relation between Italo Calvino's literary work and the Italian literary classics. In order to reach this goal we elaborate the character history through out this literary tradition from the chanson de geste to The Castle of Crossed Destinies, regarding to mapping common features between the literary works and the literary topic of love and madness, that demonstrate how those variants are resumed or modify over time, in other words, the selection of elements that point to a rewriting of the Italian cavalry literary tradition. More specifically we analyzed three poems from the literary tradition: La Chanson de Roland (1100), Orlando innamorato (1483), Orlando furioso (1516), and two narratives written by Italo Calvino, "La pazzia d'Orlando", published in Orlando Furioso raccontato da Italo Calvino (1970), and "Storia dell'Orlando pazzo per amore", in the book The Castle of Crossed Destinies (1973).

Keywords: *Italian literature; Intertextuality; Italo Calvino; La Chanson de Roland; Orlando innamorato; Orlando furioso.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Esquema de cartas de “O castelo dos destinos cruzados”	180
Figura 2 – Esquema de cartas de “A taverna dos destinos cruzados”	181
Figura 3 - Sequência de cartas da História de Orlando louco de amor	182
Figura 4 – Cruzamentos das cartas das Histórias de Orlando e de Astolfo	183

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O CASTELO DOS DESTINOS CRUZADOS	22
1.1 UM CASTELO DE CARTAS: APRESENTAÇÃO GERAL DO LIVRO.....	22
1.2 EMBARALHAR E DISTRIBUIR AS CARTAS: A FORMA DAS NARRATIVAS	31
1.3 O JOGO DAS PROBABILIDADES ARRANJADAS: A LITERATURA COMBINATÓRIA	38
1.3.1 Literatura Combinatória: uma breve introdução sobre o uso de técnicas matemáticas na literatura.....	39
1.3.2 Calvino na França: experimentando narrativas junto ao grupo Oulipo.....	42
1.3.3 Narrativa-combinatória: O Castelo, as Cidades, um Viajante e a Cibernética.....	49
2 ORLANDO NA LITERATURA DE CAVALARIA	58
2.1 O PALADINO ORLANDO DI CHIAROMONTE.....	58
2.1.1 Introdução à <i>Chanson de Roland</i>	59
2.2 O <i>ORLANDO INNAMORATO</i>	65
2.3 O <i>ORLANDO FURIOSO</i>	71
2.3.1 A influência do <i>Orlando furioso</i> na obra de Italo Calvino.....	79
3 O DESTINO ENTRELAÇADO DE ORLANDO	88
3.1 O DESTINO ILIMITADO DA INTERTEXTUALIDADE.....	88
3.2 UM DESAFIO: RECONTAR A HISTÓRIA DE ORLANDO.....	102
3.2.1. Um homem inacessível: O Orlando das canções de gesta	103
3.2.2 Um homem apaixonado: O Orlando de Boiardo	115
3.2.3 Um homem enlouquecido: O Orlando de Ariosto.....	126
3.2.4 Um homem que conta sua história de amor e loucura: O Orlando de Calvino	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS	168
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	175
ANEXOS	1800

INTRODUÇÃO

Os livros de fantasia sempre estiveram presentes na minha vida. Entre os meus favoritos era possível encontrar livros de mitologia, folclore, cavalaria, ficção científica, entre outros, de modo que, quando ingressei na Faculdade de Letras e assisti aulas sobre clássicos gregos e latinos, tive certeza de que eles seriam para mim uma referência de estudo.

Durante o período de graduação, optei pela habilitação em língua italiana e duas disciplinas relacionadas à literatura foram decisivas para a minha trajetória acadêmica, a primeira, apresentava os principais narradores italianos do século XX e me levou a conhecer *O Castelo dos Destinos Cruzados* (1973) de Italo Calvino. A outra tratava do Renascimento Italiano e me introduziu ao poema *Orlando Furioso* (1516), de Ludovico Ariosto, um dos grandes clássicos da literatura italiana.

Ao finalizar essas disciplinas, elaborei um projeto de iniciação científica, cuja proposta era a leitura comentada de três capítulos de *O Castelo dos Destinos Cruzados* à luz do intertexto com o *Orlando Furioso*. A realização desse estudo foi uma experiência enriquecedora, que despertou meu interesse em aprofundar o estudo das questões de intertextualidade e a vontade de continuar a trabalhar essas duas obras.

Por esse motivo, preparei um projeto de mestrado que inicialmente visava apresentar a metanarrativa como uma chave de leitura de *O Castelo dos Destinos Cruzados*, mostrando como ela auxilia o leitor a perceber o intertexto entre certas narrativas da primeira parte do livro e alguns cantos do *Orlando Furioso*.

Ao longo do primeiro ano de mestrado, buscando material teórico e desenvolvendo as monografias para as disciplinas cursadas, pareceu-me mais interessante retornar ao tema da minha iniciação científica e focar o estudo no modo como as narrativas de Calvino se relacionam com o poema de Ariosto, detalhando o processo de intertexto e reescritura entre as obras. Por isso, passei a investigar a metanarrativa apenas como mais uma das formas usadas por Calvino para narrar e não como tema central do trabalho.

A respeito desses autores, podemos dizer que Italo Calvino é um autor bastante conhecido no Brasil, sendo que quase todas as suas obras já foram traduzidas para o português. Em um recente estudo sobre as traduções e a recepção da obra de Calvino no Brasil, realizado pela professora e pesquisadora Lucia Wataghin, *A fortuna de Calvino na imprensa paulistana: os excessos de uma sintonia*, publicado no livro *Calvino em Jornadas*, a autora aponta para um fato relevante, ou seja, que o nome do escritor italiano é citado inúmeras vezes nos dois jornais de maior circulação no país, a Folha de São Paulo e o Estado de São Paulo, mas o interessante é que ele é citado de forma variada e eclética, não apenas para comentar os livros publicados pelo autor:

O que é certo é que o público de Calvino no Brasil é suficientemente grande para justificar a publicação de todas ou quase todas as suas obras em tradução brasileira. Uma simples busca no acervo virtual da Livraria Cultura mostra que existem em comércio 327 títulos, entre nacionais e importados, ou importáveis, de várias línguas, de obras de Calvino [...] É fantástico o sucesso dos títulos: *Seis propostas para o próximo milênio*, *O visconde partido ao meio*, *As cidades invisíveis*, *Se um viajante numa noite de inverno*, *Por que ler os clássicos*, “O que é um clássico”, que por alguma razão se fixaram na memória coletiva, mesmo em tradução, e são utilizados em crônicas, artigos esportivos, artigos sobre os mais variados assuntos. (WATAGHIN, 2015, p. 142-143)

As cidades invisíveis (1972) e *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), que caíram no gosto do público brasileiro, foram produzidos na década de 1970 e guardam semelhanças com *O Castelo dos Destinos Cruzados*, pois em todas essas obras Calvino trabalhou o intertexto com outros livros e por meio da influência do grupo Oulipo¹ experimentou modelos narrativos combinatórios. O que nos leva a indagar por que *O Castelo dos Destinos Cruzados* permanece pouco explorado frente aos outros livros escritos por Calvino no mesmo período.

Por outro lado, o público brasileiro, de forma geral, não conhece Ludovico Ariosto. Quando pensamos sobre Ariosto, sobretudo seu poema maior, o *Orlando*

¹ Oulipo é uma sigla formada pelas sílabas iniciais do nome do grupo: *Ouvroir de Littérature Potentielle*, fundado em 1960 por François Le Lionnais e Raymond Queneau.

Furioso, é preciso observar que, ao contrário do que acontece com as obras de Calvino – *O Castelo dos Destinos Cruzados* foi traduzido no Brasil em 1991 – o *Orlando Furioso* ainda carece de traduções em português, sendo que a mais recente, feita pelo professor e pesquisador Pedro Garcez Ghirardi, ainda está incompleta, contando apenas com o Tomo I. Porém, mesmo que as traduções não fossem tão acessíveis, como explicar que Ariosto permaneça desconhecido no Brasil, se livros considerados clássicos conhecidos do público brasileiro como *Dom Quixote de la Mancha* (1605) e *Ivanhoe* (1820) citam explicitamente o nome do poeta ou o poema?

Por isso, a escolha de *O Castelo dos Destinos Cruzados* e o poema *Orlando Furioso* como objetos de estudo visa reacender a discussão acadêmica sobre eles, para que mais pessoas se interessem em estudá-los, já que pesquisas envolvendo ambas as obras nos últimos dez anos no Brasil são bastante raras.

Uma visita aos sites da CAPES, do CNPq, da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações e ao acervo digital da USP nos permitiu buscar as dissertações e teses defendidas no Brasil nos últimos dez anos e, utilizando como critério tanto o nome Italo Calvino, quanto o nome Ludovico Ariosto, encontramos sessenta e quatro títulos contendo o nome de Calvino e cinquenta e quatro contendo o de Ariosto. No entanto, enquanto as obras de Calvino são analisadas, as de Ariosto são apenas citadas, tendo efetivamente apenas uma dissertação que estuda o *Orlando Furioso* nos últimos 10 anos. A pesquisa sobre Ariosto é recente, foi realizada no ano de 2014, *Os senhores de seus mundos: um estudo sobre Angélica e o narrador no Orlando Furioso, de Ludovico Ariosto*; feito por Fernanda Zambon Nunes Corrêa. A pesquisadora analisa o narrador do poema épico e a personagem Angélica tecendo considerações que relacionam tanto a forma de narrar quanto o comportamento de Angélica com o tipo de sociedade em que estavam inseridos.

As pesquisas sobre Calvino apresentam dados interessantes: por exemplo, se procurarmos quais as obras mais analisadas em teses e dissertações observamos que elas coincidem com aquelas citadas por Wataghin, sendo o livro mais trabalhado *Se um viajante numa noite de inverno*, seguido de *O barão nas árvores* (1957), *As cidades invisíveis e Fábulas Italianas* (1956). Em contrapartida, se observarmos as obras que foram utilizadas como suporte teórico perceberemos que a mais citada é *Seis propostas para o próximo milênio* (1988), seguida de *Por que ler os clássicos* (1991) e *As cidades*

invisíveis, o que nos faz pensar que seria interessante investigar se essas obras mais estudadas e citadas foram escolhidas por influência da mídia ou não.

Apesar de não ser um livro muito conhecido, foi possível encontrar quatro pesquisas que analisam algum aspecto literário ou teórico de *O Castelo dos Destinos Cruzados* e mais duas que apenas citam o livro em suas análises. A mais recente foi finalizada em 2012 por Luiz Ernani Fritoli e intitula-se *Italo Calvino e Osman Lins: Da literatura combinatória ao hiper-romance*. Nesta tese, Fritoli aborda as duas vertentes de temas mais pesquisados quando se trata dos livros da década de 70, sendo elas a narrativa combinatória e a teoria do hiper-romance. Outro trabalho, nessa linha, é a tese de Jacques Fux, *A matemática em George Perec e Jorge Luis Borges: um estudo comparativo*, apresentada em 2010, na qual *O Castelo dos Destinos Cruzados* é usado para ilustrar como funciona a *contrainte*, ou seja, a restrição que Calvino se impunha para criar os jogos combinatórios, pois Fux trabalha em sua tese as relações entre matemática e literatura propostas pelo grupo Oulipo.

Podemos citar ainda dois trabalhos produzidos no ano de 2007 e que utilizam *O Castelo dos Destinos Cruzados* em suas análises: *O Saber Narrativo: Proposta para uma leitura de Italo Calvino* de Maria Elisa Rodrigues Moreira e *Processo de Criação e jogos combinatórios: Procedimentos Comunicativos em Italo Calvino*, de Maria Sílvia Bigareli. A dissertação da professora e pesquisadora Maria Elisa Rodrigues Moreira, publicada no ano de 2007, propõe uma leitura das obras de Calvino, em especial *O Castelo dos Destinos Cruzados*, atentando para a criação de um saber literário dado pela investigação de questões como o hipertexto, intertexto, metaficção entre outras. Já a dissertação de Maria Sílvia Bigareli, trata mais da relação matemática que gira em torno da técnica da narrativa combinatória do que das relações literárias, uma vez que investiga os mecanismos de criação usados por Calvino nos três livros escritos década de 70, concentrando-se nos jogos combinatórios, nas regras e estratégias lúdicas de comunicação e escrita.

Além desses trabalhos, mais duas teses citam *O Castelo dos Destinos Cruzados* em sua fundamentação teórica como um exemplo de aplicabilidade do referido tema. A primeira do ano de 2006 foi escrita por José Alonso Torres Freire e intitula-se *Entre Construções e Ruínas: uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum*. Nesse trabalho, o pesquisador cita o livro de Calvino e faz

uma leitura na qual compara o narrador a um viajante perdido na floresta da ficção – expressão que remonta ao livro *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), de Umberto Eco – explicando como o narrador, ao entrar em um castelo no meio de uma floresta, perde-se novamente no bosque de ficção gerado pelas histórias contadas pelas personagens que narram suas histórias usando as cartas de tarô. Outra tese que cita *O Castelo dos Destinos Cruzados* é aquela escrita por Rodrigo Rodrigues Tavares em 2009, *Desenhando a Revolução: a luta de imagens na imprensa comunista (1945-1964)*, que indica o livro numa nota de rodapé e cuja única ligação com o contexto foi denominar Calvino como um escritor comunista italiano que trabalhou com as imagens das cartas de tarô para compor narrativas, que foram julgadas excessivamente subjetivas pelo pesquisador.

O único trabalho encontrado que apresenta uma relação entre as obras de Calvino e Ariosto é a tese de Andrea Lombardi, de 1994, com o título de *A Verdadeira história no narrador Calvino, Ariosto e a influência poética*. Nesta pesquisa, Lombardi analisa a relação entre Calvino e Ariosto, sob o ponto de vista da teoria da “angústia da influência” de Harold Bloom, atentando para as características de um conflito entre o novo escritor e seu precursor, respectivamente Calvino e Ariosto, interpretando-o como um conflito entre narrador e personagem. Apesar de trabalhar a relação entre as obras de Calvino e Ariosto, a pesquisa feita por Lombardi se diferencia deste trabalho, porque nosso foco estará fixado inteiramente nos textos e na poética, deixando de lado possíveis conflitos psicológicos, como já fizemos anteriormente na pesquisa de iniciação científica.

Em um estudo precedente² intitulado: *Embaralhando destinos – Leitura Comentada de O Castelo dos Destinos Cruzados*, fizemos uma leitura comentada de três capítulos do referido livro de Calvino, sendo eles: *O Castelo*, *História de Orlando Louco de Amor* e *História de Astolfo na Lua*. A proposta anterior foi entendê-los por meio da relação intertextual que os capítulos citados possuem com alguns *Cantos* específicos do poema *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, e, assim o enfoque escolhido já contemplava o diálogo entre as obras citadas.

O recorte escolhido para o referido estudo foi necessário porque *O Castelo dos Destinos Cruzados* compõe-se de duas partes: *O Castelo dos Destinos Cruzados* e *A*

² Trabalho de Graduação Individual (TGI)

Taverna dos Destinos Cruzados, que podem ser lidas de forma independente como explicaremos com mais detalhes nos capítulos seguintes. Ademais, em uma *Nota* que serve de apresentação ao referido livro na edição italiana, o próprio Calvino aponta para o fato de o *Orlando Furioso* ter sido sua inspiração para a composição das narrativas que compõem a primeira parte:

Il riferimento letterario che mi veniva spontaneo era l'Orlando Furioso: anche se le miniature di Bonifacio Bembo precedevano di quasi un secolo il poema di Ludovico Ariosto, esse potevano bene rappresentare il mondo visuale nel quale la fantasia ariostesca s'era formata. Provai subito a comporre con i tarocchi viscontei sequenze ispirate all'Orlando Furioso; mi fu facile così costruire l'incrocio centrale dei racconti del mio <<quadrato magico>>. (CALVINO, 2014, p.VIII)

As miniaturas às quais Calvino se refere são as cartas de Tarô utilizadas para a composição imagética das narrativas, pois excetuando a primeira história, todas as outras contêm duas partes, uma textual e outra imagética, que se completam como explicaremos com mais detalhes no primeiro capítulo.

Desse modo, Calvino também explica que as narrativas foram inspiradas em cartas que poderiam representar visualmente o mundo de fantasia do *Orlando Furioso*, o que nos guia para a teoria que foi escolhida no estudo precedente para dar suporte às investigações. Por esse motivo, fizemos um levantamento dos conceitos e recursos criativos usados por Calvino para compor as histórias, o que nos levou ao estudo da técnica da reescritura, processo que foi essencial para o escritor no período em que morou na França e se uniu ao grupo Oulipo. Sua importância reside no fato de que a reescritura também permitia refletir sobre as formas de narrar. Afinal, reescrever é uma forma de contar a mesma história segundo uma perspectiva diferente e uma leitura diversa daquela normalmente proposta.

Além disso, também embasamos nossa leitura em princípios e modelos teóricos utilizados por Calvino para compor suas narrativas: a teoria estruturalista, a narrativa-moldura, a intertextualidade, a técnica da reescritura e a narrativa combinatória.

Ao observar as narrativas, veremos que Calvino fez com que elas formassem um desenho ao final de cada parte do livro, levando-nos a ver que existe uma forma e uma

estrutura dentro do livro. Esses conceitos são essenciais para compreender uma das correntes literárias que Calvino estudou e testou ao longo das décadas de 1960 e 1970, o Estruturalismo.

A Escola de Linguística Estrutural, ou Estruturalismo, teve sua origem no Círculo Linguístico de Praga e era uma corrente literária com objetivo e campo de estudo diversos da corrente dos Formalistas russos. Como sabemos, o Formalismo teve influência sobre o Estruturalismo, particularmente quanto aos princípios gerais e às técnicas de análise, mas era uma corrente que não possuía uma teoria própria, assim alguns princípios e técnicas foram aos poucos sendo modificados e enriquecidos pelos estruturalistas. Segundo um dos princípios fundamentais do Formalismo, a forma deve ser vista como um conjunto de funções, pois ela abarca todas as partes e aspectos do texto. A relação dos elementos do texto entre si, deles com a obra toda e desta com a literatura nacional também é dada pela forma.

É possível perceber também que a organização de uma obra é muito importante e se manifesta em planos diferentes. Segundo a teoria estruturalista, a classificação de uma obra deve seguir a estratificação de um sistema em planos, denominados funções. Como exemplo, podemos dizer que a estrutura de uma obra pode manifestar-se na relação entre personagens, nos estilos narrativos, no ritmo etc.

No caso de *O Castelo dos Destinos Cruzados* existe uma forma de construir as narrativas, que é dada pela sequência de cartas e a leitura desta sequência. Além disso, há também uma estrutura que pode ser observada quando todas as cartas do baralho já estão sobre a mesa indicando as histórias de todos os personagens. Cada parte do livro possui uma estrutura diferente, o desenho formado pela junção de todas as histórias interligadas é diferente em cada uma das partes do livro.

Essa diferença na forma é explicada primeiramente pela ideia de que ela é dada pela relação dos elementos do texto entre si, seguida pela ideia de que cada história é um intertexto diferente, portanto, naturalmente terá elementos diferentes e finalmente porque os baralhos são diversos também.

O conceito de narrativa-moldura permitiu a Calvino criar a organização sistemática escolhida para *O Castelo dos Destinos Cruzados*. As narrativas introdutórias são chamadas de narrativas-molduras, sendo uma para cada parte, respectivamente, “O

castelo dos destinos cruzados” e “A taverna dos destinos cruzados”. Elas funcionam como moldura porque delimitam a posição das personagens e sua forma de agir. Essa delimitação ou restrição é uma das principais características da técnica de narrativa combinatória usada pelo grupo Oulipo. Este grupo estudou formas de unir a matemática ao processo de escrita e Calvino, atento a essas novas propostas, concebe *O Castelo dos Destinos Cruzados* por meio de processos combinatórios e formas de escrever histórias usando a técnica da narrativa combinatória, por isso a análise combinatória foi a técnica matemática escolhida para criar o que se chamou de narrativa combinatória.

Corroborando com o que dissemos anteriormente, a pesquisadora Bernardini Napoletano nos aponta que esse livro é um experimento narrativo combinatório, que tem uma estrutura significativa, fruto de uma sequência de esquemas combinatórios que indicam uma interpretação e uma descrição do mundo:

Il castello dei destini incrociati è innanzitutto un esperimento narrativo combinatorio e un'analisi del processo creativo, ma è anche un'interpretazione e una descrizione del mondo; in termini dolmanniani, Il castello è una struttura significativa, specifica in quanto “risultante di un insieme di schemi operativi (di combinazioni) gerarchicamente disposti verso un fine unitario”. (BERNARDINI NAPOLETANO, 1977, p. 130)

Por isso, a definição de literatura concebida por Calvino que melhor se enquadra a este período é a que o escritor apresentou no ensaio *Cibernética e fantasmas: Notas sobre a narrativa como processo combinatório* (1967), no qual afirma que a literatura é um jogo combinatório porque segue regras, mas também por que explora as possibilidades de significação da linguagem trazendo luz para significados que estavam escondidos no inconsciente coletivo.

Assim, com o intuito de iluminar mais significados escondidos em *O Castelo dos Destinos Cruzados*, este novo projeto visa explanar como Calvino construiu ao longo dos anos seu intertexto com Ariosto através da história do personagem Orlando.

Para desenvolver esta pesquisa foi preciso dedicar mais atenção aos conceitos de narrativa combinatória. Além de compreender mais profundamente a concepção de intertextualidade e reescritura, associados à teoria do dialogismo bakhtiniano. E, por

fim, entender a importância de Ariosto para a composição calviniana, principalmente, por meio de seu diálogo com a tradição literária italiana, buscando o histórico do personagem Orlando desde as canções de gesta até *O Castelo dos Destinos Cruzados*.

Os livros que fazem parte do *corpus* desta pesquisa são: *La canzone d'Orlando*, tradução da feita por Giuseppe L. Passerini, vertendo a *Chanson de Roland* do francês para o italiano. Escolhida por ser uma tradução recente (2008) e facilmente acessível pela biblioteca digital *Liber Liber*, acrescida de uma introdução comentada da canção de gesta. Por motivos similares, escolhemos a edição do poema *Orlando innamorato* que se encontra disponível na mesma biblioteca; trata-se de uma edição não comentada, acessível e recente (2001). Outra vantagem dessas edições virtuais é a possibilidade de fazer *download* do texto e poder trabalhar nele a qualquer momento, em qualquer dispositivo eletrônico. A escolha da edição do *Orlando Furioso* foi mais criteriosa, além da edição virtual provida pela *Liber Liber*, foi escolhida a edição do *Furioso*, na qual foram traduzidos episódios selecionados pela Editora Ateliê Editorial, em 2004, 2ª edição, com tradução de Pedro Garcez Ghirardi. E a 1ª edição do Tomo I do *Orlando Furioso*, publicada pelo Ateliê Editorial juntamente com a Editora Unicamp, em 2011, também traduzida por Pedro Garcez Ghirardi. Ambas são edições comentadas. Em relação ao *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, não existe tradução para o português no Brasil, assim sendo, optamos pela edição italiana comentada, publicada em 2011, pela Editora Arnoldo Mondadori Editore. Para *O Castelo dos Destinos Cruzados (Il castello dei destini incrociati)* foi escolhida a 35ª edição italiana, publicada pela mesma editora, em 2014, para cotejar o texto original com o *Raccontato* e o *Furioso*, no entanto, também fizemos uso da edição brasileira, traduzida em 1991 por Ivo Barroso, na apresentação do livro.

Assim sendo, a presente dissertação possui três capítulos, o **primeiro capítulo** será dedicado à apresentação de *O Castelo dos Destinos Cruzados* (1973). Este capítulo está dividido em três partes: compõe-se inicialmente de uma apresentação geral do livro, cujo ponto de partida e enfoque é o texto escrito por Calvino, intitulado “Nota”, que aparece no início da edição italiana e, no final, na edição brasileira. Essa “Nota” detalha a idealização e a gênese das narrativas e da parte editorial do referido livro. Em seguida, analisamos a estrutura, explicando a forma como o escritor definiu a sequência de cartas, de histórias e de que maneira procederia a leitura da sequência de cartas de cada narrativa. Além disso, abordamos alguns conceitos teóricos fundamentais da narrativa, trabalhando em três sub-tópicos, e estudamos a perspectiva pela qual Calvino

entende a literatura combinatória, pautando-nos, para isso, no ensaio “Cibernética e fantasmas: notas sobre a narrativa como processo combinatório” (1967). Em seguida, apresentamos uma breve introdução a respeito do uso de técnicas matemáticas na literatura, a necessidade da restrição ou *contrainte*, resultado da influência do grupo Oulipo na poética calviniana. Afinal, o procedimento lúdico-matemático faz parte da produção de Calvino durante os anos 70.

Por fim, apresentamos o sub-tópico relativo à reescritura, que é o instrumento escolhido pelo escritor para dialogar com os clássicos, através da paródia, apresentando sua releitura e interpretação de livros relevantes, permitindo ao escritor modernizá-los e torná-los mais acessíveis ao público.

O **segundo capítulo** está centrado na intertextualidade dentro da literatura cavaleiresca italiana, formando uma rede intertextual. Para compreender o papel do personagem Orlando dentro dessa rede, elaboramos um histórico do personagem ao longo da tradição literária italiana. No entanto, optamos por traçar um percurso que passasse por *La Chanson de Roland* (1100), pelo *Orlando Innamorato* (1483) e pelo *Orlando Furioso* (1516), devido à importância dos clássicos na obra de Calvino.

Sendo assim, esse capítulo está dividido em sub-tópicos: o primeiro aborda a criação do mito do Paladino Orlando por meio da canção de gesta *La Chanson de Roland*. A seguir, apresentamos o poema criado por Matteo Maria Boiardo, considerado polêmico por eternizar um *Orlando Innamorato*. Enfim, no terceiro sub-tópico, tratamos do poema *Orlando furioso* escrito por Ludovico Ariosto que, apesar de ter se proposto continuar o poema *Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo, produziu um novo paradigma na literatura cavaleiresca, porque na verdade por meio dele o poeta renascentista conseguiu construir um mundo poético novo e completo.

O **terceiro capítulo** é inteiramente dedicado à análise visando demonstrar de que maneira se estabelece a rede de intertextos dentro da tradição literária, ligando os textos por meio de semelhanças e diferenças.

Para atingir esse objetivo, num primeiro momento, explicamos o conceito de intertextualidade, cujas bases encontram-se no dialogismo, teoria desenvolvida por Mikhail Bakhtin, procurando estabelecer vínculos entre essa teoria e o nosso *corpus*. Em seguida, optamos por exemplificar a intertextualidade usando as concepções de paródia, paráfrase, estilização e apropriação, trabalhadas por Affonso Romano de Sant’Anna, além da definição de paródia proposta por Linda Hutcheon.

A segunda parte desse capítulo é empregada para precisar as características do personagem Orlando em cada um dos poemas de cavalaria citados anteriormente, e em duas produções calvinianas: *Orlando Furioso de Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* (1970), na qual Calvino começa a reelaborar a história orlandiana, sendo considerada uma produção de transição entre o canto XXIII do *Orlando furioso* e a narrativa de *O Castelo dos Destinos Cruzados*.

Partindo dessas observações, é interessante perceber como tais características ou variantes são retomadas ou modificadas ao longo da tradição literária italiana, para finalmente, chegar ao Orlando, criado por Calvino, que calmamente reconta sua própria história fazendo um movimento de *flashback* e recuperando todas as histórias anteriores.

Por fim, as considerações finais do trabalho, que apresentam as conclusões a que chegamos depois de cotejar os poemas e as narrativas. Em seguida, elencamos a bibliografia utilizada e incluímos um anexo, que contará com os esquemas de cartas e ilustrações relacionadas ao livro de Calvino.

1 O CASTELO DOS DESTINOS CRUZADOS

1.1 UM CASTELO DE CARTAS: APRESENTAÇÃO GERAL DO LIVRO

O texto que aparece como prefácio da 35ª edição da Editora Mondadori de *O Castelo dos Destinos Cruzados* foi escrito por Italo Calvino em outubro de 1973 e foi com base nesse prefácio que pensamos nesta apresentação, uma vez que por meio desse texto o autor introduz questões que serão basilares para a análise aqui proposta. Esse mesmo texto aparece na 2ª edição da Editora Companhia das Letras, com o título “Nota”.

Tal “Nota” tem como objetivo contextualizar o leitor a respeito do percurso percorrido pelo escritor na concepção do livro, desde a primeira sugestão do tema até a publicação da edição finalizada do *Castello*³. Ademais, é por meio dela que podemos constatar a gênese bastante particular desse livro, no qual Calvino experimenta a ideia de usar as cartas de baralhos de tarô como máquinas narrativas combinatórias, resultantes de um exercício literário que se divide em duas partes: aquela inicial, que reúne textos escritos e reescritos pelo autor ao longo de diversos anos e, a segunda, resultado de um trabalho feito sob encomenda, produzido e publicado num curto espaço de tempo.

Logo no início do texto, Calvino afirma que se sentiu atraído pela ideia de usar o baralho de tarô para compor as narrativas quando participou de um Seminário Internacional sobre a estrutura do conto no ano de 1968. Ali, ao assistir a uma comunicação de Paolo Fabbri, tomou conhecimento dos estudos a respeito da análise das funções narrativas das cartas de tarô, que na época foi tema de estudo de semióticos e estruturalistas. Dentre os estudiosos citados por Calvino, encontramos M. I. Lekomceva e B. A. Uspensky, que publicaram o texto *La cartomanzia come sistema semiotico*, e B. F. Egorov, autor do estudo *I sistemi semiotici più semplice e la tipologia degli intrecci*. A respeito das referidas pesquisas, o escritor sustenta que conservou da contribuição metodológica apenas a concepção de que existe uma relação entre o significado e a posição das cartas, mas uma observação mais detalhada da sequência de cartas nos mostra que o conceito de *intreccio*, ou seja, o ponto de ligação entre as cartas,

³ Esclarecemos que, a título de facilitação, a partir de agora, adotaremos a forma *Castello* para nos referirmos tanto ao título em português (*O Castelo dos Destinos Cruzados*), quanto ao título original em italiano.

também é importante para o escritor, pois leva ao encadeamento narrativo. A postura assumida por Calvino é claramente cética e racional, já que no seu trabalho não leva em consideração os significados propostos por rituais de adivinhação na cartomancia:

Ma non posso dire che il mio lavoro si valga dell'apporto metodologico di queste ricerche. Di esse ho ritenuto soprattutto l'idea che il significato d'ogni singola carta dipende dal posto che essa ha nella successione di carte che la precedono e la seguono; partendo da questa idea, mi sono mosso in maniera autonoma, secondo le esigenze interne al mio testo. (CALVINO, 2014, p. VII)

A propósito da questão da interpretação simbólica, as explicações que Calvino introduz são vitais para o correto entendimento do texto, porque aqueles que procurassem ler o *Castello* em função do misticismo evocado pela cartomancia provavelmente se frustrariam, pois a leitura das cartas realizada pelas personagens ao longo das narrativas está fundamentada na observação das imagens, em oposição a uma possível abordagem supersticiosa ou religiosa. O autor confirma ter tomado conhecimento da bibliografia a respeito da cartomancia e da interpretação simbólica das cartas, mas não podemos afirmar que esse conhecimento tenha influenciado o trabalho calviniano, já que o escritor procurou usar um método imparcial⁴:

Quanto alla vastissima bibliografia cartomantica e d'interpretazione simbolica dei tarocchi, pur avendone preso debita conoscenza, non credo abbia avuto molta influenza sul mio lavoro. Mi sono applicato soprattutto a guardare i tarocchi con attenzione, con l'occhio di chi non sa cosa siano, e a trarne suggestioni e associazioni, a interpretarli secondo un'iconologia immaginaria. (CALVINO, 2014, p. VII)

Os motivos citados na “Nota” para a divisão do livro em duas partes são importantes para uma visualização mais clara do caminho explorado pelo escritor através do processo de criação que se iniciou com a utilização do tarô de Marselha, o qual possui imagens desenhadas com traços menos refinados artisticamente. Calvino dispunha as cartas ao acaso e procurava um sentido nelas, pois desde o início o escritor procurava motivos literários. A intenção de reescrever esses motivos é a confirmação

⁴ A discussão sobre o modo como as cartas foram posicionadas e sobre a criação de um sistema de significação por meio de esquemas elaborados por Calvino com base na questão da narrativa combinatória será desenvolvida com mais minúcia nos próximos tópicos deste capítulo.

da intertextualidade que os textos apresentam e cuja relevância pode ser verificada no decorrer da análise.

Outro aspecto fundamental é a considerável atenção que Calvino dispensa para o conceito de forma. Ainda que nesse texto essa concepção não seja amplamente discutida, o escritor foi fortemente influenciado por estudos semióticos de pesquisas estruturalistas em voga na época em que estava trabalhando nessas narrativas. A dificuldade de Calvino era encontrar uma estrutura que lhe permitisse mostrar a pluralidade das narrativas enfileiradas; ainda que o material criado fosse suficiente, ele não conseguia visualizar uma forma que o deixasse satisfeito com o resultado imagético do texto. Como consequência, o escritor acabava por mudar as regras do jogo combinatório, a estrutura geral do trabalho ou as soluções narrativas, inviabilizando a finalização do trabalho:

Ho cominciato con i tarocchi di Marsiglia, cercando di disporli in modo che si presentassero come scene successive d'un racconto pittografico. Quando le carte affiancate a caso mi davano una storia in cui riconoscevo un senso, mi mettevo a scriverla; accumulai così parecchio materiale; posso dire che gran parte della Taverna dei destini incrociati è stata scritta in questa fase; ma non riuscivo a disporre le carte in un ordine che contenesse e comandasse la pluralità dei racconti; cambiavo continuamente le regole del gioco, la struttura generale, le soluzioni narrative. (CALVINO, 2014, p. VII)

Uma observação deve ser feita no que se refere à forma do livro o *Castello*, porque o texto publicado em 1973 contém duas partes, compostas em momentos diversos. Por causa disso, “A Taverna dos destinos cruzados” configura a segunda parte do livro mas, na verdade, contém as primeiras narrativas escritas por meio da técnica que usa o baralho de tarô como máquina narrativa combinatória. O resultado desse primeiro experimento foi temporariamente deixado de lado por Calvino.

O escritor nos conta que compôs as narrativas da parte intitulada “O Castelo dos destinos cruzados” a pedido do editor Franco Maria Ricci. O convite visava à criação de um texto para acompanhar as figuras do baralho de tarô dos Duques de Milão, criado por Bonifácio Bembo no século XV. Por esse motivo, essa parte foi publicada separadamente em 1969, no livro *Tarocchi, Il mazzo visconteo de Bergamo e New York*.

Calvino justifica que não pôde usar as narrativas que já tinha criado com o baralho marselhês, pois o mundo descrito pelas cartas do século XV era muito diferente

daquele representado pelas imagens francesas, não só por que os nomes das cartas francesas e italianas eram diferentes, mas também por que certas imagens muito importantes para as narrativas como O Carro, As Estrelas, A Força foram representadas de forma tão diversa que geravam situações narrativas diferentes, uma vez que ilustravam sociedades distintas, com linguagens e sensibilidades diversas.

É interessante ressaltar que, na “Nota”, Calvino cita o poema *Orlando Furioso* como referência literária para composição das narrativas com o baralho milanês, que por ser mais refinado permitiu-lhe ilustrar melhor o mundo visual e a sociedade que inspirou Ludovico Ariosto. Esse trecho em especial é crucial para nossa análise, pois aponta para o direcionamento de nosso trabalho, ou seja, a importância real do poema e do personagem Orlando na poética de Calvino, mais especificamente no *Castello*. Isso por que, ao contrário do que aconteceu com o texto de “A Taverna dos destinos cruzados”, na parte dedicada a “O Castelo dos Destinos Cruzados”, o escritor nos assegura que não teve dificuldade de montar o cruzamento central da estrutura que uniria todas as narrativas. Esse cruzamento é dado pelas histórias de Orlando e de Astolfo, dois personagens também centrais do poema ariostesco, sendo as outras histórias formuladas em torno desses personagens, corroborando para atestar a força catalizadora que eles teriam na produção calviniana:

Provai subito a comporre con i tarocchi viscontei sequenze ispirate all'Orlando Furioso; mi fu facile così costruire l'incrocio centrale dei racconti del mio «quadrato magico». Intorno, bastava lasciare che prendessero forma altre storie che s'incrociavano tra loro, e ottenni così una specie di cruciverba fatto di figure anziché di lettere, in cui per di più ogni sequenza si può leggere nei due sensi. (CALVINO, 2014, p. VIII)

As narrativas do livro encomendado por Ricci foram analisadas em revistas internacionais, cujos artigos foram escritos por críticos como Maria Corti e Gérard Genot, além das narrativas serem citadas pelo escritor John Barth num curso ministrado numa universidade americana. Assim, a crítica produzida a respeito do *Tarocchi*, serviu para encorajar Calvino a republicar todo o produto desses anos de experimentação narrativa. Mesmo assim, a decisão de publicar juntamente as narrativas que formariam “O castelo dos destinos cruzados” e “A taverna dos destinos cruzados” somente se

concretizou quando Calvino conseguiu elaborar para as narrativas do baralho de Marselha uma estrutura que fosse capaz de abarcá-las no seu conjunto.

Portanto, ao analisar um texto de Calvino, é preciso ter em mente que nada do que se encontra nele é gratuito. É fundamental saber que o escritor encarava as cartas como peças de quebra-cabeças, ou seja, todas elas tinham que estar no lugar correto e possuir uma função a desempenhar. A criação de modelos de esquemas de variados formatos, alguns inclusive em três dimensões, traziam sugestões narrativas complicadas, a partir das quais o escritor se impunha regras cada vez mais elaboradas, que acabavam fazendo com ele que se sentisse perdido em um labirinto.

Novamente, nos apoiando nas pistas deixadas por Calvino na “Nota”, evidenciamos que a imagem do labirinto na poética calviniana é forte e muito presente no *Castello*:

Per prima cosa dovevo costruire anche con i tarocchi di Marsiglia quella specie di «contenitore» dei racconti incrociati che avevo messo insieme coi tarocchi viscontei. Ed era quest'operazione che non mi riusciva (...) Così passavo giornate a scomporre e ricomporre il mio puzzle, escogitavo nuove regole del gioco, tracciavo centinaia di schemi, a quadrato, a rombo, a stella, ma sempre c'erano carte essenziali che restavano fuori e carte superflue che finivano in mezzo, e gli schemi diventavano così complicati (acquistando talora anche una terza dimensione, diventando cubici, poliedrici) che mi ci perdevo io stesso. (CALVINO, 2014, p. VIII-IX)

A propósito desta questão do labirinto, Calvino em ensaios e obras precedentes já vinha refletindo sobre esse *topos* que para a literatura moderna seria muito valioso. Dentre os ensaios do autor, os mais relevantes para nosso estudo são “O desafio ao labirinto” (1962) e “Cibernética e Fantasma” (1967), ambos publicados no livro *Assunto encerrado* (1980).

O ensaio “Cibernética e Fantasma” aponta para reflexões sobre as narrações labirínticas, a importância dos mitos para a literatura, os avanços tecnológicos e também sobre o *mise en abyme*. Por outro lado, no outro ensaio citado, “O desafio ao labirinto”, Calvino analisa com essa metáfora de labirinto seguindo a perspectiva psicológica, na qual reflete sobre o desaparecimento da relação de oposição entre sujeito e objeto, que gera a desorientação do indivíduo em um mar de coisas, que se reflete na cultura de massa. Nesse ensaio, o escritor também sustenta como a literatura pode ajudar as

peessoas a encontrar um posicionamento frente ao labirinto: “o que a literatura pode fazer é definir a melhor atitude para encontrar o caminho de saída, embora essa saída nada mais será que a passagem de um labirinto para outro.” (CALVINO, 2009, p. 116)

O labirinto é uma das imagens que nos auxilia a entender a estrutura imanente no texto do *Castello*. Conforme a pesquisadora Lene Waage Petersen, essa ideia se refere diretamente ao *Orlando Furioso* e indiretamente ao *Castello*, porque a metáfora não se refere apenas à estrutura espacial, mas também à componente psicológica que nos indica a existência de um conflito existencial dentro das personagens. Acima de tudo, como já mencionamos, o labirinto é considerado um *topos* da literatura mundial e encontramos no *Castello* referências à concepção metafórica do castelo-labirinto utilizado por Ludovico Ariosto em seu poema por meio das ações do mago Atlante que pretende ludibriar os cavaleiros. Naturalmente, esse castelo de Atlante é uma ilusão, na qual os personagens passam muito tempo a andar sem rumo e sem perceber que estão girando em círculos dentro de um lugar que não é real:

L'altra metafora di struttura spaziale è il labirinto, la cui funzione non risiede in una formalizzazione dello spazio, ma in una descrizione tematica-esistenziale del rapporto del soggetto con lo spazio circostante: “Il poema che stiamo percorrendo è un labirinto nel quale si aprono altri labirinti” (p.110). Il labirinto centrale è naturalmente il castello di Atlante “un vortice di nulla”, in cui le immagini si rifrangono (PETERSEN, 2011, side 238)

No *Castello*, o labirinto não está somente dentro das narrativas, não se restringe à forma, mas se torna também um labirinto de palavras. Por causa disso, ao pensar no desenvolvimento das narrativas, o autor esclarece que os textos só teriam sentido se a linguagem expressasse também a diferença no estilo das figuras dos dois baralhos de tarô, ou seja, uma linguagem que se moldasse à atividade de narrar histórias usando as cartas. Por isso, é interessante perceber a relação do escritor com a língua italiana, pois esse é um dos fatores mais importantes de sua poética, assim sendo, a estilística também foi sua preocupação ao compor as narrativas:

A queste difficoltà nelle operazioni pittografiche e fabulatorie s'aggiungevano quelle nella orchestrazione stilistica. M'ero reso

conto che, accanto al Castello, La taverna poteva avere un senso solo se il linguaggio dei due testi riproduceva la differenza degli stili figurativi tra le miniature raffinate del Rinascimento e le rozze incisioni dei tarocchi di Marsiglia. (CALVINO, 2014, p. X)

A preocupação com a linguagem mais adequada à composição das narrativas é muito coerente com a postura que Calvino adota perante a língua italiana de um modo geral, pois ele acreditava que a língua deveria ter uma relação com a vida, comunicar a plenitude existencial para tornar-se expressão. Para o escritor, o italiano somente sobreviveria se fosse capaz de transformar-se em uma versão instrumentalmente moderna e, para atingir esse objetivo, a língua precisaria se moldar às atividades práticas para que se tornasse homogênea. Assim, em seu ensaio “A antilíngua” (1965), ele defende a modernização da língua italiana, sua melhor adaptação no que tange à comunicação, a fim de absorver os termos técnicos científicos, ou de campos de estudos, de escolas ou tendências, ou seja, a necessidade de um desenvolvimento linguístico que abarcasse os avanços tecnológicos da sociedade:

Ma si può obiettare che il linguaggio – diciamo così – tecnico-meccanico è solo una terminologia; lessico, non lingua. Rispondo: più la lingua si modella sulle attività pratiche, più diventa omogenea sotto tutti gli aspetti, non solo, ma pure acquista <<stile>>. (CALVINO, 2012, p. 153)

Devido a todos os fatores que citamos anteriormente, Calvino denominou esse período de produção do *Castello* como “gênese tormentosa”. Refletindo mais especificamente sobre o tempo que dedicou à composição das narrativas de “A Taverna dos destinos cruzados”, o escritor descreve a sensação de bloqueio que experimentava por não conseguir fixar um esquema formal para a referida parte, mas também por não conseguir abandonar o projeto. Ainda que se passassem meses sem que ele pensasse no texto ou nos esquemas, bastava visualizar um método que lhe parecesse mais simples e seguro para que criasse novos esquemas, que mais tarde corrigia e complicava sem atingir um resultado satisfatório. Especialmente porque Calvino em sua poética demonstra claramente os valores que preza e, por isso, nos parece válido citar que um dos motivos dessa obsessão em acomodar as narrativas em um esquema reside no conceito que o escritor chamava de exatidão.

Nas conferências Norton, que vieram a compor o livro póstumo *Seis propostas para o próximo milênio*, o escritor estabelece que a exatidão é um valor que expressa a necessidade de projetar uma obra bem definida, com imagens bem nítidas e que ficariam retidas na memória do leitor. Através da linguagem, o escritor seria capaz não só de traduzir claramente a imaginação que leva a um mundo infinitamente vasto, como também a fidelidade do escritor ao limite que ele mesmo se impôs porque, segundo Calvino, na referida conferência, o limite pode conduzir ao detalhe e ao infinitamente mínimo.

Calvino manifestou, tanto na “Nota” quanto na conferência já citada, a sensação de que era transportado dentro do texto a um resultado inesperado, como se o texto tivesse o poder de conduzi-lo e não o contrário. Ao comentar como se sentia em relação àquela “gênese tormentosa”, Calvino a define como se fosse tragado por uma obsessão maníaca:

tutt’a un tratto mi balenava l’idea che potevo ritentare in un altro modo, piu semplice, piu rapido, di riuscita sicura. Ricominciavo a comporre schemi, a correggerli, a complicarli: m’impelagavo di nuovo in queste sabbie mobili, mi chiudevo in un’ossessione maniaca. (CALVINO, 2014, p. X).

E ilustrando uma situação em que se sentiu conduzido pelo texto, o escritor explica que tinha outros planos para o rumo daquela apresentação: “Esta conferência não se deixa conduzir na direção que me havia proposto. Eu me propunha a falar da exatidão, não do infinito e do cosmo.” (CALVINO, 1990, p. 82). Ao continuar o discurso sobre sua forma de lidar com a própria poética, o escritor aponta os problemas que ele acredita ainda não ter resolvido:

Talvez fosse mais interessante falar dos problemas que ainda não resolvi, que não sei como resolver e que tipo de coisa eles me levarão a escrever... Às vezes procuro concentrar-me na história que gostaria de escrever e me dou conta de que aquilo que me interessa é uma outra coisa diferente, ou seja, não uma coisa determinada mas tudo o que fica excluído daquilo que deveria escrever: a relação entre esse argumento determinado e todas as suas variantes e alternativas possíveis, todos os acontecimentos que o tempo e o espaço possam conter. É uma obsessão devorante, destruidora, suficiente para me bloquear. (CALVINO, 1990, p. 82-83)

Isso nos leva a verificar que solução o autor encontrou para o esquema de cartas de “A Taverna dos destinos cruzados”, em virtude da dificuldade de resolver esse problema. O esquema geral⁵ das cartas apesar de parecer mais regular, não corresponde exatamente às sequências de cartas usadas dentro dos capítulos para ilustrar as narrativas, porque as sequências diferem na quantidade e na ordem de disposição das cartas. Se optarmos por observar primeiro o esquema geral das cartas de tarô de Marselha, vemos que Calvino usou todas as setenta e oito cartas para compô-lo. Além disso, cada uma das sequências de cartas do esquema contém a indicação de qual história ela representa.

Se delimitarmos a contagem das cartas das histórias de três em três colunas, notaremos que invariavelmente elas contarão com vinte e seis unidades, divididas em duas colunas com nove e uma com oito cartas. As colunas com oito cartas se explicam pelos três espaços em branco – acima, no meio e no fim – que permeiam a diagonal que cruza o esquema da esquerda para direita. No entanto, se verificarmos a quantidade de cartas por narrativa, vemos que cada uma delas tem quantidade diferentes de cartas: 1. “História do indeciso”: vinte e nove cartas; 2. “História da floresta que se vinga”: vinte e três cartas; 3. “História do guerreiro sobrevivente”: vinte e uma cartas; 4. “História do reino dos vampiros”: trinta e seis cartas; 5. “Duas histórias nas quais se procura e se perde”: trinta e uma cartas; 6. “Também tento contar a minha”: vinte e oito cartas e 7. “Três histórias de loucura e destruição”: vinte e seis cartas. Talvez por isso Calvino tenha tido dificuldade de encontrar um esquema geométrico que abarcasse todas as narrativas e também deixasse um espaço vazio bem no meio do esquema geral.

E Calvino afirma ter considerado as narrativas parte como uma coletânea de material produzido lentamente através das estratificações sucessivas das interpretações das cartas, mas não é possível encontrar um tema central dessa segunda parte. Ainda que se perceba uma intenção ideológica e de escolhas estilísticas, o intuito do escritor ao publicar essa seleção de narrativas foi libertar-se dela:

La taverna dei destini incrociati come ora finalmente vede la luce è il frutto di questa genesi travagliata. Il quadrato con le 78 carte che

⁵ Vide anexo: figura 2

presento come lo schema generale della Taverna non ha il rigore di quello del Castello: i «narratori» non procedono in linea retta né secondo un percorso regolare; vi sono carte che tornano a presentarsi in tutti i racconti e più d'una volta in un racconto. Non diversamente, il testo scritto si può dire l'archivio dei materiali accumulati via via, attraverso stratificazioni successive di interpretazioni iconologiche, di umori temperamentalmente, d'intenzioni ideologiche, d'impostazioni stilistiche. Se mi decido a pubblicare La taverna dei destini incrociati è soprattutto per liberarmene. (CALVINO, 2014, p. X-XI)

Além disso, Calvino inicialmente tinha projetado escrever três textos para compor o *Castello*, porém o longo período de tempo trabalhando com o baralho de tarô de Marselha fez com que o autor se sentisse preso a um discurso que simbolizasse os períodos medieval e renascentista. Se Calvino prosseguisse com seu intento, teríamos um terceiro texto, “O motel dos destinos cruzados”, no qual seriam utilizadas histórias em quadrinhos como base de representação do inconsciente coletivo. Contudo, o autor não sentia mais interesse em desenvolver esse tipo de experimento e, ao final, o *Castello* foi publicado com apenas duas partes.

Calvino continua ao longo do texto da “Nota” a discutir os assuntos que ele julgou mais importantes, explicando como procedeu para lidar com cada um dos tópicos, pois o *Castello* lida com diversas questões complexas que estavam em voga nos anos da década 1970. Em vista disso, para compreender melhor o motivo das escolhas do escritor, precisamos nos aprofundar no estudo das correntes teóricas e no contexto que envolvia a produção de Calvino no período de composição do *Castello*. Portanto, a próxima parte desta pesquisa será dedicada a investigar o argumento sobre a estrutura do livro que delineamos inicialmente neste tópico.

1.2 EMBARALHAR E DISTRIBUIR AS CARTAS: A FORMA DAS NARRATIVAS

Durante a década de 1970, Calvino e sua família mudaram-se para a França, que era considerada como o centro irradiador das pesquisas estruturais em literatura, assim o escritor recebeu influência desses estudos e do grupo Oulipo. Como a análise da influência do estruturalismo sobre os oulipianos é bastante complexa, esse estudo não poderia esgotar em poucas páginas o assunto, por isso, nos limitaremos aqui a um

rápido exame de alguns aspectos dessa corrente literária, a fim de elucidar melhor tal argumento.

Tzvetan Todorov ao falar sobre a herança metodológica do formalismo, nos explica que o método estrutural foi inicialmente desenvolvido no campo da linguística e que, por volta da década de 1920, os formalistas russos começaram a aplicar no campo dos estudos literários um trabalho que visava à análise estrutural das obras literárias.

Os estudos estruturais continuaram a crescer no campo da linguística, mas não tiveram seu reconhecimento imediato na área de estudos literários. Somente em 1962, a análise estrutural do poema *Les Chats* de Baudelaire, realizada por Roman Jakobson e Lévi-Strauss, fez com que a França passasse a ser um importante centro de pesquisas estruturalistas. Todorov ainda ressalta que um dos críticos mais importantes da corrente estrutural francesa foi Roland Barthes e que uma característica importante do trabalho do grupo estrutural francês era "a assimilação e reelaboração de ideias vindas do Leste (formalismo russo, Círculo Lingüístico de Praga) como do Oeste (pesquisas semióticas norte-americanas, "new criticism", linguística transformacional)." (Todorov, 2006, p. 9).

A diferença entre o estruturalismo e o formalismo é que a escola de linguística estrutural, ou estruturalismo, originou-se partir da corrente russa de estudos literários conhecida como formalismo, mas configurou-se com o Círculo Lingüístico de Praga, porque possuía foco, campo de estudo e objetivo diferentes daqueles apresentados pelos formalistas. Dentre os aspectos característicos do estruturalismo podemos citar o estabelecimento de modelos, um conjunto de funções como determinante de uma forma literária. Assim, "a forma, para eles, recobre todos os aspectos, todas as partes da obra, mas ela existe somente como relação dos elementos entre si, dos elementos com a obra inteira, da obra com a literatura nacional etc., isto é, como um conjunto de funções." (Todorov, 2006, p.29).

A partir desses elementos, podemos distinguir alguns aspectos do *Castello* que aludem a uma estrutura interna sem a pretensão de exaurir o assunto, porque o processo de estruturação de um livro é parte essencial da poética calviniana. Assim, observamos que a estrutura contida no *Castello* encontra-se em uma forma, no modo de organizar as partes, nos capítulos, na seleção das cartas, na linguagem, na maneira como o leitor toma contato com os elementos visuais das cartas que formam as narrativas, por isso é

importante lembrar que nada nesse livro é gratuito; o escritor planejou meticulosamente cada página e observaremos a seguir como cada um desses elementos foi alinhavado durante a composição narrativa.

A metáfora da alcachofra⁶ escolhida por Calvino para definir o modo como a obra literária nos permite desfolhar a realidade multifacetada do mundo, nos serve também como base de comparação para a estrutura do *Castello*, que ao ser lido parece ser desfolhado como uma alcachofra; primeiro as partes mais externas criando molduras, depois as histórias inseridas nas molduras, depois as cartas de tarô inseridas nas histórias, criando níveis de leitura e camadas de significado diferentes em cada uma das partes do livro. E como já mencionamos, o *Castello* é composto de duas partes, no entanto, a partir das informações reveladas na “Nota”, sabemos que Calvino tinha a intenção de compor três textos para integrar o *Castello*. Todos deveriam ser escritos usando uma operação análoga, mas cada um contendo elementos visuais que representassem o inconsciente coletivo de seu momento histórico. Dessa forma, para o texto da primeira parte Calvino escolheu um baralho pintado no século XV, para a segunda, um baralho impresso do século XVIII e por fim, para a parte que se chamaria “O motel dos destinos cruzados”, o escritor pensou que seria interessante usar histórias em quadrinhos, porém essa terceira parte não chegou a ser escrita.

Retomando a ideia de camadas de significados, é importante perceber que a escolha de diferentes baralhos para cada uma das partes determinou que os esquemas gerais possuíssem formas e estruturas particulares, para que contivessem a totalidade das cartas usadas na composição das narrativas. Se observarmos o esquema geral⁷ para a primeira parte, notaremos que foram usadas setenta e uma cartas, pois temos que excluir as cartas chamadas de “o diabo” e “a torre”, que não contém ilustrações disponíveis. A disposição dessas cartas, se observada de dentro para fora, apresenta: um quadrado de quarenta e oito cartas, dispostas em seis linhas com oito cartas cada uma; seguindo em direção ao exterior do esquema percebemos três pares de cartas horizontalmente, logo acima e imediatamente abaixo do quadrado. E na parte mais externa do esquema há treze cartas avulsas, sendo doze delas a representação dos personagem-narradores, ao qual somamos uma carta extra. Se detalharmos mais um pouco o esquema, podemos notar que a História do ingrato punido é a única que possui dezoito cartas, todas as

⁶ Metáfora usada por Calvino para descrever as obras do escritor Emilio Gadda no texto: “O mundo é uma alcachofra” (1963).

⁷ Vide anexo: figura 1

outras sequências de cartas horizontais e verticais que representam narrativas que contêm dezessete cartas.

O mais interessante é ver a atenção empregada por Calvino a esses elementos visuais dentro de cada capítulo da parte “O Castelo dos Destinos Cruzados”, porque as cartas acompanham aos poucos a narrativa como se fossemos vendo cada carta à medida que a história é contada e visualizando-as no mesmo momento em que as personagens, carta a carta, página a página, para que ao final o leitor possa contemplar a sequência de todas as cartas alinhadas como o personagem-narrador daquela história as teria disposto na mesa. E, caso o leitor deseje, antes da última história de cada parte, ele pode identificar no esquema geral, no qual aquela sequência de carta se encaixa.

Recuperando a observação da estrutura geral do livro, veremos que cada parte é composta por oito narrativas, que são apresentadas em uma estrutura modular. Esse modelo é caracterizado pela narrativa-moldura⁸, que organiza sistematicamente e ordena todas as narrativas, já que a primeira narrativa é especial, em ambas as partes. A moldura serve para a apresentação do narrador e a contextualização da situação dos personagens. Assim, o conceito de narrativa-moldura envolve a função de criar os limites dentro do qual Calvino organiza suas histórias através da *contrainte*, que será mais detalhada no próximo subcapítulo, quando verificaremos como as histórias foram concebidas a partir da técnica da narrativa combinatória, seguindo as influências do grupo Oulipo.

Prosseguindo ainda sobre os detalhes da narrativa inicial, percebemos que além de servir de moldura para as demais, esse tipo de organização vai gerar dois planos narrativos separados, aquele da narrativa-moldura e o das narrativas inseridas, que serão trabalhados pelo autor para criar efeitos de sentido porque, apesar de estarem inseridas, as narrativas podem ser lidas de forma independente em relação à narrativa-moldura.

Recapitulando, então, na primeira parte dispomos de uma narrativa introdutória chamada de “O castelo” e sete narrativas inseridas na seguinte ordem: “História do

⁸ Estudos sobre a moldura do *Decameron* nos foram muito úteis para entender a influência desta técnica narrativa na composição do *Castelo*, porém abordar o tema fugiria da proposta desse trabalho. Assim consultamos os textos *La cornice novellistica dal Decameron al Pentamerone* de Michelangelo Picone; do trabalho de Curtis e Menetti, apenas a introdução intitulada: *Boccaccio e la seduzione della poesia* e do crítico Marziano Guglielminetti, o texto *Boccaccio e la novella dal Medioevo al Barocco*. E por fim, outro crítico importante Giorgio Barberi Squarotti, que no livro *Il potere della parola* dedicou o texto “La ‘cornice’ del ‘Decameron’ o il mito di Robinson” ao estudo da moldura.

ingrato punido”, “História do alquimista que vendeu a alma” “História da esposa danada”, “História de um ladrão de sepulcros”, “História de Orlando louco de amor”, “História de Astolfo na lua” e “Todas as outras histórias”. Na segunda parte, a narrativa introdutória se intitula “A taverna” e consecutivamente dispõem-se as narrativas inseridas: “História do indeciso”, “História da floresta que se vinga”, “História do guerreiro sobrevivente”, “História do reino dos vampiros”, “Duas histórias nas quais se procura e se perde”, “Também tento contar a minha” e “Três histórias de loucura e destruição”.

O padrão estrutural se repete dentro das narrativas inseridas, porque elas em geral se iniciam pela apresentação da personagem que se predispõe a contar sua história através da carta que julgou melhor caracterizá-la fisicamente e das cartas que em sequência narram algum momento do passado da personagem. Esse é o padrão do primeiro plano narrativo. Ao mesmo tempo em que uma personagem deposita as cartas na mesa, o narrador do segundo plano procede à leitura interpretativa dos símbolos e nos conta as possíveis interpretações para aquela sequência, além de nos mostrar o que as outras personagens estão pensando. Ao final dessas duas operações, quando chegamos à última carta da sétima história, nos deparamos com a figura geométrica formada quando se unem todas as cartas e histórias.

Assim como a primeira narrativa é diferente das demais, a última também possui peculiaridades; constatamos que em ambas as partes diversas histórias são contadas ao mesmo tempo numa única narrativa, que culmina com um movimento circular que nos dá a sensação de retornar ao início, porém trata-se do início da segunda parte, pois ao final da última narrativa da primeira parte as cartas são recolhidas e o maço é embaralhado para que possa servir a um novo jogo combinatório.

Reforçando o que dissemos anteriormente a respeito dessa divisão estrutural em moldura e narrativas inseridas, a crítica Francesca Bernardini Napoletano nos mostra que no *Castello* as narrativas sozinhas não possuem grande importância, pois sua relevância reside no fato de formarem uma estrutura definida e unitária juntamente com a moldura:

Ne Il castello dei destini incrociati i contenuti dei singoli racconti non rivestono una particolare importanza di per sé, ma per il fatto che

vanno a formare una struttura (un contenuto) unitaria; all'interno di essa, le storie non rivestono una identica funzione semantica, la cui maggiore o minore rilevanza è indicata da elementi come il titolo ed il ruolo revestito dal narratore nelle vicende che espone.
(BERNARDINI NAPOLETANO, 117/118, 1977)

Além disso, Bernardini Napoletano ressalta que cada história pode ser interpretada de diferentes formas conforme a leitura que se faz de cada carta; desde que cada sequência seja lida de forma coerente, serão produzidas interpretações diversas para a mesma história e, por conseguinte, a estrutura é aberta a várias sugestões textuais. Entretanto, deve ficar claro ao leitor que a relação objetiva entre as cartas não se altera uma vez que, ao final, todas as sequências de cartas juntas sempre formam a imagem de uma figura geométrica. O leitor não precisa imaginar como as cartas são porque, ao lado da narrativa, está representada a sucessão de cartas, permitindo a visualização direta das imagens escolhidas por cada personagem para compor sua história, mas essa opção recria acima de tudo uma dimensão concreta, dando forma à narrativa.

É interessante pensar que ao longo da leitura só temos acesso às sequências de cartas que complementam aquela história em particular. Apenas depois de narrada a penúltima história, que corresponde à sexta narrativa inserida, é que Calvino nos apresenta o esquema geral que estaria disposto na mesa ao final das narrações. É como se assistíssemos ao nascimento das narrativas à medida que o comensal deposita as cartas em sequência, da mesma forma que os outros personagens estariam assistindo à narração. De forma homóloga nós, leitores, estamos na mesma posição que eles em relação ao esquema. E tal mecanismo se repete nas duas partes que compõem o livro.

Uma nova estrutura também se apresenta através do meio de comunicação empregado para narrar, já que os personagens não possuem mais a possibilidade de falar. Por esse motivo, a maneira que os personagens encontraram de se comunicar é criando uma nova estrutura de comunicação e notamos que o baralho de cartas assume a função de uma nova língua para eles. Bernardini Napoletano reforça que as cartas representam os signos com as quais se pode formar e organizar uma gramática e, dentre as regras especificadas pela pesquisadora, podemos dizer que a significação múltipla dos signos é condicionada pela sua localização em relação aos outros signos, ou seja, varia em relação à posição das cartas na sequência. A garantia da interpretação correta desses signos é obtida por meio da observação e consideração da disposição dos signos

em relação ao quadrado, que é a forma resultante do arranjo de todas as cartas. O quadrado seria então o produto final do diálogo entre todas as personagens umas com as outras e cada sequência de cartas de um narrador específico seria o diálogo dele com as demais personagens. De acordo com a pesquisadora:

I tarocchi rappresentano evidentemente i segni con cui si deve formare, ordinare una grammatica: il significato dei singoli segni non è univoco, ma polivalente, e varia con il posto che ogni singola carta occupa nella sequenza; a garantire l'interpretazione intervengono le regole d'uso, ovvero la sintassi, a disporre ordinatamente fin dall'inizio i tarocchi nel quadrato: in tal modo le sequenze, come nei giochi di carte la partita, sono "l'equivalente di un dialogo fra due o più interlocutori". (BERNARDINI NAPOLETANO, 132, 1977)

Além do uso das cartas conforme uma gramática própria, Bernardini Napoletano propõe também uma regra para a disposição das cartas. Elas devem ser dispostas seguindo um percurso obrigatório, que corresponda a uma sequência já inclusa no quadrado, de forma que a mesma sequência possa ser lida da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, de cima para baixo e de baixo para cima. Além disso, todas as narrativas começam com um personagem se apresentando para os outros, da mesma forma como os cavaleiros nas novelas de cavalaria fariam. Nas palavras da estudiosa:

Tutti i narratori seguono la stessa tecnica di disporre le carte in un percorso obbligato, rettilineo, che trovi la sua collocazione nel quadrato ad incastro con le altre storie, in modo che le stesse sequenze possano essere lette da sinistra verso destra e da destra verso sinistra, dall'alto verso il basso e viceversa, tale tecnica ripetere le catene sintagmatiche scritte, lineari in qualunque lingua. Ogni racconto, come prescrive il codice cavalleresco, è introdotto dalla presentazione del personaggio. (BERNARDINI NAPOLETANO, 134, 1977)

O movimento narrativo somente se altera quando a história de todos os comensais presentes termina de ser contada, fazendo com que todas as cartas sejam utilizadas de forma a desenhar uma figura geométrica na mesa. E, como já explicamos, nesse momento as cartas são recolhidas ao maço e a segunda parte do livro se inicia,

assinalando assim o final daquele jogo-história mas também a preparação para o início de outro jogo-história.

1.3 O JOGO DAS PROBABILIDADES ARRANJADAS: A LITERATURA COMBINATÓRIA

Italo Calvino escreveu as narrativas do *Castello* como jogo-histórias, apoiando-se numa concepção de literatura como jogo combinatório e para entender melhor como o escritor se serve da matemática para criá-las é preciso conhecer as técnicas de manipulação dos elementos da linguagem e do texto, ou seja, os artifícios, sempre foram utilizados na literatura:

naturalmente ogni attività poetica ricorre a degli artifici istituzionalizzati: il verso, la rima, le forme e i generi letterari sono restrizioni che garantiscono effetti prosodici e dispositivi atti a sorreggere ed amplificare la libertà concessa al contenuto.
(MARTINES, 1997, p. 27)

Dessa maneira, ao longo de séculos algumas técnicas matemáticas também têm sido usadas para criar efeito de sentido em textos literários, portanto, é importante deixar claro que a literatura combinatória é resultado de um trabalho diferenciado e mais complexo do que a pura transposição e aplicação de regras combinatórias na literatura, pois não é uma produção literária baseada somente na manipulação dos elementos próprios da linguagem: letras, fonemas, palavras etc.

A literatura combinatória é reflexo de problematização, ação sobre a cultura e a literatura do período em que foi criada. A definição de combinatória com a qual Calvino teve contato na França advém em grande parte das experiências literárias do grupo Oulipo, por isso é importante refletir um pouco sobre como esse grupo trabalhava, em especial, fundamentando a incorporação de estruturas matemáticas no processo de criação literária através de métodos restritivos. E, além disso, lembramos que a literatura combinatória pode ser dividida em dois grandes grupos a Microcombinatória e a Macrocombinatória.

Na última parte desse subcapítulo discutiremos as produções literárias de Calvino no período oulipiano que formam uma trilogia que, como já mencionamos anteriormente, são: *O Castelo dos Destinos Cruzados*, *Se um viajante numa noite de inverno* e *As cidades invisíveis*.

1.3.1 Literatura Combinatória: uma breve introdução sobre o uso de técnicas matemáticas na literatura

O Oulipo foi uma forte influência na produção poética calviniana, como nos atesta Andrea Martines em seu estudo sobre a literatura combinatória:

La letteratura combinatoria si dà in definitiva come una sommatoria di direzioni procedurali tra loro irrelate, una «rete di linee che si allacciano» in modo diverso nell'opera di ciascun autore, determinando una sovrapposta e fittissima rete intertestuale di rimandi tra gli autori presi in esame. Per la tessitura di quest'ultima una decisiva importanza ha assunto l'organismo di ricerca sperimentale dell'OuLiPo, fondato nel 1960 da Le Lionnais e Queneau, che vede in Roussel un precursore, e a cui aderiranno più tardi Perec e Calvino: l'incessante produzione di schemi e procedimenti ludico-matematici in questo ambito stimolerà profondamente la loro scrittura più specificamente letteraria. (MARTINES, 1997, p. 9)

Martines menciona os procedimentos lúdico-matemáticos ao falar de literatura combinatória, porque para o grupo Oulipo o divertimento era parte essencial da criação literária. Por isso, é muito comum nos estudos dessa vertente a ideia da criação de um jogo usando a probabilidade e o arranjo para auxiliar a composição literária, o que traz à tona duas características da literatura combinatória: a primeira trata daquilo que é lúdico, pois o jogo está diretamente ligado ao conceito de divertimento, de brincadeira e de prazer. O jogo, nesse caso, será criado e desenvolvido dentro do campo da segunda característica, aquela referente à matemática. Mais especificamente relacionando-se com a Combinatória, o ramo matemático de estudos dos arranjos e das combinações, ou seja, o estudo de coleções finitas de elementos que satisfazem critérios determinados e específicos. Analisando tal definição a partir de outro ângulo. Martines afirma que:

la Combinatoria studia le configurazioni. Vuole dimostrare l'esistenza di configurazioni di un tipo voluto. E, se questa esistenza risulta indubitabile, si dedica a enumerarle (eguaglianze o ineguaglianze d'enumerazione), o a classificarle (listing), o a estrarne una «ottimale» (problema di ottimizzazione) (MARTINES, p. 51, 1997).

Para compreender melhor que critérios os autores usavam para escolher qual técnica associar à escritura, é necessário lembrar que as operações matemáticas possíveis dentro da área da combinatória eram de três tipos, a saber: Arranjo, Permutação e Combinação. Ao explicar sobre essas técnicas Martines nos mostra que *“queste tre tipi di sottoinsiemi si differenziano quindi per la pertinentizzazione di due fattori fondamentali: l'ordinamento e la selezione. Se la Disposizione è sensibile ad entrambi, la Permutazione riconosce solo il primo, la Combinazione solo il secondo”* (MARTINES, 1997, p. 15).

Simplificando a definição obtemos um Arranjo quando tanto a ordem quanto a natureza dos elementos selecionados são importantes; para realizar uma Permutação levamos em conta apenas a ordem dos elementos e faremos uma Combinação toda vez que considerarmos somente a natureza dos elementos. Por exemplo, nas narrativas do *Castello* encontramos Arranjos porque Calvino levou em conta tanto a posição das cartas em relação ao todo sequencial quanto a natureza das cartas, isto é, as ilustrações nelas contidas.

Por isso, ainda nos apoiando no estudo de Martines, para entendermos como funciona o jogo, a relação mais importante é aquela estabelecida entre a liberdade e a contrição pois quando *“il rapporto fra costrizione e libertà stabilito dalla regola si sposta radicalmente verso il primo termine, cresce in proporzione la valenza ludica dell'atto poetico.”* (MARTINES, 1997, p. 27) E para respondermos com mais propriedade ao que significou inserir o estudo da combinatória na área dos estudos literários, dedicaremos uma parte desse capítulo ao grupo Oulipo, no entanto, nesse momento, é pertinente verificar primeiro o contexto desse movimento literário. O termo “Literatura Combinatória” foi cunhado em 1961 por François Le Lionnais, um dos fundadores do Oulipo, e ao comentar o poema *Cent Mille Millions de Poèmes* de

Raymond Queneau, ao se referir às práticas literárias que dão ênfase ao aspecto lúdico, que não foram feitas para serem apenas lidas mas também para diversão:

Le Lionnais si riferisce all'insieme delle pratiche letterarie in cui l'opera non fissa una volta per tutte la sequenzialità dei brani di testi che la compongono, ma ne prescrive anzi la ricombinazione secondo procedimenti formalizzati. L'opera combinatoria non viene così letta, ma semplicemente giocata: nella scatola della «letteratura combinatoria» il fruitore trova delle tessere di partenza, che può smontare e rimontare a piacere seguendo le “regole del gioco” annesse. (MARTINES, 1997, p. 5)

Contudo tal definição suscita em Martines um questionamento a respeito do resultado gerado por essa forma de fazer literatura, porque *“questo gioco del fare letterario delega così al lettore una parte considerevole della funzione autoriale; ciò che questa letteratura restituisce non è un prodotto letterario”* (MARTINES, 1997, p. 5). E, por isso, *“in quest’accezione, non combina niente, poiché l’operazione di combinazione non è da essa realizzata, ma approntata per la realizzazione in un altrove spaziale e temporale, situabile all’esterno della composizione”* (MARTINES, 1997, p. 7). Além disso, o pesquisador argumenta que a definição de literatura combinatória não é unitária, mas pode ser *“un sistema complesso di relazioni reciproche tra motivi, tecniche ed ossessioni che concorrono in differente misura a costruire un esteso e riconoscibile spazio letterario frequentabile da differenti autori”* (MARTINES, 1997, p. 8). Afinal, visando esclarecer alguns procedimentos, Martines separa a literatura combinatória em dois grandes grupos a Microcombinatória e a Macrocombinatória.

A Microcombinatória, nas palavras do pesquisador, é uma prática baseada na *“manipolazione delle unità costitutive del linguaggio”* (MARTINES, 1997, p. 17) e seus adeptos *“elaborano strutture poetiche eccessivi e trasgressione retoriche che costituiscono un collettore inesauribile di sperimentazione letteraria”* (MARTINES, 1997, p. 17). A Macrocombinatória seria então o desenvolvimento da combinatória de modo filosófico, como tentativa de explicar e compreender o mundo:

una concezione della combinatoria come strumento di comprensione del mondo, in grado di restituire la struttura dell’esistente e quella del pensiero nell’articolazione combinatoria dei loro elementi primi: da qui la connessione storicamente ininterrotta con molteplici pratiche,

dall'origine delle formalizzazioni logiche ai tentativi alchemici, dalla ricerca d'una lingua universale all'enciclopedismo e alla mnemotecnica. (MARTINES, 1997, p. 17)

Calvino vai trabalhar tanto com a microcombinatória quanto com a macrocombinatória, mas desenvolveremos melhor esse assunto na análise da narrativa “História de Orlando louco de amor”.

1.3.2 Calvino na França: experimentando narrativas junto ao grupo Oulipo

O *racconto* produzido como narrativa combinatória foi um conceito largamente trabalhado por Calvino no período em que viveu na França, durante os anos das décadas de 1960 e 70, quando frequentou alguns grupos de estudo, sendo um deles o Oulipo. A pesquisadora Maria Elisa Rodrigues Moreira nos apresenta a formação do grupo Oulipo da seguinte forma:

Em novembro de 1960, algumas pessoas – François Le Lionnais, Raymond Queneau, Albert-Marie Schmidt, Jean Queval, Jean Lescure, Jacques Duchateau, Claude Berge e Jacques Bens – que se interessavam tanto pela literatura quanto pela matemática reuniram-se para discutir estas questões e formaram o Sélitex (Seminário de Literatura Experimental); cerca de um mês depois, registrava-se nas atas da reunião do grupo a mudança de seu nome para Oulipo – *Ouvroir de Littérature Potentielle*. (MOREIRA, 2007, p. 50-51)

Oulipo é uma sigla formada pelas sílabas iniciais do nome do grupo: *Ouvroir de Littérature Potentielle*, ou seja, Oficina de Literatura Potencial, e dentre as características desse grupo encontramos o uso de *contraintes*, ou restrições, e a visão da literatura como algo a ser trabalhado racionalmente, como nos explica o pesquisador Jacques Fux: “o OuLiPo, grupo que se fundamentou, inicialmente, na possibilidade de incorporação de estruturas matemáticas em trabalhos literários por meio de métodos restritivos, os chamados *contraintes*.” (FUX, 2013, p. 163) Servindo-nos das palavras de Moreira, podemos explicitar melhor o que seriam os métodos restritivos, sugeridos por Fux:

O Oulipo formou-se como um grupo que pretendia explorar a potencialidade da literatura através da elaboração e utilização de rígidas regras formais, às quais chamavam *contraintes*, que poderiam ser normas já existentes na própria literatura (como o palíndromo ou o lipograma, por exemplo) ou transpostas do campo da matemática (como: a combinatória e diversas de suas variações). (MOREIRA, 2007, p. 51)

Contudo, diferentemente do que se poderia supor, o Oulipo, e consequentemente Calvino, as viam como instrumentos enriquecedores do seu trabalho na medida em que “o OuLiPo trabalha com estruturas bem definidas e acordadas anteriormente – para compor um texto, seus membros utilizam certos *contraintes*, que têm por objetivo ajudá-los no desenvolvimento de seu trabalho.” (FUX, 2013, p. 164). Assim, a liberdade criativa não estava condicionada pelas *contraintes*, que seriam apenas um passo inicial na composição de qualquer obra oulipiana, mas sim dispositivos, que juntamente com a estrutura textual, permitissem aos membros do grupo alcançar a multiplicidade potencial da qual nos fala Calvino:

A estrutura é liberdade, produz o texto e ao mesmo tempo a possibilidade de todos os textos virtuais que podem substituí-lo. Esta é a novidade que se encontra na ideia da multiplicidade ‘potencial’ implícita na proposta de uma literatura que venha a nascer das limitações que ela mesma escolhe e se impõe. Convém dizer que no método do “Oulipo” é a qualidade dessas regras, sua engenhosidade e elegância que conta em primeiro lugar; se a ela corresponderá logo a qualidade dos resultados, das obras obtidas por essa via, tanto melhor, mas de qualquer modo a obra é apenas um exemplo das potencialidades alcançáveis somente por meio da porta estreita dessas regras. (CALVINO, 2002, p. 276)

O Oulipo estudou formas de unir a matemática ao processo de escrita e, usando as técnicas de combinatória que citamos anteriormente, criou o que se chamou de narrativa combinatória, cujas premissas serviram de base para a composição do *Castello*. Moreira reforça ainda que: “em *O castelo* Italo Calvino utiliza com grande ênfase duas restrições, a combinatória e o palíndromo, que funcionam como as regras básicas do jogo narrativo que desenvolve ao longo da obra.” (MOREIRA, 2007, p. 53).

O estudioso Amir D. Aczel, no livro *The Artist and the Mathematician: The Story of Nicolas Bourbaki, the Genius Mathematician Who Never Existed*, comenta a relação entre artistas e matemáticos, dedicando especial atenção ao Oulipo, no capítulo intitulado: *The literary group Oulipo*. Aczel nos lembra que Le Lionnais ao escrever o segundo manifesto do Oulipo mostrou que o grupo se concentrava nas estruturas impulsionadas por Bourbaki, pois Queneau e Le Lionnais tiveram a ideia de criar uma literatura análoga à geometria de Bourbaki, transferindo ideias do campo da geometria para o campo da linguística. Sendo assim, as correspondências seriam: ponto - palavra, linha – sentença e plano – parágrafo. O autor nos explica o procedimento da seguinte forma:

Oulipo and Bourbaki both emphasized axiomatics, formal beauty, and - humor. Oulipo is the French acronym of Ouvroir de Littérature Potentielle (Workshop for Potential Literature), which began with the work of Raymond Queneau (1903-1976) and François Le Lionnais (1901-1984). The two had the idea of setting a foundation for literature analogous to Bourbaki's geometry. To transfer these ideas to literature, they would make the following transformation of geometrical ideas to linguistic ones:

Point – Word Line – Sentence Plane – Paragraph. (ACZEL, 2007, p. 174)

Ainda auxiliados pelo estudo de Aczel, vemos que o grupo foi fundado porque desejava remodelar a literatura e quebrar com os padrões de escrita da época, usando como base para isso a arte, ideias matemáticas, o estruturalismo e a antropologia:

The Oulipo group thus organized themselves with the purpose of promoting these ideas and developing literature using analogs of the revolutionizing structural principles of Bourbaki. Much of Oulipo's oeuvre has to do with mathematical and quasi-mathematical ideas of combinations, permutations, and Fibonacci sequences as well as random structures. Oulipo attempted to deconstruct literature and rebuild it in a new way, thus bringing the new structuralism from mathematics, anthropology, and art into the foundation of a new literature. (ACZEL, 2007, p. 174-175)

Como reforça Fux, para romper com os padrões de escrita, “o fundamento principal do grupo é a ruptura com a visão mítica do “poeta inspirado”, herdada dos

românticos e utilizada pelos surrealistas” (FUX, 2013, p. 163). Além disso, Raymond de Queneau é uma figura importante no estudo das influências de Calvino, que revela sua admiração pelo escritor e pelo grupo Oulipo em vários textos, um deles publicado no livro póstumo *Por que ler os clássicos?* (1993), que sugere uma filosofia de Queneau, baseada em suas atitudes e organização mental:

No século XX, Queneau é um exemplo excepcional de escritor erudito e sábio, sempre a contrapelo em relação às tendências dominantes na época e na cultura francesa em particular (...) com uma necessidade inexaurível de inventar e de sondar possibilidades (na prática da composição literária e na especulação teórica) em que o prazer do jogo – marca insubstituível do humano – lhe garante que não se distancia do justo. (CALVINO, 2002, p. 260-261)

Dando prosseguimento às explicações do porquê Calvino acredita que Queneau seja importante, o escritor italiano em “A filosofia de Raymond de Queneau” (1981) procura descrever a imagem que ele tem do poeta francês, por meio de suas palavras, citando as batalhas literárias de Queneau, na busca de uma língua francesa mais harmônica, que integrasse o escrito e o falado melhor, assim como Calvino também procurava com a *questione della lingua*, um italiano mais concreto e preciso. Nessa direção de busca de harmonia e ordem, Calvino admira o modo como Queneau faz sua criação literária “como desafio ao imenso caos do mundo sem sentido que o autor fundamenta a sua necessidade de ordem na poética e de verdade interna à linguagem.” (CALVINO, 2002, p. 262) Assim, Queneau é como um mestre para Calvino em diversas áreas:

Qualidades tais que fazem dele, ainda, na França e no mundo, uma personagem excêntrica, mas que talvez poderão indicá-lo, quem sabe um dia não tão distante, como um mestre (...) Para mim, não indo muito longe, Queneau já desempenha esse papel. (CALVINO, 2002, p. 261)

Também no ensaio “Cibernética e fantasmas”, o trabalho feito pelo grupo Oulipo merece destaque por parte de Calvino:

Outro encontro entre matemática e literatura é celebrado na França sob o signo do divertimento e do chiste: é o Ouvroir de Littérature Potentielle que Raymond Queneau e alguns matemáticos amigos fundaram. Esse grupo quase clandestino de dez pessoas é uma expressão da Academia da Patafísica, o cenáculo fundado por Jarry como uma espécie de academia do esgar intelectual, no entanto as pesquisas do Oulipo sobre a estrutura matemática da sextina usada pelos trovadores provençais e por Dante não são menos austeras que as dos cibernéticos soviéticos. (CALVINO, 2006, p. 202)

É interessante observar que, na sua definição, Calvino deixa claro a importância para do humor, mas também da beleza formal, uma vez que cita a métrica e os axiomas quando discorre sobre a estrutura matemática das sextinas. Apesar da importância atribuída por Calvino a esse movimento literário, é importante ter em mente que o intuito de nossa explicação nesse capítulo é mostrar o resultado da influência dos contatos teóricos e artísticos estabelecidos pelo escritor no período francês relacionados ao livro em questão. Tomando como base os estudos e análises feitas por alguns estudiosos da época, faz-se necessário salientar que a recepção crítica do *Castello* não foi muito calorosa e alguns críticos não viram com bons olhos o contato de Calvino com o Oulipo.

Paolo Milano, por exemplo, em 1973, escreveu um artigo para o *L'Espresso*, falando sobre a influência da combinatória na literatura em geral:

Che cosa c'è dietro la "passione combinatoria" che oggi ispira e domina non pochi scrittori, la si manifesti in questa dei tarocchi o in altra forma? C'è l'idea che, se le sorti umane sono infinite, finito però è il numero di elementi che entrano a comporre, e ricorrente lo schema di certi eventi. Quel che è permanente (si crede) vale, e soprattutto significa, molto più di ciò che varia. La letteratura degli schemi narrativi, dei giochi di invenzione obbligata, delle sequenze e delle architetture è uno dei mille prodotti della nostra attuale "fuga della storia". In evidente difetto, e in cerca inconsapevole, del meno impermanente, se non proprio dell'eterno, lo scrittore ripiega sulle estetiche certezze del prestabilito e del fisso. (MILANO apud BONURA, 1972, p. 189)

Esta é uma visão bastante limitada da narrativa combinatória, pois é natural que os elementos para compor as narrativas sejam finitos, mesmo porque é limitada a forma como uma pessoa pode se expor a respeito de um determinado evento. Assim como também é limitada a fala, porque há coisas que a explicação por meio de palavras não

abarca diante da profundidade daquilo que se deseja comunicar. Contudo, a parte na qual Milano afirma que muitos autores usavam esta técnica para fugir da história, ou seja, do conteúdo, não pode ser considerada correta no caso de Calvino, que não fugiu da história ao criar o *Castello* mas, na verdade, foi ao encontro do diálogo com muitos autores e muitas histórias. Também não se pode dizer que o escritor empregue um caráter fixo ou preestabelecido pela estética porque isso vai contra a forma com que Calvino produzia literatura e contra o que pregava o Oulipo.

No livro *Viaggio nel '900* (1984) os autores, Mauro Bersani e Maria Braschi, analisam o *Castello* segundo outra linha de pensamento. Eles observaram que a intenção de Calvino, ao criar personagens mudos que se comunicavam por meio de cartas poderia estar muito além do se imagina. Eles mostram como o maço de tarô se configurou num sistema de comunicação e no paralelismo traçado por Calvino ao realizar uma comparação entre a linguagem e as cartas:

Il mazzo di carte si configura come un insieme limitato di segni all'interno dei quali esiste una virtualità combinatoria da cui sono generati i racconti. È chiaro che ogni sistema di comunicazione funziona in questo modo ed è ugualmente chiaro che Calvino ha voluto riflettere, attraverso questa simbologia, sugli stessi meccanismi della lingua e della letteratura, mettendo in particolare in rilievo la casualità del processo comunicativo (casualità delle carte che escono dal mazzo e si dispongono in sequenza) e nello stesso tempo la volontà informativa di chi vuole produrre messaggi modellizzando in un sistema di relazioni gli strumenti comunicativi di cui dispone. (BERSANI, M. & BRASCHI, M., 1984, p. 935)

É interessante observar a forma como Piero Dallamano abre o artigo publicado no “Paese Sera”, já citado anteriormente, porque vê no *Castello* algo maior do que uma forma mecânica assim considerada por outros estudiosos: “*A dispetto delle apparenze che lo dipingono come uno squisito meccanismo di orologeria narrativa e perciò oggettuale e oggettivo quanto può esserlo un nido di cristalli di quartzo in una cavità della roccia.*” (DALLAMANO apud BONURA, 1972, p. 190)

Bonura, ao exprimir sua opinião a respeito da postura de Dallamano, diz que ele apreciou a narrativa em si, o encanto e o fascínio que ela exerce: “*In certo qual modo il critico ha gustato nel libro di Calvino l'incanto e il fascino della pura affabulazione.*”

(BONURA, 1972, p. 191). Por fim, temos Giancarlo Pandini que também escreveu um artigo, em 1974, que analisa a narrativa combinatória produzida por Calvino:

Il risultato di una letteratura che si affida al gioco combinatorio, sia pure popolare o nato nel segno di un gioco collettivo com'è quello delle carte, non elude il disagio di una letteratura puramente formale, nata dal "calcolo" logico-matematico delle possibilità, della dimostrazione analitica (...) col risultato di una scrittura arrivata al nulla attraverso la proliferazione dei calcoli, dell'astrazione numerabile. (PANDINI apud BONURA, 1972, p. 189)

A respeito do comentário crítico feito por Pandini, também é possível observar uma falta de entusiasmo em relação à narrativa combinatória, contudo relembramos que não é possível dizer que a produção de Calvino no *Castello* tenha sido puramente formal, nula ou vazia. Ela não é só o resultado de muitos cálculos, ela é um grande diálogo, porque é uma composição de vozes feita por meio da reescritura de vários escritores como Ariosto, Shakespeare, Fausto, entre outros.

Por isso, cabe aqui citar a análise de Enrico Ghidetti, em seu artigo *Il fantastico ben temperato di Italo Calvino*, na qual propõe que essa falta de entusiasmo para com o período oulipiano de Calvino pode ter sido uma incapacidade da crítica italiana da época de compreender de forma mais completa a produção literária do escritor:

Vale la pena di segnalare che l'irrisolutezza e perplessità, quali risultano dall'operazione cartomantica di cui sopra, trovano una prima, indiretta quanto significativa conferma del disagio della critica incapace di svolgere fino in fondo la reductio ad unum dell'opera poliedrica di Calvino che dal felice equivoco neorealista del Sentiero dei nidi di ragno approda al racconto fantastico e quindi ad una sorta di fantascienza e, senza mai prender terra definitivamente, varca le colonne d'Ercole della metaletteratura con la virtuosistica esercitazione di Se una notte d'inverno un viaggiatore (GHIDETTI, 1988, p. 172-173)

Portanto, a partir dessas informações podemos afirmar que a prática do *racconto* relaciona-se intimamente à definição de literatura desenvolvida por Italo Calvino, da qual falaremos mais detalhadamente no próximo item.

1.3.3 Narrativa-combinatória: O Castelo, as Cidades, um Viajante e a Cibernética

As produções literárias de Calvino no período oulipiano formam uma trilogia, como já mencionamos anteriormente: *O Castelo dos Destinos Cruzados*, *Se um viajante numa noite de inverno* e *As cidades invisíveis*, sendo as duas últimas muito conhecidas do público em geral. Assim sendo, essa trilogia contém semelhanças não só pelo formato oulipiano combinatório, como também suscitam uma reflexão sobre os procedimentos escolhidos por Calvino para a escrita, ou seja, a intertextualidade, a reescritura, a metaliteratura e o lúdico na criação literária. Partindo da observação de Moreira, percebemos que um fio condutor pode ser seguido no que tange a rede de sentidos criada por essa trilogia:

consideradas as obras mais oulipianas do autor, partem de uma estrutura narrativa baseada nas restrições para explorar suas possibilidades, construindo uma rede de sentidos múltipla e intrincada que extrapola a estrutura utilizada e descola, assim, os limites da própria estrutura (MOREIRA, 2007, p. 52)

Uma ligação ainda mais forte entre *O Castelo dos Destinos Cruzados* e *As cidades invisíveis* pode ser constatada na leitura do crítico Enrico Ghidetti, que aproxima a primeira história de “A taverna dos destinos cruzados” a uma das cidades que Marco Polo descreve:

Nel tentativo di sottrarsi alla necessità di scegliere tra due donne, l'Indeciso in fuga è arrivato ad una città sospesa nel vuoto (simile a quelle che Marco Polo nelle Città invisibili descriverà a Kublai Khan), forse la Città del Tutto, << dove tutte le parti si congiungano, le scelte si bilanciano, dove si riempie il vuoto che rimane tra quello che ci s'aspetta dalla vita e quello che ci tocca>>. (GHIDETTI, 1988, p. 171)

Essa mesma ideia de fio condutor de rede de sentidos nos conduz a outra interessante observação de Moreira:

Calvino já era oulipiano antes mesmo do Oulipo: seu olhar transversal sobre o mundo, sua preocupação com os procedimentos dos processos de criação narrativa, o desejo de explorar a literatura em suas mais diversas potencialidades tiveram com o Oulipo um encontro produtivo (MOREIRA, 2007, p. 52)

Tal observação encontra eco nas palavras de Ghidetti a respeito da “História do Indeciso” ao nos lembrar que, já nas *Cosmicômicas* (1965), Calvino brincava com um tema recorrente na trilogia, ou seja, o mito:

Di qui la terrificante esperienza del Tutto e del Caos, al fondo della quale l'Indeciso – che <<vuole uscire dalla limitazione individuale, dalle categorie, dai ruoli, sentire il tuono che romba nelle molecole, il mescolarsi delle sostanze prime e ultime>> (in un certo senso ripercorrendo il cammino attraverso le ere di Qfwqf nelle Cosmicomiche) – scoprirà che <<ogni specie e individuo e tutta la storia del genere umano non sono che un casuale anello d'una catena di mutazioni e evoluzioni>>. (GHIDETTI, 1988, p. 172)

Observando os métodos e procedimentos literários de Calvino, naturalmente o próximo passo lógico é verificar qual a definição de literatura adotada pelo escritor no período oulipiano. Nesse sentido, Martines nos mostra como a multiplicidade e a combinação tiveram influencia no trabalho de Calvino nos anos 60 e 70:

L'attività di Calvino, che dalla metà degli anni Sessanta è fortemente polarizzata su una concezione della letteratura tout court come processo combinatorio, è stata sondata minuziosamente dalla critica negli ultimi anni; poiché la sua indagine sistematica forzerebbe eccessivamente la misura richiesta al nostro lavoro, si assumerà Calvino come termine fisso di dialogo lungo tutto il nostro percorso, utilizzandone l'opera come specchio in cui si riflettono costantemente motivi e tecniche narrative che incontreremo negli altri autori: l'importanza di Calvino è in gran parte legata all'assunzione e alla ricombinazione di questa molteplicità di spunti in disegni narrativi sempre diversi, di cui accenneremo i tratti essenziali. (MARTINES, 1997, p. 9)

Luiz Ernani Fritoli também aponta para os anos 60 como um momento importante, aquele em que Calvino escreveu obras consideradas divisores de águas, anunciando um período em que começou a produzir mais textos voltados para uma

visão teórica da literatura, especialmente ensaios, e nos mostra também a relevância do ensaio “Cibernética e fantasmas”:

Especialmente a partir da reviravolta dos anos 60, Calvino torna-se cada vez mais também um teórico das próprias realizações ficcionais. Assim acontece, por exemplo, com o importantíssimo e famoso ensaio "Cibernetica e fantasmi" (in *Una pietra sopra*) no qual expõe sua teoria sobre a literatura como um "jogo matemático combinatório"; o ensaio foi publicado em 1967, mesmo ano de *Ti con zero* e dois anos após *Le cosmicomiche*, verdadeiros divisores de água na obra calviniana. (FRITOLI, 2012, p.19)

A fase combinatória é o período que cobre as décadas de sessenta e setenta, assim esse será o eixo temporal, a partir do qual vamos guiar as observações a respeito da poética calviniana e levantar hipóteses a respeito de sua narrativa combinatória e a ação desse interesse sobre a composição do *Castello*.

O ensaio foi primeiramente apresentado como uma conferência em 1967, com o título “Il racconto come operazione logica e come mito”, remetendo a dois importantes aspectos da poética calviniana da fase combinatória do autor: a dedicação à matemática, por meio do estudo das operações lógicas e o mito como material de trabalho para a composição de narrativas. Assim sendo, o ensaio abre-se com um sabor de narrativa mitológica: “*Tutto cominciò con il primo narratore della tribù*” (CALVINO, 2012, p. 199) e segue mostrando a busca da origem das narrativas, primeiro verificando a linguagem tribal e, em seguida, observando o comportamento da figura que narra histórias nessa sociedade, a curiosidade de tentar compreender e esclarecer o mito em si e o motivo de sua influência sobre as sociedades tribal e atual. Segundo a visão calviniana, a língua do narrador tribal não comunica, não dialoga, mas serve para a experimentação dos sons:

Il narratore cominciò a proferire parole non perché gli altri gli rispondessero altre prevedibili parole, ma per sperimentare fino a che punto le parole potevano cambiarsi l'una con l'altra, generarsi una dall'altra: per dedurre una spiegazione del mondo dal filo d'ogni discorso-racconto possibile, dall'arabesco che nomi e verbi, soggetti e predicati, disegnavano diramandosi gli uni dagli altri. (CALVINO, 2012, p. 200)

Assim como nossos narradores no *Castello*, as cartas tomam o lugar da voz dos personagens, que não podendo falar, optam por usá-las como um instrumento para gerar sentido, criar uma linguagem e narrativas que expliquem os acontecimentos da vida daqueles personagens que, como no mito, estão num local onde o tempo e mesmo a noção espacial parecem estar suspensos, como se eles estivessem num tempo e num espaço míticos.

A definição de literatura para Calvino está relacionada com sua forma de ver o *racconto*, ou seja, sua forma de pensar a narrativa, a partir de suas origens e desenvolvimento desde a época primitiva e tribal até os dias tecnológicos de hoje, conforme vemos no ensaio “*Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*” escrito, na época da publicação do *Castello* no qual ele reflete sobre o processo combinatório.

Calvino inicia esse ensaio falando sobre a organização da vida tribal, que como já expusemos anteriormente, estava organizada segundo um código de regras complexas, no qual se moldava toda a atividade social e a partir dessa ideia, reconhecemos que, para Calvino, a vida em sociedade, não só a literatura, pode ser definida por um conjunto de regras complexas. Em seguida, o escritor explicando a necessidade de invenção comenta como deveria ser a relação das pessoas com as palavras, a comunicação em si, porque na época tribal “*il numero delle parole era limitato: alle prese col mondo multiforme e innumerevole*” (CALVINO, 2012, p. 199), por isso, o primeiro narrador da tribo começou a experimentar as palavras, misturá-las entre si, combinar pedaços de uma com pedaços de outra para criar novas palavras para que, assim, tivesse meios de lidar com a pluralidade de significados do mundo.

Essa atitude de mesclar ideias é exatamente indispensável para a combinação, porque esse narrador tribal ao explorar a potencialidade da linguagem combinou e permutou “*le figure e le azioni e gli oggetti su cui queste azioni si potevano esercitare; ne venivano fuori delle storie, costruzioni lineari che presentavano sempre delle risposdenze, delle contrapposizioni*” (CALVINO, 2012, p. 200). Calvino com isso deixa claro que a combinação já estava presente na essência da narrativa quando ela se formou, apontando inclusive que “*il gioco combinatorio delle possibilità narrative*” (CALVINO, 2012, p.202) não se limita ao plano do conteúdo, mas alcança o plano da relação de quem narra, com a matéria narrada e com o leitor da narrativa.

Logo, ao chegar ao leitor, o jogo combinatório também chega ao mundo que, segundo Calvino, é visto em seus vários aspectos “come *discreto* e non come *continuo*” (CALVINO, 2012, p.203), ou seja, o mundo se compõe de partes. Contudo, essa forma de ver o mundo, tão fragmentado, é um processo analítico cuja imagem tende a se complicar cada vez mais e seria na opinião do escritor uma “*rivincità della discontinuità, divisibilità, combinatorietà, su tutto ciò che è corso continuo, gamma di sfumature che stingono una sull'altra*” (CALVINO, 2012, p. 204)

A *ars combinatoria* do monge catalão da Idade Média, Raimundo Lullo, pareceu ser plenamente atual para Calvino na época da criação do ensaio, porque naquele momento o homem estava começando a “*capire come si smonta e come si rimonta la più complicata e la più imprevedibile di tutte le sue macchine: il linguaggio.*” (CALVINO, 2012, p.205). A imagem evocada pela ideia de montar e desmontar a linguagem nos faz perceber que precisamos relembrar o que significa combinatória ou combinação, para entender como Calvino pensava a ação do escritor e a forma como a literatura deveria ser produzida. Dessa forma, recapitulando, a combinatória é definida como um ramo da matemática que estuda coleções finitas de objetos que satisfazem certos critérios específicos, mas também pode ser a ação ou o efeito de combinar, ou seja, de agrupar reunir em certa ordem ou dispor metodicamente um objeto.

Começamos, assim, a nos aproximar das ideias do Oulipo para o uso da combinação na literatura, pois as ideias para um texto podem vir por meio da disposição ordenada de quaisquer coisas ou objetos e essa disposição pode resultar na reunião de várias coisas em grupos de duas e duas, três e três, e assim por diante. Além disso, combinar ainda pode significar ajustar, calcular, formar planos para o êxito de um empreendimento, harmonizar e comparar. E todas essas diferentes definições podem ser associadas ao modo calviniano de conceber a escrita, pois a pluralidade de significados do ato combinatório também está espelhada na forma de Calvino ver a função do autor e da literatura.

Unindo então matemática e literatura, Calvino cita em “Cibernética e Fantasma” a escola americana de Chomsky, que explorava a estrutura da linguagem usando modelos matemáticos; a escola francesa de semântica estrutural de A. J. Greimas, que usava uma simplificação de fórmulas lógicas para analisar a narratividade do discurso; a escola “neoformalista” soviética, que aplicava as pesquisas cibernéticas e de semiologia

estrutural à análise literária, e o grupo francês Oulipo, já citado outras vezes neste trabalho, como uma das mais importantes referências para Calvino no que diz respeito às experiências que ligam a matemática aos procedimentos literários.

Voltando à maneira como Calvino concebe a literatura, uma das definições dadas por ele liga-se à idéia de combinar elementos seguindo critérios que podiam ser definidos, mas que também podiam ser extrapolados ou reinventados, porém essa não é a sua concepção final de literatura porque, como veremos adiante, para ele a literatura é muito mais do que um apanhado ordenado de palavras:

la letteratura come la conoscevo io ero un'ostinata serie di tentativi di far stare una parola dietro l'altra seguendo certe regole definite, o più spesso regole non definite né definibili ma estrapolabili da una serie di esempi o protocolli, o regole che ci siamo inventate per l'occasione cioè che abbiamo derivato da altre regole seguite da altri (CALVINO, 2012, p. 208-209)

Relembrando ainda o movimento de montagem e desmontagem da linguagem como se as palavras fossem peças, Calvino sublinha que o momento mais importante não está na escrita, mas sim na leitura. Esse pensamento em relação à leitura é tão forte no que toca o estilo calviniano que transparece na sua obra, como no caso específico do *Castello*, em que a leitura interpretativa das cartas coloca-se em uma posição de importância maior do que a disposição delas sobre a mesa.

O quadrado formado pelo agrupamento das cartas após a finalização de todos os relatos é importante, nele vemos o primeiro nível de combinação, aquele mais concreto e visualizado pelo leitor, seja aos poucos, em pequenos grupos página a página, seja inteiro, através da visualização de todas as cartas dispostas sobre a mesa. Há, contudo, um segundo nível de combinação, mais rico e mais importante, pois se relaciona à leitura interpretativa das cartas, feita pelo narrador-protagonista e a leitura realizada não por um personagem, mas sim por um leitor do mundo real. Porque para Calvino esse é “*il momento decisivo della vita letteraria*” (CALVINO, 2012, p. 209), pois a cada leitor a “*opera continuerà a nascere, a essere giudicata, a essere distrutta o continuamente rinnovata al contatto dell'occhio che legge*” (CALVINO, 2012, p. 209).

O resultado do encontro da combinação e da leitura é que permite que Calvino realize o que ele chamou de a batalha da literatura, ou seja, “*uno sforzo per uscire fuori dai confini del linguaggio*” (CALVINO, 2012, p. 211), porque a batalha do escritor era criar novas formas de narrar buscando novos meios de contar a história e estender ao máximo a barreira do dizível. Por isso, a melhor maneira de conseguir esse resultado é usando a literatura como um jogo combinatório porque explora as possibilidades de significação da linguagem:

la letteratura è sì gioco combinatorio che segue le possibilità implicite nel proprio materiale, indipendentemente dalla personalità del poeta, ma è gioco che a un certo punto si trova investito d'un significato inatteso, un significato non oggettivo di quel livello linguistico sul quale ci stavamo muovendo, ma slittato da un altro piano, tale da mettere in gioco qualcosa che su un altro piano sta a cuore all'autore o alla società a cui egli appartiene (CALVINO, 2012, p. 214-215)

A ideia é reforçada por Bernardini Napoletano porque a combinatória permite ao autor tornar consciente no leitor uma série de conteúdos que estavam presentes no inconsciente coletivo, mesmo que essa não tenha sido a intenção inicial do autor, que passa a ser portador inconsciente desses conteúdos. Dessa forma, a escrita por meio da narrativa combinatória permite uma visualização do procedimento do autor ao criar a sua obra, uma vez que é possível ter uma noção dos elementos utilizados:

Nel progettare l'opera, l'autore si fa inconsapevole portatore di contenuti inconsci o preconsce che appartengono al contesto sociale e, ancora più in generale, all'umanità (...) L'autore è pertanto un semplice tramite, animato e mosso dalla ricerca dell'opera e non dall'opera in sé: in questo senso il processo combinatorio è ricerca pura, che rende per di più possibile una descrizione precisa del procedimento artistico. (BERNARDINI, NAPOLETANO, 1977, p.126-127)

A respeito do jogo combinatório, Petersen nos mostra que tal procedimento se tornou uma marca da poética de Calvino nos anos em que ele morou na França além de ressaltar a influência da semiologia e do uso do jogo de xadrez como modelo narrativo:

Per la poetica del gioco combinatorio, sperimentato in questi anni da Calvino, ispirato dal gruppo di Ou.li.po. nonché dalla nascente semiologia, il gioco degli scacchi costituisce un modello di riferimento importante. (PETERSEN, 2011, side 238).

Outra influência importante nos estudos de combinatória são os trabalhos de Roland Barthes, um estudioso que influenciou bastante Calvino. O processo combinatório, segundo Barthes, é um desejo de escrever usando algumas figuras repetidas indefinidamente por meio de uma atividade de variação e combinação e, assim sendo, para ele não há criação, apenas a combinação de elementos:

Se il desiderio di scrivere non è che la costellazione di alcune figure ostinate, allo scrittore non resta che un'attività di variazione e di combinazione: non ci sono mai creatori, solo combinatori. (BARTHES apud BERNARDINI NAPOLETANO, 1977, p. 127)

A partir da noção de polissemia chegamos ao contato entre as ideias de Barthes e a escrita do *Castello*, porque Calvino, recombinando as cartas e suas sugestões interpretativas, reescreveu a história de Orlando e de Astolfo, aclamados personagens da tradição medieval italiana.

Sintetizando, O *Castelo dos Destinos Cruzados* foi escrito no período em que Calvino estudou processos combinatórios, portanto esse livro pode ser considerado um experimento narrativo, cuja metalinguagem é a característica do estilo de Calvino que nos permite observar o processo criativo do escritor, porque relaciona o mundo descrito na narrativa com o mundo real em que vive.

A experimentação narrativa de Calvino foi feita usando as cartas de um baralho de tarô, sendo que para cada parte foi usado um baralho diferente, que consequentemente evocava sugestões diversas para as narrativas. É interessante pensar que uma carta de tarô não possui um significado único e inequívoco, pois a quantidade de significados que ela carrega depende da sua complexidade gráfica. Quanto mais simples o seu desenho, menor é a possibilidade de relacioná-la com outra carta e com isso menos sugestões significativas podem ser estabelecidas entre as cartas. Essa rede de polissemia foi proposta por Bernardini Napoletano da seguinte maneira:

La gamma polissemantica dei tarocchi diventa tanto più vasta quanto più complesse graficamente sono le figure, in particolare gli Arcani (...) sconfinano continuamente l'uno nel campo dell'altro, in modo da creare tra i personaggi una rete di richiami e di suggestioni interne così fitta, da identificarli in un'unica figura, quella del Narratore. (BERNARDINI NAPOLETANO, 1977, p. 133)

O uso de cartas para criar a combinação de sentidos e a rede de polissemia, nos leva a falar de outra importante técnica empregada por Calvino ao longo da década de 70, a reescritura. Segundo a professora e pesquisadora Adriana Iozzi Klein, a reescritura é um procedimento que envolve o processo combinatório e a análise das estruturas textuais gerando um recurso que pode acrescentar elementos a uma rede de significados já existente. Nas palavras dela vemos como Calvino usou esse recurso:

Segundo esse recurso, o texto original torna-se uma constrição preliminar de natureza formal ou temática, uma espécie de pré-texto no qual inserir e cruzar diferentes temas e motivos. A relação com o texto original torna-se gradativamente mais complexa na escrita de Calvino; o fascínio pela regra centra-se na equidistância entre constrição e liberdade e a presença do texto original deve ser limitada. A reescritura, nesse caso, caracteriza-se pelo acréscimo, numa pequena rede de elementos básicos (fábula, estrutura...), de uma série de motivos secundários que reforçam a ligação com o original, mantida, porém, a um mínimo denominador comum de forma a colocar em crise a própria denominação de reescritura. (IOZZI KLEIN, 1998, p. 97)

A reescritura na obra de Calvino é importante pelo aspecto de releitura e interpretação de livros considerados pelo autor como portadores de significados relevantes. Essa característica nos remete ao que foi dito anteriormente quando indicamos porque os clássicos são tão importantes para o escritor e fonte de inspiração contínua. Também é um processo importante uma vez que permite ao escritor lançar sobre determinada história uma perspectiva mais moderna e torná-la mais acessível ao público, trazendo luz a aspectos diversos da obra segundo a interpretação do autor, pois o enfoque é sempre diverso daquele original.

A reescritura, portanto, é um processo que consiste em criar um texto que assimile outro ou que esteja justaposto em relação ao primeiro. Relacionando essa

definição com a produção de Calvino, sabemos que o escritor já havia recontado o *Furioso*, num texto cujo poema aparecia em citações, após a reelaboração explicativa de Calvino. Já no caso do *Castello*, Calvino deixa o *Furioso* apenas no plano temático e temos a reescritura de episódios do *Orlando Furioso* na primeira parte do livro, por meio da reconstrução de parte do canto XXIII, em que Orlando enlouquece, e de parte do canto XXXIV, na qual Astolfo busca a razão de Orlando na Lua.

2 ORLANDO NA LITERATURA DE CAVALARIA

2.1 O PALADINO ORLANDO DI CHIAROMONTE

O paladino Orlando é considerado pela crítica literária como um personagem chave da literatura de cavalaria ocidental. Orlando é um personagem da Matéria de França ou do Ciclo Carolíngio, cujas histórias são narradas pelas canções de gesta conhecidas como as aventuras de Carlos Magno e Os Doze Pares da França. Dentre essas canções, *La Chanson de Roland* é uma das mais famosas, pois a partir dela criou-se a imagem mítica do paladino Orlando, que celebra as façanhas bélicas do herói contra os muçulmanos.

Na introdução que antecede a proposta de leitura explicativa do poema *Orlando Furioso*, ‘*Orlando Furioso*’ di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino, Calvino apresenta um pouco da história desse personagem, ao comentar *La Chanson de Roland*, explicando que na Itália esse personagem ficou conhecido como Orlando, ao invés de Roland. Para o escritor italiano, os fatos são retratados na *Chanson* por meio de uma perspectiva diferente da historiográfica, pois a verdade dos fatos no que se refere à epopeia tem pouca relevância, já que essa usa a imagem mítica de Orlando.

Contudo, é importante ter em mente que alguns fatos estão implícitos na história do paladino, seja ela mítica ou real. Em função disso, a noção do contexto histórico também é importante para compreender a fundo o poema; sabemos que Carlos Magno tornou-se rei dos francos por volta do ano 768, expandiu seu reino até que este se tornasse o Império Carolíngio. O interesse em expandir mais seu território, teria levado Carlos Magno a liderar incursões militares contra os muçulmanos no território espanhol.

E na famosa batalha de Roncisvalle, no ano de 778, o exército franco foi atacado na península ibérica pelos bascos e nessa fatídica batalha teria morrido Orlando, sobrinho do imperador. E aqui acaba a parte historiográfica.

Além disso, nas informações presentes na introdução feita por Calvino na leitura comentada do *Orlando furioso*⁹, constatamos que *La Chanson de Roland* foi escrita cerca de três séculos depois da batalha de Roncisvalle, seus manuscritos mais antigos datam do início do século XI, portanto, por volta do ano 1100, cujos acontecimentos históricos relevantes foram as Cruzadas, isto é, as famosas batalhas entre cristãos e muçulmanos, o que explica porque dos inimigos de Orlando são muçulmanos e não bascos na canção francesa.

O que nos interessa, no entanto, é analisar os aspectos míticos da história de Orlando a fim de tentar entender de que maneira a canção de gesta francesa reconta essa obscura passagem e, com o passar dos anos, vai sofrendo modificações por meio das traduções para o italiano.

2.1.1 Introdução à *Chanson de Roland*

A *Chanson de Roland* (1100) é uma canção de gesta francesa, isto é, uma canção que narra feitos bélicos de paladinos, nesse caso, franceses. E como já dissemos anteriormente, essa canção está contida no chamado Ciclo Carolíngio, sendo considerada por Marco Villoresi como: “*il testo epico più importante del Medioevo*” (VILLORESI, 2000, p. 18), e sua importância reside no fato de ter tido uma longa influência sobre a literatura medieval e renascentista italiana.

Assim sendo, nos parece relevante apresentar um brevíssimo levantamento da difusão da *Chanson de Roland* na península italiana, apresentando também as consequências desse processo para o desenvolvimento da literatura de cavalaria italiana.

Giovanni Palumbo, em seu estudo sobre a história da *Chanson de Roland* na Itália, nos apresenta um quadro geral, mas ainda incompleto, sobre a influência dessa

⁹ *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* (1970)

canção na literatura italiana. Incompleto porque existem lacunas, documentos que não foram até o momento editados e estudados:

Al di là delle difficoltà che s'incontrano nel ricostruire la perduta tradizione trecentesca, numerosi altri problemi si presentano a chi voglia studiare l'insieme della produzione italiana sulla disfatta di Roncisvalle. Alcuni testi, come già segnalato, sono ancora inediti, il che naturalmente non ne facilita la consultazione: è il caso della Spagna in prosa e della Spagna magliabechiana. (PALUMBO, 2007, p. 41)

Palumbo visava com seu estudo reconstruir o percurso de difusão e reelaboração italiana da *Chanson*, desde a sua primeira aparição até a revitalização proposta pela obra *Morgante* (1483) de Pulci, usando como base o percurso proposto por Pio Rajna, em seu ensaio: *La Rotta di Roncisvalle nella letteratura cavalleresca italiana* (1871). Além disso, o pesquisador indica que a *Chanson* começou a ser conhecida na Itália pouco depois de sua criação. Além do que a difusão teria sido bastante forte ao longo do século XII, tanto ao norte quanto ao sul da Itália:

Numerose tracce rivelate in campi diversi – l'onomastica, le iscrizioni, l'iconografia – lasciano credere che la canzone sulla rotta di Roncisvalle sia stata conosciuta in Italia ad un'epoca abbastanza precoce, verosimilmente già nei primi decenni del XII secolo. (PALUMBO, 2007, p. 13)

Tutte queste testimonianze, che vanno dal 1120 a 1178, proverebbero in modo indubitabile che la Chanson de Roland era ben nota in Italia nel corso del XII secolo. Di più, esse dimostrerebbero che la circolazione della canzone è stata profonda e capillare tanto al nord quanto al Sud della nostra penisola. (PALUMBO, 2007, p. 16)

O estudioso ressalta, no entanto, que os dados encontrados são poucos em relação àqueles reunidos sobre as produções do século XIII mas, sinteticamente, cita aqueles que considerou mais relevantes ao longo de sua pesquisa:

A voler tracciare un primo bilancio, dunque, la circolazione della leggenda rolandiana in Italia nel XII secolo non è documentata che dai binomi onomastici, dall'iscrizione di Nepi, forse dalle statue della

Ghirlandina e da quelle del duomo di Verona, probabilmente dai mosaici di Brindisi. (PALUMBO, 2007, p. 19)

Várias obras literárias do século XII fazem alusão à *Chanson* e, entre elas, Palumbo elenca a *Cronaca Faentina*, os *Annales Ceccanenses*, as *Estoires de Venise* e o *Libro* di Ugoccione da Lodi. O estudioso constata, assim, que as histórias rolandianas já influenciavam a literatura italiana naquela época, mas o fato relevante é que tomaram a forma de manuscritos apenas no fim do século XIII ou início do século XIV, quando surgem os três manuscritos mais famosos da *Chanson*, que serão posteriormente considerados como uma fase de gestação do ciclo carolíngio na Itália. A influência da canção sugerida por Palumbo é percebida pela semelhança entre o manuscrito denominado V4 e um antígrafo franco-veneto:

Se già lungo tutto il Duecento gli echi rolandiani, come si vede, sono ben presenti nel tessuto della letteratura italiana, bisognerà tuttavia attendere l'estrema fine del XIII secolo o forse anche l'inizio del XIV secolo perché queste allusioni prendano la forma di testi manoscritti. È quest'epoca che risalgono, infatti, le tre celebri copie italiane del poema: si tratta dei ben noti manoscritti conosciuti sotto le sigle di V4, V7 e C. (PALUMBO, 2007, p. 25)

Vediamo dapprima V4. Questo manoscritto, che come detto, sembra derivare da un antígrafo già franco-italiano più antigo di circa un secolo, è datato tra il 1320 e il 1345. Esso conserva quello che Robert Cook ha definito come un "ciclo in germe". Vi troviamo, infatti, probabilmente per mano di un solo copista, un esemplare della Chanson d'Aspremont (cc. 1r-68r) a cui fa seguito una versione composita della Chanson de Roland (cc. 69r-98v) (PALUMBO, 2007, p. 26)

Os manuscritos V7 e C, parecem ter sido originados a partir de um antígrafo também, mas a datação não é precisa: “*Pronunciarsi con esattezza sull'origine e sulla datazione di V7 e C, i quali conservano una versione affine del Roland rimato, derivate da un comune antígrafo forse già franco-italiano.*” (PALUMBO, 2007, p. 28)

As reelaborações italianas da *Chanson* podem ser verificadas em dois momentos de acordo com esse pesquisador; inicialmente, os textos que relatam a batalha de Roncisvalle são desconsiderados e esse tema volta a ser percebido somente no *Quattrocento*:

Il Trecento, lo si sa, non è solo l'epoca delle copie italiane delle canzoni francesi, ma è anche il secolo in cui va progressivamente elaborando una versione italiana della materia francese. La rotta di Roncisvalle, tuttavia, manca nelle grandi compilazioni cavalleresche: essa non è trattata né dall'Entrée d'Espagne né dalla sue continuazioni giunte fino a noi; non è inclusa nella celebre Gesta Francor, né, più tardi, nei Reali de Francia di Andrea Barberino. La disfatta di Roncisvalle riemergerà in superficie solo in testi trascritti o composti nel Quattrocento. È in questo secolo, infatti, che si assiste ad una notevole proliferazione di racconti italiani, tanto in prosa quanto in rima, che comprendono una versione della Chanson de Roland. (PALUMBO, 2007, p. 29)

Dentre essas reelaborações que narram a batalha de Roncisvalle, a mais célebre é *La Spagna* (1453) editada por Michele Catalano e que possui duas versões, uma reduzida e outra mais longa:

Il più celebre di tale testi è senz'altro La Spagna in rima, edita da Michele Catalano, di cui restano sette manoscritti e numerose stampe. Come è noto, questo poema, che Paris considerava a ragione il "prototype de la forme épique en Italie", ci è trasmesso in due versioni." (...) La versione più breve, in 34 cantari, conosciuta sotto il titolo di Spagna minore o Rotta di Roncisvalle, è conservata per intero da un solo testimone: si tratta del lussuoso codice confezionato nel 1453 per Borso d'Este e attualmente conservato alla biblioteca civica Ariostea di Ferrara (codice Ferrarese II 132) (...) La versione lunga, detta Spagna maggiore, in 40 cantari, ci è trasmessa invece da due codici della seconda metà del XV secolo. (PALUMBO, 2007, p. 30)

Palumbo nos lembra ainda que os dados apresentados só reforçam que, apesar da lacuna existente nos dias atuais, deve ter havido algum texto que ligasse a *Chanson* francesa à produção já tradicionalizada na Itália no século XV:

I dati appena ricordati evidenziano, se ce ne fosse ancora bisogno, la profonda lacuna documentaria che si apre tra il momento della copia in Italia della Chanson de Roland francese, tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV secolo, e l'apparizione, circa un secolo dopo, della tradizione italiana sulla materia di Roncisvalle. (PALUMBO, 2007, p. 32)

O pesquisador nos mostra que, durante esse processo de criação da tradição literária italiana, diversos episódios foram criados e outros subtraídos como, por exemplo, o episódio relacionado à nomeação de Gano como representante do rei perante os saracenos, que lhe permitiu trair o exército franco, um dos mais importantes episódios da *Chanson* e que praticamente desapareceu na tradição italiana:

E non sarebbe forse inutile cercare con tutte le cautele del caso, di sistematizzarlo, tenendo conto non solo dell'inserzione di nuovi episodi, ma anche dei processi di dislocazione, soppressione di cui sono oggetto gli episodi antichi. Nessun testo italiano, ad esempio, racconta la celebre scena della consegna del guanto a Gano prima della missione: solo ne sopravvivono i nefasti presagi, sotto forma tuttavia di spaventosi portenti naturali, che si producono peraltro al momento del tradimento e non dell'ambasciata. (PALUMBO, 2007, p. 41)

A relação de intertextualidade dentro da literatura cavaleiresca italiana é bastante complexa, especialmente se lembrarmos que existem as lacunas documentais. Apesar disso, podemos pensar em uma rede intertextual, a ser observada e estudada em grupos de textos para que os hiatos não criem um impecílio à pesquisa, como nos aponta Palumbo: *La complessa rete intertestuale che lega le opere italiane, infatti, non è stata ancora del tutto sbrogliata e il fatto che la cronologia delle singole opere – ad incominciare, per l'appunto, dalla discussa datazione della Spagna.*” (PALUMBO, 2007, p. 43) Por isso, o pesquisador propõe que essa relação intertextual seja observada por meio da divisão em duas gerações de textos: a primeira dialoga com a tradição franco-veneta e, a segunda, dialoga tanto com a tradição franco-veneta quanto com a tradição já estabelecida na península italiana:

Per il momento, sembra più prudente attenersi perciò ad una classificazione a maglie larghe, anch'essa da sottoporre a verifica. In via provvisoria, si potrebbero distinguere due “generalizzazioni” di testi. Alla prima generazione andrebbero ascritte la Spagna in rima, la Rotta di Roncisvalle e Li Fatti de Spagna, quei testi, cioè, che sono stati redatti al più presto negli ultimi decenni del XIV secolo o, più verosimilmente, nella prima metà del XV secolo e che sembrano dialogare con una medesima tradizione franco-veneta indipendentemente l'uno dall'altro, forse, per quel che riguarda la Rotta e la Spagna, attraverso un intermediario comune. Alla seconda generazione, invece, vanno assegnati la Spagna in prosa e la Spagna

magliabechiana, composte più tardi, non prima del 1425 e non oltre il 1472, le quali sembrano conoscere la materia di Roncisvalle soprattutto per il tramite dei testi precedenti, avviando così un dialogo intertestuale già interno alla tradizione italiana conservata. (PALUMBO, 2007, p. 43)

Essa produção literária intertextual é muito variada, mas os textos em geral possuem duas características em comum: a tendência a criar ciclos de histórias e a tendência de recorrer ao maravilhoso: *La prima, che è pure la più evidente, è la forte propensione alla ciclizzazione.(...) La disfatta di Roncisvalle è ormai inserita in un quadro narrativo più vasto, che abbraccia tutta la spedizione di Carlo Magno in Spagna.* (PALUMBO, 2007, p. 44). Os textos mostram o maravilhoso ora através da visão cristã, por meio de milagres, ora de forma pura, por meio de magia: *“i miracoli e i prodigi si susseguono senza sosta, con una concentrazione particolare, com’è comprensibile, nei momenti topici della vicenda.”* (PALUMBO, 2007, p. 46)

La seconda tendenza di carattere generale, altrettanto visibile e ben rappresentata nelle versioni italiane della rotta di Roncisvalle, è il ricorso al meraviglioso cristiano. Nelle pagine dei nostri romanzieri, santi e diavoli partecipano attivamente al combattimento, tra il cielo e gli eroi vi è un dialogo ininterrotto, i miracoli e i prodigi si susseguono senza sosta, con una concentrazione particolare, com’è comprensibile, nei momenti topici della vicenda. (PALUMBO, 2007, p. 46)

Apesar da *Chanson* na Itália continuar a se difundir e se modificar, uma versão dos fatos adquirida através da *Cronaca dello Pseudo-Turpino* continuava a circular sem grandes alterações, sendo que essa versão passará a ser citada como texto-fonte por diversos autores posteriores:

Non va dimenticato, infatti, che, mentre la Chanson de Roland continuava a trasmettersi e a cambiare progressivamente di forma e di contenuto, sulla materia di Roncisvalle circolava, con immutato successo, in Italia come altrove, l’autorevole versione dei fatti fornita dalla Cronaca dello Pseudo-Turpino. Come è noto, è direttamente sotto l’ordine di Turpino, apparsogli in sogno, che l’autore dell’Entrée d’Espagne dichiara di essersi messo al lavoro, e all’autorità dell’arcivescovo non esitano a fare appello gli autori italiani per certificare il loro racconto. (PALUMBO, 2007, p. 48-49)

O que viabilizou à *Chanson* permanecer viva dentro da tradição literária italiana é o fato de que as versões criadas por meio de reelaboração continua geraram a adaptação necessária para que o tema continuasse a agradar ao público:

Ma è proprio questa capacità di adattarsi plasticamente ai gusti mutevoli del pubblico che ha permesso alla Chanson de Roland e ai suoi eroi di percorrere le grandi strade de pellegrini, di animare le piazze dell'Italia comunale, di imprimersi nella memoria di Dante o, ancora, di soggiornare alle corti dei Gonzaga, degli Este o degli Aragonesi, arrivando alle piazze della Firenze medicea, all'armadiaccio dello Stradino, allo scrittoio di Pulci o ancora a quello, ancor più dissacrante, di Pietro Aretino. È grazie a questa capacità – propria solo ai miti fondatori – d'intornarsi di volta in volta agli uditi più disparati, continuando a compiacersi che il corno di Orlando ha potuto risuonare, con immutata potenza, per tutto il Medioevo italiano e ben oltre: sempre uguale a se stesso, sempre diverso. (PALUMBO, 2007, p. 55)

2.2 O ORLANDO INNAMORATO

Matteo Maria Boiardo escreveu seu poema entre os anos de 1482 e 1483. Este poema é bastante conhecido como *Orlando innamorato* (1483), mas Boiardo costumava nominar seu poema com um título diferente: *Inamoramento de Orlando*.

A questão do nome do poema parece ser pouco importante perante outras informações que discutiremos nessa pesquisa, mas a escolha do nome remete a intertextualidade que parece envolver todos os textos de cavalaria italiana. Marco Villoresi discute o motivo da atualização do título em relação ao *Orlando furioso* (1516) de Ludovico Ariosto e outros textos:

Quella del titolo del romanzo, d'altronde, è solo in apparenza una questione irrilevante. Le ipotesi a disposizione rinviano a due universi letterari opposti: se Orlando innamorato ricalca quelle nomenclature classiche a cui vorrà consapevolmente riferirsi l'Ariosto – Orlando furioso che rimanda all'Ercules furens di Seneca – Inamoramento de Orlando indica un ben più modesto allineamento alla moda canterina che, lo sappiamo, produceva in questi stessi anni l'Innamoramento di Carlo Magno. Da uno scrittore come Boiardo, sulla cui profonda preparazione umanistica si è già discusso, potrebbe esser lecito

attendersi, anche in merito al titolo del poema, una scelta di altro profilo. (VILLORESI, 2000, p. 152)

É interessante a escolha de *Ercules furens*, porque o poema de Boiardo foi dedicado ao duque de Ferrara, Ercole, e sua função era celebrar a dinastia estense e reescrever a genealogia da família D'Este. Esse elemento laudatório, comum às produções literárias italianas daquela época, é fundamental no *Innamorato*, e também o será no *Furioso*, como nos mostra Villoresi, usando a genealogia que Tito Vespasiano Strozzi, tio de Boiardo:

Del resto, l'elemento encomiastico è fondamentale e nel sesto libro lo Strozzi presenta una dettagliata origo stirpis aetestinae, che, con una dedica a Ercole, circolava anche autonomamente rispetto al poema. Importa soprattutto rimarcare che nei versi dello Strozzi compare Rugerius, ovvero il figlio di Rugiero II di Rissa e Galaziella, <<primogenito>> degli Este, come reciterà la didascalia in apertura del secondo libro dell' Inamoramento de Orlando. (VILLORESI, 2000, p. 154)

O razão pela qual a dedicatória encomiástica é relevante para entender o poema completamente relaciona-se também com a *Chanson de Roland*, porque a história da família D'Este poderia estar ligada à de Gano de Maganza, um dos vilões da *Chanson*:

con una ricostruzione delle proprie origini familiari poggiata su una nuova e meno imbarazzante base cavalleresca. Sì, perché la versione circolante in precedenza, che legava il nome degli Este a quello di Gano, il traditore di Maganza, era stata tollerata anche troppo a lungo: <<Questo è il gran marchese de Ferrara e de Este il quale per antico fu di Maganza della casa di Gano e di la real stirpe prima di Pipino>> (VILLORESI, 2000, p. 154)

A ligação que existe entre as dedicatórias encomiásticas, a propaganda da corte Ferrarese – como um local paradisíaco – e a literatura de cavalaria, se refere ao fato de que tais produções literárias permitiam a Boiardo elaborar em o *Innamorato* o projeto de renovação cultural patrocinado por Ercole d'Este:

La mitizzazione dell'epoca e del regno di Artù consente al Boiardo di proporre, adeguatamente riadattata per la società estense, un'ideologia di stampo cortese. L'Innamoramento de Orlando si dimostra un vitale e complesso progetto di rinnovamento artistico e culturale che ha il suo luogo deputato di attuazione e di propaganda nella "paradisiaca" corte di Ferrara. (VILLORESI, 2000, p. 160)

Além disso, Villoresi ainda chama atenção para a circunstância em que tal projeto é desenvolvido, pois Ferrara passa a ser equiparada à Camelot, reinvocando o prestígio e o privilégio desse local mítico e viabilizando ao público da corte uma identificação entre si e os heróis da cavalaria:

Risulta evidente l'intenzione di favorire un processo di identificazione tra l'età dell'oro in cui si dipanano le favole amorose e guerresche e la felice contemporaneità in cui eccelle la florida signoria estense: per questa ragione molti proemi – abilmente giocati sul topos dell'eterno rinnovarsi della <<lieta stagione>>, della nuova primavera sia per quella letteratura (...) divengono un prezioso gioco di specchi che determina momenti di piena autocontemplazione tra pubblico cortigiano e personaggi del romanzo, ipoteticamente intercambiabile. (VILLORESI, 2000, p. 160)

Dessa forma, percebemos que o crítico italiano atribui ao autor do poema uma grande habilidade literária, porque soube produzir um tecido narrativo que misturasse tradições e modernidades, criando o que Villoresi chama de sincretismo cultural, pois gera uma obra que representa o espírito daquele século:

Come si può vedere, ci troviamo davanti ad un letterato completo e senza pregiudizi, impegnato sul fronte umanistico e su quello volgare, pronto a sondare generi e stili diversi, lirico e narratore, traduttore e sceneggiatore. E si può dire senza dubbi che meglio di ogni altro scrittore padano Boiardo seppe far proprio e far fruttare quel misterioso sincretismo culturale, quella complessa miscela di antico e moderno, di ideale e reale, di tradizione classica e romanza, di rigida devozione cristiana e audaci illuminazioni paganeggianti, così tipica della Ferrara quattrocentesca e ben visibile nell'ambito delle arti figurative. (VILLORESI, 2000, p. 160)

A respeito do conteúdo do poema *Orlando Innamorato*, Italo Calvino (2011) explica que os romances do ciclo arturiano eram bastante conhecidos na corte de Ferrara

e que alguns poemas franceses e canções italianas já continham trechos apresentando o contato entre as histórias do rei Arthur e as do rei Carlos Magno e que por isso, essa não pode ser considerada uma inovação no poema de Boiardo; porém foi na sua poesia que esses ciclos de cavalaria tiveram seu primeiro contato com a cultura humanista e os clássicos da antiguidade pagã. Consequentemente, esse fato foi considerado por Calvino como a grande novidade apresentada pelo poeta, isto é, modificar e sofisticar os traços psicológicos de Orlando, tornando-o acessível ao Amor:

L'Orlando della tradizione, come s'è detto, aveva tra i suoi pochi tratti psicologici quello d'essere casto e inaccessibile alle tentazione amorose. La <<novità>> del Boiardo fu di presentare un Orlando Innamorato. (CALVINO, 2011, p. 15)

Ainda pensando nessa ideia de inovação, Villoresi afirma que o *Innamorato* foi a obra de literatura italiana mais inovativa e com base nessa declaração podemos examinar mais detalhes pertinentes do poema:

Matteo Maria Boiardo (...) sigilla il più innovativo testo della storia della letteratura cavalleresca italiana. Una vera e propria rifondazione del genere, difatti, avviene per merito dei tre libri – rispettivamente composti di ventinove, trentuno e nove canti. (VILLORESI, 2000, p. 147)

É pertinente observar ainda que Ferrara e Firenze detinham o domínio sobre as produções literárias cavaleirescas, sendo também consideradas centros irradiadores dessa literatura no período renascentista. Em decorrência disso, é evidente que existiu uma competição velada a respeito das obras patrocinadas pelos governantes dessas cidades, especialmente entre o *Orlando Innamorato* e o *Morgante*, de Luigi Pulci:

Dei rapporti tra l'Innamoramento de Orlando e il Morgante, percepite giustamente come opere di rottura e individuate quali picchi artistici del diagramma storico del genere cavalleresco, si è discusso a lungo tra gli studiosi, ma sarà bene avvertire subito che una lettura comparata dei due testi e un'analisi sobria dei documenti in nostro possesso non autorizzano alcuna ipotesi circa un profondo condizionamento dell'arte pulciana sull'inventio boiardesca – a dispetto di interpretazione critiche volte smascherare un'attiva e

subitanea competizione del Boiardo nei confronti del Pulci e, di riflesso, di Ferrara nei confronti di Firenze. (VILLORESI, 2000, p. 156)

Contudo, ainda segundo Villoresi, apesar dessa competição entre os poemas, o *Innamorato* permaneceu como referência para aqueles que decidissem compor textos baseados em literatura de cavalaria, seja para retomar as canções de gesta, seja para conservar a poética amorosa sugerida pelo poema boiardesco, mas o crítico ressalta a natureza bastante distinta da obra pulciana:

Resta da dire che se il Morgante ci appare come un isolato saggio di straordinaria bravura letteraria, per la sua stessa natura irripetibile e refrattaria a qualsiasi tentativo di imitazione – fatto salvo, è ovvio, il saccheggio di grosse quote espressive e linguistiche ad opera, tra gli altri, di autori cinquecenteschi come il Folegno o l'Arentino – l'Innamoramento de Orlando risulterà per più di due decenni il libro guida a disposizione di ogni operatore cavalleresco. (VILLORESI, 2000, p. 157)

Em função de ser um poema de referência, o *Innamorato* foi também bastante imitado e a morte de Boiardo, ocorrida antes da conclusão do livro, acaba por deixar um espaço livre para que diversos poetas se arriscassem a finalizá-lo e, dessa forma, se beneficiassem da grande influência literária desse poema para ganhar notoriedade:

E difatti, l'Innamoramento dell'Orlando è una delle opere della nostra tradizione letteraria che maggiormente hanno stimolato la fantasia delle successive generazioni di scrittori: non solo i tentativi di imitazione, ma anche – e non poteva essere altrimenti – le numerose appendici, più o meno credibili e autorevoli, volte a portare a termine le fila del racconto lasciato incompiuto, danno la misura della vitalità pregressa e della longevità artistica del poema boiardesco. (VILLORESI, 2000, p. 172)

Dentre os poetas que se propuseram a finalizar o *Orlando Innamorato* destacaremos Niccolò degli Agostini, Raffaele Valciéco da Verona, Pierfrancesco de' Conti di Camerino e, naturalmente, Ludovico Ariosto. O poeta Niccolò degli Agostini não parece ter elaborado uma sequência narrativa própria e, conforme Villoresi, a

impressão que esse poeta nos passa é de apenas retomar os percursos interrompidos já existentes no *Innamorato*:

Se la centrifugazione pedissequa ma senza garbo dei versi del Boiardo produce un passticcio stilistico artefatto e pesante, quasi un'involuntaria caricatura, le storie pedestri narrate dall'Agostini, che subito stentiamo a seguire, sono per davvero "improvvisate" senza estro e senza cura, sostenute soltanto della meccanica reiterazione di situazioni topiche: una sorta di coazione a ripetere che sembra essere l'unico principio diegetico del poeta veneziano." (VILLORESI, 2000, p. 173)

Ao passo que Raffaele Valcieco da Verona, em sua proposta de continuação compôs versos que derivam da continuação Agostini. Por causa dessa relação intertextual entre os poetas, na opinião de Villoresi, Valcieco demonstra respeitar mais o conteúdo do *Innamorato*, limitando-se a repetir situações narrativas já existentes no poema de Boiardo:

Certo, anche nella giunta del Valcieco ci imbattiamo in quelle costanti riproposizioni di topiche situazioni narrative e stilistiche che presto producono sazietà (...) con il passare dei canti le vicende si trivializzano, le ottave replicano gli stessi motivi e la versificazione s'ingolfa e s'appiattisce. (VILLORESI, 2000, p. 174-175)

A respeito de Pierfrancisco, o que Villoresi nos mostra como característica fundamental da continuação do *Innamorato* é a liberdade bastante fecunda com a qual cria personagens e dedica muita atenção para divagações que deixam de lado a questão religiosa: "*L'autore crea numerosi nuovi personaggi, specie gagliardi imberbi e fanciulle in fiore, e li immerge in un'atmosfera cortese di pretta scuola boiardesca. Più che di battaglie in campo aperto a difesa della fede cristiana.*" (VILLORESI, 2000, p. 176)

E, por fim, dentre aqueles que optaram por alinhar-se à nova maneira de poetar inaugurada por Boiardo, certamente destacamos Ludovico Ariosto, que manejou com maior destreza a variante boiardesca, de acordo com Villoresi. No entanto, o crítico também aponta para o fato que o poeta foi muito além do que se convencionou chamar

de amour fou: “L’antica saggezza dell’eroe, minata dalla passione amorosa, tracolla nell’Orlando furioso in tragica follia.” (VILLORESI, 2007, p.90).

Em vista disso, o próximo item será dedicado a investigar o poema *Orlando Furioso*, central para nossa análise e cuja importância e influência delineamos inicialmente neste tópico.

2.3 O ORLANDO FURIOSO

O *Orlando furioso* é um poema escrito por Ludovico Ariosto que, apesar de ter se proposto continuar o poema *Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo, acabou por estabelecer um novo paradigma na literatura cavaleiresca como resultado final de seu trabalho. Na verdade, o poeta renascentista conseguiu construir um mundo poético novo e completo, no qual uma nova história orlandiana foi narrada, assim como nos explica Italo Calvino na introdução do livro *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* (1970):

Ma soprattutto l’Innamorato fu oscurato dal Furioso cioè dalla continuazione che Ludovico Ariosto intraprese a scrivere una decina d’anni dopo la morte del Boiardo, una continuazione che fu subito tutt’altra cosa (...) i due poemi sono due mondi indipendenti, eppure non possiamo farne a meno. (CALVINO, 2001, p. 15)

A primeira edição do *Orlando Furioso* (1516) contou com 40 cantos, mas a versão final, datada de 1532, é uma edição revista e composta de 46 cantos.

Como nos lembra o professor Pedro Ghirardi em sua introdução à tradução de episódios selecionados do *Orlando Furioso*, no poema existem três núcleos narrativos, que se relacionam continuamente e de seus fios narrativos entrecruzados nasce a trama narrativa. O primeiro núcleo pode ser considerado o núcleo principal e essa parte se fala de Orlando, guerreiro cristão sobrinho de Carlos Magno que enlouquece de amor por Angélica, uma princesa oriental. O segundo, narra o relacionamento de Ruggero, um guerreiro muçulmano criado pelo mago Atlante e a apaixonada guerreira cristã Bradamante. O terceiro núcleo tem seu foco nas batalhas entre mouros e cristãos.

O tema central do poema é a loucura, pois não só Orlando está louco e furioso, como também o rei Agramante, cuja fúria gerou a guerra entre cristãos e muçulmanos. Essa loucura não ocupa o posto central no poema à toa, pois o tema surgiu do contato de Ariosto com a literatura latina clássica e sabemos, como nos aponta Ghirardi, que Ariosto inspirou-se nos poetas latinos Virgílio, Ovídio, além de Sêneca e Petrarca, que também trabalharam com o tema em seus poemas. Ghirardi afirma ainda que, no *Orlando Furioso*, assim como no *Secretum* (1347) de Petrarca, há um diálogo entre a loucura mundana e a loucura cristã, sendo a alternância dessas vozes o equilíbrio entre razão e loucura.

Esse diálogo é a inspiração para o episódio “A viagem ao mundo da Lua”, na qual Astolfo vai buscar a razão de Orlando na Lua, porque lá se encontra tudo o que se perdeu na Terra, de forma que na Lua não há loucura, pois a loucura nunca se separa do homem, ela anda junto com a razão dentro do homem.

Além disso, a meditação sobre a loucura e a razão gerou outra grande marca do poema que é a postura de Ariosto frente às figuras do mundo da cavalaria; essa postura irônica é chamada pela crítica italiana de “sorriso ariostesco”. É uma atitude que faz com que o leitor, ou o público, reconheça em si algo da personagem retratada:

Deste assistir, em si mesmo e nos outros, ao diálogo entre razão e loucura nasce algo a que já se aludiu acima, algo que a crítica italiana tem chamado de *riso ariostesco* ou *sorriso ariostesco*. Este sorriso, na construção do poema, pode ser comparado ao palco, na representação teatral. Homem de teatro, Ariosto sabia que, para além da aparência, das roupagens e das circunstâncias das figuras que estão no palco, o público afinal reconhece a si mesmo e às suas circunstâncias. O sorriso de Ariosto, como o palco, ao criar a distância cria também proximidade. (...) Este sorriso nasce, como ficou dito, da contemplação do diálogo entre loucura e razão. (ARIOSTO, 2004, p. 19-20)

Esse sorriso é uma forma de mostrar que os personagens do poema representam homens e mulheres de qualquer época, não só aqueles contemporâneos ao poeta, porque o leitor muda o modo de ver as figuras tradicionais representadas no poema, já que os encontra refletidos dentro de si mesmo ao buscar um sentido maior para a vida. Por

causa disso, nos apoiando na explicação do professor percebemos que o que leva Ariosto a sorrir não é a situação das personagens em si, mas a situação da humanidade:

Já vimos que o que leva o poeta renascentista a sorrir não é a incongruência das figuras medievais "obsoletas", e sim a permanente incongruência da condição humana, sempre em busca de sentido em ideais efêmeros, que se tornam, sucessivamente, "obsoletos", passando a ser vistos como "loucuras". (ARIOSTO, 2004, p.21)

Em Ariosto, o tema de cavalaria é esvaziado dos valores morais e éticos porque o poeta observa os cavaleiros por meio de ironia e desencantamento que criam uma característica moderna, a inquietação. Por isso, o retorno às novelas de cavalaria em Ariosto não é um sinal de evasão, mas sim de fingimento, porque o poeta usa o distanciamento causado pela ironia e desencanto para aproximar-se dos problemas político sociais de sua época. Dessa forma, vemos que no *Furioso* encontram-se vários temas caros ao Renascimento como, por exemplo, o confronto entre a virtude e a sorte, a desilusão quanto aos sonhos e esperanças, a multiplicidade de manifestações da mente humana, o papel da razão como organizadora do caos.

Assim, o confronto entre virtude e sorte, traz consigo outra componente importante do poema, ou seja, a Fortuna, pois é ela quem favorece ou desfavorece os projetos das personagens, ela é imprevisível porque permite ao poeta criar as peripécias, modificar o rumo da narrativa ou criar suspense.

Graças a isso, o estilo de escrita criado por Ariosto se mostra bastante fluído e versátil. Segundo Ghirardi, Ariosto inspirou-se no estilo petrarquista, mas soube usar muito bem o falar cotidiano de sua época, criando um estilo claro e refinado, muito próximo do ideal calviniano de escrita clara e objetiva.

A respeito da estrutura formal do poema, a criação artística se vê não só no conteúdo mas também nos recursos métricos, tanto que as "oitavas de Ariosto" têm uma musicalidade que facilita a memorização. Os versos foram compostos em decassílabos (ou hendecassílabos na contagem italiana), com acentuação tripla, sendo comum um tipo específico de acentuação chamado de anapéstico com acento na 7ª sílaba. Esse recurso dá graça ao poema pois, de acordo com, Ghirardi, esse é o elemento que permite certa irregularidade ou variação, reiterando no plano métrico o jogo entre razão e

loucura. Além disso, as rimas foram polidas durante mais ou menos dez anos, criando um jogo entre rimas previsíveis e surpreendentes, sem recorrer a inversões bruscas ou a um léxico rebuscado.

E, desse modo, o *Orlando Furioso* é um poema repleto de sonoridade e fantasia, mas essa fantasia tem como ponto de partida o mundo real, sendo assim uma transfiguração dessa realidade. Por causa disso, é importante lembrar que a fantasia aqui muda de significado, uma vez que as personagens da literatura de cavalaria, que anteriormente eram lidas apenas segundo o signo do medievalismo agora podem ser vistas de forma mais ampla, pois estão em contato com a loucura, que é uma expressão da condição humana.

Além de apresentar o mundo poético diverso daquele do *Orlando furioso*, também significa mostrar de que forma esse poema se inseriu numa tradição, cujas histórias também narram as aventuras e façanhas desse personagem, que durante quatro séculos foi protagonista da literatura cavaleiresca europeia. E por causa dessa tradição e do que ela representa para a literatura italiana, fizemos um apanhado geral do percurso histórico percorrido pelo personagem Orlando dentro dessas produções literárias, prosseguindo com um elenco de escritores que se inspiraram na escrita ariostesca.

A imagem mítica de Orlando foi sedimentada pelo poema de Ariosto, como veremos mais adiante e, como consequência, gerou uma influência duradora e consistente na literatura italiana e, também, em uma parte significativa da literatura mundial. Por causa disso, além de observar de que maneira Ariosto caracterizou o Orlando em seu poema, julgamos pertinente verificar como outros escritores leram o *Furioso*.

O crítico Giulio Ferroni, em seu livro intitulado *Ariosto*, nos mostra o percurso de leitura do *Furioso* ao longo dos séculos que sucederam a publicação do poema. A partir das observações do crítico, podemos inferir a importância da sua influência na cultura europeia analisando sua capacidade de infiltrar-se nas diversas camadas populares – “*L'Orlando furioso ha circolato nell'eta moderna tra i più diversi strati di lettori, raggiungendo anche il mondo popolare e contadino, in cui si è mantenuta a lungo la conoscenza a memoria di interi brani ed episodi del poema*” (FERRONI, 2015, p. 13) –, mas também através da presença do poema nas diversas produções

literárias que dialogam com o texto ariostesco, seja por meio de intertextualidade, seja por reflexão filosófica a respeito dele:

Questa presenza dell'Ariosto ha agito in profondità nella cultura europea, su di una linea "laica" che ha fatto capo alla più viva cultura illuministica, la quale ha saputo trarre tutte le conseguenze dallo spirito critico e corrosivo del Furioso, riconoscendo il nesso strettissimo tra ironia e gusto estetico, tra critica, ragione, bellezza. (FERRONI, 2015, p. 13-14)

No século XVII, Miguel de Cervantes Saavedra publicou *O engenhoso fidalgo dom Quixote de La Mancha* (1605), e nessa obra podemos verificar Cervantes, não só conhece o poema ariostesco como dialoga com ele constantemente, porque o personagem dom Quixote cita diversas vezes o *Furioso*, buscando, segundo Ghirardi, intuições: “*Por versos como esses diria Dom Quixote que “me precio de cantar algunas estancias del Ariosto”.⁴ “Cantar”, pois a crítica ao discurso absoluto e pretensamente “racional” melhor se expressa pela voz da poesia, linguagem da intuição.*” (GHIRARDI, 2012, p. 111)

Além disso, Ghirardi mostra como Cervantes dialoga com Ariosto, apresentando o dom Quixote rememorando a tradição de cavalaria, porque vemos semelhanças nos versos preliminares, na “menção de ‘damas, armas, caballeros’, o leitor é remetido aos primeiros versos do poema, justamente: ‘le donne, i cavalier, l’arme, gli amori’. Assim, desde o início se propõe o *Orlando Furioso* como uma das chaves de leitura do *Quixote*.” (GHIRARDI, 2005, p. 306)

A intertextualidade é um componente tão importante no *Castello* quanto no *Quixote*, visto que claramente o diálogo é uma característica de ambos os livros e Ghirardi aponta essa particularidade no Quixote e estendemos ao livro de Calvino: “O *Quixote*, portanto, como poucos outros, é um livro em diálogo com livros, um livro em que personagens têm consciência de que dialogam com personagens.” (GHIRARDI, 2005, p. 306) É relevante citar que Ghirardi também traz a luz um comentário a respeito do Quixote, muito interessante para a comparação com o personagem Orlando de Calvino, que se relaciona à possível reescritura por Cervantes do personagem Orlando em dom Quixote, a partir do soneto de apresentação de dom Quixote atribuído ao paladino, fazendo de Orlando um leitor antecipado das aventuras quixotescas:

O soneto, aliás, cria outra situação literária original. Temos, por um lado, que *Orlando Furioso* assiste à criação do *Quixote*. Mas é possível dizer também que o *Quixote* assiste aqui ao nascimento de outro *Orlando Furioso*. Não sei se os estudiosos de Ariosto se deram conta do que representa esse soneto cervantino na história da recepção do poema. Essa é talvez a primeira grande ocasião em que o personagem do poeta italiano aparece recriado. Recriado como personagem de outra grande obra literária. Se admitirmos, como parece provável, que Ariosto começou a trabalhar no poema cem anos antes da publicação do *Quixote*, por volta de 1505, teremos que um século depois o *Orlando Furioso* renasce como personagem recriado por Cervantes, para viver a aventura de ser leitor do *Quixote*, de entrar em diálogo com o cavaleiro manchego e de ser um dos primeiros a lhe reconhecer a grandeza. (GHIRARDI, 2005, p. 307)

Assim, o que esclarece é que o contexto literário original sugerido por Ghirardi está no fato de que “dedicatória do soneto o deixa claro: ‘*Orlando Furioso a Don Quijote de la Mancha*’. É o louco imaginado por Ariosto que Cervantes quer como leitor e apresentador de seu Dom Quixote.” (GHIRARDI, 2005, p. 308).

Retomando o elenco de leitores de Ariosto, dentre os filósofos, Giulio Ferroni, cita a influência de Ariosto no pensamento de Voltaire: “*Non a caso il grande Voltaire lo ha sentito come un essenziale modello non soltanto letterario*” (FERRONI, 2015, p. 13-14). Além disso, o poema permeia, segundo o crítico, uma grande parte da produção humorística inglesa do século XVIII: “*e non a caso l'Ariosto è stato ben presente al grande romanzo umoristico inglese del Settecento, da Fielding a Sterne.*” Assim como, no mesmo século, é possível encontrar traços do influxo ariostesco em Mozart, que compôs uma ópera em 1790 baseada em alguns cantos do *Furioso*:

Molti caratteri "ariosteschi" si possono riconoscere nella dedizione alla bellezza e nel senso dell'ironia di Wolfgang Amadeus Mozart. L'artista del resto ha creato con Così fan tutte (1790) un'opera esplicitamente ariostesca: ironica epifania della non trasparenza e della relatività del sentimento, di cui sono protagoniste proprio due dame ferraresi, Fiordiligi e Dorabella, e che trae spunto proprio dalla tematica della prova sulla fedeltà femminile con cui si confronta Rinaldo nell'incontro con il cavaliere del nappo nei canti XLII e XLIII. (FERRONI, 2015, p. 13-14)

A ação do texto ariostesco no século XIX, dentro da vertente romântica da literatura mundial, parece ser menos aparente, contudo sua importância reside no modo como escritores de diversos países mostraram ter prestado atenção à técnica de escritura característica de Ariosto, especialmente, ao modo como o poeta criava suspense em sua narrativa:

L'Ottocento borghese e romantico rimase troppo lontano dalla pungente saggezza ariostesca (...) comunque molto vitale continuò ad essere la presenza dell'Ariosto tra i lettori e la sua azione sugli scrittori più diversi. Se Walter Scott assume le tecniche ariostesche della digressione e della sospensione come matrice del romanzo moderno e dello stesso romanzo moderno e dello stesso romanzo storico, e se la stessa tecnica narrativa manzoniana si colloca su di una linea che da Ariosto conduce a Cervantes e al romanzo inglese del Settecento, un più stretto segno ariostesco si può riconoscere nella fulminante vitalità della narrativa di Stendhal. (FERRONI, 2015, p. 15)

Além disso, em seu romance mais famoso, *Ivanhoé* (1820), Walter Scott usa a autoridade de Ariosto para justificar as interrupções na narrativa, procurando criar suspense: “o motivo dessa interrupção pode somente ser explicado contando-se as aventuras de outro grupo das nossas personagens, visto que, como o velho Ariosto, não pretendemos acompanhar sempre a mesma personagem do nosso drama.” (SCOTT, 1972, p. 204)

Ferroni chama atenção para o fato que a literatura do período romântico também tenha se inspirado em Ariosto no que toca ao modo de usar a ironia, gerando a inquietação, que é um aspecto de modernidade do poema:

La cultura romantica ha peraltro inscritto l'ironia ariostesca in un ben definito orizzonte storico, ne ha sottolineato il carattere dissolvente verso i valori e i modelli della cultura cavalleresca e della tradizione religiosa: con le decisive riflessioni di Hegel e da noi con l'attenzione critica di Francesco De Sanctis, sospeso tra l'adesione al meraviglioso mondo estetico del Furioso, tra il rilievo che in esso assume un mondo tutto "umano", grazie all'ironia che genera il moderno e manda in frantumi il Medioevo. (FERRONI, 2015, p. 15)

Benedetto Croce atribui ao poeta uma posição importante, segundo Ferroni, Croce faz de Ariosto “*un vero e próprio emblema della sua concezione della poesia*” (FERRONI, 2015, p. 16) pois, o modelo poético criado pelo poeta deveria ser seguido, exaltando a harmonia que existe no universo rico de multiplicidades criado pelo poeta ferrarese como um emblema: “*vedendo nell'amore per l'<<armonia>> la spinta che raccoglie, unifica, dissolve e nello stesso tempo fa vibrare tutte le molteplici tensioni del ricco mondo umano e sentimentale del poeta.*” (FERRONI, 2015, p. 16)

Ferroni, lembra também que Giorgio Caproni, no soneto de número VI dos *Sonetti dell'anniversario*, em *Cronistoria* (1943), recria a viagem de Orlando à Ebuda, onde o paladino matará com a Orca, mostrando sua destreza como guerreiro:

La lettura dell'opera ariostesca è stata ben presente ai più diversi autori del Novecento, anche nei contesti più lontani dalla sua luce accecante, con la predilezione per questo o per quell'altro registro della sua poesia;(...) Giorgio Caproni colleghi il ricordo della donna scomparsa all'immagine del viaggio di Orlando versi Ebuda alla ricerca di Angelica. (FERRONI, 2015, p. 16- 17)

Para Ferroni, também Elsa Morante foi uma leitora de Ariosto, pois o crítico observa que o romance *Menzogna e sortilegio* (1948) teve como base o modelo poético de Ariosto, cuja fantasia é fruto do fingimento do poeta em relação a sua loucura, que lhe permite contar de forma mais verossímil a história de Orlando:

Elsa Morante ha costruito un romanzo totale come Menzogna e sortilegio proprio pensando al grande modello dell'Ariosto, facendo la protagonista Elisa una creatrice di storie fantastiche, capace di concepire le vicende familiari dei suoi mediocri personaggi piccolo borghesi come avventure cavalleresche, proiettate su di uno sfondo pieno di colori e di luce, in un gioco di finzione superbe e di menzogne micidiali. (FERRONI, 2015, p. 18)

Por fim, o crítico evoca a relação entre Ariosto e Jorge Luis Borges, que “*ha riconosciuto la natura esemplare proprio nel fatto che questa ricerca di totalità si sia svolta in un confronto senza fine con il già detto, come entrando in un immenso sogno già sognato; bellissime le prime strofe del poemeto Ariosto y los Árabes*” (FERRONI, 2015, p. 18). E concluímos observando que o escritor argentino apresenta um conceito

de *intreccio* ariostesco, que será importante para pensar o *intreccio* no *Castello* de Calvino:

Borges sintetizza esemplarmente l'intreccio ariostesco tra la meraviglia dell'immaginario e la più dimessa realtà quotidiana (...) E in un poema su La luna non può trascurare la luna ariostesca, in cui vede non soltanto l'immagine della perdita delle cose che sostanziano la vita umana, ma anche di tutto ciò che non si afferra, nello scorrere inevitabile del tempo, nel dileguarsi dei sogni, in una convergenza tra possibile e impossibile. (FERRONI, 2015, p. 19)

2.3.1 A influência do *Orlando furioso* na obra de Italo Calvino

Quando se pensa na influência representada pela obra de Ariosto no estilo e na obra de Calvino é interessante observar que o escritor ao demonstrar sua paixão pelos clássicos sempre deixou claro que, dentre os autores que mais admirava, Ariosto ocupava um lugar de destaque. Isso pode ser observado pela quantidade de textos escritos por ele, cujo assunto se relaciona ao *Orlando furioso* ou à obra de Ariosto.

Em nota não assinada ao livro *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, o editor comenta que Calvino declarava que Ariosto era seu poeta preferido e que grande parte de sua obra narrativa confirmava esse fato: “*Non da ieri Italo Calvino dichiara che Ariosto è il suo poeta; e anche senza che lui lo dica, gran parte della sua opera narrativa è lì a testimoniarlo.*” (CALVINO, 1970, p. VIII)

Por conta dessa conhecida declaração, Calvino foi chamado também para fazer a leitura do *Orlando Furioso* para a rede televisiva RAI em 1968 e, ao final da nota introdutória, que serve de prefácio ao *Raccontato*, o editor comenta que a origem deste prefácio é um texto de uma série de transmissões da RAI para o *Programma Nazionale* em 1968 e da edição Cetra do *Orlando furioso*, da coleção literária Documento feita por Nanni de Stefani.

Esse prefácio dialoga com o texto “A estrutura do ‘Orlando’”, publicado posteriormente no livro *Por que ler os clássicos?* (1993) e com o capítulo “Multiplicidade”, conferência que faz parte do livro *Seis propostas para o próximo*

milênio (1990) pois, ao comentar a obra de Ariosto muitas vezes Calvino acaba por retomar várias ideias já discutidas por ele em outras ocasiões.

É interessante notar que Ariosto tinha um modo particular de escrever, pois era claro e irônico, e não se pode deixar de notar que Calvino também usava de ironia e buscava uma prosa límpida e clara nos moldes do *Orlando furioso*, que lhe serviu de fonte de inspiração e modelo interpretativo da realidade. Uma das ideias que o escritor sublinha na apresentação de seu reconto do poema que, o *Furioso* é um poema que se recusa a acabar porque, segundo ele, o poema de Ariosto, mesmo ao término da leitura, continua a trabalhar dentro de nós. Assim sendo, pode-se dizer que para Calvino, o poeta nunca deixou de trabalhar dentro dele as ideias e a forma de conceber a literatura.

Outra perspectiva apontada por Calvino em seus ensaios nos mostra que para ler o *Furioso* não é necessário ler nenhum outro livro, ele é um livro independente e completo. Qualquer introdução ou preâmbulo ao poema seriam desnecessários, ou desencorajadores, pois em geral esse tipo de abordagem define o livro como um acréscimo ao *Orlando Innamorato* de Boiardo, colocando em um segundo plano a genialidade de Ariosto.

A admiração de Calvino por Ariosto pode ser observada pela forma como Calvino explica a atitude do poeta em relação ao *Furioso*; essa atitude pode ser interpretada de duas formas, sendo uma delas admitir que Ariosto era muito discreto, já que não assumiu a criação de um poema totalmente independente do texto de Boiardo. A outra é pensar que essa atitude assinala uma concepção do tempo e espaço muito mais complexa do que aquela ptolomaica e que se abre na direção do passado e do futuro:

Na realidade, todo preâmbulo logo se revela supérfluo: o *Furioso* é um livro único em seu gênero e pode ser lido – quase diria: deve – sem fazer referência a nenhum outro livro precedente ou consecutivo (...) Que o autor faça passar a construção desse universo por uma continuação, um apêndice, um – como ele diz – “acrécimo” a uma obra alheia pode ser interpretado como um indício da extraordinária discrição de Ariosto, um exemplo daquilo que os ingleses chamam de *understatement*, isto é, o especial espírito de ironia contra si mesmo que leva a minimizar as coisas grandes e importantes, mas pode também ser visto como sinal de uma concepção do tempo e espaço que renega a configuração fechada do cosmos ptolomaico e se abre ilimitada na direção do passado e do futuro, bem como no sentido de uma incalculável pluralidade de mundos. (CALVINO, 1993, p. 69)

Ainda nesse ensaio de Calvino, vemos que Ariosto também é para ele uma referência quando se trata do estilo da escrita. Calvino enfatiza a escolha do tipo de verso para a composição do poema, mostrando que as oitavas são também uma expressão da multiplicidade existente no conteúdo do poema, já que elas não limitam a criação do poeta, tanto no que se refere à quantidade de versos, quanto ao ritmo do poema. A liberdade criativa que gera a amplitude de movimento presente na versificação também está presente na estrutura narrativa, por duas razões, segundo Calvino:

uma intrínseca à oitava, isto é, uma estrofe que se presta a discursos também longos e a alternar tons sublimes e líricos com tons prosaicos e jocosos; e uma intrínseca ao modo de poetar de Ariosto, que não se tolhe com limites de nenhum gênero. (...) Essa liberdade, essa amplitude de movimento que encontramos na versificação dominam ainda mais no nível das estruturas narrativas, da composição do enredo. (CALVINO, 1993, p. 70-71)

A respeito do grande apreço que Calvino sentia por Ariosto, ainda podemos citar um trecho do ensaio “Três correntes do romance italiano de hoje” (1959), publicado posteriormente na coletânea *Una Pietra Sopra* (1980). Este ensaio-conferência foi apresentado em várias universidades americanas e nele Calvino cita alguns dos motivos pelos quais se identificava com o poeta, declarando que Ariosto era seu mestre e seu modelo:

Tra tutti i poeti della nostra tradizione, quello che sento più vicino e nello stesso tempo più oscuramente affascinante è Ludovico Ariosto, e non mi stanco di rileggerlo. Questo poeta così assolutamente limpido e ilare e senza problemi, eppure in fondo così misterioso, così abile nel celare se stesso; questo incredulo italiano del Cinquecento che trae della cultura rinascimentale un senso della realtà senza illusioni (...) Ariosto che può vedere tutto soltanto attraverso l'ironia e la deformazione fantastica ma che pure mai rende meschine le virtù fondamentali che la cavalleria esprimeva, mai abbassa la nozione di uomo che anima quelle vicende, anche se a lui ormai pare non resti altro che tramutarle in un gioco colorato e danzante. Ariosto così lontano dalla tragica profondità che un secolo dopo avrà Cervantes, ma con tanta tristezza pur nel suo continuo esercizio di levità ed eleganza; Ariosto così abile a costruire ottave su ottave con il puntuale contrappunto ironico degli ultimi due versi rimati, tanto

abile da dare talora il senso d'una ostinazione ossessiva in un lavoro folle; Ariosto così pieno d'amore per la vita, così realista, così umano (CALVINO, 2012, p. 67-68)

Ao fechar a citada conferência Calvino se pergunta se realmente gostar tanto de Ariosto seria uma evasão, por causa das críticas que havia recebido, mas refuta claramente essa posição, apresentando os motivos pelas quais o *Orlando furioso*, continua sendo um poema atual em seu modo de ver o mundo:

Seria evasão o meu amor por Ariosto? Não, ele nos ensina como a inteligência vive também, e sobretudo, de fantasia, de ironia, de esmero formal; como nenhum desses dotes tem por finalidade a si próprio, mas como podem passar a integrar uma concepção do mundo, servir para melhor avaliar virtudes e vícios humanos. Todas essas são lições atuais, necessárias hoje, na época dos cérebros eletrônicos, e dos vôos espaciais. (CALVINO, 2006, p. 70)

Além das próprias palavras de Calvino mostrarem a grande influência do poeta em sua própria poética, alguns estudiosos como Giorgio Raimondo Cardona, sentem a necessidade de reforçar e identificar a presença de Ariosto na obra calviniana. Em sua obra *Fiaba, racconto e romanzo in Italo Calvino* (1988), Cardona, afirma a existência daquilo que ele define *funzione Ariosto* que está presente na obra calviniana como um todo. O estudioso G. C. Ferreti também fala de uma possível “periodização” da influência ariostesca na obra de Calvino e é citado pela estudiosa Lene Waage Petersen em seu artigo “*Calvino lettore dell’Ariosto*”, no qual ela se propõe a seguir essa periodização e pesquisar aquilo que ela denomina *funzione Ariosto*, partindo da análise de quatro momentos na obra do escritor: primeiramente a presença implícita, depois o momento do *Cavaleiro Inexistente*, a seguir o momento da dupla reescritura e, por fim, um período de presença implícita novamente.

Deste artigo, interessa-nos sublinhar duas partes, o momento do *Cavaleiro Inexistente* (1959) e o período da dupla escritura, na qual a estudiosa fala mais especificamente de *O Castelo dos destinos cruzados* e de sua relação com o *Orlando furioso*. Assim se expressa a pesquisadora na introdução do artigo a propósito do *Castello*:

Questo articolo si pone dunque come ricerca della «funzione Ariosto» in Calvino, al livello di poetica esplicita (nei saggi) e di poetica implicita (nelle opere che si pongono in relazione intertestuale col Orlando Furioso) e a un livello di profondo orientamento soprattutto formale più intimamente presente nella scrittura di Calvino. Prenderemo in considerazione quattro periodi o momenti dell'attività letteraria di Calvino: 1. un primo periodo di presenza ariostesca «invisibile» o implicita; 2. il momento del Cavaliere inesistente, che tenta, che dà luogo alla formulazione di una poetica di «trasfigurazione fantastica»; 3. il periodo della doppia «riscrittura» dell'Orlando Furioso, del Castello dei destini incrociati (1968-1973) e L'Orlando Furioso raccontato da Italo Calvino (1967-1970), e 4. un ultimo periodo di una presenza di nuovo soprattutto implicita. (PETERSEN, 2011, side 231)

Petersen nos lembra que Calvino realizou um trabalho de levantamento e de reescritura das fábulas que durou de 1946 a 1954, mas com a publicação do *Visconte partito ao meio* (1952), a figura do cavaleiro passou a fazer parte das narrativas e essa é uma figura importante na relação intertextual entre Calvino e Ariosto. Tal relação fica mais aparente após a publicação, em 1959, do *O Cavaleiro inesistente*: “*Nel 1952, con Il visconte dimezzato, ha fatto il suo ingresso nella narrativa di Calvino la figura del cavaliere, immagine emblematica di un rapporto intertestuale coll'Ariosto.*” (PETERSEN, 2011, side 232)

Esse período é inaugurado pela presença da figura do cavaleiro, sendo caracterizado por Petersen como um momento explicitamente ariostesco, com a duração de mais ou menos dez anos, culminando com a produção do *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* e de *O Castelo dos destinos cruzados*, em 1973:

E anche Calvino, come Ariosto, canterà «le donne, i cavalier, l'arme, gli amori» in questo suo primo diretto accostarsi alla materia cavalleresca che inaugura la stagione esplicitamente ariostesca, durata una decina di anni, fino intorno al 1970-1973, con la doppia «riscrittura» del poema ariostesco operata con Il Castello dei destini incrociati (1969 e 1973), e con L'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino (1967 e 1970). (PETERSEN, 2011, side 232)

Seguindo a linha de raciocínio elaborada por Petersen, observamos que a estudiosa reforça o que já dissemos sobre a admiração de Calvino pela maneira como Ariosto compõe seus versos. E, de fato, o gosto pelas aventuras de cavalaria fica evidente após a publicação do *Cavaleiro Inesistente* e, desde então, é perceptível uma mudança na forma como Calvino passa a escrever, criando estilisticamente uma união entre as narrativas em fábulas e as novelas de cavalaria e espelhando nessa união sua leitura reflexiva do *Orlando furioso*:

Nonostante il grande amore per le avventure dei paladini sempre professionista, è tuttavia senza dubbio nell'atteggiamento formale dell'Ariosto verso questa materia che risiede la profonda ispirazione di Calvino, che a partire dal Cavaliere inesistente ha incominciato a specchiare in modo esplicito la sua riflessione poetica in una lettura delle qualità formal-stilistiche del poema ariostesco, in concomitanza con uno spostamento degli interessi di tipo narratologico dal corpus delle fiabe al materiale cavalleresco. (PETERSEN, 2011, side 232)

Ao se propor a análise da *funzione Ariosto*, Petersen cita quais seriam, segundo ela, as palavras-chaves para compreender a poética ariostesca e, indiretamente, a de Calvino. Naturalmente, as características citadas anteriormente na conferência de Calvino são repetidas pela pesquisadora, características como a forte ironia, a deformação fantástica do mundo, a acuidade verbal e clareza das palavras escolhidas para compor o poema como um todo. Entretanto a pesquisadora acrescenta o conceito de leveza. Esse conceito foi base para Calvino escrever uma das conferências publicadas no livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1988), na qual ele apresenta os motivos pelos quais seria necessário preservar esse que ele define como um dos principais valores da literatura. A respeito dos conceitos-chave, Petersen afirma que:

I concetti chiave adoperati nella descrizione della poesia dell'Ariosto sono "l'ironia e la deformazione fantastica", "accuratezza formale", "l'energia volta verso l'avvenire" dei cavalieri, e, è interessante notarlo, un concetto importante che fa il suo ingresso, credo, per la prima volta, un "esercizio di levità". Da questi concetti sperimentati nel Cavaliere Calvino trae la definizione di una esplicita corrente poetica che sente come sua, la trasfigurazione fantastica, un fantastico meraviglioso, sentito come diverso da quella della grande tradizione fantastica dell'Ottocento e della sua continuazione nel Novecento, argomento su cui Calvino tornerà. (PETERSEN, 2011, side 236)

Ao tratar do terceiro momento, chamado de “*Ariosto o il mondo delle storie possibili*”, Petersen faz comentários a respeito do *Raccontato* e do *Castello*. Petersen diz que o *Raccontato* seduz os leitores pelo prazer que causa a convivência do texto ariostesco com os comentários explicativos de Calvino ao recontar o poema segundo suas impressões. O encontro dessas duas formas de narrar trouxe para o texto a escolha feliz de uma gama de expressões linguísticas e de imagens que, segundo ela, não foram poluídas pela problemática teórica existente no *Castello*:

Il libro seduce il lettore con il suo irresistibile piacere di raccontare, reso spumeggiante dalla coesistenza col testo ariostesco, che evidentemente ha portato a una felicità di espressione linguistica e di immagini non incrinata dalle problematiche teoriche che appesantiscono invece a mio avviso Il castello dei destini incrociati. (...) Il testo unisce in sé, sapientemente intrecciati, un' introduzione al poema, una rinarrazione delle avventure, e un implicito discorso poetico, da cui emergono le continuità e gli spostamenti della lettura che Calvino fa del mondo poetico dell' Ariosto. (PETERSEN, 2011, side 237)

Petersen faz aqui uma observação interessante no que se refere ao que ela chamou de ensinamentos ariostescos; Calvino teria aprendido a respeitar os pontos essenciais da narrativa, na qual ele poderia trabalhar livremente os gêneros narrativos, abrindo assim um novo contexto e uma nova forma de significado para eles. Nos apoiando nas palavras da pesquisadora, percebemos que esse procedimento é bastante claro, por exemplo, quando Calvino narra encontros e desencontros das personagens, as mudanças de cenário, o espaço e a forma da narrativa e ao citar o poema enquanto está recontando a história da personagem:

Notiamo il divertente corto circuito tra personaggio e genere, che trasforma, visualizzandolo, quest'ultimo in spazio da cui possono liberamente uscire e entrare i personaggi. Si veda per es. la bella visualizzazione dei rapporti tra l'Innamorato del Boiardo e l'Orlando furioso:

In principio c'è solo una fanciulla che fugge per un bosco (...): è la protagonista d' un poema rimasto incompiuto, che sta correndo per entrare in un poema appena cominciato. (p. 3)

Questo procedimento rispecchia l'impostazione narratologica del commento, ma può essere letto anche come un riflesso dell'

importante insegnamento ariostesco che Calvino ha ritenuto sin dall'inizio: la praticabilità libera dei generi, che possono essere rivisitati e trasformati in nuovo senso in un nuovo contesto. (PETERSEN, 2011, side 240)

Refletindo mais especificamente sobre a personagem Orlando, Petersen comenta a passagem do *Castello* que é narrada pelo próprio paladino. Nesse momento, o foco é mostrar que Orlando é o centro da narrativa do *Castello*, pois é com a história de Orlando que o escritor fecha um quadrado narrativo, que dá forma e ordem às narrativas como um todo. Nas palavras da pesquisadora:

Il castello. Nel cuore del gioco-racconto, quando la partita è fatta, sta la storia di Orlando, raccontata con sedici tra le più belle carte (...) Considerando la centralità di Orlando, e soprattutto la genesi del Castello come ci viene spiegata da Calvino nella nota posposta al racconto, è facile immaginarsi come i tarocchi Re di spada (il cavaliere nero), il matto, la luna e l' Amore si siano disposti allegramente e per conto loro sul tavolo formando le storie di Orlando e di Astolfo. (PETERSEN, 2011, side 241)

Além disso, é relevante que uma das figuras indispensáveis para o entendimento da construção das narrativas do *Castello* dê nome ao livro. Isso por que é mais do que um simples espaço onde se desenvolve a história. Sabemos que nas obras de Calvino, nada é gratuito e a metáfora do castelo, tanto no *Furioso*, quanto no *Castello*, funciona como uma peça fundamental para compor a trama narrativa.

Os castelos na Europa são muito mais do que meras construções arquitetônicas, eles são ícones culturais, cujas origens remontam ao Império Romano e cujas bases de como os conhecemos hoje começaram a surgir no século IX, período em que representavam o poder dos senhores feudais. Na época das cruzadas, os castelos mudaram de traçado e passaram a ter forma concêntrica sendo cercados por muralhas, e é nesse período histórico que se desenvolve o poema ariostesco. Portanto, deve-se ter sempre em mente que o castelo é o símbolo da nobreza europeia, pois constituía o centro de todas as atividades realizadas, desde a proteção ou defesa até o emprego de mão-de-obra. E os castelos eram também o centro das atividades culturais e artísticas,

portanto, considerados como pontos de encontro, um lugar para onde convergiam todas as pessoas da cidade.

Assim sendo, constatamos que essa imagem está ligada diretamente à ideia de encontro e desencontro, levada além no castelo de Atlante no *Furioso*, que funciona como um labirinto, no qual os personagens entram mas não conseguem sair e ficam prisioneiros de um mecanismo ilusório, caminhando em círculos sem chegar a lugar algum, afinal os castelos de Atlante são encantados. Além disso, o mundo cavaleiresco se desenvolve em um lugar que pode ser chamado de mítico ou legendário, mas que está paralelo à realidade atual, e é isso que Bernardini Napoletano e Petersen apontam em seus estudos sobre a narrativa calviniana.

Quando Bernardini cita o *Cavaleiro Inesistente*, ela o faz para sublinhar que no discurso das personagens, mesmo que satirizando o mundo das histórias de cavalaria, subentende-se a realidade contemporânea de quem escreve:

L'occasione di dare alla vicenda di Orlando una soluzione e di mettere in bocca a Carlo Magno un discorso, che ridicolizzano il mondo cavalleresco, riprendono una metafora cara alla narrativa calviniana da Il cavaliere inesistente in poi, per cui a quel mondo si sottintende puntualmente la realtà contemporanea. (BERNARDINI NAPOLETANO, 1977, p. 124)

Petersen, ao comentar o momento em que a figura do cavaleiro passa a ter relevância na poética calviniana, também usa como base de referência o *Cavaleiro Inesistente* e vai além ao descrever o espaço onde esses cavaleiros se movem. Esse mesmo espaço, chamado de mítico-legendário também está presente no *Castello*; contudo esse espaço mítico-legendário extrapola os limites geográficos e vai compor um espaço metanarrativo e utópico, no qual Calvino faz a ponte com a realidade contemporânea em que vive. Essa característica ariostesca de extensão e dilatação do espaço narrativo, indicada abaixo por Petersen, é com certeza uma característica da influência ariostesca na narrativa calviniana:

Quando verso la fine del racconto la vera quète ha inizio, dopo la "serata delle partenze", lo spazio si fa leggendario-mitico (boschi, grotte, castelli), per diventare alla fine metanarrativo (la pagina bianca su cui si istoriano duelli e battaglie) e utopico (lo spazio del

futuro che chiude il libro). Pure in queste metamorfosi il racconto conserva un forte senso di estensione spaziale, un mondo in cui i cavalieri si possono muovere, uno spazio ancora aperto. (PETERSEN, 2011, side 234)

Para compreender melhor como essa influência ariostesca foi decisiva para a composição do *Castello*, veremos a seguir como se desenvolveu o diálogo entre a tradição literária italiana de cavalaria e a produção literária calviniana, analisando o mecanismo de paródia e de reescritura utilizado no livro de Calvino.

3 O DESTINO ENTRELAÇADO DE ORLANDO

3.1 O DESTINO ILIMITADO DA INTERTEXTUALIDADE

Como afirmamos anteriormente os clássicos eram de fundamental importância para Calvino, em especial, o poema *Orlando Furioso* (1532), a obra prima de Ludovico Ariosto, a quem Calvino dedicava grande admiração. Importa também mostrar que os clássicos eram essenciais para Matteo Maria Boiardo e Ludovico Ariosto, constituindo assim, uma rede de ligações que une os textos renascentistas e as narrativas do *Castello* (1973).

Convém-nos assinalar que a relação intertextual mais importante para nossa análise é aquela que se estabelece entre o poema ariostesco e a narrativa calviniana e, em decorrência disso, dedicaremos a ela maior atenção. Contudo, faz-se necessário observar de que maneira a rede de intertexto que é estabelecida, também precede ambos, em sua tradição literária.

Para explicitar o conceito de intertextualidade é fundamental e partirmos da origem da formulação do termo, cujas bases encontram-se na teoria desenvolvida pelo teórico russo Mikhail Bakhtin, a fim de estabelecer vínculos entre essa teoria e o nosso *corpus*.

O conceito de dialogismo criado por Bakhtin foi o primeiro passo para tratar a relação entre textos como um conceito operacional de teoria e crítica literária, contudo o estudioso não se utilizava do termo intertextualidade, ele lançava mão do termo diálogo,

assim, quando Mikhail Bakhtin se refere ao diálogo entre textos, temos de ter em mente que essas referências remontam relações que existem nos planos social, cultural e histórico.

A pesquisadora Beth Brait, organizadora de vários livros a respeito da teoria proposta por Bakhtin, nos explica de forma bastante clara o conceito de dialogismo, em seu ensaio *Bakhtin e a Natureza Constitutivamente Dialógica da Linguagem*:

Por um lado, o dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse sentido que podemos interpretar o dialogismo como elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem. (BRAIT, 2005, p. 94-95)

Mas é importante ressaltar também que a ideia de alteridade é fundamental para apreender de que forma o sujeito é identificado dentro do discurso ou da comunicação, trazendo à tona o aspecto correlacional que esse diálogo estabelece:

Por outro lado, o dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos que, por sua vez, se instauram e são instaurados por esses discursos. E aí, dialógico e dialético aproximam-se, ainda que não possam ser confundidos, uma vez que Bakhtin vai falar do eu que se realiza no nós, insistindo não na síntese, mas no caráter polifônico dessa relação exibida pela linguagem. (BRAIT, 2005, p. 95)

A clara distinção entre os conceitos de dialogismo e polifonia feita por Diana Luz Pessoa de Barros, em seu ensaio *Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso*, sustenta que devemos reservar “o termo dialogismo para o princípio dialógico constitutivo da linguagem e de todo discurso” e empregar “a palavra polifonia para caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que o dialogismo se deixa ver, aquele em que são percebidas muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos que escondem os diálogos que os constituem. (BARROS, 2005, p. 34)

Cristovão Tezza aborda a relação entre o autor e o seu personagem, que foi tema do ensaio bakhtiniano *O autor e o herói*, na palestra *A Construção das Vozes no Romance*, com a qual introduz o conceito de exotopia, como uma noção essencial para compreender bem o dialogismo bakhtiniano:

Para Bakhtin, o autor-criador é a consciência de uma consciência, uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo; o autor-criador sabe mais do que o seu herói. Temos aí um excedente de saber e um primeiro pressuposto da visão de mundo bakhtiniana, um princípio básico: a exotopia, que podemos simplificar definindo-a como o fato de que só um outro nos pode dar acabamento assim como só nós podemos dar acabamento a um outro. Cada um de nós, daqui onde está, tem sempre apenas um horizonte; estamos na fronteira do mundo em que vivemos – e só o outro pode nos dar um ambiente, completar o que desgraçadamente falta ao nosso próprio olhar. (TEZZA, 2005, p. 210-211)

A partir do ensaio *Os Gêneros e o Corpo do Acabamento Estético*, da pesquisadora Irene A. Machado, complementamos essa explicação sobre exotopia, incluindo a concepção de um olhar extraposto: “Olhar o mundo de um ponto de vista extraposto, totalmente diverso da percepção centrada num único ponto, para melhor captar o movimento dos fenômenos em sua pluralidade e diversidade” (MACHADO, 2005, p. 131). Tezza também faz referência ao excedente de visão, cuja função em Machado apreendemos com mais detalhes:

Definido, basicamente, pela múltipla focalização, o ponto de vista extraposto abrange o que está dentro e o que está fora de um dado campo de visão. Considerar o excedente de visão como parte da significação do signo corresponde a um processo elementar do dialogismo, vale dizer, através do qual é possível apreciar os pontos de vista divergentes que estão implicados no signo. (MACHADO, 2005, p. 131-132)

Dessa maneira, poderemos compreender outros dois conceitos bakhtinianos complementares: o inacabamento e o acabamento. De acordo com Machado, “Inacabamento é, sobretudo, focalização de uma ideia ou fenômeno à luz de diferentes pontos de vista com o objetivo de captar o momento presente do processo de construção

de significados.” (MACHADO, 2005, p. 135) E, conseqüentemente, cada momento é observado de forma descentralizada e múltipla.

Já a “noção de acabamento orienta as formulações de Bakhtin sobre a estética geral. Primeiro: o acabamento corresponde a um modo de dar corpo às experiências. Segundo: o processo de acabamento implica a construção do todo através das relações entre as partes.” (MACHADO, 2005, p. 140) Por isso, unindo as três definições anteriores: exotopia, inacabamento e acabamento, Machado elucida de que forma as visões de mundo são importantes para a definição de dialogia:

Aquilo que constitui o campo de visão de um excede o campo de visão de outro. Uma pessoa só vê aquilo que está fora dos limites da visão do outro. Assim, os pontos de vista simultâneos completam-se na formação do todo, o evento dialógico. A composição estética é determinada pela relação dialógica entre as visões complementares, não pela vivência em si, embora o referencial seja a vivência. (MACHADO, 2005, p. 141)

Essa teoria elaborada por Bakhtin influenciou Julia Kristeva, que na década de 1960, apoiando-se no dialogismo, cunhou o termo “intertextualidade”, como nos mostra a professora Norma Discini: “O dialogismo bakhtiniano, que está, historicamente, na raiz do conceito de intertextualidade, ‘elaborado no ambiente do estruturalismo francês dos anos 60’ (Greimas, 1986, p. 119), por J. Kristeva, pode ser inserido no quadro teórico da Semiótica” (DISCINI, 2004, p. 21).

Julia Kristeva, em seu estudo *A palavra, o Diálogo e o Romance* sugere uma definição de intertextualidade baseando-se em sua leitura do livro *Problemas na poética de Dostoiévski* de Mikhail Bakhtin a partir de uma proposta de dinamização do Estruturalismo e da noção bakhtiniana de diálogo:

Essa dinamização do estruturalismo só é possível a partir de uma concepção segundo a qual a “palavra literária” não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior. (KRISTEVA, 2012, p. 140)

Além disso, ao elencar os três elementos em diálogo no texto, a pesquisadora aponta para o conceito de estatuto da palavra em eixos cartesianos:

Essas três dimensões são: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores (três elementos em diálogo). O estatuto da palavra define-se, então, a. *horizontalmente*: a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e b. *verticalmente*: a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico. (KRISTEVA, 2012, p. 141)

Tais eixos cartesianos eram chamados por Bakhtin de diálogo e ambivalência:

Mas no universo discursivo do livro, o destinatário está incluído apenas enquanto propriamente discurso. Funde-se, portanto, com aquele outro discurso (aquele outro livro), em relação ao qual o escritor escreve seu próprio texto, de modo que o eixo horizontal (sujeito - destinatário) e o eixo vertical (texto - contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, além disso, os dois eixos, por ele denominados *diálogo* e *ambivalência*, respectivamente, não estão claramente distintos. (KRISTEVA, 2012, p. 141-142)

A professora e pesquisadora Leyla Perrone-Moisés, em seu livro, *Texto, Crítica, Escritura* explicita melhor de que maneira Bakhtin empreendeu o estudo da palavra em Dostoiévski:

A pesquisa da palavra, como unidade migratória e como elemento de ligação entre múltiplos discursos, transcende as possibilidades atuais da ciência linguística e requer a criação de uma translinguística, capaz de estudar “a vida da palavra, sua passagem de um locutor a outro, de uma coletividade social, de uma geração a outra (...)” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 64)

É dessa forma que Perrone-Moisés nos apresenta as observações de Bakhtin a respeito de como as palavras tornam-se carregadas de sentidos: “O escritor nunca encontra as palavras neutras, puras, mas somente “palavras ocupadas”, “palavras habitadas por outras vozes”. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 64)

Utilizando-se dessa noção de dialogismo, Kristeva convencionou chamar de intertextualidade o modo como as palavras habitadas por várias vozes tornam-se mosaicos de citações, formando a relação dialógica que é estabelecida entre textos:

Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 2012, p. 142)

Assim sendo, Perrone-Moisés caracteriza a multiplicidade como uma das principais transformações sofridas pelo texto literário do final do século XIX: “Uma das principais características da transformação sofrida pelas obras literárias, a partir do fim do século XIX, é a multiplicação de seus significados, que permitem e até mesmo solicitam uma leitura múltipla.” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 61) corroborando com a visão calviniana a respeito da importância desse aspecto na literatura, apresentado na quinta conferência das *Seis propostas para o próximo milênio*, num trecho em que cita Bakhtin:

Há o texto múltiplo, que substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo, segundo aquele modelo que Mikhail Bakhtin chamou de “dialógico”, “polifônico” ou “carnavalesco”, rastreando seus antecedentes desde Platão a Rabelais e Dostoiévski. (CALVINO, 1990, p. 132)

E a partir da ideia da multiplicação de significados, Perrone-Moisés inicia sua discussão a respeito da intertextualidade, retomando Bakhtin, Kristeva e Barthes. A atividade poética, segundo a pesquisadora, sempre se valeu da relação entre os mais variados discursos, propondo que “em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura.” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 62) Contudo, a novidade percebida no século XIX “é que essa assimilação se realize em termos de reelaboração ilimitada da forma e do sentido em termos de apropriação livre, sem que se vise o estabelecimento de um sentido final (coincidente ou contraditório com o sentido do discurso incorporado).” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 63)

Assim, Perrone-Moisés conclui apresentando uma definição de intertextualidade, na qual tanto o conceito de diálogo como o de polifonia aparecem destacados:

Entende-se por intertextualidade este trabalho constante de cada texto com relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura. Cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações. (MOISÉS-PERRONE, 2005, p. 68)

Existe uma marcada tradição intertextual nas novelas de cavalaria que se iniciou a partir da canção de gesta e a criação de inúmeras continuações para o mesmo poema. Por isso mesmo, pensando a partir de um viés intertextual, podemos começar a ligar as obras também através dos conceitos de paráfrase, paródia, estilização e apropriação.

O professor Affonso Romano de Sant'Anna no livro *Paródia, paráfrase & Cia*, nos apresenta a ideia de que a paródia não deve ser estudada isoladamente, mas sim observada lado a lado com a paráfrase, a estilização e a apropriação.

Dessa forma, reunimos as definições de Sant'Anna para cada um desses efeitos: a primeira definição de paródia vem do dicionário de literatura de Brewer: “paródia significa uma ode que perverte o sentido de outra ode” (SANT'ANNA, 2004, p. 12), porém, essa outra definição dada por Josephe Shipley no *Dictionary of World Literature* e citada por Sant'Anna, nos interessa mais especificamente: “Essa definição implica o conhecimento de que originalmente a ode era um poema para ser cantado. Por isto, Shipley, mais acuradamente, registraria que o termo grego paródia implicava a idéia de uma canção que era cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto.” (SANT'ANNA, 2004, p. 12) E por fim, Sant'Anna conclui que atualmente paródia é sinônimo de jogo intertextual.

No caso da paráfrase, esse autor explica que o termo *para-phrasis* “no grego significava: continuidade ou repetição de uma sentença.” (SANT'ANNA, 2004, p. 17) e apresenta como definição oficial deste vocábulo: “é a reafirmação em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. Uma paráfrase pode ser uma afirmação geral da idéia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil.” (SANT'ANNA, 2004, p. 17).

É válido lembrar que Sant'Anna afirma que não existe paráfrase pura, que mesmo a tradução de um texto, por mais imparcial que seja, denota uma escolha lexical e, por conseguinte, uma interpretação do texto: “Nessa linha, a questão dos limites entre “interpretar” e “resumir” é muito tênue. O resumo já seria uma interpretação, e não haveria nunca paráfrase pura, senão um segundo texto sobre um primeiro acrescido de diferenças.” (SANT'ANNA, 2004, p. 21)

A estilização não recebe uma definição específica, ela não é percebida isoladamente, mas através de comparação com a paródia e a paráfrase. Em primeiro lugar, ao sugerir que “em literatura a paráfrase já seria criação ou estilização”, Sant'Anna retoma a noção de que parafrasear o discurso poético lhe acrescentaria diferenças, logo se pode perceber o estilo ou a criação de outra pessoa naquele texto. Em segundo lugar, ele sugere uma mudança no modo de encarar o modelo proposto por Tynianov e Bakhtin, que deixaria de ser dual, passando a ser tríade: “Finalmente, um outro questionamento surge em relação ao modelo de Tynianov/Bakhtin: talvez a estilização não seja apenas um dado opositivo à paródia, mas algo mais complexo, algo que chamarei de *efeito* e que pode ocorrer tanto dentro da paródia quanto dentro da paráfrase.” (SANT'ANNA, 2004, p. 35)

Ao longo desse estudo, Sant'Anna nos propõe definir a estilização como uma técnica, cujos efeitos seriam a paródia e a paráfrase. “Assim isto equivale dizer que a estilização é uma técnica geral, e a paródia e a paráfrase seriam efeitos particulares (...) E, para esclarecer, em outros termos, pode-se dizer que a estilização é o meio, o artifício (= técnica), e a paródia e a paráfrase são o fim, o resultado (= efeito).” (SANT'ANNA, 2004, p. 36)

Enfim, o autor retoma a ideia de jogo que, apareceu na definição de paródia, estabelecendo que a noção de desvio coordena os jogos estabelecidos entre as relações intra e extratextuais em relação ao texto original:

Desse modo, a paráfrase surge como um *desvio mínimo*, a estilização como um *desvio tolerável*, e a paródia como um *desvio total* (...) Vejamos a estilização enquanto *desvio tolerável*. Por desvio tolerável estou significando algo quantitativamente verificável, sem me envolver em problemas qualitativos. Ou seja: esse desvio tolerável seria o máximo de inovação que um texto poderia admitir sem que se

lhe subverta, perverta ou inverta o sentido. (SANT'ANNA, 2004, p. 38-39)

Concluindo, podemos afirmar que o desvio delinea o procedimento de comparação através do quanto os textos são semelhantes ou diferentes em relação ao texto base. Por isso, o autor ainda exemplifica de outra maneira como o desvio funciona, porque “a paródia deforma o texto original subvertendo sua estrutura ou sentido. Já a paráfrase reafirma os ingredientes do texto primeiro conformando seu sentido. Enquanto a estilização reforma esmaecendo, apagando a forma, mas sem modificação essencial da estrutura.” (SANT'ANNA, 2004, p 41)

Nesse momento, nos falta ainda abordar a apropriação que, segundo Sant'Anna, teve início nas artes plásticas como uma técnica associada às experiências dadaístas a partir de 1916 e que tornou a ser utilizada nos anos 60, com o advento da *pop art*: “A essa técnica se chama também de *assemblage* (reunião, ajuntamento). Mais do que retratar, o artista coleciona, cata símbolos do cotidiano e agrupa isto sobre um suporte. É uma crítica da ideologia, um retrato industrial dos tempos.” (SANT'ANNA, 2004, p. 44)

Na técnica de apropriação o artista utiliza um artifício de composição conhecido como deslocamento que, de acordo com Sant'Anna, se aproxima do estranhamento e do desvio porque “tirado de sua normalidade, o objeto é colocado numa situação diferente, fora de seu uso.” (SANT'ANNA, 2004, p. 44) E assim, unindo os quatro conceitos o autor sugere que: “Enquanto radicalização da paródia, a apropriação, é uma técnica que se opõe à paráfrase e diverge da estilização.” (SANT'ANNA, 2004, p. 46)

Por fim, o autor arremata o conceito de intertextualidade através da questão da automatização e desautomatização da informação que é passada por meio da relação textual.

“O jogo que se estabelece entre esses dois extremos que são paráfrase e a paródia é o mesmo jogo entre a automatização e a desautomatização da informação. Pela automatização, tem-se um reforço da linguagem conhecida. Pela desautomatização, tem-se a contestação desta mesma linguagem. E a cultura só pode se estabelecer se houver um certo equilíbrio entre esses dois movimentos. Pois uma sociedade totalmente burocratizada em sua

linguagem é vizinha da morte, assim como a sociedade continuamente inovadora se identifica com o caos.” (SANT’ANNA, 2004, p. 73)

Tal relação é relevante porque tanto Ariosto, quanto Calvino se preocupavam muito com a questão da linguagem. Podemos ver a atitude de desautomação da língua na postura de Ariosto que como seguidor dos ensinamentos de Pietro Bembo desejava, como nos mostra o pesquisador Stefano Jossa, assim como outros intelectuais, construir uma “*cultura dell’appartenenza e dell’identità*”. A língua é importante para amalgamar diversos aspectos da cultura, assim a busca de Ariosto por uma língua italiana que seguisse o modelo linguístico de Bembo, mostra uma vontade do poeta de adaptar o “*volgare*” à comunidade intelectual da qual ele fazia parte:

“L’esperienza di poesia volgare dell’Ariosto nascerebbe quindi nel solco della lezione bembesca. Il passaggio dal latino al volgare è d’altra parte sintomo di una precoce consapevolezza del bisogno di passare dalla vecchia aristocrazia umanistica a una nuova aristocrazia di corte, che con la lingua costruisce una comunità intellettuale capace di resistere, attraverso la letteratura, alle violenze della politica e della storia.” (JOSSA, 2009, p. 13)

A variante linguística italiana aceita como padrão oficial deriva do dialeto “*Fiorentino*”, que se afirmou como língua culta dos escritores a partir do século XIV por causa do prestígio de Florença. Essa escolha de abandonar o latim e começar a se exprimir em “*volgare*” trouxe problemas complexos, uma vez que a língua literária não coincidia com o uso popular e oral do dialeto “*fiorentino*”, esses problemas começaram a ser chamados de questões da língua – “*questione della lingua*” em italiano, além de definir a língua como literária ou como instrumento social. Assim, a língua italiana moderna é fruto de um processo de transformação do italiano literário em um instrumento de comunicação mais amplo e adequado, para a função de variante única nacional.

Calvino procura estabelecer o equilíbrio entre reforçar a língua italiana estabelecida e contestar esta mesma linguagem; dessa forma, se observarmos a relação do escritor com a língua italiana, veremos que a atitude de Calvino a esse respeito era a de não tomar partido nem da variante dialetal, nem da variante do modelo unitário

toscano, que ainda era considerada uma língua literária e distante do uso prático. O escritor optou por utilizar cada vez mais a variante regional. Essa atitude também pode ser observada por outra perspectiva, em especial aquela que privilegia sua função tanto como editor, quanto como tradutor, no que toca o desejo de Calvino de ver sua língua como um instrumento de comunicação adequado aos interesses práticos e técnicos. Calvino acreditava que a língua deveria comunicar a plenitude existencial para tornar-se expressão de um povo e, além disso, o italiano, segundo o escritor somente sobreviveria se virasse uma língua instrumentalmente moderna, porque precisava se moldar nas atividades práticas para que se tornasse homogênea em relação ao seu uso.

Por outro lado, se relacionarmos a desautomatização à atitude literária de Calvino, percebemos que o escritor, por meio da reescritura também faz os clássicos sobreviverem através da metamorfose que os modernizam, permitindo sua transposição por meio da paródia para que o leitor da atualidade consiga compreender a cultura cristalizada no clássico.

Em sua pesquisa sobre *As Cidades invisíveis*, Adriana Iozzi Klein nos conduz a um conceito mais moderno de paródia, que pode ser pensado através dos estudos de Linda Hutcheon a respeito da metaficção historiográfica, também conhecida como intertextualidade paródica. De acordo com Iozzi Klein, no período pós-modernista a reapresentação da tradição de forma crítica foi feita através do uso de paródia:

“Ao analisar, o fenômeno do “pós-modernismo” na literatura, Linda Hutcheon afirma verificar-se neste tipo de obra o desejo de conseguir compreender a cultura presente como produto daquela produzida no passado. O pós-modernismo literário, ao aceitar o desafio da tradição e a representação da história, transforma-se, nas palavras da autora, em *história da representação*, comentada com ironia, graças ao inteligente uso da paródia. Os romances então, representariam um retorno crítico à história, através da *metaficção historiográfica* ou da *intertextualidade paródica*.” (IOZZI, 1998, p. 113)

A produção calviniana já apresentava a tendência de refletir sobre o passado desde a trilogia *Os Nossos Antepassados*, em que Calvino escolhe temas, eventos e personagens históricos para compor suas narrativas. E essa maneira de pensar a literatura, se reafirma na produção oulipiana por meio da intertextualidade paródica

porque instiga o leitor a buscar as marcas dos textos parodiados e das situações históricas, além de requerer uma atenção ao modo como esses elementos são trabalhados, em sua grande maioria com ironia.

Além disso, Iozzi Klein trabalha também com a ideia de reescritura e, apoiando-se no estudo de Hutcheon, aproxima a paródia da recriação através da repetição:

De acordo com Hutcheon, a paródia, como forma de crítica, teria a vantagem de ser simultaneamente uma recriação e uma criação, fazendo da crítica uma espécie de exploração ativa da forma. O texto paródico é definido como síntese formal que incorpora em si mesmo um texto que lhe serve de fundo. Essa duplicação textual da paródia, diferente do pastiche, da alusão, da citação, tem por função assinalar a diferença. A paródia está relacionada com o burlesco, a farsa, o pastiche, o plágio, a citação e a alusão, porém mantém-se distinta deles já que a sua repetição é sempre a de um outro texto discursivo. O *ethos* dessa repetição pode sofrer variações, mas o seu “alvo” é sempre intra-mural, diferente da sátira, por exemplo, que é extra-mural (social, moral).” (IOZZI, 1998, p. 114-115)

Podemos dizer que o processo de recriação da tradição literária em Calvino se iniciou com as *Fábulas Italianas*, ganhou corpo com *Os nossos antepassados* e foi burilado no período em que Calvino morou na França. Assim, *O Castelo dos Destinos Cruzados* está inserido nesse projeto calviniano de reescritura da tradição, assim como *Le città invisibili*, como nos mostra Iozzi Klein:

“O livro *Le città invisibili* poderia representar, no panorama da literatura contemporânea, tanto um momento do processo de crise e dissolução do romance deflagrada a partir do romance moderno, centrado principalmente na sua forma e na sua metalinguagem, como uma proposta de renovação da literatura moderna por meio de uma espécie de releitura e de reescritura da tradição literária, como verificou-se ao longo do nosso trabalho. Essa reescritura que Calvino faz de *Il milione* representa, sem dúvida, um traço de pós-modernidade na obra deste escritor.” (IOZZI, 1998, p. 116)

Se observarmos o movimento de recriação da tradição de cavalaria, perceberemos que Boiardo se apropria do personagem Orlando da canção de gesta e o transforma em algo novo a partir do contato com a cultura humanista, além disso,

podemos pensar no *Innamorato* como uma paródia, porque o texto parodístico, afinal, encerra uma crítica através da apropriação e, assim, seguindo essa lógica, a canção seria um texto parodiado.

Podemos nos apoiar nas palavras de Sant'Anna para afirmar a apropriação realizada por Boiardo: “Como no caso da paródia, o que caracteriza a apropriação é a dessacralização, o desrespeito à obra do outro. Há uma reificação da obra: um modo de transformar a obra do outro em simples objeto e material para que eu realize a minha.” (SANT'ANNA, 2004, p. 46-47). A mudança em Orlando é claramente uma dessacralização da posição de *miles Christi* para a de uma marionete nas mãos de Angélica, que o conduz facilmente ao longo de toda narrativa. Assim retirado de sua posição de soldado de Cristo e deslocado para a posição de soldado do Amor, Orlando é reificado, usado como matéria-prima para a criação de um novo cavaleiro, mais semelhante aos cavaleiros da tábua redonda, como desejava Boiardo.

Se analisarmos a obra Ariosto, percebemos que o *Furioso* serve de paródia tanto à canção quanto ao *Innamorato*: critica a canção ao propor-se continuação do *Innamorato* e critica-o através do uso da linguagem do poema anterior revestida de ironia, já que a orientação é oposta àquela proposta por Boiardo. A paródia teria em Ariosto uma função catártica.

Boiardo diminui a força da mensagem cristã, que era muito marcante na canção, ao misturá-la com a visão humanista e aproximá-la do romance de cavalaria do ciclo arturiano, pois existe um direcionamento do texto para a aventura e para as batalhas fantásticas e, ao invés daquele misticismo dos sonhos e da proteção religiosa, fala-se menos nos anjos e nos sinais divinos. Para enfim, em Ariosto, a função paladina de Orlando ser praticamente eliminada ao longo do poema, para que o personagem deixasse de ser visto pela perspectiva restrita da tradição de cavalaria. A crise de identidade causada pela dor que o fez sofrer tanto a ponto de enlouquecer, serve para Ariosto apressenstar a loucura como condição humana e favorecer o percurso em que Orlando ressurgue ao final do poema como o Orlando de *La Chanson de Roland*. Ariosto, então, retomar a canção e o poema se fecha de uma forma cíclica, conduzindo Orlando ao destino fatal na batalha de Roncisvalle presente nos *Cinque Canti*.

Já *Orlando furioso raccontato* é uma paráfrase do *Orlando furioso* de Ariosto, pois funciona como afirmação geral das ideias da obra ariostesca por meio do

esclarecimento de passagens escolhidas. Tal posicionamento denota uma propensão calviniana a um tipo de leitura para episódios, que será reiterada no *Castello*. Contudo, em algumas passagens muito específicas da introdução à leitura do trecho do canto selecionado, Calvino estiliza o texto, dando sua contribuição para a recriação do personagem Orlando. E como veremos, são exatamente esses trechos particulares que Calvino irá desenvolver no *Castello*.

Enfim, no *Castello*, vemos Calvino servir-se da estilização já feita no *Orlando furioso raccontato*, deixando de parafrasear Ariosto, porque nesse momento prefere trabalhar com a recriação da tradição, um desafio pensado por meio do divertimento do jogo, em lugar da *mimesis*. Essa reescritura, como nos aponta Hutcheon, tem como objetivo reorganizar a tradição literária de acordo com os aspectos que Calvino julgava fundamentais para a produção literária de seu tempo:

Os artistas modernos parecem ter reconhecido que a mudança implica continuidade e oferecem-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado. As suas formas paródicas, cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica. Assinalam menos um reconhecimento da insuficiência das formas definíveis dos seus precursores que o seu próprio desejo de pôr a “refuncionar” essas formas, de acordo com as próprias necessidades. (HUTCHEON apud IOZZI, 1998, p. 114)

Dessa maneira, a estratégia narrativa de Calvino no *Castello* extrapola a paráfrase, sendo peculiar para cada episódio reescrito. Mesmo por que, como nos aponta Sant’Anna, nem todos os leitores conseguirão apreender a intenção de Calvino:

os conceitos de paródia, paráfrase e estilização são relativos ao leitor. Isto é: depende do receptor. (...) Isto equivale a dizer, em outros termos: estilização, paráfrase e paródia (e a apropriação, que veremos proximamente) são recursos percebidos por um leitor mais informado. É preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos. (SANT’ANNA, 2004, p. 26)

Exatamente por esse motivo é importante lembrar a admiração de Calvino no que se refere ao modo como Ariosto emprega a língua italiana. Ariosto trabalhou

incansavelmente suas oitavas, para que nelas transparecesse o ideal de italiano de Pietro Bembo; da mesma forma, identificamos uma preocupação com a linguagem e o esmero calviniano em produzir uma língua clara e exata, visto que essa tentativa visava desautomatizar as palavras, trabalhar o sentido delas para além do cotidiano. No *Castello*, observamos tanto essa desautomatização da forma de se comunicar como a revelação de outra lógica para o acontecimento das coisas.

Além disso, a preocupação com a língua a ser usada para a literatura reflete a questão do projeto calviniano de facilitar o acesso à literatura clássica, projeto esse que já existia em Ariosto pois, diferentemente de Boiardo, que escrevia especificamente para a corte de Ferrara, sem se importar se seu poema seria lido por outras pessoas de dialetos diferentes, Ariosto traz em seu texto a percepção da necessidade da unificação da língua italiana.

3.2 UM DESAFIO: RECONTAR A HISTÓRIA DE ORLANDO

A partir da observação do *corpus*, percebemos que na tradição literária, dentre as histórias que recontam a vida de Orlando, esse personagem não é caracterizado por si só, uma vez que em todos os textos escolhidos Orlando é sempre comparado a pelo menos um outro personagem. Assim sendo, buscamos fundamentar parte de nossa análise na verificação de quais seriam esses personagens e de que maneira eles se contrapõem ou complementam a figura de Orlando.

Partindo do conceito de polifonia, crucial para o direcionamento da leitura que pretendemos realizar, vemos que a construção do todo de cada texto do *corpus* se faz por meio das relações entre o eu e o outro e, no nosso caso específico, da alteridade de Orlando em relação a outros personagens.

Marco Villoresi, ao discorrer sobre as transformações de Orlando e denominá-lo de *l'eroe di Roncisvalle*, declara que ser ele: *personaggio chiave della letteratura e dell'immaginario occidentale* (VILLORESI, 2007, p.79). O crítico salienta que, particularmente, no que refere-se à literatura italiana, as transformações na caracterização desse herói concentraram-se entre os séculos XIV e XV, individuando e aplicando variantes sobre o modelo original que oferece *La Chanson de Roland*.

Na *Chanson de Roland*, as relações mais importantes se estabelecem entre Orlando e Olivier e entre Orlando e Ganelão. No *Orlando Innamorato*, Boiardo cria os personagens Rinaldo e Astolfo, primos de Orlando, que servirão ao longo do poema todo como fonte de comparação de atitudes heroicas, tornando-se as referências mais importantes; no entanto, muito menos frequentes serão os momentos decisivos em que Orlando será comparado a um vilão. No *Orlando Furioso*, Ariosto no início do poema já dá indícios da existência do tema da loucura, relacionando as aventuras de Rinaldo à loucura de Ariodante, que pode ser vista em paralelo à de Orlando, mas não é a principal relação de comparação, pois Orlando será comparado a Medoro, o escolhido de Angélica. E por fim, em *O Castelo dos Destinos Cruzados*, a relação fundamental também se estabelece entre Orlando e Medoro, de forma que Calvino reforça o texto ariostesco, por ser uma reescritura do canto XXIII do *Furioso*.

Partindo dessas observações, é interessante perceber como tais características ou variantes serão retomadas ou modificadas ao longo da produção literária italiana sobre o tema. Contudo, abordar as questões que envolvem a representação de Orlando, esse herói das novelas de cavalaria da Matéria de França e suas sucessivas transformações dentro da tradição literária de cavalaria italiana, não é algo que se possa fazer em poucas páginas, por isso, para que não pareça que o intento é ambicioso demais, o recorte escolhido traz um quadro das características do personagem Orlando nos poemas *Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo, *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, para, enfim, chegar ao Orlando reelaborado por Italo Calvino na narrativa “História de Rolando louco de amor”, que faz parte do livro *O Castelo dos Destinos Cruzados*.

3.2.1. Um homem inacessível: O Orlando das canções de gesta

Na canção de gesta, Orlando é um personagem construído em contraponto a dois outros personagens, sendo que a comparação se estabelece entre os dois heróis principais: Orlando e Olivier, ou entre o herói e o vilão: Orlando e Ganelão.

Olivier é um dos doze pares da França, um cavaleiro visto como herói, que serve ao Rei Carlos Magno juntamente com Orlando. As estrofes em que os traços de personalidade de Orlando são citados surgem ao longo de todo o poema, por isso,

selecionamos as mais explícitas, além daquelas em que claramente ele é comparado a Olivier ou Ganelão.

No início da *Chanson*, Olivier tenta impedir Orlando de se candidatar como mensageiro do rei Carlos Magno, aludindo ao orgulho desmedido de Orlando:

*E ancora Carlo chiede: «Al Saracino
chi manderemo dunque in Saragozza?»
Risponde Orlando: «Ben io andar potrei».
«Nol farete giammai», soggiunge il conte
Oliviero. «La vostra gran baldanza
sarà cagione di tremende sciaure.
Con licenza di Carlo, io potrei andare».
Rispose il Re: «Tacete entrambi. Niuno
di voi si partirà. Per questa barba
che biancheggiar sul petto mio vedete,
la scelta non cadrà su alcun de' miei
dodici Pari». — Tacquer tutti, a un tratto. (PASSERINI, 2008, p. 14-15)*

É interessante observar que na estrofe, Ganelão, que posteriormente será escolhido para a função que Orlando e Olivier estão disputando na estrofe acima – consequentemente entregando a retaguarda do exército francês aos sarracenos – dá qualidades à Olivier, não só o a Orlando, a quem é atribuída a dedicação e a relação familiar com imperador: “«Non sarà mai, fin che avrà vita il suo/ nepote», dice Gano. «Ugual vassallo/ già mai non fu sotto le stelle, e assai/ prode è Oliviero, il suo compagno.» (PASSERINI, 2008, p. 22). Ou nesta parte em que Olivier também é mais elogiado do que Orlando: “Carlo ritornerà ne la sua dolce/ Francia lasciando indietro il retroguardo,/ credo ben con Orlando e con il prode/ Oliviero cortese.” (PASSERINI, 2008, p. 23)

Durante a batalha em Roncesvalle, Orlando dá provas de seu orgulho procurando se mostrar um herói, cujas atitudes deveriam servir de modelo para os franceses: “In mala fama/ non dobbiamo cadere. Il diritto è nostro,/ il torto è dei Pagani. A la mia gente/ non io certo darò malvagio esempio.” (PASSERINI, 2008, p. 35)

Contudo, o momento crucial e determinante da canção é a estrofe, em que Olivier pede a Orlando que toque o Olifante para que Carlos Magno regresse e os ajude

em batalha, mas Orlando se nega, selando com seu orgulho o destino fatal dos dois heróis e de mais vinte mil soldados:

*Dice Olivier: «Le forze dei Pagani
formidabili son, s'io ben m'avvidi:
scarse le nostre assai. Compagno Orlando,
date fiato nel corno. Udrà re Carlo
e verso noi ritornerà con l'oste.
Risponde Orlando: «Tal consiglio è folle:
s'io suonassi per cotal gente il corno
ne perderei per Francia il mio buon nome.
Con la mia Durendal acerbi colpi
io menerò, sin che di sangue rossa
non sia la lama infino a l'or de l'elsa.
I Pagani fellon si pentiranno
d'esser venuti a queste gole. Tutti
quivi morran, ven faccio sacramento».* (PASSERINI, 2008, p. 37)

Essa fala na canção é tão importante que é repetida três vezes, sendo cada vez mais evidente o orgulho de Orlando e o senso de responsabilidade de Olivier:

*«Compagno Orlando, deh! suonate il corno.
Udrà re Carlo, e verso noi con l'oste
ritornerà. Ci porterà soccorso
co' suoi baroni». E Orlando: «Iddio non voglia
che per me infamia sul mio sangue caggia
e su la dolce mia terra di Francia!
Vo' prima assai con Durendal oprare,
la buona spada che nel fianco ho cinta.
La vedrete di sangue invernigliata
in sino a l'elsa. La lor mala sorte
qui i fellon Pagan sospinse. Tutti
quivi morran. Ven faccio sacramento».* (PASSERINI, 2008, p. 37)

*«Compagno Orlando, date fiato al corno!
L'udrà re Carlo nel passar le gole,
e i Franchi, per mia fe', ritorneranno.»
«Non voglia Iddio», risponde il conte Orlando,
«che un solo uom possa dir che per Pagani
trassi a le labbra mie l'eburneo corno.
Per mia colpa già mai sul parentado
cadrà simile oltraggio. A la gran pugna
ferirò mille colpi e settecento;
grondar sangue vedrete il ferro mio.
Han saldo petto i Franchi, e con prodezza
combattevan. De i Saracin di Spagna
non uno solo camperà da morte».* (PASSERINI, 2008, p. 37-38)

A partir da observação dessas estrofes, é possível constatar que Orlando está apenas preocupado com seu *status* como cavaleiro, isto é, em não perder sua honra perante os companheiros, de modo que seus atos não sejam repreendidos como exemplos de atos de covardia. É como se Orlando não visse o mesmo que Olivier, que não tivesse a mesma dimensão do exército sarraceno. Num último apelo, Olivier tenta convencer Orlando de que não há motivos para repreensão e que não é covardia tocar o Olifante numa luta frente à tão grande exército:

*Dice Olivier: «Non tengo il mio consiglio
meritevol di biasimo. Ben vidi
i Saracin di Spagna empir le valli,
coprire i monti, le pianure, i colli,
però che innumerabili le schiere
son di quelli stranier, poche le nostre.
Suonate il corno perché Carlo l'oda!»
E Orlando: «Cotal disuguaglianza
cresce appunto il mio ardir. Non piaccia a Dio
e a' suoi angeli, e a' santi, che per colpa
d'Orlando perda Francia il suo gran nome.
Prima la morte che l'infamia. Siamo
per bei colpi fedir da Carlo eletti». (PASSERINI, 2008, p. 38)*

Na estrofe seguinte, o narrador faz uma comparação explícita entre os dois cavaleiros, sendo Olivier visto de uma forma mais positiva para aquela situação, pois Orlando se comporta de forma temerária, não apenas destemida: “*È prode Orlando ed Olivier è saggio,/ l'uno e l'altro valenti a meraviglia./ Ritti a cavallo, in arme, a l'inimico/ non dan, per téma di morir, le spalle.*” (PASSERINI, 2008, p. 38). Além disso, nessa mesma estrofe, Olivier tenta mostrar para Orlando o quanto é arriscado lutarem sem ajuda e, nesse momento, Olivier repreende o companheiro por sua escolha infeliz:

*Dice Olivier, quei fellon additando
a Orlando: «Guardateli! Son presso
essi e di lungi è Carlo assai. L'eburneo
vostro corno suonare ahi! non degnaste,
e se qui fosse il Re salvi saremmo.
Alzate il viso al monte in ver le foci
d'Aspra e mirate le dolenti schiere
del retroguardo. Esse non han salvezza
certo». (PASSERINI, 2008, p. 38)*

Antes de a batalha começar, Orlando está confiante e orgulhoso mas, depois de ver seus companheiros morrerem, demonstra sinais de dúvida, pois percebe que sua escolha pode não ter sido a mais apropriada e busca nesse momento ouvir a opinião de Olivier:

*Orlando vede la crudel ruina
de' Franchi e al fido suo compagno parla:
«Sire Olivier, se ti protegga Iddio,
mira per terra il grande stuol de' nostri
cavallieri fedeli e per la dolce
terra di Francia piangi meco, poi
che vedovata è di prodezza tanta!
Ma perché lungi, Re cortese nostro,
se' tu da noi? e come a lui, mio frate,
potremo ora avviar nostre novelle?»
Dice Oliviero: «Non so come. Meglio
restar qui morti che in infamia vivere». (PASSERINI, 2008, p. 55-56)*

Na estrofe abaixo ainda que Olivier demonstre pensar que é uma desonra tocar o Olifante quando se percebe que a batalha está perdida, Orlando não lhe dá ouvidos, mais uma vez ignora o conselho de seu companheiro de armas, que procura dissuadi-lo dizendo inclusive que não permitirá que ele encontre mais com sua irmã Alda:

*E dice Orlando: «Assai forte è la pugna!
Perché il Re l'oda darò fiato al corno».
E Olivier: «Suonerai con tuo disdoro.
Quando io tel dissi, disprezzasti il mio
consiglio. Ben per noi, se ora qui fosse
presente il Re: ma non han colpa quelli
che ci son lungi!» E poi soggiunge: «Giuro
per la mia barba che s'io mai rivegga
Alda, la mia dolce sorella, un giorno,
non partirai con lei la giacitura!» (PASSERINI, 2008, p. 55)*

Nas falas desses dois heróis é que podemos perceber como a visão de um complementa a visão do outro, e, ambos, se preocupam com o modo como as outras pessoas vão perceber seus atos, pois a honra não depende apenas de como o herói se comporta ou sente as situações, mas também depende de a sociedade aprovar ou não

aquela conduta. Por isso, Orlando ouvirá de Olivier o julgamento de suas ações e escolhas:

*A questo, Orlando: «Perché sí ti adiri?»
«Tua la colpa» ei risponde, «amico: folle
è chi a gran core il senno non aggiunga.
Meglio è prudente che sventato ardire.
Tua fu la colpa se perdé cotanta
virtú la Francia; se del braccio nostro
più non potrà giovarsi Carlo; il Rege
nostro sarebbe di repente accorso,
se consigliato io non ti avessi indarno.
Insiem la pugna combattuto avremmo
con altra sorte, sí che morto o in ceppi
re Marsilio or sarebbe. Ahi! che funesta
ci tornò troppo la tua audacia, Orlando.
Di tua virtú piú non avrà l'ausilio
Carlo il possente, e cavalier di pari
fortezza non vedrà mai piú la terra,
però che tu morrai quivi con doglia
de la Francia e disdoro, e innanzi sera
mesti noi lascerai nel tuo partire».* (PASSERINI, 2008, p. 55)

Pelas palavras de Olivier, podemos inferir muito mais sobre Orlando do que se baseássemos nossa observação somente no que Orlando diz de si mesmo, ou no que o narrador da canção nos apresenta como comparação.

E depois de ouvir o que Olivier pensa sobre ele, Orlando em um ato desesperado, toca o Olifante com toda sua força: *“Fa a la sua bocca l’olifante Orlando/ e sí lo suona con enfiata labbia/ che là dai poggi la possente Eco/ oltre quindici leghe gli risponde.”* (PASSERINI, 2008, p. 56). No entanto, uma das consequências desse ato será nociva a Orlando e, assim sendo, ele cairá vítima de suas próprias ações, porque o dano que inflige a si mesmo, tocando o Olifante, causará sua própria morte: *“Con gran pesanza e affanno e con gran duolo/ soffia ne l’olifante Orlando. Il sangue/ spiccia da la sua bocca e pulsan forte/ a le tempia le vene; il suono vola”* (PASSERINI, 2008, p. 56). Esse dado é importante porque salienta que nenhum sarraceno conseguirá matar Orlando, o inimigo fatal seria seu próprio orgulho, como Ganelão já previa.

Além disso, no meio da batalha, Orlando continua a lutar e a tocar o olifante, mesmo que seu corpo sinalize que ele precisa se conter, como observamos neste trecho: *“Da forte cavallier ferisce Orlando./ Arde il suo corpo di sudor grondante,/ di pesanza e dolore ha il capo ingombro,/ rotte le tempia per soffiare nel corno.”* (PASSERINI,

2008, p. 66). Apesar da gravidade de seus ferimentos, é Orlando quem vagueia pelo campo de batalha após a fuga dos inimigos à procura dos corpos dos cavaleiros que lutaram ao seu lado, para que o arcebispo Turpin lhes dê a extrema unção. Essa demonstração de devoção religiosa, aliada ao sacrifício do paladino para salvar a alma de seus companheiros são importantes para criar vínculo com o leitor, porque procuram validar as ações de Orlando enaltecendo-as pelo viés católico da imagem do cordeiro de Deus, redimindo Orlando de suas decisões repreensíveis e humanizando-o aos olhos dos leitores.

Por outro lado, é preciso lembrar que as canções de gesta guardam uma relação com o gênero épico, cujos expoentes mais significativos são os poemas homéricos. Como consequência disso, é importante pensar no modelo de herói que escolheram para criar a figura mítica de Orlando.

Sabemos que na tradição literária italiana, Boiardo e Ariosto fazem referência a Heitor como antepassado de Bradamante e isso nos permite aproximar a *Ilíada* dos poemas cavaleirescos italianos e, assim, nos parece bastante razoável associar a criação deste Orlando mítico ao modelo heróico de Aquiles.

Para corroborar tal ideia, apoiamo-nos na pesquisa de Ivonne Bordelois, que vasculha na *Ilíada* os vestígios de palavras que se referem à paixão:

A *Ilíada* começa com a menis ou cólera de Aquiles – e a cólera é a paixão por antonomásia na tradição homérica. Mas se trata (e isto é crucial) de uma ira inspirada pelos deuses e cantada pelas Musas, a ira da vingança justa, que identifica e justifica o herói como tal, defensor não somente de sua própria vida individual, mas também da integridade e sobrevivência de seu grupo e de sua espécie. (BORDELOIS, 2007, P. 33)

A batalha de Roncesvalle ocorre porque Orlando, com seu orgulho ferido e sua cólera contra Ganelão, aceita ficar na retaguarda do exército franco. A ira de Orlando na *Chanson* seria, então, plenamente justificada pelo seu papel de *miles Christi*, porque “é no centro da paixão colérica que fulgura o sentido subjetivo da própria identidade do herói” (BORDELOIS, 2007, p. 34). Desse modo, se Orlando luta contra os sarracenos que se uniram a Ganelão, ele estaria se vingando duplamente, defendendo sua integridade frente à traição de Ganelão e defendendo a sobrevivência dos católicos no caso na península ibérica, que Carlos Magno tentava conquistar.

Para a nossa cultura é relevante observar que esses cavaleiros choram, mas sua masculinidade não é diminuída pela comoção, pelo contrário, são fortalecidos por essa emoção e fazem feitos nobres por causa dessa compaixão que externam em momentos extremos, como no trecho abaixo, em que Orlando chora ao ver os companheiros mortos, que ele reuniu junto à Turpin:

*Quando de' fieri suoi baroni Orlando
mira a terra giacer le fredde spoglie,
e vede quei che amò cotanto ed ama
Oliviero fedel, vinto dal pianto
e dal dolor, pallido il vòlto, cade
estenuato al suol. Turpino esclama:
«Troppo foste infelice, o mio Signore!»* (PASSERINI, 2008, p. 68)

Na canção, a morte de Orlando é algo que demora a acontecer, já que ele reavê suas forças sempre que algo ruim está para acontecer, por exemplo quando ele percebe que sua espada Durindana pode cair nas mãos do inimigo depois que ele morrer e, assim, decide que precisa destruí-la. Nessa parte, ele sente a morte bastante próxima, mas ainda é capaz de golpear uma rocha para tentar quebrar a espada, que no entanto permanece quase intacta.

A questão do misticismo e da importância da espada Durindana é essencial para a compreensão do porquê Orlando age assim, sendo o tema de três estrofes seguidas, por isso é igualmente válido verificar como a tradição interpreta e reescreve a ligação que o paladino tem com sua espada. Na canção, a Durindana é tão importante que Orlando prefere gastar suas últimas energias tentando destruí-la de modo a não permitir que seja empunhada pelas mãos dos inimigos mouros, como mostra o trecho a seguir: *Impugnar non ti può pugno pagano,/ poi che sei fatta per cristiane mani,/ nè posseder ti debbe uomo codardo./Con te di tante terre il gran dominio/ accrebbi a Carlo da la bianca barba/ onde ei divenne assai ricco e possente*». (PASSERINI, 2008, p. 72)

É fundamental observar que para ambas as figuras escolhidas para estabelecer elos de comparação com Orlando não existe apenas uma versão boa ou ruim do paladino, ambos enaltecem e criticam as ações de Orlando. Assim, ao verificar a relação que se estabelece entre o paladino e Ganelão, teremos um ponto de vista diferente, afinal Ganelão é visto como o vilão do poema, cuja traição tem lugar de destaque na canção, pois foi a causa da trágica morte de Orlando. A comparação entre os dois é

bastante nítida em dois momentos do poema, no episódio da nomeação de Ganelão como embaixador de Carlos Magno para negociar com os sarracenos e no episódio em que Orlando é nomeado chefe da retaguarda do exército franco.

A nomeação de Ganelão como embaixador dos francos é sugerida por Orlando e, em resposta a essa nomeação, Ganelão o chama de louco e essa qualificação será novamente usada ao longo do poema, abrindo o precedente do porquê Ariosto teria escolhido dar enfoque para a loucura do paladino em seu poema. Além disso, Ganelão ameaça Orlando, o que prenuncia que, caso ele seja escolhido para negociar com os sarracenos, Orlando enfrentará problemas:

*Ei vòlto a Orlando:
«A che, gran folle, tanta ira ti accieca?
Non ti rimembre ch'io ti son padrigno?
Per le tue mali arti al Saracino
io vado, ma, se vuol Dio ch'io ritorni,
gran dannaggio ne avrai. Tanto gastigo
te ne darò, che sconcolato andrai
per tutta la tua vita».* (PASSERINI, 2008, p. 16)

Ainda na mesma estrofe, Orlando, ao revidar, desdenha a ameaça feita pelo padraсто e, arrogantemente, elogia a esperteza necessária a um mensageiro oferecendo-se no lugar do padraсто: “*E Orlando: «Orgoglio/e follia giunte insieme! A tutti è noto/ quanto di tue querele io non mi curo./ So che l'ambasciador debbe esser saggio:/ però, se Carlo vuol, vado io in tua vece».*” (PASSERINI, 2008, p. 16)

Na estrofe seguinte, Ganelão ameaça novamente Orlando, que ri em claro sinal de escárnio, e essa atitude levará Ganelão a aceitar de bom grado a nomeação e pensar numa forma de matar Orlando: “*Se Carlo vuol ch'io il serva/ in Saragozza andrò. Ma pria che resti/ il mio grande furor, qualche stranezza/ commetterò*». — *Orlando scoppia in risa.*” (PASSERINI, 2008, p. 16)

Por meio desses trechos, percebemos que Orlando procura humilhar Ganelão, assumindo uma postura negativa e pouco cristã, mas Ganelão responde de forma ainda mais negativa. Ambos são vingativos e não escondem o sentimento de ódio que possuem um pelo outro. Além disso, Ganelão ao receber a luva e o bastão do imperador fala abertamente desse sentimento a Orlando, causando espanto no leitor que ninguém no exército franco perceba suas intenções assassinas: “*Sentendo Orlando ridere, tal*

duolo/ e prova Gano, che per poco muore/ di sdegno. E dice: «Io non vi amo, poi/ che mal mi giudicaste».” (PASSERINI, 2008, p. 16)

Quando Ganelão retorna da missão que o imperador lhe havia conferido, a vingança começa ser executada, pois o vilão retribui nomeação com nomeação, exaltando a coragem de Orlando e indicando-o para ser o líder da retaguarda franca: “*«Miei signori baron», dice il re Carlo,/ «noi siam tra valli e gole anguste. A guardiã/ di chi darem le retrovie?» Risponde/ Ganellone: «A Orlando, il mio figliastro:/ chè dei vostri baroni è il più balioso».*” (PASSERINI, 2008, p. 28). E, logo em seguida Orlando responde ironicamente à Ganelão, sendo a ironia um traço de personalidade, que Orlando usa para se defender das ameaças do padrasto, mas que não é usada com outros personagens da canção, pois Orlando é muito sincero com os seus companheiros de armas: “*Quando ode Orlando esser lui scelto, a Gano/ parla, sí come cavallier: «Signore/ lo mio patrigno, io vi sarò ben grato,/ se a me si fiderà la retroguardia.*” (PASSERINI, 2008, p. 28).

A ira, tanto de Orlando quanto de Ganelão pode ser pensada também como forma de proteção ou defesa: “A ira, como proteção contra a ameaça de completa submissão ao inimigo, e a vingança, como reintegração da plenitude da liberdade própria ao herói, são o direito e o dever constitutivo do senhor nos relatos homéricos e legitimam o seu poder” (BORDELOIS, 2007, p. 34).

Fundamentando assim nossa leitura, nos servimos da análise que Erich Auerbach faz da personalidade de Orlando no livro *Mimesis*, no capítulo que comenta os versos de *La Chanson de Roland* que relatam a nomeação de Orlando para a retaguarda do exército franco, porque destaca a caracterização de Orlando principalmente em oposição à Gano di Manganza ou Ganelão, sendo Orlando honrado e fiel ao Imperador Carlos Magno e Ganelão, alguém em quem não se pode depositar confiança. Em especial, Auerbach escolhe o momento em que Orlando relembra que, ao ser nomeado embaixador do Imperador junto ao rei dos sarracenos, Ganelão deixa o bastão cair de sua mão, trazendo um presságio negativo ao exército franco. Como já mencionamos, isso indica, de fato, que Ganelão trairá Carlos Magno e entregará a retaguarda do exército franco aos inimigos:

*Quant Rollant qu’il ert em la reregarde
Ireement parlat a sun parastre:
“Ahi! culvert, malvais hom de put aire,
Quias le guant me caïst em la place,*

Cume fist a tei le bastun devant Carle?"
"Dreiz emperere", dist Rollant le baron,
"Dunez mei l'arc que vos tenez el poign.
Men escientre nel me reproverunt
Que il me chedet cum fist a Guenelun
De sa main destre, quant reçut le bastun."
 (AUERBACH, 2001, p.84)¹⁰

Além disso, Orlando é descrito por Auerbach como alguém que:

Ama o perigo e o procura; não é possível atemorizá-lo. Além disso, dá muito valor ao seu prestígio; não quer que Ganelão goze nem de um instante de triunfo; e por isso faz questão, antes de mais nada, de mostrar perante todos e com toda ênfase que de maneira alguma perderá o controle, como Ganelão o fizera numa ocasião semelhante. (AUERBACH, 2001, p.88)

Ademais, Auerbach aponta Orlando como um homem consciente de sua valentia, irônico, sarcástico, que demonstra possuir um ódio profundo contra Ganelão que, por sua vez, usará a confiança temerária de Orlando para elaborar sua vingança contra o paladino. A partir dessa descrição, relacionam-se as questões de representação do personagem nas canções de gesta aos motivos das aventuras dos guerreiros, já que tais canções eram elaboradas para celebrar ações bélicas dos cavaleiros.

Dessa maneira, as canções narram dois possíveis motivos de aventura: a busca, a *quête* do cavaleiro, e o risco, *ventura*, na qual o cavaleiro prova o seu valor. Assim, na canção de gesta, a busca está presente para introduzir as ações que serão celebradas; no entanto, o risco da prova de valor possui atenção e relevância maior, pois a *ventura* pode funcionar como princípio autônomo e guiar a narração por meio de ações perigosas sucessivas. É fácil verificar na explanação de Auerbach como Orlando dispõe-se à aventura, à procura do risco, porque sua busca é provar-se o melhor na sua condição de cavaleiro. Essa busca será fatal, como já citamos, levando Orlando a tocar o Olifante com excessiva força, causando sua própria morte.

¹⁰ *Quando scegliere si sente al retro guardo/ Orlando, acceso d'ira, a Gano parla:/ «Miserabile uom di puzzolenta/ razza rampollo: forse mai pensasti/ ch'io lasciassi cadere in terra il guanto/ come lo scettro tu davanti a Carlo?» AOI./ Poi si rivolge al suo Signor: «Donatemi/ l'arco che avete in man; certo io non credo/ mi si rampognerà d'averlo fatto/ cader, come già fece Gano il destro/ vostro guanto nel prendere lo scettro».* (PASSERINI, 2008, p. 28)

Ariosto retoma esse episódio da *Chanson de Roland* no Canto XXIII, nas estrofes 57 e 58 do poema, nas quais apresenta Orlando tal qual na canção de gesta, inclusive rememorando a desavença entre as casas de Chiaromonte e Maganza e, sendo caracterizado como o paladino da França:

57

*E poi che 'ntese che commesso questo
era dal conte Anselmo d'Altariva,
fu certo ch'era torto manifesto;
ch'altro da quel fellow mai non deriva.
Et oltre acciò, l'uno era all'altro infesto
per l'antiquissimo odio che bolliva
tra il sangue di Maganza e di Chiaromonte;
e tra lor eran morti e danni et onte.*

58

*- Slegate il cavallier (gridò), canaglia,
(il conte a' masnadieri), o ch'io v'uccido. -
- Chi è costui che sì gran colpi taglia?
(rispose un che parer volle il più fido).
Se di cera noi fussimo o di paglia,
e di fuoco egli, assai fôra quel grido. -
E venne contra il paladin di Francia:
Orlando contra lui chinò la lancia.
(ARIOSTO, 1999, p. 920)*

Contudo, a evocação da casa de Maganza é suficiente para parecer um sinal de Ariosto de que o paladino encontrará problemas pela frente. Nesse episódio, pois após derrotar mais de 80 oponentes, Orlando liberta o príncipe da Escócia, Zerbino, que tinha sido condenado à morte pelo conde Anselmo de Maganza, o pai de Pinabel. Após da ta, Orlando encontrar Mandricardo e já nesse duelo, abdica de usar em combate a Durindana, a espada que ele recebeu de um anjo para lutar pelos cristãos, aquela que na canção ele prefere destruir a deixar de lado e, por isso e começa a dar sinais de que está se afastando do papel de *Miles Christi*.

Assim, para começar a compreender melhor como a personalidade de Orlando foi modificada ao longo das narrativas da tradição literária, na próxima procuraremos estabelecer uma ligação entre as informações aqui elencadas e aquelas fornecidas pelo poema *Orlando Innamorato*.

3.2.2 Um homem apaixonado: O Orlando de Boiardo

Já no início de seu poema (cfr.I, I, I-2) Matteo Maria Boiardo enuncia as características do Orlando da tradição formada a partir de *La Chanson de Roland* e as mudanças que pretende revelar em seu poema, pois mantém Orlando focado busca pelo risco, pelas provas de virtude e destreza, contudo acrescenta a busca pelo amor:

*Signori e cavallier che ve adunati
Per odir cose dilettose e nove,
Stati attenti e quïeti, ed ascoltati
La bella istoria che 'l mio canto muove;
E vedereti i gesti smisurati,
L'alta fatica e le mirabil prove
Che fece il franco Orlando per amore
Nel tempo del re Carlo imperatore.*

*Non vi par già, signor, meraviglioso
Odir cantar de Orlando innamorato,
Ché qualunque nel mondo è più orgoglioso,
È da Amor vinto, al tutto subiugato;
Né forte braccio, né ardire animoso,
Né scudo o maglia, né brando affilato,
Né altra possanza può mai far difesa,
Che al fin non sia da Amor battuta e presa.
(BOIARDO, 2001, p. 3)*

O papel preponderante do Amor na narrativa pode ser percebido nos últimos versos da segunda estrofe acima e é fruto da influência de um princípio da poética de Ovídio, ou seja, aquela relacionada à ideia de que o amor vence tudo: *Eppure, non è esagerato affermare che solo con l'Inamoramento de Orlando l'eros entra prepotentemente sulla scena cavalleresca. Il primo libro in particolare può essere interpretato come una sorta di triumphus Cupidinis incentrato sul noto principio ovidiano secondo il quale Amor omnia vincit.* (VILLORESI, 2000, p. 161) E além disso, ao comparar as atitudes de Orlando na canção de gesta, constatamos anteriormente que a busca estava centrada na vontade de ser um paladino perfeito, em demonstrar o próprio valor por meio do combate aos infiéis e da dedicação ao Imperador Carlos Magno; contudo Boiardo transfere todo empenho e adoração de Orlando ao Amor. É interessante também observar que na mesma estrofe o poeta mostra

o paladino chorando, assim como na canção, porém aqui o choro não causa comoção, nem enaltece a imagem de Orlando (cfr. I, II, 23):

23.

*“Lasso, - diceva - ch'io non ho difesa
Contra al nemico che mi sta nel core!
Or ché non aggio Durindana presa*

*A far battaglia contra a questo amore,
Qual m'ha di tanto foco l'alma accesa,
Che ogni altra doglia nel mondo è minore?
Qual pena è in terra simile alla mia,
Che ardo d'amore e giazio in zelosia?* (BOIARDO, 2001, p. 25-26)

Somado a tudo isso, dentre os elementos que caracterizam Orlando, percebemos que ele continua temerário, usando sua coragem para enfrentar todas as aventuras, sem refletir sobre a melhor maneira de combater o inimigo e muito menos nas consequências de seus atos, além de mostrar uma certa falta de responsabilidade; na canção ele é irresponsável com a vida de seus companheiros e dos soldados a seu comando, no *Innamorato* contudo, a falta de responsabilidade pode ser observada no fato dele ter abandonado o imperador, num momento crucial, aquele em que Paris será assediada pelo rei Agramante. Isso por que Boiardo está se baseando nas regras do amor cortês, que fundamenta os romances de cavalaria, assim Orlando abandona seu suserano Carlos Magno para ser fiel “à lei superior do *donnoi*, isto é, do amor cortês. (*Donnoi* ou *domnei* em provençal designa a relação de vassalagem instituída entre o cavaleiro-amante e sua Dama ou domina.)” (ROUGEMONT, 1988, p.30)

É possível reconhecer essa atitude de vassalagem amorosa no canto XVII, durante a pausa da luta entre Orlando e Rinaldo (cfr. I, XVII, 48-51). A força da sugestão amorosa de Angélica aparece em especial na estrofe abaixo:

51.

*Io ti prometto che a ogni tuo volere
Soletta in questo loco, come io sono,
Ti lascerò di me prender piacere,
Se me prometti ed attendi un sol dono,
Perch'io voglio comprendere e vedere
Stu me ami come mostri in abbandono;*

*E quel ch'io voglio e quel ch'io ti dimando,
È una battaglia sola al mio comando.* (BOAIRDO, 2001, p. 364)

E, como consequência, Angélica consegue salvar a vida de Ranaldo, porque pede a Orlando que abandone a batalha e, apesar da raiva e do ódio que sente pelo rival naquele momento, o paladino aceita cumprir a missão sem hesitar:

33.
*Orlando alla donzella presto inchina,
Né se fece pregar più per niente,
E con tanto furor ratto camina,
Che uscito è già di vista a quella gente.
Or, menando fraccasso e gran roina,
Il fio d'Amon turbato se risente;
Strenghe a due mano il furioso brando
Credendo vendicarse al conte Orlando.* (BOIARDO, 2001, p. 373)

Se retomarmos o conceito de paixão como cólera, em especial dos heróis épicos gregos, percebemos que Boiardo mais do que incluir o amor como uma busca, ou *quête* do cavaleiro, ele remodela a identidade do herói, pois muda o sentido subjetivo dessa identidade. Orlando usa a cólera como justificativa para muitas de suas ações, como vimos na luta contra Ranaldo, mas é diferente, pois não é sinal de poder, o sinal de poder agora é o amor. Por isso, nesse momento Angélica é a personagem mais poderosa, por ser a detentora do amor do cavaleiro, ela conduz o herói através de suas escolhas.

Tal atitude no poema não cria grande surpresa no leitor, porque já no primeiro momento em que Orlando vê Angélica (cfr.I, I, 29) o narrador nos mostra que o paladino é quem tende mais aos encantos da princesa, apesar de sentir vergonha desse sentimento: “*Ogni om per meraviglia l'ha mirata,/ Ma sopra tutti Orlando a lei s'accosta/ Col cor tremante e con vista cangiata,/ Benché la volontà tenìa nascosta;/ E talor gli occhi alla terra bassava,/ Ché di se stesso assai si vergognava.*” (BOIARDO, 2001, p. 8-9)

Orlando se entrega por completo à Angélica, por isso o Amor passa a ser a mola propulsora que impulsiona Orlando a realizar feitos magníficos em busca de sagrar-se digno de sua amada e conquistar seu coração: *L'amore por Angelica diviene l'unico*

impulso alla vitalità cavalleresca del paladino. (VILLORESI, 2000, p. 162) É relevante lembrar que Amor é também a força que coloca Angélica e Rinaldo em movimento, alternando quem busca e quem é buscado, através das fontes do Amor e do Ódio, recurso poético que permite Boiardo orquestrar as aventuras dos personagens e fazer uso do “tema da separação, *leitmotiv* de todo o amor cortês.” (ROUGEMONT, 1988, p.74) A fala de Angélica, após beber da fonte do Amor (cfr. I, III, 48), nos induz a pensar sobre o modo como Ariosto conduzirá sua narrativa poética a respeito da tríade: amor, loucura e razão: “*Ben vedo che a ragion nol debbo amare;/ Ma dove è amor, ragion non trova loco*” (BOIARDO, 2001, p. 44) .

Na estrofe seguinte, está o momento em que Orlando percebe que foi vencido por Angélica, sem que ela precisasse pegar em armas (cfr. I, I, 30-31). Aqui também temos o exemplo do que Villoresi chamou de *impulso alla vitalità*, quando Orlando reconhece que não pode se separar de seu coração, ou que sem Angélica se sente morto, mas deixando claro também que ele percebe que está se desviando do serviço de Deus ao pensar em Angélica. Para nossa análise, o aspecto mais significativo dessa estrofe esta no modo como Orlando se dirige a si mesmo, chamando-se de louco.

A menção à loucura de Orlando ocorre pela primeira vez na canção, quando Ganelão assim qualifica o paladino e, pela segunda vez agora essa loucura é evocada, dessa vez pelo próprio Orlando, que refletindo sobre sua condição de apaixonado percebe que seguir Angélica é uma insanidade. Assim sendo, loucura é, acima de tudo, o que ele deverá encontrar se permanecer nesse caminho, pois Ariosto parece ter usado essas referências para com ironia para, de fato, mostrar que não havia boa “fortuna” no caminho que Orlando escolheu. Mais interessante ainda porque Calvino retoma as reflexões de Orlando no *Raccontato*, ao transformá-las na voz da consciência do paladino:

30.

“Ahi paccio Orlando!” nel suo cor dicia

“Come te lasci a voglia trasportare!

Non vedi tu lo error che te desvia,

E tanto contra a Dio te fa fallare?

Dove mi mena la fortuna mia?

Vedome preso e non mi posso aitare;

Io, che stimavo tutto il mondo nulla,

Senza arme vinto son da una fanciulla.

31.

Io non mi posso dal cor dipartire

La dolce vista del viso sereno,

*Perch'io mi sento senza lei morire,
E il spirto a poco a poco venir meno.
Or non mi val la forza, né lo ardire
Contra d'Amor, che m'ha già posto il freno;
Né mi giova saper, né altrui consiglio,
Ch'io vedo il meglio ed al peggior m'appiglio."*

(BOIARDO, 2001, p. 9)

Podemos dizer que esse desvio da atividade de guerreiro de Deus enfraquece Orlando, já que ele passa a duvidar de si mesmo, em momentos em que duvida que Angélica poderia amá-lo, sendo tal atitude inesperada, especialmente por causa de seu orgulho, tão característico na canção de gesta. A imagem de cavaleiro exemplar se perde inclusive porque Boiardo cria cenas que ridicularizam Orlando, como nas estrofes abaixo, em que vemos Orlando sem saber o que fazer com aquele sentimento que o habita, confuso, se compara a uma donzela chorando em vão à espera de seu amado, e podemos perceber o uso do choro, dessa vez, como elemento cômico (cfr. I, II, 25-26):

24.

*Né so se quella angelica figura
Se dignarà de amar la mia persona;
Ché ben serà figliol della ventura,
E de felice porterà corona,
Se alcun fia amato da tal creatura.
Ma se speranza de ciò me abandona,
Ch'io sia sprezzato da quel viso umano,
Morte me donarò con la mia mano.* (BOIARDO, 2001, p. 26)

25.

*Ahi sventurato! Se forse Rainaldo
Trova nel bosco la vergine bella,
Ché ben cognosco io come l'è ribaldo,
Giamai di man non gli uscirà polcella.
Forse gli è mo ben presso il viso saldo!
Ed io, come dolente feminella,
Tengo la guancia posata alla mano,
E sol me aiuto lacrimando in vano.* (BOIARDO, 2001, p. 26)

Dessa maneira, se o Amor é a força que move Orlando, que impulsiona suas ações, ao retomarmos a proposta de Boiardo, mencionada anteriormente, perceberemos que não só a corte e o público serão conduzidos a identificar-se com as histórias do ciclo

arturiano, mas também os cavaleiros carolíngios paralelamente terão parte no espelhamento e remodelamento da narrativa segundo a lógica do romance de cavalaria, ao invés do padrão das canções de gesta. Nas palavras de Villoresi:

L'eroe di Roncisvalle si uniforma alla mentalità e ai comportamenti degli eroi della Tavola Rotonda – e, nella sua qualità di cavaliere innamorato, viene equiparato a Tristano e Lancillotto (cfr. II, VIII, I-3) – sposando senza tentennamenti l'ideologia cortese. (VILLORESI, 2000, p. 162)

Mais alguns exemplos desse comportamento de cavaleiro errante manifestado por Orlando enquanto buscava pelo paradeiro de Angélica, observaremos nas estrofes que apresentamos a seguir. As aventuras vivenciadas pelo paladino a fim de ajudar a todos que aparecem em apuros são inúmeras, assim Orlando coloca de lado seu objetivo e por cortesia faz uso de sua posição de cavaleiro para cumprir essas missões – cada uma mais difícil que a anterior – e que se interpõem entre ele e a conquista da princesa do Catai. Isso nos mostra que o poema de Boiardo se diferencia da canção, particularmente, porque não se propõe apenas a celebrar feitos do cavaleiro em guerra, mas também em pequenas missões que nada tem a ver com a batalha contra os mouros que se desenrola em Paris. Exemplo claro disso acontece quando Orlando responde a Fiordesina, que aceita o seu pedido e, por cortesia, se oferece a ajudá-la como qualquer outro cavaleiro o faria (cfr. I, IV, 7):

7.
*Il conte a lei rispose: - Io son contento,
 (Come colui che è pien di cortesia),
 E se de oprarme te viene in talento,
 Io te offerisco la persona mia;
 Né me manca per questo valimento.
 Abenché Feragù forse non sia,
 Nulla di manco per questo mistiero
 Farò quel che alcun altro cavalliero.* (BOIARDO, 2001, p. 52)

Ainda seguindo a lógica dos romances de cavalaria, Orlando oferece seus serviços indistintamente a homens e mulheres; por isso, na estrofe anterior mostramos a

oferta de ajuda à Fiordesquina. Orlando também ouve os lamentos de um velho e se dispõe a lutar para tirá-lo daquele sofrimento (cfr, I, V, 57-58):

57.
*Il fiume della Tana avea passato,
 Ed è soletto il franco cavalliero.
 In tutto il giorno alcun non ha trovato:
 Presso alla sera riscontra un palmiero.
 Vecchio era assai e molto adolorato,
 Cridando: - Oh caso dispietato e fiero!
 Chi m'ha tolto il mio bene e 'l mio desio?
 Figliol mio dolce, te acomando a Dio! -*

58.
*- Se Dio te aiute, dimme, peregrino,
 Quella cagion che te fa lamentare. -
 Così diceva Orlando; e quel meschino
 Comincia il pianto forte a radoppiare,
 Dicendo: - Lasso! misero! tapino!
 Mala ventura ebbi oggi ad incontrare. -
 Orlando di pregarlo non vien meno
 Che il fatto gli racconti tutto a pieno. (BOIARDO, 2001, p. 80)*

As consequências dessa mudança de paradigma nos são apresentadas também por Villoresi, reforçando a afirmação de Calvino sobre a inovação boiardenca, mencionadas anteriormente, além de destacar algumas mudanças fundamentais na transformação do personagem em relação à tradição de cavalaria fora da Itália:

Boiardo trasforma il miles Christi in eroe innamorato, il paladino in cavaliere errante, il personaggio epico in personaggio comico, l'irreprensibile marito di Alba la bella nell'impetuoso quanto goffo amante di Angelica. Alla logica dell'iperbole, che mira al rafforzamento di una peculiarità del personaggio dunque, si sostituisce la logica della variante. (VILLORESI, 2007, p.87).

Por isso, observando como Villoresi sustenta sua afirmação, percebemos que a inclusão da variante ligada ao Amor evidencia que, no *Orlando Innamorato*, Boiardo tirou a personagem daquela imagem restrita oferecida pelo cânone, porque segundo o crítico: *Orlando – Orlando innamorato – è il simbolo di un mutamento repentino e profondo che, attraverso l'opera boiardenca, coinvolge, lo dicevo prima, il genere epico-cavalleresco nel suo complesso (VILLORESI, 2007, p.87).* A proposta boiardenca

não só modificou os traços psicológicos de Orlando, mas também afetou a literatura de cavalaria italiana, uma vez que após a criação do referido poema, os poetas que o sucederam se defrontaram com o dilema de seguir a narrativa tradicional ou optar pela manutenção da mudança aplicada sobre a figura do Orlando da tradição.

A respeito da tradição iniciada na Canção, a questão da relação de Orlando com a casa de Maganza aparece no *Innamorato* já negativada e estendida a todos os três personagens selecionados: Orlando, Rinaldo e Astolfo, que julgam os Maganza com a alcunha de traidores e de gente maldita, especialmente pela perspectiva de Rinaldo (cfr. I, I, 15-16): “*Molto fôrno onorati e Magancesi,/ E sopra a tutti Gaino di Pontieri./ Rainaldo avea di foco gli occhi accesi,/ Perché quei traditori, in atto altieri*” (BOIARDO, 2001, p. 6) e “*Gente asinina, maledetta razza,/ Che tutti quanti, se 'l mio cor non erra*” ((BOIARDO, 2001, p. 6) ou quando Astolfo combate com Gano para entreter Carlos Magno na *giostra* (cfr. I, III, 13):

13.
*Astolfo, che è parlante di natura,
 Diceva al messo: - Va, rispondi a Gano:
 Tra un Saracino e lui non pongo cura,
 Ché sempre il stimai peggio che pagano,
 De Dio nimico e d'ogni creatura,
 Traditor, falso, eretico e villano.
 Venga a sua posta, ch'io il stimo assai meno
 Che un sacconaccio di letame pieno.* (BOIARDO, 2001, p.37)

Uma diferença na caracterização da personagem com relação à canção é que o ponto fraco de Orlando não será o orgulho, mas sim o amor que sente por Angélica, mas esse ponto fraco não será aproveitado pela família de Maganza para enganar e eliminar Orlando.

Na canção, ainda pensando na relação com Gano, a vingança e o ódio aparecem como grandes motivadores das ações, no *Innamorato* isso quase não acontece, uma vez que Orlando inclusive perdoa um dos seus inimigos, Agricane, que assedia Angélica em Albracá. Os cavaleiros também são motivados pelos princípios da cavalaria da tábua redonda. Ao pensarmos na casa de Maganza, percebemos que Gano não é mais comparado a Orlando, pois ficou em segundo plano na narrativa, porém outros personagens que aparecem pela primeira vez no *Innamorato* surgem como inimigos de

Orlando, como é o caso de Argalia, cuja comparação é feita com Orlando e Ranaldo na mesma estrofe (cfr. I, I, 91):

91.
*Così cruciati con le spade in mano
 Ambi co 'l petto de' corsieri urtaro.
 Non è nel mondo baron sì soprano,
 Che non possan costor star seco al paro.
 Se fosse Orlando e il sir de Montealbano,
 Non vi serìa vantaggio né divaro;
 Però un bel fatto potrete sentire,
 Se l'altro canto tornareti a odire.* (BOIARDO, 2001, p. 21)

A estrofe nos relembra que encontramos comparações descritivas entre Orlando e Ranaldo no canto XXVII, no qual podemos observar a luta entre esses dois cavaleiros por aproximadamente trinta estrofes (cfr. I, XXVII, 3-33). Quando observamos esses versos, a arrogância: “Come io ve dimostrai nel dir davante,/ Ciò fu che di persona sì gagliardi / E di cor fu ciascun tanto arrogante” (BOIARDO, 2001, p. 355) e também a crueldade de ambos os guerreiros são as características mais marcantes e, segundo o narrador: “*Ciascun de ira se accende e di mal fele, /E la battaglia ognior vien più crudele.*” (BOIARDO, 2001, p. 356). Além das ofensas e a intensa vontade de matar seu oponente, apesar de terem combatido lado a lado inúmeras vezes, durante a luta não expressam confiança um no outro, apesar de terem combatidos lado a lado inúmeras vezes, e pensam e falam de situações dúbias que denigrem a honra, ora de um ora de outro cavaleiro. No poema não é incomum que os personagens sejam comparados a animais, dependendo de sua emoção e na batalha isso acontece inúmeras vezes, como observamos nas estrofes a seguir:

13.
*Ma non fu giamai drago ni serpente,
 Che raccogliesse in sé tanto veleno,
 Quanto Ranaldo alor che si risente:
 Il cor avea di foco e il viso pieno.
 Verso de Orlando iniquitosamente
 Prende a due mano il brando e lascia il freno;
 E similmente il senator romano
 Contra lui vene, e mena ad ambe mano.* (BOIARDO, 2001, p. 357)

25.

*E non fu più giamai leon ferito,
 Né drago acceso tanto velenoso
 Come divenne Orlando risentito;
 E ben mostrava in viso furioso,
 Ché non era a quel colpo sbigotito,
 Ma più fier divenuto ed animoso;
 Verso Rinaldo lasciò un colpo crudo,
 E più del terzo gli tagliò del scudo.* (BOIARDO, 2001, p. 359)

Essa postura de Boiardo à respeito da batalha entre os cavaleiros cristãos rivais pelo amor de Angélica é importante, porque contrasta claramente com a batalha entre Orlando e Agricane. Ambos também são rivais pelo amor de Angélica, no entanto mais respeitosos, já que não há ofensas e muito menos a vontade de matar. Orlando não é cruel e muito menos insensível ao sofrimento do oponente, além disso, em nenhum momento duvida da honra de Agricane pois, durante o período em que ambos esperam o dia nascer para continuar a luta, descansam lado a lado, sem pensar em traição (cfr. I, XVIII, 44-45):

44.
*Rispose Orlando: - Io tiro teco a un segno,
 Che l'arme son de l'omo il primo onore;
 Ma non già che il saper faccia men degno,
 Anci lo adorna come un prato il fiore;
 Ed è simile a un bove, a un sasso, a un legno,
 Chi non pensa allo eterno Creatore;
 Né ben se può pensar senza dottrina
 La summa maiestate alta e divina. -*
 45.
*Disse Agricane: - Egli è gran scortesia
 A voler contrastar con vantaggio.
 Io te ho scoperto la natura mia,
 E te cognosco che sei dotto e saggio.
 Se più parlassi, io non risponderia;
 Piacendoti dormir, dòrmite ad aggio,
 E se meco parlare hai pur diletto,
 De arme, o de amore a ragionar t'aspetto.* (BOIARDO, 2001, p. 254)

Outra situação muito diferente, por exemplo, é a comparação feita entre Orlando e Astolfo. As descrições aparecem da boca do próprio cavaleiro inglês, quase sempre com um tom de piada ou brincadeira, como no episódio em que chega à Albracà e conversa com Angélica (cfr. I, X, 19-20):

19.

*Diceva Astolfo: - Io non ti vo' negare,
 Che un franco cavallier non sia Ranaldo;
 Ma questo ben ti voglio racordare,
 Che a la battaglia son di lui più saldo.
 Alcuna fiata avemmo insieme a fare,
 Ed io gli ho posto intorno tanto caldo,
 Che io l'ho fatto sudare insino a l'osso,
 E dire: "Io te mi rendo, e più non posso."*

20.

*E il simil ti vo' dire ancor de Orlando,
 Che della gagliardia se tien stendardo;
 Ma se mancasse Durindana il brando,
 Come a quell'altro è mancato Baiardo,
 Non se andarebbe pel mondo vantando,
 Né se terrebbe cotanto gagliardo;
 Non con meco però, ché in ogni guerra
 Che ebbi con seco, lo gettai per terra.* (BOIARDO, 2001, p. 146)

Outra questão relevante na canção é a religião. Assim, a catequese, ou seja, levar a boa nova da religião católica aos mouros aparece com destaque desde o começo, porque a ideia é converter o rei Marsílio ao catolicismo. No *Innamorato*, contudo, a demonstração mais forte de Orlando de sua fé ocorre durante a luta contra Agricane, quando ambos cansados descansam e conversam, Orlando lhe fala sobre a salvação por meio da sua fé e, no fim, após ser vencido, Agricane pede para ser batizado. Mas isso acontece quase no final do livro I e não se encontram outras passagens semelhantes, muito menos a presença de anjos, seja para intuir sonhos, seja para defender os cavaleiros ou o imperador, como acontece algumas vezes na canção. Além disso, um elemento no *Innamorato*, que não existia na *Chanson* é que, às vezes, o narrador roga à Deus e à Maria que ajude os cavaleiros.

Enfim, todos esses elementos citados aqui vão nos servir de base para observar como Ariosto criou o seu Orlando, já que é importante lembrar que o poeta afirma ter criado o *Orlando Furioso* como uma continuação ao *Innamorato* e, sendo assim, a próxima parte de nossa pesquisa é dedicada a verificar com mais profundidade o poema ariostesco.

3.2.3 Um homem enlouquecido: O Orlando de Ariosto

Nos primeiros versos de *Orlando Furioso*, Ariosto apresenta seu propósito de contar como Orlando, por amor, conhece a ira e enlouquece e, assim, deixa de ser um homem sábio e estimado:

*Dirò d'Orlando in un medesimo tratto
cosa non detta in prosa mai né in rima:
che per amor venne in furore e matto,
d'uom che sì saggio era stimato prima;*
(CALVINO, 2011, p. 22)

Contudo, é interessante observar que depois dessa introdução do tema do poema, Orlando só volta a participar da narrativa no canto VIII e a realizar proezas como cavaleiro, de fato, somente a partir do canto IX. Um dos motivos para essa ausência é que Ariosto faz um apanhado geral das principais situações do *Innamorato* e apresenta o destino de outros personagens que fazem parte dos demais núcleos narrativos e, se atentarmos para esses cantos iniciais, veremos que neles são retomadas as questões da casa D'Este, da casa de Maganza e do ciclo arturiano.

O intervalo existente entre o primeiro canto e o nono, a princípio, parece ser uma fuga do tema, mas essa postura de Ariosto frente ao personagem que dá nome ao poema é bem planejada e precisamos ter em mente que o poeta usa de ironia para falar desses personagens. Se pensarmos em todas as atitudes de Orlando tanto na *Chanson* quanto no *Innamorato*, veremos que o paladino já estava bastante fora de si em ambos os poemas anteriores, não era considerado sábio, porque este epíteto cabia a Olivier na canção e, no *Innamorato*, faz o oposto de tudo que seria considerado sensato.

Por isso, o poeta precisa preparar o leitor nesses cantos iniciais da narrativa para o rumo que deseja seguir na sua obra. É muito importante perceber, por exemplo, que o poeta dá à deserção de Orlando do exército franco uma aura mágica, que nos reaviva a memória dos sonhos divinatórios do imperador Carlos Magno na canção de gesta. E no canto IX, o poeta nos leva a pensar em como o intelecto de Orlando é frágil, tanto que, ao imaginar situações, o cavaleiro já se confunde (cfr. IX, 15), construindo, dessa

forma, uma imagem mais propícia para a loucura que o autor pretende narrar: *Questa imaginazion sì gli confuse/ e sì tolse ogni primier disegno* (ARIOSTO, 2011, p. 217).

Se pensarmos nas atitudes de Orlando no *Furioso*, vemos que continua sendo temerário, pensando pouco em estratégias para vencer o inimigo, usando mais da coragem e da força do que da inteligência, aceitando aventuras sem refletir sobre a situação do imperador Carlos Magno que, sem seu paladino principal, continua a ter que enfrentar o assédio de Paris. Dessa forma, Orlando permanece descumprindo sua nobre função de representante dos doze pares da França, ou seja, demonstrando irresponsabilidade para com o imperador e a França. Portanto, continua sem se importar com sua honra e nem com seu *status* no exército franco, retomando a luta por Paris somente depois de ter recuperado a razão, retomando também seu papel de *miles Christi*.

O motivo religioso no *Furioso* é menos aparente ainda do que no *Innamorato*, mas desponta em cantos como aquele em que se fala de Paris sitiada, no qual Carlos Magno manda celebrar missa e pede que todos se confessem para afastar o mal (cfr. I. XIV, 67-98), incluindo a belíssima parte do canto dedicada à participação do anjo Miguel, como na estrofe abaixo:

78
*Dovunque drizza Michel angel l'ale,
 fuggon le nubi, e torna il ciel sereno.
 Gli gira intorno un aureo cerchio, quale
 veggian di notte lampeggiar baleno.
 Seco pensa tra via, dove si cale
 il celeste corrier per fallir meno
 a trovar quel nimico di parole,
 a cui la prima commission far vuole.* (ARIOSTO, 2011, p. 352)

Outro momento em que a religião aparece como tema do canto é na necessidade de conversão de Ruggero ao catolicismo para casar-se com Bradamante, que é aludida em diversos momentos, principalmente, no final do poema (cfr. XLV, 110): *Ma se gli è stato inanzi che Cristiano/ fosse Ruggier, non vo' che me ne caglia;/ ch'essendo ella fedele, egli pagano,/ non crederò che 'l matrimonio vaglia.* (ARIOSTO, 2013, p. 1909). Aqui a religião se faz fundamental, pois eles serão parte do ramo familiar da casa

d'Este, a quem a dedicatória da obra é dirigida, particularmente ao cardeal Hipólito d'Este.

Contudo, é interessante frisar que, apesar de dar bastante espaço para a fé católica, Ariosto propõe em seu poema um *renovatio* religioso como podemos observar nas palavras do professor Pedro Ghirardi:

É que Ariosto se mostra receptivo a diferentes manifestações religiosas. Bem conhecido é o episódio que exalta a camaradagem do cristão e do mouro (I, 22); pode-se acrescentar, por exemplo, que os céus recebem com igual favor a prece que Medoro dirige à Lua (XVIII, 184-185), e a que Carlos Magno dirige a Deus (XIV, 69-72). (ARIOSTO, 2011, p. 12)

Considerando o *Furioso*, através de outro ponto de vista, a recapitulação dos elementos selecionados para a comparação da *Chanson* e do *Innamorato* e aproximando-os para a discussão a partir da perspectiva escolhida por Ariosto, constatamos que mais uma vez o personagem Ganelão é colocado de lado, já que agora, o representante da casa de Maganza é Pinabel. Esse cavaleiro na canção possui um papel relevante, pois dele dependerá o destino de Ganelão, além disso, é lembrado no início do *Innamorato*, durante o duelo entre Astolfo e Ganelão, mas sem grande importância para o desenrolar daquela situação; na verdade, o que sabemos é apenas que Pinabel acha que Ganelão irá manchar a honra de Maganza. No entanto, no *Orlando Furioso*, Pinabel é o traidor que conduzirá Bradamante a uma armadilha, ameaçando a vida da donzela (cfr. I, II, 74-76).

Outro ponto pertinente no poema é que os mangazeses fazem outra aparição, essa ocorre nos cantos XXII com a morte de Pinabel e na sequência no fatídico canto XXIII, com a acusação injusta a Zerbino, na qual lhe imputam a morte de Pinabel, sendo que o mal não é feito diretamente a Orlando (cfr. I, XXIII, 57-61), porque dessa vez o escopo não é desonrar e matar Orlando, como já mostramos no capítulo anterior.

Outra diferença bastante clara nesse poema é que Orlando, Rinaldo e Astolfo vivem aventuras separadas e apenas Ruggero compartilha ora da aventura de um, ora de outro, assim as comparações e as críticas são menos visíveis entre eles. Além disso, Rinaldo passará a ser chamado de Rinaldo. As aventuras de cavaleiro errante não são para vingar a própria honra, nem a traição sofrida por Orlando, e as motivações são diferentes para cada um deles.

Prosseguindo então com os elementos marcantes do *Furioso*, já falamos de dois dos três núcleos narrativos, não só da guerra entre cristãos e sarracenos, como também do amor de Ruggero e Bradamante, e cabe agora começarmos a aprofundar a questão da centralidade da loucura no poema.

No *Innamorato*, Boiardo dedica várias estrofes para criar e fundamentar a imagem de um Orlando apaixonado; no *Furioso*, Ariosto irá concentrar-se em produzir manifestações que permitam ao leitor aceitar o enlouquecimento de Orlando, que culminará nas ações do canto XXIII. A genialidade de Ariosto reside no fato dele basear-se principalmente em expressões e qualificações já usadas na *Chanson* e no *Innamorato*, validando essas expressões, todavia agregando lentamente sentidos novos para que o leitor não se surpreenda mas que, pelo contrário, ache natural a perda da sanidade do herói.

Irene Bordelois, ao pesquisar a etimologia da palavra paixão, afirma que: “a loucura é muitas vezes considerada o motor da poesia” (BORDELOIS, 2007, p. 35). Partindo de tais considerações, percebemos que é através da multiplicidade de sentidos que podemos verificar como Orlando, de homem apaixonado, tornou-se louco. Segundo a estudiosa, é possível observar, por exemplo, que “o Eros e a ira continuam vinculando-se naturalmente nas línguas modernas: “*enlouquecer* alguém significa tanto fazê-lo perder o controle quanto fazer com que se apaixone perdidamente.” (BORDELOIS, 2007, p. 38) É fácil portanto perceber como um poeta habilidoso como Ariosto conseguiria passar de um extremo a outro fazendo uso de significados cristalizados no imaginário coletivo.

Os sinais de que a loucura é um tema central no poema são muitos, primeiro porque Ariosto diz que vai contar como Orlando enlouqueceu por amor, mas também porque o próprio poeta diz estar louco como o herói. De acordo com Ghirardi:

A analogia inicial entre a loucura de ambos é a primeira de outras semelhanças explicitamente afirmadas (cf., por exemplo, IX, 2 ou XXIII, 112). Não poderia ser mais clara a advertência inicial de que é ao lado de Orlando que se põe seu cantor, que mais de uma vez o apresenta como *alter ego*: esta loucura compartilhada, aliás, é uma das marcas da genialidade do *Orlando Furioso* e de seu diálogo com o pensamento humanista. (ARIOSTO, 2011, p. 15)

Importante lembrar que Ludovico Ariosto participa do poema como um personagem, e Ghirardi nos mostra que é preciso prestar atenção nos momentos em que o poeta e Orlando encontram as mesmas saídas para lidar com a loucura:

O Ariosto que canta Orlando é uma *persona*: o narrador do poema é também personagem, é figura de ficção. Figura livremente criada, por meio da reunião de traços do autor e de traços do seu Orlando. Note-se, aliás, que, ao começar a enlouquecer, Orlando recorre também à criação de um *alter ego*, ou melhor, atribui a um escrito amoroso de Angélica a criação de um imaginário Medoro, que outro não seria senão ele próprio Orlando (cf. XXIII, 104). (ARIOSTO, 2011, p. 15)

Voltando ao estudo de Bordelois, podemos afirmar também que, se o poeta está louco, pode estar similarmente inspirado, o que pode significar, de acordo com a pesquisadora, uma espécie de delírio sagrado:

o que as fontes indo-européias oferecem é, na nossa leitura, uma perspectiva na qual convivem a ira, o desejo e a inspiração em um só feixe de energia incontida, todas estas forças tendo origem divina. Isto é, a inspiração não é um fruto decorrente do desejo ou da cólera, mas sim uma força simultânea a eles, a partir da própria raiz do delírio sagrado e central de que derivam. (BORDELOIS, 2007, p. 46)

Recuperando a ideia inicial deste subcapítulo, mencionamos que os primeiros cantos eram muito importantes para perceber como o poeta pretendia encaminhar sua narrativa épica, sendo que os cantos que mais dialogam com a loucura de Orlando são aqueles em que é narrada a aventura de Rinaldo para salvar a princesa Ginebra, (cfr. IV - VI.).

Nesses cantos, Ariosto retoma Boiardo ao aproximar-se do ciclo Arturiano, citando inúmeros cavaleiros da tábua redonda e comparando-os a Rinaldo que, como cavaleiro errante, chega à Caledônia na Escócia. Lá, ele é salvo por monges que lhe dizem que, caso ele esteja procurando provar seu valor, um feito digno seria salvar a filha do rei, Genebra. Esse episódio é famoso pelos versos em defesa das mulheres como um todo, mas nos é particularmente interessante pela forma como o amado de Genebra, Ariodante, quase enlouquece porque acredita em um ardil de seu rival

Polinesso, que fez com que acreditassem que a princesa o recebia amorosamente num balcão (cfr. V, 50-59):

50

*e tanto più, ch'era gran spazio in mezzo
fra dove io venni e quelle inculte case,
ai dui fratelli, che stavano al rezzo,
il duca agevolmente persuase
quel ch'era falso. Or pensa in che ribrezzo
Ariodante, in che dolor rimase.
Vien Polinesso, e alla scala s'appoggia
che giú manda'gli, e monta in su la loggia.* (ARIOSTO, 2013, p. 150)

53

*e gli vietò che con la propria mano
non si passasse in quel furore il petto.
S'era più tardo o poco più lontano,
non giugnea a tempo, e non faceva effetto.
« Ah misero fratel, fratello insano
(gridò), perc'hai perduto l'intelletto,
ch'una femina a morte trar ti debbia?
Ch'ir possan tutte come al vento nebbia!*
(ARIOSTO, 2013, p. 151-152)

Corroborando nossa análise, Ghirardi afirma que a loucura já dá sinais de sua existência em Orlando desde o canto VIII, no qual Orlando sonha com Angélica, e vai gradativamente crescendo até tomar completamente o paladino:

Nem valeria talvez responder que é possível enxergar nas sombras de Doré o avanço da loucura de Orlando, desde o despontar, no canto VIII, até a explosão, no XXIII. A isto se retrucaria que no poema a loucura nunca deixa de dialogar com a razão graças à magistral construção da estrofe, a *ottava d'oro* e também à voz que narra as aventuras do paladino. (ARIOSTO, 2011, p. 8)

Agora, mais especificamente, é fundamental comentar atentamente o canto XXIII, no qual Orlando torna-se de fato furioso e louco, acima de tudo porque é a partir dele que Calvino reelabora a história de Orlando em *O Castelo dos Destinos Cruzados*.

O poeta procede neste canto da mesma maneira como elaborou o início do poema, criando um ambiente propício, enredando o leitor gradativamente, na direção desejada, entabulando episódios capazes de gerar na imaginação daquele que lê uma

linha contínua e crescente, sugerida por meio do acúmulo de imagens. Orlando era herói na canção, metamorfoseou-se no *Innamorato* por causa do Amor e a consequência será a sua loucura. Assim sendo, o padrão de construção ariostesco segue uma lógica, é preciso e, por isso, não deixa dúvidas no leitor.

Verificamos que esse canto contém 136 estrofes, sendo que da estrofe 1 até a 70 Ariosto se empenhará para amarrar o final da história de Bradamante e, conseqüentemente, a punição de Pinabel e a história de Zerbino. Esse episódio faz o leitor reviver a batalha de Roncisvalle, já que nesse momento Orlando é o paladino, o guerreiro justiceiro que se vingará da família antagônica dos Maganza, assemelhando-se ao Orlando da *Chanson*, inspirado nos ideais da épica grega, que com sua força descomunal, matará sozinho pelo menos 80 pessoas (cfr. XXIII, 62).

Na sequência, das estrofes 71 a 96, Ariosto descortina ao leitor um episódio que relembra o famoso confronto entre o cavaleiro e Agricane em Albracà, dado que Orlando é desafiado por Madricardo, filho de Agricane. Esse trecho do canto apresenta momentos de ironia que, para um leitor atento e conhecedor da tradição literária, não passarão despercebidos. O escritor Luigi Pirandello em seu ensaio “O Humorismo” sugere que a ironia é a característica mais marcante do refinado humorismo ariostesco: “Vimos que, na própria França, há tempos o mundo épico e cavaleiresco tinha perdido toda seriedade. Como poderiam os poetas italianos tratar seriamente o que há tempos tinha deixado de ser sério? A ironia cômica era inevitável.” (PIRANDELLO, 1996, p. 78)

Um dos exemplos da sutil ironia de Ariosto sugeridos por Pirandello é o fato de os cavalos serem personagens extremamente perspicazes, cujas ações, às vezes, são mais sensatas do que a dos cavaleiros. Baiardo, por exemplo, é o cavalo mágico de Rinaldo que entende a fala humana o que, como sugere Pirandello, seria por si só uma ironia, pois um cavalo não deveria ter intelecto humano; isso leva o crítico a afirmar que isso tal atitude possa ser a de uma sátira: “Não chegarei a jurar que não há aqui uma ponta de sátira. A ironia do poeta é uma sutilíssima serra, que tem tantos dentes, e também o da sátira, que a todos morde um pouco, devagarinho, de baixo para cima” (PIRANDELLO, 1996, p. 89).

Assim, para Pirandello, a ironia é parte fundamental da criação da poética ariostesca e, devido a sua presença, as situações em que há magia podem ser

interpretadas de modo simbólico; unindo-se à identificação entre a assim denominada loucura do poeta e de seu personagem, o poeta mostra para o leitor a fatalidade de crer na ilusão e nas paixões: “O elemento da magia, do maravilhoso cavaleiresco, não podia de modo algum ser eliminado sem desnaturar todo aquele mundo. E então o poeta procura reduzi-lo a símbolo, ou sem dúvida o acolhe mas – naturalmente –, com um sentimento irônico.” (PIRANDELLO, 1996, p. 93)

Alguns exemplos que podem retratar esses momentos em que o poeta se serve da ironia cômica, encontramos no episódio que narra o duelo entre Orlando e Mandricardo, notadamente quando Orlando cai do cavalo segurando a cela com as pernas (cfr. XXIII, 87). Essa é uma imagem forte, principalmente porque ridiculariza o cavaleiro imediatamente após o combate que libertou Zerbino, que assiste a tudo:

87
*Il Saracino ogni poter vi mette,
 che lo soffoghi, o de l'arcion lo svella:
 negli urti il conte ha le ginocchia strette;
 né in questa parte vuol piegar né in quella.
 Per quel tirar che fa il pagan, costrette
 le cingie son d'abandonar la sella.
 Orlando è in terra, e a pena sel conosce:
 ch'i piedi ha in staffa, e stringe ancor le cosce.* (ARIOSTO, 2013, p. 932)

Outro ponto importante do embate com Mandricardo é a relação com a espada, porque Mandricardo reivindica Durindana e Orlando, diferentemente de como agiu na *Chanson*, ao invés de se recusar a entregar a espada, a coloca em disputa; sinal importante, como mencionamos anteriormente, e tal atitude é oposta àquela que vimos na canção, na qual Orlando prefere gastar suas últimas forças tentando destruir a espada a ter que entregá-la a um sarraceno.

Esse episódio também é interessante porque se refere ao confronto entre Orlando e Rinaldo, particularmente pela quantidade de ofensas que são feitas e por ser um enfrentamento quase sem interferências. Em ambos os duelos, existe uma plateia que assiste ao embate, e, no primeiro, apenas Angélica interfere pedindo que Orlando vá para longe, procurando salvar Rinaldo; no segundo, quando Orlando cai no chão, o cavalo de Mandricardo se assusta e sai em disparada levando-o consigo (cfr. XXIII, 88).

Além disso, retomando a questão dos cavalos como personagens importantes da narrativa, o professor Andrea Lombardi nos explica que Baiardo e Brigliadoro “são cavalos de raça puríssima, mas, ao mesmo tempo, são agentes e operadores da narrativa, pois antecipam as intenções de seus patrões, dirigem-nos, são produtores de eventos.” (LOMBARDI, 1994, p. 73)

Ariosto é tão genial que vai contaminando, pouco a pouco, o canto todo com pequenas doses de loucura: primeiro o desatino do pai de Pinabel, que manda matar Zerbino sem verificar se ele é culpado, depois a ânsia de liberdade do cavalo se transforma em movimento frenético, que se comunica a Mandricardo como ira: “*Quivi si ferma il corridore al fine,/ ma non si può guidar, che non ha freno./ Il Tartaro lo tien preso nem crine, e tutto è di furore e d’ira pieno.*” (ARIOSTO, 2013, p. 934) E, por fim, depois desse desastroso duelo, Orlando espera a volta do desafiante por três dias e, em seguida, decide procurá-lo, deixando uma mensagem com Zerbino. A mensagem nos aponta como Orlando pensa essa questão; em sua cabeça pouco ajuizada, ele ainda se vê como um dos dozes pares de França a serviço do imperador Carlos: “*ma dopo, che sarebbe il suo camino/ verso le 'nsegne dei bei gigli d'oro,/ per esser con l'esercito di Carlo,/ acciò, volendol, sappia onde chiamarlo.*” (ARIOSTO, 2013, p. 937)

A representação da loucura que é feita cumulativamente no canto é fascinante, em particular quando se percebe a ligação não só das atitudes como também a escolha do vocabulário utilizado para traduzir essa condição humana. Bordelois, ao trabalhar o conceito etimológico de ira como paixão, revela que a ira inicialmente era associada ao movimento. Dessa forma, se agregarmos à abstração a ligação entre cavalo, cavaleiro, movimento e ira, é plausível pensar que essa fuga do cavalo de Mandricardo não é gratuita. A raiz lexical da qual deriva ira é *eis*: “A raiz **eis* aparece relacionada, primeiramente, com verbos que designam impulso, ímpeto, movimento: talvez não seja excessivo observar que nosso verbo ir, descendente do latim ire, tem como antepassado uma raiz **ei*, provavelmente aparentada com a que nos ocupa agora.” (BORDELOIS, 2007, p. 30)

Portanto, do momento em que Orlando decide sair em busca de Mandricardo até o fim do canto XXIII, teremos o processo que culminará na perda da sanidade, que vai desde a estrofe 98 até a 136.

Essa seção do canto começa com Orlando seguindo as pistas do cavalo de Mandricardo (cfr. XXIII, 98-100), cena que será importante para a análise da narrativa

no *Castello*: “*Lo strano corso che tenne il cavallo/ del Saracin pel bosco senza via,/ fece ch'Orlando andò duo giorni in fallo,/ né lo trovò, né poté averne spia.*” (ARIOSTO, 2013, p. 937). Mas, logo em seguida, o enfoque é deslocado para as árvores do bosque: “*Giunse ad un rivo che pareva cristallo,/ ne le cui sponde un bel pratel fioria,/ di nativo color vago e dipinto,/ e di molti e belli arbori distinto.*” (ARIOSTO, 2013, p. 937-938)

Nesse local, descrito como um espaço idílico, por ironia, Orlando não encontrará a paz, pois nesse bosque irá se deparar com as inscrições amorosas de Angélica e Medoro nas árvores:

103

*Angelica e Medor con cento nodi
legati insieme, e in cento lochi vede.
Quante lettere son, tanti son chiodi
coi quali Amore il cor gli punge e fiede.
Va col pensier cercando in mille modi
non creder quel ch'al suo dispetto crede:
ch'altra Angelica sia, creder si sforza,
ch'abbia scritto il suo nome in quella scorza.* (ARIOSTO, 2013, p. 938-939)

O Amor evocado com maiúscula, referindo-se a Cupido que golpeia o coração de Orlando cruelmente com tantos pregos quantas letras ele puder ver escritas, é uma imagem marcante e forte e, dali por diante, o cavaleiro começará a imaginar a razão pela qual o nome de Angélica está ligado ao de outro homem e já sabemos que a imaginação de Orlando, às vezes, o deixa confuso.

Primeiro, a razão mais plausível para ele é pensar que seja outra Angélica, ainda que a princípio reconheça que a letra é de sua amada (cfr. XXIII, 102): “*Volgendosi ivi intorno, vide scritti/ molti arbuscelli in su l'ombrosa riva./ Tosto che fermi v'ebbe gli occhi e fitti,/ fu certo esser di man de la sua diva.*” (ARIOSTO, 2013, p. 938)

Infelizmente, essa explicação não satisfaz Orlando, porque à medida que vai olhando as árvores ao seu redor, começa a criar uma nova explicação, dessa vez menos lógica, mais inventiva, já que o poeta diz que Orlando engana a si mesmo:

104

*Poi dice: - Conosco io pur queste note:
di tal'io n'ho tante vedute e lette.
Finger questo Medoro ella si puote:
forse ch'a me questo cognome mette. -*

*Con tali opiniõ dal ver remote
usando fraude a sé medesmo, stette
ne la speranza il malcontento Orlando,
che si seppe a se stesso ir procacciando.* (ARIOSTO, 2013, p. 939)

Essa imaginação vai crescendo de modo fantasioso e, em consequência disso, uma esperança cresce na mente de Orlando. O cavaleiro desejava tanto ser o objeto do amor de Angélica, que procura se convencer que é o alter ego de Medoro. Porém, ainda que Orlando procure se enganar, o poeta nos desilude comparando a mente do paladino com um animal preso numa teia da qual não consegue se liberar (cfr. XXIII, 105). O que pode ser uma indicação de como a consciência buscava se liberar da ameaça que se apresentava, enquanto Ariosto encaminha o pobre apaixonado para a caverna em que Angélica celebrou suas núpcias com Medoro: *“Ma sempre più raccende e più rinnova,/ quanto spenger più cerca, il rio sospetto:/ come l'incauto augel che si ritrova/ in ragna o in visco aver dato di petto,/ quanto più batte l'ale e più si prova/ di disbrigar, più vi si lega stretto.”* (ARIOSTO, 2013, p. 939)

A falsa idealização acaba de forma abrupta assim que Orlando entra na caverna e percebe que ela está inteiramente decorada com inscrições semelhantes às do bosque (cfr. XXIII, 106-107), além de ver nas paredes um poema escrito por Medoro para homenagear o amor que compartilha com a princesa: *“Il mesto conte a piè quivi discese;/ e vide in su l'entrata de la grotta/ parole assai, che di sua man distese/ Medoro avea, che parean scritte allotta.”* (ARIOSTO, 2013, p. 940)

O fato de o poema ter sido escrito em árabe, língua de Medoro, não impediu Orlando de entender muito bem o que estava escrito (cfr. XXIII, 110), aliás, se ele não soubesse árabe tão bem, talvez seu fraco intelecto tivesse encontrado outra maneira de tentar se enganar: *“Era scritto in arabico, che 'l conte/ intendea così ben come latino”* (...) *“ma non si vanti, se già n'ebbe frutto;/ ch'un danno or n'ha, che può scontargli il tutto.”* (ARIOSTO, 2013, p. 941-942).

Orlando lê desesperadamente as paredes da caverna inúmeras vezes, procurando compreender que o que estava escrito realmente era o que lia e entendia: *“Tre volte e quattro e sei lesse lo scritto/ quello infelice, e pur cercando invano/ che non vi fosse quel che v'era scritto;/ e sempre lo vedea più chiaro e piano”* (ARIOSTO, 2013, p. 942). Na sequência, Ariosto dedica algumas estrofes para mostrar que o paladino sofre, mas não está complementante louco ainda, a dor parece instalar-se dentro do peito dele

de modo tão intenso que quase desmaia (cfr. XXIII, 112). A estrofe é brilhante porque o poeta parece colocar-se como *alter ego* do paladino, a dividir aquele sofrimento: “*Fu allora per uscir del sentimento/ sì tutto in preda del dolor si lassa./ Credete a chi n'ha fatto esperimento,/ che questo è 'l duol che tutti gli altri passa.*” (ARIOSTO, 2013, p. 942)

Essa dor permite apenas que Orlando invente mais uma desculpa pouco crível, ou seja, a de uma pessoa poderia estar tentando denegrir a reputação de Angélica (cfr. XXIII, 114) fingindo ser ela a viver aquela aventura amorosa com um homem desconhecido: “*Poi ritorna in sé alquanto, e pensa come/ possa esser che non sia la cosa vera:/ che voglia alcun così infamare il nome/ de la sua donna e crede e brama e spera*” (ARIOSTO, 2013, p. 943).

O motivo pelo qual Ariosto nos revela a expressão do sofrimento de Orlando parece ser indicar traços de fraqueza no cavaleiro; ele não está insensível, não possui nenhum outro propósito para viver que não seja resgatar sua amada e, assim, removendo a possibilidade desse desígnio e fazendo-o passar por imensa dor, quando a confirmação do casamento de Angélica e Medoro chegar a Orlando. O golpe, ao final, será fulminante.

Por isso, pouco depois de sair da caverna, Orlando seguindo o seu caminho chega numa aldeia e ali espera descansar e esquecer o que viu no bosque e na caverna (Cfr. XXIII, 116): “*Corcarsi Orlando e non cenar domanda,/ di dolor sazio e non d'altra vivanda.*” (ARIOSTO, 2013, p. 944). No entanto, o poeta nos narra apenas mais situações em que Orlando vai acumulando imagens dos escritos do casal apaixonado por toda a cidade, não se permite falar do assunto com os outros, prefere não ouvir explicações e manter a verdade envolta em dúvidas e, da mesma forma, a lucidez do cavaleiro vai sendo também envolvida em névoa (Cfr. XXIII, 117):

*Quanto più cerca ritrovar quiete,
tanto ritrova più travaglio e pena;
che de l'odiato scritto ogni parete,
ogni uscio, ogni finestra vede piena.
Chieder ne vuol: poi tien le labra chete;
che teme non si far troppo serena,
troppo chiara la cosa che di nebbia
cerca offuscar, perché men nuocer debbia.* (ARIOSTO, 2013, p. 944)

Orlando não pede explicações, mas os escritos estão em toda parte, como que a persegui-lo. Não tem descanso seu pobre espírito, pois com boa intenção o pastor que ajudou Angélica decide contar-lhe toda história dos amantes e, para comprovar aquilo que diz, mostra para Orlando uma joia que ele recebeu da princesa como recompensa por sua ajuda (cfr. XXIII, 120).

Não sabemos se Orlando já estava tendo alucinações e vendo escritos onde não havia, mas certo é que, no momento em que a joia lhe é mostrada, a razão começa a desaparecer da cabeça de Orlando e o poeta diz que o fim da história fez com que ele perdesse a cabeça. Orlando está quase fora de controle (Cfr. XXIII, 121): “*Questa conclusion fu la secure/ che 'l capo a un colpo gli levò dal collo,/ poi che d'innnumerabil battiture/ si vide il manigoldo Amor satollo.*” (ARIOSTO, 2013, p. 946).

É notável como o poeta começa tirando do paladino o controle sobre suas emoções, depois sobre seu corpo (cfr. XXIII, 122): “*Poi ch'allargare il freno al dolor puote/ che resta solo e senza altrui rispetto),/ giú dagli occhi rigando per le gote/ sparge un fiume di lacrime sul petto:/ sospira e geme, e va con spesse ruote/ di qua di là tutto cercando il letto*” (ARIOSTO, 2013, p. 946).

No quarto onde Orlando tenta descansar, provavelmente também estiveram abrigados Angélica e Medoro (cfr. XXIII, 123) e, assim, o herói se atormenta imaginando os momentos felizes que o casal deve ter passado ali: “*In tanto aspro travaglio gli soccorre/ che nel medesimo letto in che giaceva,/ l'ingrata donna venutasi a porre/ col suo drudo più volte esser doveva.*” (ARIOSTO, 2013, p. 946-947). Contudo, a mente de Orlando consumida em desespero, converte o amor em ódio: “*Quel letto, quella casa, quel pastore/ immantinente in tant'odio gli casca*” (ARIOSTO, 2013, p. 947).

O poeta então nos mostra novamente a fragilidade de Orlando, mentalmente ele está se consumindo, não pensa mais, apenas sente; além disso, temos mais uma vez a cavalgada, o movimento associado à ira, já que Orlando está furioso, com muito ódio, procurando se livrar daquela sensação de aflição.

Desde que o cavaleiro viu a joia, com a qual tinha presenteado Angélica, seus olhos não pararam mais de verter lágrimas e, nessa situação, Orlando nos é apresentado chorando pela terceira vez; dessa vez, de forma trágica (cfr. XXIII, 126):

- *Queste non son più lacrime, che fuore
stillo dagli occhi con sì larga vena.
Non suppliron le lacrime al dolore:*

*finîr, ch'a mezzo era il dolore a pena.
Dal fuoco spinto ora il vitale umore
fugge per quella via ch'agli occhi mena;
et è quel che si versa, e trarrà insieme
e 'l dolore e la vita all'ore estreme.* (ARIOSTO, 2013, p. 948)

Nessa passagem do canto em que temos o choro trágico, podemos encontrar uma relação dialógica entre o *Innamorato* e o *Furioso*, porque Ariosto mostra a situação de Orlando a partir de um ponto de vista totalmente diverso daquele de Boiardo, que possuía uma percepção centrada no amor de Orlando por Angélica. Ariosto, diferentemente, capta melhor a diversidade de circunstâncias que aparecem como consequência das escolhas do cavaleiro. Além disso, no subcapítulo anterior, nos referimos ao momento em que Orlando, de forma cômica, chora por Angélica ter fugido, e é comparado a uma donzela esperando seu amado retornar, sentindo-se impedido de fazer algo a respeito. Conforme Pirandello, no caso do *Furioso*, o choro é trágico, assim como na *Chanson*:

iludir-se pode ser belo, mas acaba-se chorando sempre o engano do demasiado imaginar: e este engano parece-nos cômico ou trágico conforme o grau da nossa participação e quem o sofre, conforme o interesse ou a simpatia que aquela paixão ou ilusão despertam em nós, segundo os efeitos que esse engano produz. (PIRANDELLO, 1996, p. 96)

A perspectiva que Ariosto escolhe é contrária àquela de Boiardo: Angélica no *Innamorato* aparece pela primeira vez, ali Orlando se apaixona, já é famoso e importante; no *Furioso*, Angélica é pela última vez mencionada neste momento, pois vai desaparecer da narrativa, Orlando passa a odiá-la, não é reconhecido por aqueles pastores da aldeia, deixa de ser o cavaleiro famoso e perde a sanidade:

*Non son, non sono io quel che paio in viso:
quel ch'era Orlando è morto et è sotterra;
la sua donna ingrattissima l'ha ucciso:
sì, mancando di fé, gli ha fatto guerra.
Io son lo spirto suo da lui diviso,
ch'in questo inferno tormentandosi erra,
acciò con l'ombra sia, che sola avanza,
esempio a chi in Amor pone speranza.* (ARIOSTO, 2013, p. 948-949)

Então é cumprida a previsão que Orlando tinha feito no *Innamorato* e os dois poemas dialogam, complementando um ao outro, pois o Amor fez Angélica vencer o paladino de França sem usar armas, sem que ele tivesse que lutar com sua espada.

Não satisfeito, Ariosto, revive o momento em que, após a morte de todos os seus amigos na batalha de Roncisvalle da *Chanson*, o cavaleiro decide destruir Durindana, mas acaba só destruindo rochas que estavam no caminho; no *Furioso*, Orlando destrói as rochas de um monte no qual Medoro havia deixado um epigrama, agindo como se esses escritos fossem fantasmas perseguindo-o (cfr. XXIII, 129).

Um detalhe muito importante é que Orlando enlouquece porque lê, funcionando, como aponta Ghirardi, como exemplo “do poder transformador do texto escrito” (ARIOSTO, 2011, p. 20). No processo de enlouquecimento “a leitura interrompe o diálogo entre a razão e a loucura” (ARIOSTO, 2011, p. 21), pois “a loucura quer fazer da realidade (escritos no bosque) mera fantasia” (ARIOSTO, 2011, p. 21). Também encontramos a força do texto se olharmos para as palavras escolhidas por Ariosto, porque na estrofe transcrita a seguir, o poeta já indica a gradação dos sentimentos dentro de Orlando e a sequência que ele escolheu mostrá-los: o ódio, a raiva, a ira, e por fim, o furor, que está já muito próximo da loucura. Além da destruição que irão causar: *Veder l'ingiuria sua scritta nel monte/ l'accese sì, ch'in lui non restò dramma/ che non fosse odio, rabbia, ira e furore;/ né più indugiò, che trasse il brando fuore.* (ARIOSTO, 2013, p. 949). Num impulso desesperado, Orlando resolve destruir o lugar idílico no qual o casal havia feito suas inscrições de amor:

*che rami e ceppi e tronchi e sassi e zolle
non cessò di gittar ne le bell'onde,
fin che da sommo ad imo sì turbolle
che non furo mai più chiare né monde.
E stanco al fin, e al fin di sudor molle,
poi che la lena vinta non risponde
allo sdegno, al grave odio, all'ardente ira,
cade sul prato, e verso il ciel sospira.* (ARIOSTO, 2013, p. 950)

A seguir, passa três dias prostrado, como se estivesse em choque e, segundo o poeta, é a dor que enlouquece Orlando (cfr. XXIII, 132), uma dor crescente que havia começado ali naquele pedaço do bosque: “*Afflitto e stanco al fin cade ne l'erba,/ e ficca gli occhi al cielo, e non fa motto./ Senza cibo e dormir così si serba,/ che 'l sole esce tre*

volte e torna sotto./ Di crescer non cessò la pena acerba,/ che fuor del senno al fin l'ebbe condotto.” (ARIOSTO, 2013, p. 950)

O próximo verso dessa estrofe nos conta que no quarto dia Orlando foi tomado de furor e, assim sendo, é imprescindível prestar atenção ao léxico escolhido pelo poeta. Segundo o estudo de Bordelois, a palavra “furor” nos liga à violência, mas também nos dá uma pista da possível ligação entre a loucura do poeta e a do cavaleiro:

Muitas dessas conexões voltam a se encontrar, da mesma forma, no termo *furor*, que o *Diccionario de la Real Academia Española* define assim: “Do latim *furor*, -oris. Cólera, ira exaltada; na demência ou em delírios passageiros, agitação violenta com os sinais exteriores da cólera; arrebatamento, entusiasmo do poeta quando compõe; atividade e violência das coisas. (ARIOSTO, 2007, p. 53)

A partir do final da estrofe 132 até a 136, o poeta opta por desconstruir o que restava da imagem mítica do paladino; no arrebatamento em que se encontra, Orlando decide arrancar parte por parte a armadura, abandona o elmo – famoso, e o qual Ferraú tenta obter ao longo do poema: “*Il quarto dì, da gran furor commosso,/ e maglie e piastre si stracciò di dosso.*” (ARIOSTO, 2013, p. 950) Aliás, o poeta anuncia que a loucura horrenda começa no momento em que Orlando tragicamente decide encarar a realidade nu, despojado de função e de importância social:

133
*Qui riman l'elmo, e là riman lo scudo,
 lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo:
 l'arme sue tutte, in somma vi concludo,
 avean pel bosco differente albergo.
 E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo
 l'ispido ventre e tutto 'l petto e 'l tergo;
 e cominciò la gran follia, sì orrenda,
 che de la più non sarà mai ch'intenda.*(ARIOSTO, 2013, p. 950- 951)

Inclusive, por isso, a espada Durindana é abandonada no bosque destruído (cfr. XXIII, 134), e deixa de ser importante, porque Orlando não precisará dela depois de ter se degradado à condição de besta-fera, assim como todos os demais acessórios de cavaleiro, que agora são desnecessários, já que não puderam ajudá-lo a se defender do Amor, e temos, ao final, um “Orlando transformado no anti-Orlando” (ARIOSTO, 2011, p. 19):

*In tanta rabbia, in tanto furor venne,
che rimase offuscato in ogni senso.
Di tor la spada in man non gli sovenne;
che fatte avria mirabil cose, penso.
Ma né quella, né scure, né bipenne
era bisogno al suo vigore immenso.
Quivi fe' ben de le sue prove eccelse,
ch'un alto pino al primo crollo svelse: (ARIOSTO, 2013, p. 951)*

O leitor não vai ver somente a desconstrução do personagem, o poeta também descreve a devastação total do bosque, com Orlando arrancando uma a uma as árvores, porém isso não é o suficiente para aplacar a dor que ele sente (cfr.XXIII, 135) e o paladino segue causando morte e destruição por onde passa:

*e svelse dopo il primo altri parecchi,
come fosser finocchi, ebuli o aneti;
e fe' il simil di querce e d'olmi vecchi,
di faggi e d'orni e d'illici e d'abeti.
Quel ch'un ucellator che s'apparecchi
il campo mondo, fa, per por le reti,
dei giunchi e de le stoppie e de l'urtiche,
facea de cerri e d'altre piante antiche. (ARIOSTO, 2013, p. 951)*

Assim, no começo do canto XXIV, o poeta continua descrevendo a situação, de modo a expressar que, de fato, Orlando está não só furioso como também louco, reforçando o conceito de que Amor é insensatez, da mesma forma que amar é perder-se. Para tanto, Ariosto se serve de duas imagens, a primeira é ter as asas e os pés presos portanto, o amor como prisão. A segunda é perder-se numa grande selva, onde quanto mais se anda, mais se desvia do caminho justo e, por isso, o amor é apresentado como caminho sem saída, ou como labirinto:

*Chi mette il piè su l'amorosa pania,
cerchi ritrarlo, e non v'inveschi l'ale;
che non è in somma amor, se non insania,
a giudizio de' savi universale:
e se ben come Orlando ognun non smania,
suo furor mostra a qualch'altro segnale.
E quale è di pazzia segno più espresso*

che, per altri voler, perder se stesso?

Varii gli effetti son, ma la pazzia

è tutt'una però, che li fa uscire.

Gli è come una gran selva, ove la via

conviene a forza, a chi vi va, fallire:

chi su, chi giù, chi qua, chi là travia.

Per concludere in somma, io vi vo' dire:

a chi in amor s'invecchia, oltr'ogni pena,

si convengono i ceppi e la catena. (ARIOSTO, 2013, p. 953)

Não cometaremos o canto XXIV inteiro, porque não nos é necessário para a análise, contudo é importante ter em mente essas estrofes, que Calvino irá tomar como base para compor a narrativa do *Castello*. Por causa disso, a fim de dar continuidade à análise, é essencial observar como Calvino transpôs a poesia em prosa, seguindo o percurso de reelaboração literária do personagem Orlando feito pelo escritor, primeiro no *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto Raccontato da Italo Calvino* para, depois, chegar ao *Castello dos Destinos Cruzados*.

3.2.4 Um homem que conta sua história de amor e loucura: O Orlando de Calvino

As reelaborações literárias de Orlando feitas por Italo Calvino aconteceram por convite de trabalho, assim o escritor se propôs a reescrever o poema *Orlando Furioso* pela primeira vez quando foi chamado para fazer a leitura do referido poema para uma série de transmissões da RAI para o *Programma Nazionale*, em 1968, que resultou no livro *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*; a segunda surgiu de uma encomenda do editor Franco Maria Ricci, na qual narrativas que mais tarde viriam a compor uma parte de *Il Castello dei destini incrociati*¹¹ que estariam acompanhadas de gravuras das cartas do baralho de tarô do duque de Milão, pintadas por Bonifácio Bembo no século XV.

O essencial é perceber que o Orlando de Calvino foi elaborado em ambas as produções literárias, principalmente a partir daquele personagem caracterizado no *Orlando Furioso*, mas essa dupla reescritura tornou o personagem diferente, especialmente por causa do modo como Calvino optou por representá-lo.

¹¹ Nesse subcapítulo optamos por usar a edição italiana para cotejar, no original, o *Furioso* e ambos os textos calvinianos, já que o *Raccontato* não conta com tradução em português no Brasil.

No *Raccontato*, Calvino escolhe para essas transmissões radiofônicas cantos considerados importantes e, além dessa primeira seleção, temos uma segunda escolha criteriosa porque o escritor não lê o canto inteiro, mas separa sequências de estrofes que julga mais significativas para uma compreensão geral do poema ariostesco. Assim, depois desse procedimento de seleção, o escritor faz uma longa introdução ao poema, em que destaca os poemas anteriores, com uma breve apresentação do poeta, da questão religiosa e, por fim, das famosas oitavas de Ariosto.

A maneira pela qual Calvino resolveu recontar o *Orlando Furioso* foi fazendo um resumo explicativo do trecho escolhido, intercalando-o com estrofes do poema; assim, o escritor prepara o leitor para tomar contato com a poesia e, como consequência, ficamos sabendo exatamente quais partes Calvino privilegia, pois elas aparecem destacadas no resumo. Assim sendo, buscamos separar elementos que justifiquem a composição da narrativa do *Castello* e, em decorrência disso, optamos por destacar dois capítulos do *Raccontato* que esclarecem o que Calvino parece considerar importante no canto XXIII do *Furioso*: “*Il duello per la spada Durindana*” e “*La pazzia d’Orlando*”.

No capítulo intitulado “*Il duello per la spada Durindana*”, Calvino faz um brevíssimo resumo das primeiras 50 estrofes do canto XXIII, mas seleciona para recontar com detalhes o trecho que vai da estrofe 58 a 94, no qual é evidenciado o conflito entre a casa de Maganza e Chiaromonte. O primeiro corte vai da estrofe 58 a 70, começando no momento em que Orlando exige que Zerbino seja libertado até a chegada de Mandricardo. A referência aos Maganzesi é sempre negativa e incontestável: “*Il fatto è che sui Maganzesi no c’è da sbagliarsi: chi appartiene a quella famiglia è un mendace e un traditore.*” (CALVINO, 2011, p. 177).

A segunda sequência vai da estrofe 71 a 81, colocando em evidência a espada Durindana, motivo do duelo que dá nome ao capítulo. Calvino sugere a cortesia de Orlando de não usar sua espada durante o combate: “*Dato che Durindan, è oggetto della contesa, Orlando, con gran gesto di cortesia, non vuole impugnare nel duello la spada invincibile, ma l’appende a un albero.*” (CALVINO, 2011, p. 181). Lembramos que tal atitude, destoa tanto em relação à *Chanson* como ao *Innamorato*, porque nesses poemas Orlando não se separa de sua espada nem por um minuto, preferindo na canção destruir a espada à entregá-la a um inimigo.

A terceira sequência é curtíssima, essas três estrofes (82 a 84) servem para mostrar como os cavaleiros se portam igualmente mal independentemente da fé que professam, sendo comparados a dois camponeses brigando por um pedaço de terra a socos e pontapés. No entanto, Orlando usa de astúcia para tentar vencer, o que não o ajuda muito, como nos explica Calvino: “*Ogni duello di questo poema ha la sua particolarità: questo è il duello dei finimenti allacciati male.*” (CALVINO, 2011, p. 184). Afinal, na quarta parte, o escritor opta por realçar o final cômico do duelo, no qual Orlando cai de seu cavalo e Mandricardo é levado embora involuntariamente por seu cavalo que está correndo descontrolado para longe da briga: “*Orlando è al suolo, ma l’avversario è sparito, in groppa al suo cavallo sfrenato*” (CALVINO, 2011, p.185). A quinta parte mostra apenas a conclusão dos acontecimentos de Mandricardo.

É pertinente incluir uma observação em relação ao capítulo do duelo, ainda que existam referências às circunstâncias vivenciadas por Orlando depois da interrupção do enfrentamento, esse capítulo não figura na composição da narrativa do *Castello*. O que aparece na narrativa em prosa é que Orlando persegue alguém antes de entrar no bosque e que a pista desse acontecimento eram vestígios deixados por patas de cavalos.

A explicação para essa diferenciação de uma reelaboração para outra é que Calvino possui a característica de burilar o texto por meio do procedimento de subtração, procurando remover todos os excessos para se chegar ao essencial da narrativa. Portanto, cortando aquilo que o escritor julga desnecessário, o texto ganha exatidão, concisão e mais clareza.

No capítulo “*La pazzia d’Orlando*”, o escritor optou por fazer um resumo explicativo mais detalhado; diferentemente daquele feito para o duelo, neste capítulo, Calvino procura expressar o pensamento de Orlando. Assim, diversamente, do capítulo anterior, Calvino realmente agrega as vozes: do narrador do poema, dos personagens e a sua própria como narrador do conto. Por causa dessa estratégia narrativa, os cortes abarcam intervalos menores do canto, enquanto intercalam-se estrofes e explicações, sendo o trecho eleito um intervalo que vai da estrofe 101 a 136.

No primeiro corte, Orlando já está na entrada do bosque observando os escritos feitos com a letra de Angélica, assim, o enfoque desse intervalo é o reconhecimento da escrita da princesa e a relação do que está escrito às pessoas nominadas.

Nesse resumo explicativo do poema, o escritor já traz modificações ao mostrar para o leitor *insights* dos pensamentos de Orlando que não aparecem no poema, porque apresenta as dúvidas do cavaleiro, sua tentativa frustrada de racionalizar e encontrar uma solução lógica para o problema, fazendo-o com mais detalhes compartilhados diretamente em primeira pessoa, por meio do discurso indireto livre. E isso foi uma modificação relevante na representação desse personagem, como observamos na passagem a seguir: “*Intorno alla forma di Angelica, cuori trafitti, nodi che s’allacciano colombe. Angelica innamorata? E di chi mai? Orlando non ha dubbi: <<Se s’innamora non può innamorarsi che di me!>>*” (CALVINO, 2011, p. 189).

No trecho acima percebemos, além da voz de Orlando aparecendo destacada como se fosse uma citação, também a voz do narrador, que nesse caso é Calvino, pois ele mesmo construiu a explicação e está lendo-a na transmissão radiofônica. Não é uma coincidência que o escritor tenha feito isso, sendo imprescindível lembrar que o professor Ghirardi afirma que: “Longe de atitude olímpicamente superior, temos no poeta do *Orlando Furioso* o olhar do louco entre loucos, de quem se sabe tomado pela loucura *infin nell’osso* – e assim o confessa em *lucido intervallo*.” (ARIOSTO, 2011, p. 17). Podemos supor que à vista disso, Calvino procurou colocar-se na mesma posição narrativa que Ariosto, inclusive como uma voz que o representa como *alter ego*, visto que ele está recontando o poema ariostesco. Talvez Calvino considerasse que o intuito de recontar o *Furioso* daquela maneira fosse uma insensatez mas, de qualquer forma, a reescritura começa a ser mais criativa porque Calvino transmite mais profundidade às passagens do poema que escolhe detalhar, exatamente por inserir *insights* da consciência reflexiva de Orlando que dialoga com o narrador.

Logo, essa conversa paralela acontece entre Orlando e Calvino, pois acompanhamos o cavaleiro responder às perguntas, que aparecem inseridas nas explicações feitas pelo narrador. Essas perguntas levam o leitor a refletir sobre a explicação e sobre as respostas de Orlando:

Perché Angelica ha scritto quel nome? Perché ha scritto il nome di qualcuno che non si sa chi sia, di qualcuno che non esiste? <<Forse, – pensa Orlando, – nelle sue fantasticherie amorose, Angelica mi ha soprannominato Medoro, e scrive Medoro dappertutto perché non osa scrivere Orlando>> (CALVINO, 2011, p. 189-190)

A partir desse fragmento, percebemos que Calvino dá muita importância para o fato de Angélica ter escrito o nome de Medoro, assim como ao fato de Orlando saber ler o que está escrito; ainda que não tenhamos uma indicação precisa de qual língua a princesa usou para se expressar, podemos supor que Orlando leia outras línguas além do francês, já que ele luta pela França e a princesa é oriental, e ela poderia ter escrito na língua do Catai. Além disso, a resposta de Orlando é interrompida pelo comentário de Calvino antecipando ao leitor que Orlando está fantasiando, que não se deve confiar em seus argumentos.

Na continuação da narrativa-explicação, referentes às estrofes 101 a 106, Calvino comenta a parte em que Orlando entra na caverna e encontra o poema de Medoro em árabe. Novamente dando atenção especial para a língua, que por sinal o cavaleiro sabia ler e falar bem, e para a escrita, que o paladino percebe não ter sido escrita por Angélica.

O escritor resume uma parte do poema que não será lida na transmissão, posto que o poema de Medoro se encontra nas estrofe 108-109, porém mais interessante ainda é que nessa passagem está contida uma interpretação de Orlando para o poema de Medoro, que não está dentro do poema de Ariosto: “<<*Oh star qui con la principessa Angélica abbracciato mattina e sera oh com'è bello*>>” (CALVINO, 2011, p. 191). De novo, Calvino dá voz a Orlando através de sua voz como narrador, e dessa vez, nos mostra que Orlando está imaginando o que se passou na caverna, porque o poema ariostesco (cfr. XXIII, 108) dá detalhes diferentes daqueles suavizados por Orlando-Calvino: “*Liete piante, verdi erbe, limpide acque,/ spelunca opaca e di fredde ombre grata,/ dove la bella Angelica che nacque/ di Galafron, da molti invano amata,/ spesso ne le mie braccia nuda giacque*” (ARIOSTO, 2013, p. 940-941).

Ao longo desse capítulo, Calvino mostrará o modo como a mente de Orlando tenta abarcar o que está acontecendo e falha, apesar de toda fantasia com a qual ele tentava encobrir a verdade, até mesmo projetando sua fantasia sobre Angélica:

Orlando riflette: <<Dunque se Medoro sono io, e non sono stato io a scrivere questo, allora Angelica, fantasticando di star qui abbracciata con me, dev'essersi messa a scrivere queste cose con una calligrafia maschile per rappresentarsi quel che io avrei provato>>. La spiegazione era ingegnosa, però non stava in piedi. Ormai l'ipotesi che Medoro fosse un suo rivale, Orlando non riusciva più a scartarla. (CALVINO, 2011, p. 191)

Quando o cavaleiro começa a duvidar da solução que havia criado para explicar para si mesmo a situação, encontra um grupo de pastores que o acolhem, mas não parece muito participativo e, mais uma vez, Calvino sugere com uma pergunta a condição mental do paladino porém, dessa vez, tanto o escritor quanto Orlando poderiam ter feito aquela pergunta, um artifício muito refinado:

Orlando lascia fare, come un sonnambulo; poi si corica, e resta a occhi sbarrati. Sarà un'allucinazione? Quelle scritte continuano a perseguitarlo. Intorno al letto, sui muri, perfino sul soffitto, egli vede le scritte, dovunque posi gli occhi. Alza la mano per scacciarle: no, sono proprio là, tutta la casa ne è coperta. (CALVINO, 2011, p. 193).

No poema ariostesco, o narrador relata para Orlando a história do amor de Angélica e Medoro (cfr. XXIII, 119-120), o pastor não tem voz no poema, mas o poeta não permite que Orlando fuja ou se engane dessa vez, o pastor não entende a dor do cavaleiro, por isso não a respeita:

*come esso a prieghi d'Angelica bella
portato avea Medoro alla sua villa,
ch'era ferito gravemente; e ch'ella
curò la piaga, e in pochi dì guarilla:
ma che nel cor d'una maggior di quella
lei ferì Amor; e di poca scintilla
l'accese tanto e sì cocente fuoco,
che n'ardea tutta, e non trovava loco:*

*e senza aver rispetto ch'ella fusse
figlia del maggior re ch'abbia il Levante,
da troppo amor costretta si condusse
a farsi moglie d'un povero fante. (ARIOSTO, 2013, p. 945)*

No entanto, nessa parte da explicação, conseguimos ver que Calvino modifica sua estratégia e outro personagem ganha voz, literalmente, através do uso do discurso direto. O pastor, que era o dono da casa onde Orlando está hospedado, começa a conversar com ele, que fica mudo, segundo Calvino, para prestar atenção:

– Non puoi dormire, cavaliere? – e il pastore, udendolo smaniare, venne a sedersi al suo capezzale. – Se vuoi ti racconto una storia che più bella non si potrebbe immaginare. Ed è una storia vera. Pensa che

*in questa povera casa s'era venuta a rifugiare una principessa dell' Oriente...
Orlando è tutt'orecchi. (CALVINO, 2011, p. 193)*

Outra mudança verificada em relação ao poema é que antes de fugir da casa do pastor com ódio e antes de começar a destruir as inscrições amorosas de Angélica e Medoro, não é claro se Orlando está sofrendo sozinho no quarto após ouvir a história (cfr. XXIII, 123), porém ainda assim o pastor não tem voz:

*In tanto aspro travaglio gli soccorre
che nel medesmo letto in che giaceva,
l'ingrata donna venutasi a porre
col suo drudo più volte esser doveva.
Non altrimenti or quella piuma abborre,
né con minor prestezza se ne leva,
che de l'erba il villan che s'era messo
per chiuder gli occhi, e vegga il serpe appresso. (ARIOSTO, 2013, p. 946-947)*

Já na narrativa-explicativa, que já é uma reescritura, Calvino decide continuar a usar a voz do pastor em discurso direto, para mostrar através de uma perspectiva diferente como Orlando vivenciou a notícia das núpcias do casal:

- *Proprio in quel letto dove stai sdraiato tu, cavaliere, la principessa e il fantaccino passarono la prima notte di nozze!
Orlando salta su come punto da una vespa.*
- *Non mi credi, cavaliere? Guarda cosa ci ha regalato a noi poveretti, la principessa, partendo per il Catai con il suo sposo! – e mostra un braccialetto tempestato di gemme. Era il braccialetto che Orlando aveva regalato ad Angelica in pegno d'amore. – Ehi, fermati, cavaliere, dove vai! (CALVINO, 2011, p. 195)*

Se compararmos os trechos, no poema, o cavaleiro retoma a palavra em discurso direto (cfr. XXIII. 126-128) e não há alternância de vozes; depois que o cavaleiro sai chorando da casa do pastor, o poeta somente retoma a palavra para contar sobre a destruição do bosque. É evidente que o choro nessa parte não é o suficiente para aplacar a dor de Orlando, é um choro que a princípio não cessa e, para Orlando, é tão intenso que parece que parte da vida se esvaia juntamente com as lágrimas.

Além disso, um dos trechos mais bonitos do reconto é quando Calvino remodela essas três estrofes do poema ariostesco para que se adequem ao formato de prosa,

mostrando de forma intensa particolarmente como Orlando descrive seus próprios sentimentos, usando para isso a alternância de voci entre o narrador e o cavaleiro:

126

*- Queste non son più lacrime, che fuore
stillo dagli occhi con sì larga vena.
Non suppliron le lacrime al dolore:
finîr, ch'a mezzo era il dolore a pena.
Dal fuoco spinto ora il vitale umore
fugge per quella via ch'agli occhi mena;
et è quel che si versa, e trarrà insieme
e 'l dolore e la vita all'ore estreme.* (ARIOSTO, 2013, p. 947)

*Pianse tanto che si disse: <<Queste non possono essere più lacrime
perché ormai devo averle versate tutte: quello che mi scende giù dagli
occhi è l'essenza vitale che mi sta abbandonando>>. (CALVINO, 2011, p. 195)*

127

*Questi ch'indizio fan del mio tormento,
sospir non sono, né i sospir sono tali.
Quelli han triegua talora; io mai non sento
che 'l petto mio men la sua pena esali.
Amor che m'arde il cor, fa questo vento,
mentre dibatte intorno al fuoco l'ali.
Amor, con che miracolo lo fai,
che 'n fuoco il tenghi, e nol consumi mai?* (ARIOSTO, 2013, p. 947)

*Sospirò tanto che si disse: <<Questi non possono essere sospiri
perché non si fermano mai: è certamente il mio cuore che sta
bruciando ed esala questo vento come per la cappa d'un camino>>. (CALVINO, 2011, p. 195)*

128

*Non son, non sono io quel che paio in viso:
quel ch'era Orlando è morto et è sotterra;
la sua donna ingrattissima l'ha ucciso:
sì, mancando di fé, gli ha fatto guerra.
Io son lo spirto suo da lui diviso,
ch'in questo inferno tormentandosi erra,
acciò con l'ombra sia, che sola avanza,
esempio a chi in Amor pone speranza.* (ARIOSTO, 2013, p. 947-948)

*Soffrì tanto che si disse: <<Questo non posso più essere io perché
Orlando è morto, ucciso da Angelica. Io sono il fantasma di me stesso
che non potrà più trovare pace.>>. (CALVINO, 2011, p. 195)*

A alternância de vozes aqui se faz usando um refrão, cujo sentimento mais importante aparece topicalizado, seguido de “*tanto che si disse*” e concluindo com a reprodução das palavras de Orlando já transportas para a prosa, isto é, sabemos qual o sentimento-chave daquele trecho do poema, antes de Orlando expressar-se.

A transposição do poema para prosa acontece nessa parte lentamente, mas ao longo do capítulo as vozes vão se amalgamando ao ponto que, no final, o narrador-Calvino sabe o que se passa na mente, já enlouquecida, de Orlando.

Por isso, a centralidade da loucura no poema é importante, uma vez que será tomada como referência quando pensarmos no Orlando de Calvino, especialmente porque o padrão de repetição associado a essa centralidade pode parecer a princípio uma coincidência, mas não é. Se observarmos a posição da explicação sobre o canto da loucura de Orlando no *Raccontato*, veremos que ela também foi inserida exatamente no meio do livro. Além disso, Calvino coloca a sequência de cartas de tarô da história de Orlando bem no meio do desenho formado pela junção das sequências de cartas de todas as histórias, sendo a carta que ocupa a posição central de todas as cartas a do Louco. A narrativa referente à história de Orlando está exatamente no meio do livro. O mesmo acontece com o canto XXIII, número que corresponde à exatamente a metade dos cantos do *Furioso*, que contém 46 cantos.

Se passarmos agora a analisar o *Castello*, a reescritura da história de Orlando é feita na quinta narrativa em relação ao capítulo introdutório, cuja posição central pode ser observada na figura geométrica (*vide* anexo, n.1) formada ao somar-se todas as narrativas. Ela é a segunda sequência horizontal do lado esquerdo e se inicia precisamente da esquerda para a direita (*vide* anexo, n.3). A posição dessa narrativa não é gratuita, ela nos mostra que a história de Orlando para Calvino é uma das mais importantes, pois está no ponto de encontro de todas as narrativas, além de ser ressaltada pelo narrador quando ele nos mostra que havia uma janela aberta no centro do quadrado das narrativas: “*Adesso i tarocchi disposti sul tavolo formavano un quadrato tutto chiuso intorno, con una finestra ancora vuota al centro.*” (CALVINO, 1973, p. 29)

A descrição feita pelo mesmo narrador nos apresenta uma personagem enorme que aparenta ter sido um guerreiro, cujos movimentos são lentos como se ele fosse de chumbo ou como se os pensamentos dele pesassem a ponto de curvar a sua própria cabeça. A descrição psicológica feita pelo narrador, porém, é mais interessante porque nos oferece parte da opinião dele e parece demonstrar um sentimento de pena em

relação àquele homem. O narrador ainda nos diz que essa personagem até aquele momento estava com um olhar incerto e muito concentrado nas cartas, como que absorto em seus pensamentos.

Passamos então ao exame das cartas e a figura escolhida para representar o guerreiro foi aquela do “Rei de espadas” que, segundo o narrador, reunia em si o retrato do passado belicoso do homem que ainda não sabemos quem é, e um presente melancólico. Essa figura, ao ser aproximada do Dez de Espadas, produziu na imaginação dos comensais a representação mental e a sensação de guerras passadas e, como consequência, evocou a imagem de Orlando, o paladino do exército de Carlos Magno e sua famosa espada, a Durlindana.

A partir dessa primeira menção ao nome de Orlando, a personagem desconhecida se transformou no famoso personagem da tradição das novelas de cavalaria do ciclo carolíngio, como nos mostra o narrador neste trecho: “*là al centro di questo cerchio era Orlando paladino che mulinava la sua Durlindana. L’avevamo riconosciuto, era lui che ci raccontava la sua storia tutta a strazi e a strappi.*” (CALVINO, 1973, p. 29-30). E a partir desse momento, se inicia um processo de reescritura que remete à famosa canção da tradição cavaleiresca *La Chanson de Roland* e aos poemas: *Orlando Innamorato* e *Orlando Furioso*.

Dando prosseguimento, Calvino retratou o Orlando de Boiardo, enfocando um episódio especial que, como já mencionamos, é o resgate de Angélica de Albracà. Primeiramente, podemos evocar a luta entre Orlando e Agricane para defender Angélica, porque assim o escritor apresenta a característica essencial de Orlando para Boiardo, ou seja, caracterizando-o como “*sempre innamorato e sfuggito ad altri incantesimi*” (CALVINO, 1970, p. XIV). Em seguida, Calvino ressaltou a passagem em que Orlando, num momento de trégua no duelo, fala sobre Deus para Agricane e depois, ao feri-lo gravemente, acaba por batizar seu inimigo, que lhe pediu o batismo como último desejo de morte, mostrando como a religião era importante para Boiardo. Na sequência, o escritor ainda recontando o mesmo episódio retrata Orlando, sublinhando a atitude casta do guerreiro que evita tocar em Angélica para manter-se puro: *Angelica si fa difendere da Orlando (il quale, da quel perfetto cavalieri che è, si guarda bene dal toccarla).* (CALVINO, 1970, p. XIV)

Por meio dessa caracterização, é possível perceber que tipo de personagem é o Orlando de Boiardo para Calvino, pois esse personagem ainda parece estar muito próximo daquele da tradição das novelas de cavalaria. Esse Orlando defende sua fé cristã e a difunde convertendo os infiéis, também se mantém puro por meio da castidade; virtude que um bom paladino deve ter, além de possuir uma força e uma energia inesgotável quando se trata de agradar sua amada. Além dessas características, no mundo do *Innamorato*, Orlando ainda é caracterizado como uma personagem que tem sanidade, embora questionável, além de conseguir fazer qualquer coisa, já que para Boiardo ele pode tudo.

No entanto, ao falar do poema de Ariosto, Calvino diz que os temas principais do poema giram em torno das seguintes ideias: como Orlando se transforma de apaixonado a louco furioso, como o exército franco sem seu grande cavaleiro correu o risco de perder a França e de como a razão perdida de Orlando foi encontrada por Astolfo na Lua, fazendo com que o guerreiro retornasse ao seu posto e ajudasse o exército na batalha.

Orlando, no *Furioso*, é um herói que por alguns cantos se transforma num anti-herói, ele não é aquela figura clássica da literatura de cavalaria, não é tido o tempo todo como o belo, forte e valente guerreiro, porque em seu poema Ariosto dessacraliza a figura do cavaleiro usando para tanto a caricatura, a ironia e o estranhamento em relação ao mundo. Orlando é um herói que enlouquece em consequência do amor excessivo que sente por Angélica e, no *Furioso*, a parte que narra o processo de perda da sanidade é o episódio central, além de ser aquele que dá nome ao poema de Ariosto.

É relevante lembrar que Orlando se perdeu numa floresta, isso remete à imagem do labirinto, mas que também pode ser descrita como um lugar idílico para os amantes, e tal imagem será muito cara para Calvino e bastante usada no *Castello*.

Voltando ao ponto da história no qual Orlando descansa na mata, percebemos que as cartas indicam as inscrições nas árvores contendo os nomes de Angélica e de outro homem e essas palavras serão a chave para o entendimento do processo de perda da razão de Orlando.

As inscrições iniciam um processo que vai crescendo até culminar na apresentação da prova de que a narrativa dos pastores sobre as núpcias de Angélica e

Medoro é verdadeira. Como veremos adiante, as palavras seguem uma gradação e estão diretamente ligadas ao apagamento da luz do intelecto de Orlando, pouco a pouco, fazendo com que o guerreiro perca as esperanças e a dor o consuma em uma ira que o leva à loucura.

O interessante é observar que a loucura de Orlando foi causada pela leitura de determinadas palavras e que, a princípio, é pela razão que Orlando tenta entender a situação, uma vez que tenta racionalizar e se convencer que Angélica o ama usando de vários estratagemas, mas ao final sua razão o convence de que a explicação não é suficientemente boa e ele permanece em dúvida. Pode-se dizer que, no início, quando Orlando descobre a verdade, ela o choca de tal forma que ele prefere ignorá-la, como uma forma de defesa psicológica, procurando desesperadamente por uma explicação racional para o que está vendo e lendo, como já explicamos anteriormente.

A loucura lentamente vai se instalando por meio de palavras novamente, nesse caso, por meio de uma narrativa. Ela vai eliminando cada estratégia criado anteriormente pelo paladino e confirmando aquilo que ele tanto temia ser verdade. Isso faz com que a sua razão fosse diminuindo à medida que ele ouve a história dos pastores e permite-se dar vazão aos sentimentos, novamente em gradação, pois ele sente ciúmes, depois tristeza e, por fim, raiva.

Alinhando os temas do labirinto, natureza, loucura, razão e cultura vemos que no poema de Ariosto a natureza é um sinônimo para labirinto, que serve de sinônimo para loucura que, por sua vez, significa caos. Já a cultura está em oposição em relação à natureza e serve de sinônimo para a razão, que funciona como ordenadora do caos.

A síntese de loucura em Ariosto vem de conceitos herdados do Humanismo, difundidos ao longo do Renascimento; a loucura é sempre causada por excesso de paixão e desejo, é a perda da razão, pois a razão é a medida, é aquilo que regula e organiza as ações dos homens e da sociedade; sua perda leva a degradação do homem.

A partir do momento em que Orlando perdeu sua razão ele se degradou, ele sequer percebeu que estava descendo ao *coração caótico de todas as coisas*, pois perdeu sua armadura, que lhe dava *status* de cavaleiro, sua espada, símbolo de sua força, que também era simbolizada pelo seu físico que, ao se degradar, ficou magro e muito sujo, quase a ponto de se tornar irreconhecível. Tudo isso porque ele também perdeu toda a

noção de cultura, esqueceu suas origens, sua educação, o código dos cavaleiros; já que nada disso serviu para conquistar sua amada Angélica, eles passaram a não ter mais sentido ou valor para Orlando.

A loucura de Orlando é evocada como inspiração de Cervantes para a história de Dom Quixote, a comparação entre os dois, realizada por Pirandello no ensaio “O humorismo” se encaixa devidamente na situação anteriormente descrita:

No momento em que Orlando entre em conflito contra a realidade e perde completamente o juízo, joga fora as armas, mascara-se, despe-se de todo o aparato lendário e precipita-se, homem nu, na realidade. Irrompe a tragédia. Ninguém pode rir de seu aspecto e de seus atos; quanto possa existir nele de cômico é superado pelo trágico de seu furor. (PIRANDELLO, 1996, p. 100)

Além disso, cada um deles apresenta características muito específicas para sua loucura, em especial, a mistura bastante equilibrada de tragicidade e comicidade, que comove os leitores:

Aquela nudez e esta mascaragem são os signos mais manifestos de sua loucura. Aquela, em sua tragicidade, tem algo de cômico; esta tem algo de trágico em sua comicidade. Nós, porém, não rimos dos furores daquele nu; rimos das proezas deste mascarado, ainda que sintamos que o que existe de trágico nele não é de todo anulado pelo cômico de sua mascaragem, assim como o cômico daquela nudez é anulado pelo trágico da furibunda paixão. Sentimos, em suma, que o cômico é também superado, não porém pelo trágico, mas através do próprio cômico. Nós nos compadecemos rindo, ou rimos nos compadecendo. (PIRANDELLO, 1996, p. 100)

Como já afirmamos anteriormente, a concepção de loucura em Ariosto foi herdada de seus estudos humanistas, como o estudo das obras de Ovídio, Virgílio, Sêneca e, principalmente, Petrarca. O diálogo entre a loucura mundana e a loucura cristã do *Secretum*, de Petrarca, influenciou bastante o poeta, que transformou esse diálogo reescrevendo-o no *Furioso*, uma vez que temos, em um novo diálogo equilibrado, a razão e a loucura por meio da alternância de vozes, como foi apresentado no capítulo anterior.

Retomando os comentários sobre Calvino ligados ao *Furioso*, é relevante notar que o interesse de Calvino reside exatamente no raciocínio de Orlando, enquanto este buscava em vão uma explicação racional para o que estava acontecendo; o paralelismo se encontra na racionalização feita por Calvino que tenta entender e interpretar a linha de raciocínio da personagem. Esse processo de elaboração e racionalização presente ao longo do *Raccontato* e as criações feitas a partir do poema de Ariosto ao recontá-lo, serão retomadas e reelaboradas na composição das narrativas do *Castello*.

A respeito da reelaboração ao compor, cabe aqui fazer um lembrete em relação ao processo de narração usado por Calvino. Em alguns trechos, ao explicar partes do poema, o escritor utiliza-se de perguntas que têm como função introduzir o pensamento do personagem, ou seja, usa o discurso indireto livre para aproximar o personagem do leitor e, tal procedimento, repete-se no *Castello*.

Um bom exemplo desse procedimento é o trecho do *Raccontato*, em que o escritor comenta a passagem na qual Orlando pede abrigo aos pastores, interrompendo a narrativa para dar voz ao paladino, mantendo, contudo, as vozes muito aglutinadas: *Orlando lascia fare, come un sonnambulo; poi si corica, e resta a occhi sbarrati. Sarà un'allucinazione? Quelle scritte continuano a perseguitarlo.* (CALVINO, 1970, p. 131)

Isso nos remete ao momento em que um dos pastores, tentando animar o paladino, começa a contar a história das núpcias de Medoro e Angélica mas quando, mostra uma joia para Orlando, desfere o golpe final, aquele que destroi a vacilante razão de Orlando, pois, o que o pastor dizia era um fato e ele não poderia mais se enganar com suas maquinações e, nesse momento, a verdade cruelmente vem à tona.

É interessante notar que, por meio das palavras, os sentimentos vão se instalando em Orlando, porque à medida que a narrativa vai avançando, a dor aumenta gradativamente, até chegar ao limite do suportável, ou seja, quando o pastor mostra a Orlando a jóia que o paladino havia dado a Angélica como prova de amor e que ela havia deixado para trás como presente aos pastores que a ajudaram. O cavaleiro, tentando eliminar a dor causada por aquela revelação, sai da caverna e cavalga gritando pela noite. Essa parte, porém, foi eliminada na narrativa do *Castello* porque, logo depois de apresentar a carta que descreve Medoro, o narrador passa diretamente para o momento em que Orlando perde a sanidade: *“Quando non ebbe più dubbi sulla fine delle sue speranze, Orlando fece qualche movimento disordinato, – sguainar la spada,*

puntar di sproni, tender la gamba nella staffa, – poi qualcosa si rompe dentro di lui” (CALVINO, 1991, p. 33).

Calvino usa a metáfora da luz apagada para dar ideia da razão que se foi do cérebro de Orlando: *“tutt’a un tratto gli si spense il lume dell’intelletto e restò al buio”*, mas a imagem seguinte é ainda mais bela: *“Adesso il ponte di carte tracciato attraverso il quadrato toccava il lato opposto, all’altezza del Sole. Un amorino fuggiva a volo portando via il lume della saggezza d’Orlando”* (CALVINO, 1991, p. 34).

Tanto no poema de Ariosto, quanto na prosa de Calvino, as palavras de Orlando nesse momento são relevantes e mereceram atenção especial pois, em ambos os casos, os autores escolheram expressar a fala com discurso direto, permitindo ao próprio cavaleiro desabafar. O discurso de Orlando, montado em seu cavalo gritando e expressando sua dor, lembra em parte o que faziam alguns dos trovadores em suas canções, lamentando o sofrimento causado por amor.

Seguindo a interpretação de Calvino, essa dor vai se transformando à medida que Orlando profere as palavras em voz alta; observando o que paladino diz concluímos que ele não podia estar chorando porque ele já havia chorado todas as lágrimas e que, aquilo que estava saindo de seus olhos, era sua essência vital. Ou quando ele afirma que não poderia estar suspirando porque os suspiros não paravam e aquilo deveria ser seu coração que estava queimando e exalava aquele vento. O sofrimento era tamanho a ponto de ele dizer que não poderia mais ser ele mesmo porque Orlando havia morrido e fora Angélica quem o havia matado; sendo assim, ele se diz um fantasma que não poderá jamais encontrar paz.

Depois disso, o cavaleiro volta à caverna e destroi uma das inscrições feitas por Medoro nas paredes, quando se cansa de destruir a inscrição no monte, deita-se na relva. Novamente há uma gradação nos sentimentos dele que passam do ódio à cólera e, em seguida, à ira. Como resultado disso, ele passa três dias e três noites sem comer, mover-se ou dormir; fica apenas observando o céu.

A dor que sentia era tão forte que o importunava a ponto de causar desespero; algo que ia crescendo desenfreadamente, tanto que ele não suporta e enlouquece. No quarto dia ele se levanta em fúria, arranca a armadura e começa também a arrancar com as mãos as árvores da floresta.

Vale a pena observar a passagem em que o desespero se apodera de Orlando nas palavras de Ariosto:

*Afflitto e stanco al fin cade ne l'erba,
e ficca gli occhi al cielo, e non fa motto.
Senza cibo e dormir così se serba,
che l'sole esce tre volte e torna sotto.
Di crescer non cessò la pena acerba,
che fuor del senno al fin l'ebbe condotto.
Il quarto dì, da gran furor commosso,
e maglie e piastre si stracciò di dosso. (ARIOSTO, 2004, p. 256)*

Destruindo a inscrição na pedra e, mais tarde, também a floresta, ao arrancar as árvores, Orlando tentava destruir o caos que se instalou dentro dele, como se, ao destruir as palavras inscritas na parede e nas árvores, ele pudesse também destruir o acontecido no passado e permitir-se ter esperanças de novo. Ou talvez tentasse destruir a natureza caótica para que ele pudesse recobrar sua cultura, ou seja, sua razão e reordenar seus sentimentos. Contudo, essa atitude foi em vão, pois sequer aplacou a dor que sentia e continuou a atormentá-lo até sucumbir.

Sabendo como Orlando enlouqueceu, podemos retomar a narrativa do *Castello* e verificar como Calvino reelaborou essa passagem do *Furioso*. Como já sabemos, a personagem dessa história é Orlando e ele contará sua história usando as cartas mais belas do baralho.

A estratégia usada pelo narrador é o *flashback*, pois Orlando, nessa ocasião, já havia passado pela loucura e reconquistado sua razão; ele não está enlouquecido nesse momento, somente está lembrando o que ocorreu. Essa personagem não age da mesma forma no poema de Boiardo, nem no poema ariostesco e nem no *Castello*, porque neste último é como se ele contasse o que aconteceu depois receber de volta sua razão que estava na Lua.

Então temos três aspectos temporais distintos a observar no *Castello*, o anterior à loucura, a loucura em si e o momento posterior.

Num primeiro momento, quando a personagem se apresenta, temos uma retomada simbólica das apresentações tradicionais da cavalaria; vemos a carta do Rei de

Espadas que traz consigo a ideia de um gigantesco guerreiro com um passado belicoso, no qual ele deveria ter sido uma “mortífera máquina de guerra” (CALVINO, 1991, p. 47) e um presente melancólico.

Logo após a apresentação, se inicia a narrativa em si, quando o comensal apresenta a segunda carta, o Dez de Espadas, e guia a todos para um dos muitos campos de batalha em que já havia lutado. Até esse momento, aquele homem só estava relembrando um passado distante, situações que nos remetem ao Orlando das novelas de cavalaria, ao *Orlando Innamorato*, por conseguinte, e ao início do *Orlando Furioso*. Calvino aqui nos mostra o período que Orlando foi um cavaleiro belo, forte e honrado que defendia a fé cristã sem deixar-se levar pelas paixões mundanas.

A combinação da primeira e da segunda carta nos apresenta o comportamento antigo de Orlando. Bernardini Napoletano comenta especialmente essa postura e função realizada por Orlando antes de perder sua razão, que está vinculada totalmente à imagem e função do Cavaleiro nas canções de cavalaria da Idade Média:

Orlando è il campione insostituibile della civiltà cristiana, nel cui ambito ricopre un ruolo preciso, una funzione da cui non può evadere e che lo rende simile ad un robot. Già l'armadura suggerisce fin dall'inizio l'immagine di un uomo di ferro. (BERNARDINI NAPOLETANO, 1977, p. 138)

O Orlando dessa tradição é puro, casto e inacessível às tentações amorosas, já o Orlando de Boiardo é diferente, porque se apaixonou por Angélica. A combinação da segunda com a terceira carta nos narra parte da história do cavaleiro, na qual ele descobre que tem sentimentos mundanos como a paixão e o amor, tornando-se mais acessível e humanizado.

A expressão de Orlando ao depositar a terceira carta na mesa é descrita de modo a nos indicar que ele ainda estava apaixonado por Angélica. Esta carta em especial nos mostra como Calvino enxerga a personagem; ela é como a Rainha de Espadas, uma figura loira que traz em suas vestes lâminas de metal, além de portar uma espada. A princesa nesta descrição é diferente daquela dos poemas de Boiardo e de Ariosto, não é positiva, essa não é a figura de uma princesa tradicional, porque a espada nos revela que

ela não busca ser protegida ou resgatada por um guerreiro, ela é considerada como inimiga de Orlando, porque a espada representa a luta e a mão espalmada poderia representar os outros meios que ela possui para safar-se das situações, porque ela é “*la maga venuta dal Catai per la rovina delle armate franche.*” (CALVINO, 1973, p.30)

Ela não é inocente e pura porque sua característica facial é um sorriso enigmático carregado de sensualidade ou, descrito melhor nas palavras de Calvino, “*l’inafferrabile sorriso d’un gioco sensuale.*” (CALVINO, 1973, p.30). Nesse ponto, a narrativa faz uma ponte entre o *Innamorato* e o *Furioso*, e trata-se de um entrelaçamento especial e sutil, feito por meio do Dez de Paus. Essa carta remonta à floresta, ou ao bosque já mencionado anteriormente e tem o papel de palco, lugar onde se reúnem os personagens para que ocorram os encontros e desencontros que permeiam a trama.

No *Castello*, esta representação da natureza é humanizada, como se num passe de mágica se tornasse mais um inimigo que tentasse impedir o paladino de chegar a sua amada; as árvores ganham força e tentam ser como obstáculos, mas são vencidas pela vontade cega de Orlando: “*Vedemmo la foresta schiudersi malvolentieri all’avanzare del campione, gli aghi degli abeti farsi irti come aculei d’istrice, le querce gonfiare il torace muscoloso dei loro tronchi*” (CALVINO, 1973, p.30).

Uma característica especial chama atenção neste bosque específico, ele é o único a ganhar fala, ou seja, ter o direito a voz, pois o narrador afirma que “*Tutto il bosco pareva dirgli*” (CALVINO, 1973, p.30). Depois abre-se um travessão que introduz a voz das árvores que tentam aconselhar o paladino após tentarem em vão pela força conter seus passos, como se recorressem à razão quando vencidas, pois usam de palavras sábias. As árvores, nesse ponto, não são mais a representação da natureza, mais sim da consciência de Orlando, a mostrar que entre elas o seu talento bélico não serviria de nada:

*Non andare! Perché disertì i metallici campi di guerra,
regno del discontinuo e del distinto, le congeniali
carneficine in cui eccelle il tuo talento nello scomporre e
nel’escludere, e t’avventuri nella verde mucillaginosa
natura, tra le spire della continuità vivente?*
(CALVINO, 1973, p. 30)

Depois temos a previsão do destino trágico de Orlando: as árvores aqui também servem de oráculo por causa de sua previsão enigmática: *“Il bosco dell’amore, Orlando, non è luogo per te! Stai inseguendo un nemico dalle cui insidie non c’è scudo che ti protegga. Dimenticati d’Angelica! Ritorna!”* (CALVINO, 1973, p.30)

O Dez de Paus aponta para o que vai se desenrolar adiante, essa carta mostra a dupla característica desse lugar, que é floresta e ao mesmo tempo bosque, assim como também foi o castelo e a taverna; ela é a carta que introduz o episódio da loucura de Orlando.

A carta seguinte é O Carro e ela mostra uma mulher vestida como princesa ou maga oriental; é Angélica fugindo num carro guiado por dois cavalos alados. O narrador nos descreve isso indicando que Orlando estava fantasiando, *“era così che la fantasia farneticante d’Orlando si figurava”* (CALVINO, 1973, p. 31). Tal comentário nos permite associar essa descrição ao momento que Orlando, buscando Mandricardo, encontra as inscrições nas árvores e busca uma explicação racional para o nome Medoro.

Durante a narrativa calviniana sobre Orlando, a única referência à perseguição a Mandricardo é a menção às pegadas de cavalo, porque Orlando realmente seguiu as pistas do cavalo do guerreiro tártaro até que desembocassem no bosque, no qual por acaso acaba por descansar exatamente no lugar onde Angélica e Medoro haviam celebrado seu amor. E veremos que Calvino transforma essa perseguição a Mandricardo na busca a Angélica. Não é que o escritor tenha modificado a intenção do autor, Orlando está desde o começo do poema procurando sua amada mas, no momento em que ele encontra o paradeiro de Angélica – e descobre isso da pior maneira possível – por ironia, ele buscava Mandricardo. Calvino apenas omite esses fragmentos anteriores e conecta a narrativa diretamente. Como podemos ler nas palavras do narrador:

L’artista che aveva miniato con splendenti smalti questi nostri tarocchi, alla guida del Carro aveva messo non un re come di solito si vede nelle carte più dozzinali, ma una donna dall’abito di maga o sovrana orientale, che reggeva le brigliedì due bianchi cavalli alati. Era così che la fantasia farneticante d’Orlando si figurava l’incedere fatato d’Angelica nel bosco, era un’impronta di zoccoli volanti che egli inseguiva, più leggeri che zampe di farfalla, era uno spolverio

d'oro sulle foglie come lasciano cadere certe farfalle, la traccia che gli serviva da guida nell'intrico (CALVINO, 1973, p. 30 -31)

Isso nada mais é do que a seleção de metáforas escolhidas por Calvino para ilustrar o raciocínio equivocado e sem fundamento de Orlando, enquanto ele tentava se convencer de que era correspondido em seu amor. Essa linha de raciocínio, que já foi detalhada, era tão fina e também tão tênue quanto a linha que separa a loucura da razão, era a consciência de Orlando tentando se agarrar a ilusões, descritas como pegadas de cavalos alados ou rastros de borboletas.

Antes de narrar a continuação, temos uma fala que explicita a opinião do narrador quanto à condição de Orlando, “*Misero lui!*” (CALVINO, 1973, p. 31), é a forma como ele se dirige a Orlando e também ao leitor. Essa exclamação funciona como elo de ligação entre o narrador e o leitor, porque alerta o leitor de que a continuação não trará boas novas.

Naturalmente, a carta seguinte remete à história das núpcias de Medoro e Angélica, trazendo à tona a dor e o desespero de Orlando. O arcano do Amor, associado à ideia de Fortuna, nos reporta ao momento que os pastores contam a Orlando a verdade que ele se recusava a ver; ele finalmente percebe que é a Fortuna ou o Cupido que decide a quem se ama, isto é, que para o coração feminino os valores que contam não são os mesmo que para os cavaleiros. Numa forma mais delicada e metafórica: “*nell'umido fondo del bosco femminile c'è un tempio di Eros dove contano altri valori da quelli che decide la sua Durlindana.*” (CALVINO, 1973, p.31)

O paladino apresenta então o seu rival, o Valete de Paus, um rapaz do séquito árabe, muito esbelto e gracioso como uma menina. E, se compararmos com a imagem da carta que representa Orlando, percebemos que eles são opostos, pois a imagem que descreve Medoro é delicada, não contém armas, sequer parece apresentar uma pessoa que está lutando em meio a uma guerra, enquanto que a imagem de Orlando inclui sua espada, toda armadura e a ideia de força masculina. Calvino aqui retoma uma ideia que aparece no começo do *Innamorato*, quando Angélica se recusa a casar com Ferrau (Cfr. I, II, 11), apesar dele ter vencido Argalia, dizendo que não aceitaria se casar com o furioso – como ela chama o cavaleiro árabe – e, por isso, os leitores de cavalaria não se

espantam com essa revelação, porque já sabiam que o tipo de homem que a princesa prefere é, desde o começo, diverso daquele dos cavaleiros:

*E per questo ad Angelica non piacque,
Ché lei voleva ad ogni modo un biondo;
E disse allo Argalia, come lui tacque:
- Caro fratello, io non mi ti nascondo:
Prima me affogarei dentro a quest'acque,
E mendicando cercarebbi 'l mondo,
Che mai togliessi costui per mio sposo.
Meglio è morir che star con furioso.* (BOIARDO, 2001, p. 23)

E que Calvino confirma após mostrar que os valores do templo de Eros são diferentes daqueles ditados pela guerra: “*Il favorito di Angelica non era uno degli illustri comandanti di squadrone ma un giovanottino del seguito*” (CALVINO, 1991, p. 33).

Novamente a narrativa é interrompida, dessa vez a fala não é somente do narrador, agora temos um discurso indireto livre: “*Dov'erano fuggiti, gli amanti?*” (CALVINO, 1973, p.31). Trata-se do pensamento de Orlando que se expõe aos leitores, da mesma forma como ocorre no *Raccontato*. Em paralelo, podemos associar essa fala ao momento que Orlando cavalga pela noite gritando, porque a seguir o paladino perde a luz de sua razão: “*qualcosa si rompe dentro di lui, salto, si fulmino, si fuse, e tutt'a un tratto gli si spense il lume dell'intelleto e resto al buio.*” (CALVINO, 1973, p. 32)

Assim como mencionamos anteriormente, é nesse momento que a narrativa encontra outra narrativa e elas se misturam, elas se ligam por meio da carta Sol e, nela, um cupido, ou seja, o excesso de amor, havia levado em suas mãos a razão do paladino para depositá-la na Lua, enquanto a França sofria com o cerco feito pelos mouros.

Como já mencionamos anteriormente, o período seguinte à perda da razão de Orlando é marcado pela fúria desmedida ilustrada pela destruição de parte da caverna e da floresta. Esse episódio é agora representado pela carta da Força, que mostra um homem possuído pela fúria subjugando um leão; essa representação indica que Orlando, para sobreviver na selva, abdicou de sua cultura e deixou-se perder na natureza de seus instintos, transformando-se “*in una cieca esplosione tellurica, pari a un ciclone o a un terremoto*” (CALVINO, 1973, p.32). Essas são imagens que carregam a ideia da força

descomunal e destruidora que ele possuía e do rastro de caos e destruição que ele deixou por onde passou.

Depois disso, o narrador nos conta que Orlando voltou ao ponto de partida e articulou uma nova sequência. Essa nova coleção de cartas indica que a nova fase de sua história, encabeçada pela força e pela loucura, era diferente de tudo que ele já havia vivido. É nesse momento que a personagem apresenta ao leitor que tipo de destruição aconteceu; primeiro a destruição física da floresta é narrada pelo Cinco de Paus, que relembra os carvalhos arrancados do chão pelas mãos do paladino depois, o Sete de Espadas indica que a Durlindana foi abandonada num galho de árvore do caminho. Assim, Calvino sublinha a importância da espada ter sido abandonada e ela ganha uma carta exclusiva para representá-la. E, por fim, o gasto inútil de energia e de bens que não aliviaram em nada o sofrimento de Orlando, que se estendeu no solo, olhando para o céu para haviam levado sua razão.

A Lua havia se tornado a detentora de sua razão; Orlando é, de certa forma, prisioneiro da loucura, que pode ser representada também pela Lua; além disso, a carta é descrita sombriamente pelo narrador: ela está longe de ser a patrona dos apaixonados, é uma ninfa que tem em sua mão um objeto dourado que lembra uma foice:

La carta che egli ora deponeva là in mezzo era La luna. Um freddo riverbero brilla sulla terra buia. Una ninfa dall'aspetto demente alza la mano verso la dorata falce celeste come se suonasse l'arpa. Vero è che la corda pende rotta al suo arco: la Luna è un pianeta sconfitto, e la Terra conquistatrice è prigioniera della Luna. Orlando percorre una Terra ormai lunare. (CALVINO, 1991, p. 35)

A descrição da Lua é diferente em cada uma das narrativas que envolvem a figura de Orlando no *Castello*, ou seja, na da loucura e na história de Astolfo mas, nesse momento, manteremos o enfoque apenas na narrativa sobre a loucura de Orlando.

Depois de passar quase quatro dias deitado no chão, Orlando se levanta, e para ilustrar seu novo “eu”, a personagem usa a carta do Louco para se descrever; pois ele havia mesmo enlouquecido. Orlando degradou-se ao perder a razão, tornou-se um animal selvagem, usava uma clava no ombro, cobria seu corpo magro com peles, nos

cabelos sujos usava penas de todos os tipos: *“La carta del Matto, che ci fu mostrata subito dopo, era più che mai eloquente al proposito.”* (CALVINO, 1991, p. 35)

A carta do Louco é o centro do quadrado formado por todas as cartas, é o ponto de intersecção de todas as narrativas ou, como designou o narrador, *“cuore caotico delle cose, al centro del quadrato e del mondo, al punto d’intersezione di tutti gli ordini possibili.”* (CALVINO, 1973, p.33)

Na sequência, a nova carta é introduzida pela pergunta retórica do narrador, *La sua ragione?* (CALVINO, 1973, p.33), um Três de Copas nos lembra que a razão de Orlando estava na Lua, no *“Valle delle Ragioni Perduta”* (CALVINO, 1973, p.33), e o cálice deitado indica que Orlando a recebera de volta, porque a carta seguinte é a Justiça.

Novamente a história de Orlando se cruza com a mesma história antecedente e a Justiça, dessa vez, nos mostra que possivelmente os guerreiros que lutavam ao lado de Orlando a mando de Carlos Magno buscavam seu campeão e, finalmente, conseguiram recolocar o juízo na cabeça do paladino. A Justiça aqui, assim como na descrição de Angélica, é uma mulher loura que empunha uma espada mas, dessa vez, a outra mão traz uma balança, que é sinal de equilíbrio e, por isso, ela pode ser interpretada como a personificação da razão.

O narrador possui muitas dúvidas sobre como interpretar essa carta mas, ao dialogar com o leitor por meio do discurso livre indireto, ele insere perguntas que se referem tanto à organização das cartas, em uma estrutura, como às atitudes irracionais de Orlando. Ele se pergunta se deve atribuir ao Acaso, ou à Fortuna, a Razão da combinação das cartas que resultou na narrativa, ou se era o momento de fazerem justiça e prenderem e amarrarem Orlando para que ele tomasse consciência das coisas de novo, pois o cavaleiro provavelmente teve mesmo que ser amarrado para receber sua razão, porque a carta seguinte é o Enforcado, carta que fecha a sequência narrativa de Orlando.

O Enforcado, diferentemente do que se poderia pensar, não mostra uma pessoa presa pela cabeça, mas sim pelos pés; essa carta poderia ter um significado literal, digamos que Orlando foi preso a uma árvore de ponta cabeça e, ao receber seu juízo, passou a ver o mundo por meio de uma perspectiva diferente. Ou, simplesmente, depois

de tudo o que ele passou como refém de uma dor insuportável ao sentir-se completo novamente, consciente de seu lugar no mundo e de sua função, obteve uma experiência que o fez mais sábio e mais lúcido.

A frase que fecha a narrativa é introduzida pela especulação do narrador, que se interroga a respeito do que Orlando teria dito ao recobrar seu juízo; Orlando teria dito em discurso direto: “- *Lasciatemi così. Ho fatto tutto il giro e ho capito. Il mondo si legge all'incontrario. Tutto è chiaro.*” (CALVINO, 1973, p. 34) Conclui-se, portanto, que foi necessário a Orlando passar por tantas peripécias e aventuras para que se humanizasse, posteriormente enlouquecesse e, finalmente, se tornasse sábio.

Como foi apresentado ao longo desta análise, o tema da loucura é um importante assunto no estudo da obra de Ariosto e, segundo Petersen, a forma como o modernismo encarava a loucura levou Calvino a abordar o tema, por meio da tensão entre racionalidade e irracionalidade e a retratá-la de forma diversa no *Castello*:

Il contesto del modernismo, per il quale la pazzia costituisce un fulcro semantico sovversivo, e i tarocchi, hanno costretto Calvino a ripensare la pazzia dell' Orlando, tema fondamentale e fondamentalmente polisemantico in Ariosto, nella tensione irrisolta tra razionalità e irrazionalità. La sequenza di Orlando si chiude con il tarocco l'appeso, dove il narratore, testa in giù, afferma: “Ho fatto tutto il giro e ho capito. Il mondo si legge all'incontrario. Tutto è chiaro” (p. 34) con un ricordo preciso del passo ariostesco. (PETERSEN, 2011, p. 242)

A natureza como ente vivo nesta história é uma inovação de Calvino ao recontar os poemas porque, ao humanizá-la, coloca em cheque a oposição entre natureza e cultura, mostrando-a sábia ao tentar alertar Orlando.¹² Além de significar uma tentativa derradeira de sua intuição e lhe mostrar o caminho certo das raízes do paladino e de sua origem, a natureza pode ser vista como a voz da consciência do guerreiro. Isso por que, em Ariosto, a natureza é labirinto, é oposição entre sociedade e natureza, cultura e natureza, é o caos onde se perdem os homens.

¹² A natureza como labirinto, mas humanizada, aparece também na floresta do conto calviniano *La foresta-radice-labirinto*.

Não é à toa também que, ao final da narrativa, as palavras “acaso”, “razão” e “combinatório” estão muito próximas: a razão tanto pode ser o instrumento matemático pelo qual é possível descobrir a quantidade de combinações possíveis de um objeto, como a ideia de Fortuna, implícita desde o início da narrativa, muito presente no Humanismo e no poema de Ariosto.

O Orlando de Calvino é o produto de todos os momentos da história de Orlando, de todos os poemas e narrativas criados para ele, pois não é inacessível, também não está apaixonado, muito menos louco; podemos dizer que esse Orlando é sábio, pois já experimentou muitas coisas, recebeu sua razão de volta, passou a enxergar o mundo de outra forma.

Contudo, Calvino não explicou nesta narrativa como os paladinos de Carlos Magno recuperam a razão perdida de Orlando, dizendo apenas que “os cavaleiros do Exército de Carlos Magno seguiam a pista de seu campeão, velando por ele, não renunciando a devolver sua espada ao serviço da Razão e da Justiça.” (CALVINO, 1991, p. 51)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentar uma leitura da intertextualidade em *O Castelo dos Destinos Cruzados* é como perder-se ao dar um passeio no bosque da ficção. O livro oferece tantas possibilidades de diálogo com a tradição literária mundial, que é como se contivesse uma biblioteca inteira dentro dele.

E em meio a tamanha abundância de histórias é preciso escolher um recorte para o *corpus* que não seja muito restrito, mas que também não seja abrangente demais. Em decorrência disso, procurou-se com este trabalho mostrar a importância da presença do personagem de cavalaria Orlando na poética de Italo Calvino, por meio do estudo do diálogo do escritor italiano com a tradição literária de cavalaria italiana. A fim de que essa relação de intertexto fosse percebida pelo leitor, foi feita uma apresentação prévia das cinco obras envolvidas na análise proposta: *La Chanson de Roland*, *Orlando Innamorato*, *Orlando Furioso*, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto Raccontato da Italo Calvino* e *O Castelo dos Destinos Cruzados*, para que posteriormente, pudéssemos realizar uma comparação, cujos elementos selecionados das obras citadas fossem usados em um estudo de como Calvino compôs suas narrativas.

Por isso, neste trabalho realizamos uma análise da caracterização do personagem Orlando, na qual *La Chanson de Roland* foi considerada como texto base, a partir da qual os autores relacionaram-se intertextualmente para, em seguida, observar como Matteo Maria Boiardo, no *Orlando innamorato*, se apropriou do personagem Orlando, modificando traços da personalidade do paladino, visando transformá-lo no equivalente italiano das novelas de cavalaria do ciclo arturiano. Além disso, tomamos como referência no *Orlando furioso* a intertextualidade com o Canto XXIII, o que nos conduziu a traçar um paralelo em relação ao capítulo “La pazzia d’Orlando”, presente no *Orlando furioso di Ludovico Ariosto Raccontato da Italo Calvino* e à “História de Orlando louco de amor”, de *O Castelo dos Destinos Cruzados*, que são as duas narrativas calvinianas examinadas.

Tendo sempre como foco o diálogo entre as obras, foi feito um levantamento dos conceitos e recursos criativos usados por Calvino para compor as histórias, em especial a técnica da reescritura, uma vez que esse processo foi essencial nessa fase da produção literária do autor, pois permitiu a Calvino unir as teorias do grupo Oulipo ao

seu amor pelo trabalho de Ariosto. Além disso, a reflexão sobre o processo de escrita sempre esteve presente na literatura ensaística de Calvino e foi transposta para a literatura ficcional por meio do emprego da metalinguagem, com a qual o escritor explicou e comentou as possibilidades interpretativas das narrativas, dando vida aos relatos dos comensais e, por fim, acabou também por relatar a sua própria experiência.

Calvino, ao refletir sobre as formas de narrar, adotou a técnica da reescritura que é uma forma de contar a mesma história segundo uma perspectiva diferente e uma leitura diversa daquela normalmente proposta porque, para Calvino, é a leitura que modifica o texto. Sendo esse o momento mais importante, uma vez que é a bagagem de cada leitor que transforma a obra.

A utilização desse processo de criação, baseado na recriação e releitura dos clássicos da literatura italiana, estava apoiada na grande vontade de Calvino de continuamente experimentar técnicas e recursos diferentes para obter uma linguagem mais clara. Como podemos ver nas palavras da professora Iozzi, Calvino desenvolveu ao máximo: “a capacidade de experimentação e, conseqüentemente, constante renovação da matéria literária a partir do projeto de releitura, extremamente atual e pertinente, que ele empreende do passado e da tradição literária.” (IOZZI, 1998, p.128)

Inclusive a relação de Calvino com a tradição literária é caracterizada pela busca de uma poética límpida e exata, o que já mostra sua profunda ligação com Ariosto, pois essa admiração fez com que o poeta servisse de exemplo e estivesse na base da identidade literária de Calvino, juntamente com os outros poetas, como, por exemplo, Leopardi e Galileu.

Ademais, as sugestões reflexivas apontadas por Calvino ao longo de seu trabalho de reelaboração da tradição em suas narrativas nos ajudam a ver os textos através de múltiplos pontos de vista, conforme uma perspectiva que encara a literatura como transgressora de barreiras, pois as metáforas criadas devem sempre ultrapassar a fronteira da linguagem comum criando significados novos e variados por meio da reelaboração das imagens, sendo assim espelho da situação da realidade e da sociedade atual que é cada vez mais múltipla e fracionada.

A multiplicidade parece ser a chave para o entendimento de cada uma das obras escolhidas para trabalhar o intertexto, porque nos auxilia a concluir que cada narrativa tem um modo de abordar a caracterização de Orlando como personagem

protagonista. Na canção, Orlando é comparado diretamente e repetidamente com Olivier, assim como, no *Innamorato*, Orlando tem o posto de herói dividido ora com Rinaldo, ora com Astolfo. E a radicalização da comparação é feita quando Orlando, que era herói, enlouquece e se transforma no anti-herói, enquanto que Medoro, um infante mouro, sem patentes e sem glórias, que inicialmente fazia parte do grupo dos inimigos, é elevado ao posto de campeão de Angélica, casando-se com ela. No *furioso*, Orlando é preterido em relação a um jovem que em quase tudo se opõe ao paladino: não é um grande capitão de exército, não é forte, nem está armado, além de expressar-se por meio de poesia. Assim, o final feliz romântico é negado ao paladino, invertendo a lógica das novelas de cavalaria, na qual o herói sempre vence e liberta a princesa de todo mal que a aflige.

Por fim, Calvino opta por reforçar essa abordagem, repetindo o final proposto por Ariosto, dando de volta a Orlando sua posição de líder do exército franco, salvador da cristandade. Por isso, uma vez compreendida essa abordagem, o leitor pode apreender o sentido proposto pelo autor para aquela narrativa em particular, dando lugar também para a articulação posterior de todas essas imagens do paladino para compreender o sentido da tradição como um todo.

Lembramos que um dos grandes pilares do *Furioso* reside no equilíbrio entre a razão e a loucura, e que Calvino também centraliza sua narrativa sobre Orlando nesse equilíbrio porque, se a razão é a organizadora do caos, a loucura é uma condição humana. A conclusão a que nos conduz tanto Ariosto, quanto Calvino, é que não se deve estar totalmente são ou totalmente louco, deve-se trazer a razão lado a lado com a loucura para que elas estejam sempre em equilíbrio.

As obras escolhidas corroboram para essa conclusão porque são complementares, trabalhando algumas metáforas em pares opostos, a razão e a loucura, o castelo e a Lua, a sociedade e a religião, a natureza e a cultura. Orlando é importante porque sua imagem mítica surgiu em 1100, mas continua uma personagem atual, já que permanece na literatura, não foi esquecido, suas transformações o trouxeram ao século XX, à época moderna, por causa da possibilidade de adaptação e metamorfose de sua imagem, mostradas ao longo da tradição literária.

A maneira pela qual o próprio Italo Calvino explica como Ariosto trabalhou a caracterização de Orlando esclarece por que essas modificações foram essenciais para a literatura italiana:

Orlando continua a essere un personaggio allo stesso tempo centrale e distante; come era fuori della misura umana nella virtù, immune dalle passioni secondo i cantari popolari, innamorato che reprime ogni tentazione secondo il Boiardo, qui esce dalla misura umana (dopo averla attraversata nei dubbi e nelle angosce della gelosia) per entrare nella bestialità più cieca. In questa nuova inattesa incarnazione d'ossesso ignudo che sradica le querce, Orlando diventa, se non un vero e proprio personaggio, certo un'immagine poetica vivente, quale non era mai stato nella lunga serie di poemi che lo rappresentavano con elmo ed armatura (CALVINO, 2011, p. 22-23)

Dessa maneira, a paixão de Orlando aparece em dois possíveis significados: no *Orlando Furioso*, Ariosto parece seguir inicialmente o intento de Boiardo, mas à medida que o poema avança em sua narrativa, o leitor vai perceber que esse sentimento de paixão amorosa cresce e transforma-se num sofrimento amoroso, que conduz Orlando à loucura. Ainda de acordo com Villoresi, a loucura é o preço que Orlando deve pagar por desviar-se do caminho de soldado de Deus e render-se ao Amor: “*la pazzia è la pena comminata per “l’incesto amore” che il paladino ha riversato sulla pagana Angelica, certo; ma è ancor di più la pena che il paladino ha meritato per aver tradito la sua parte, il suo ruolo di miles Christi*” (VILLORESI, 2007, p.90).

Por causa disso, uma das contribuições inovativas de Ariosto foi elevar o percurso do cavaleiro ao extremo e depois fazê-lo experimentar uma crise de identidade dolorosa e profunda, mostrando o cavaleiro em seu desespero a chorar, suspirar e sofrer tanto que sente que o Orlando anterior àquele momento está morto e enterrado, para ressurgir ao final do poema como o Orlando de *La Chanson de Roland*, como demonstra Villoresi:

Negli ultimi canti del poema Ariosto riconsegna agli utenti di letteratura cavalleresca l’Orlando archetipico, l’Orlando della Chanson di Roland, l’icona del perfetto cavaliere cristiano. Si tratta di un ritorno all’ordine che viene accettato dagli scrittori successivi. Orlando resta un protagonista assoluto della scena cavalleresca e molti autori continueranno ad intitolare a lui le loro opere, trovando nel paladino un inimitabile modello di perfezione militare, morale e religiosa. (VILLORESI, 2007, p.92).

No *Castello*, podemos ver essa transformação de forma clara porque, depois de passar pelo ciúme e ira, a descrição de Orlando enlouquecendo em Calvino é notável porque o personagem deixa de ser alguém com cultura, com posição social, pois abandona o *ethos* e é comparado a uma força da natureza: *Non me reggeva il petto alla vista di quel fiore della cavallaria trasformato in una cieca esplosione tellurica, pari a un ciclone o a un terremoto.* (CALVINO, 1973, p. 32) Mais adiante, o escritor mostra, com a figura do louco no tarô, o resultado do período em que Orlando vagou não como cavaleiro errante, mas como força da natureza: *Sfogado ormai il più grosso groppo di furore, con la clava sulla spala come una lenza, magro come un teshio, stracciato, senza braghe, con la testa piena di penne (nei capelli gli restava attaccata roba di ogni genere.* (CALVINO, 1973, p. 33)

Enfim, o paladino é encontrado, recebe de volta seu juízo que estava perdido na Lua e volta a ser um soldado a serviço de Deus e de Carlos Magno: *“E finalmente ecco il suo viso diventato sereno e luminoso, l’occhio limpido come neppure nell’esercizio delle sue ragioni passate”*, mas não era mais o mesmo, agora ele estava mais sábio do que antes quando era estimado como sábio, ele encontrou o equilíbrio que lhe faltava e preferindo sua condição esclarecida de quem possui a sabedoria que é fruto de experiência de vida.

Uma discussão adequada do papel dos personagens Orlando e Astolfo dentro da trama do *Furioso*, ou da relação das narrativas que os envolvem no *Castello* não seria possível nessa pesquisa, por isso, optamos por citar alguns aspectos importantes para a análise, isto é, que as duas histórias centrais da primeira parte do livro são as histórias de Orlando e de Astolfo. Essas narrativas são complementares, uma vez que uma mostra o tema da loucura e a outra, o da razão, formando o sinal de uma cruz, ao se cruzarem bem no centro da figura geométrica em quatro cartas, o Louco, a Lua, o Amor e o Carro (*vide* anexo, n.4). Isso faz delas o núcleo semântico e a chave interpretativa do texto como um todo, como nos aponta Bernardini Napoletano: *Le due storie complementari di Orlando e di Astolfo rappresentano il nucleo semantico del testo, cui si affida la chiave interpretativa de Il castello dei destini incrociati.* (BERNARDINI NAPOLETANO, 1977, p 137).

As ideias políticas que existiam no poema ariostesco foram deixadas de lado por Calvino no *Castello*, porém foram bem detalhadas na releitura feita no *Raccontato* e

elas podem ser relacionadas ao discurso de Carlos Magno na história de Orlando na qual discutimos a função dos cavaleiros e a relação deles com a sociedade e com a igreja. E partindo da função dos cavaleiros, vemos que a associação entre loucura e razão perpassa esses capítulos do *Castello*.

Outras observações pertinentes podem ser levantadas, entre elas que o castelo contido no bosque, onde o narrador do livro se encontra, representa o lugar da literatura no mundo em paralelo com a Lua, que representa o lugar do poeta na sociedade e a ligação desses dois tópicos por meio do labirinto que representa a vida, que deve ser vivida tendo sob a mesma sela a loucura e a razão. Outra possível significação para a imagem da Lua nas narrativas é associada à natureza; nessa análise, vemos Petersen aproximá-la como representante da natureza no texto em contraposição à cultura. Dando força para a ideia já identificada por Bernardini Napoletano, que havia usado a imagem do bosque como um elemento feminino e esse elemento feminino como imagem de natureza.

Retomando a discussão sobre a imagem literária do personagem Orlando, a partir da observação das transformações aplicadas sobre a figura desse cavaleiro, constata-se que a questão da representação literária desse herói varia entre a conservar o cânone do cavaleiro medieval ou modificá-lo por meio do contato da tradição com a cultura humanista. O quadro apresentado mostra, assim, o personagem Orlando tomando por base inicialmente o herói das canções de gesta, que era o soldado de Cristo, casto e inacessível às tentações amorosas; comparando-o primeiro com o Orlando de Boiardo que, ainda que fosse casto, já que abstém-se de tocar sua amada Angélica, deixou de ser inacessível às tentações. Essa atitude do cavaleiro é mostrada por meio da modificação do propósito de Orlando, que ao invés de buscar a glória por sacrificar-se o melhor cavaleiro do exército franco, passa desejar a conquista do amor da princesa Angélica. E, em seguida, realizando a comparação entre o Orlando de Boiardo e o de Ariosto, na qual o personagem, ao perceber que a recíproca de seu amor por Angélica, não passou de uma fantasia, abdica de todas as qualidades e funções do paladino, porque recebeu a loucura como punição divina por ter se desviado do seu caminho.

Na narrativa “História de Rolando louco de amor”, Calvino apresenta a reelaboração do canto XXIII, porém a narrativa apresenta primeiramente uma parte do

passado mais antigo do personagem como um preâmbulo ao momento de ruptura de sanidade. O leitor toma contato com as imagens das cartas de tarô, além das descrições física e psicológica, seguindo uma ordem cronológica das situações pelas quais passou esse personagem, desde *La Chanson de Roland*, até a situação final após o sofrimento e loucura causados pelo amor por Angélica.

O Orlando de Calvino é esse personagem que conta sua história em *flashback*, apresentando-se para os outros personagens do *Castello* como um homem experiente em batalhas, trazendo a *Chanson* à memória daqueles que observam sua história, que envolve a tristeza do cavaleiro ao retratar a sua amada e a ilusão de amor vivida no *Innamorato*. E podemos dizer que essa tristeza é fruto da dor que o personagem mostra ter vivido no *Furioso*, ao descobrir de modo catastrófico o amor de Angélica por outro homem a quem Orlando é comparado. O choque entre a realidade e a ilusão faz o cavaleiro enlouquecer ao tentar criar explicações plausíveis do porquê sua amada escolheu Medoro como esposo, culminando com o caos e a destruição causados pela dor da negação dessa situação de amor não correspondido, que somente cessa quando, Astolfo recupera e lhe devolve seu juízo que estava perdido na Lua, permitindo que Orlando reflita sobre si mesmo e encontre o equilíbrio que não possuía em nenhuma das outras variantes anteriores.

REFERÊNCIAS

- ACZEL, A. D. **The Artist and the Mathematician: The Story of Nicolas Bourbaki, the Genius Mathematician Who Never Existed**. New York: Thunder's Mouth Press, 2007.
- ADORNO, T. W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- ARIOSTO, L. **Orlando Furioso**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. 2ª ed. Tradução Pedro Garcez Ghirardi.
- _____. **Orlando Furioso**, Tomo I. Cotia: Ateliê Editorial, 2011. 1ª ed. Tradução Pedro Garcez Ghirardi.
- _____. **Orlando Furioso**. Milano: Mondadori A., 2013. Disponível em: <<https://www.liberliber.it/online/autori/autori-a/ludovico-ariosto/orlando-furioso-segre/>> Acessado em: 19/07/2017.
- ASOR ROSA, A. **Novecento primo, secondo e terzo**: Nuova edizione aggiornata di Un altro Novecento. Milano: Sansoni, 2004.
- AUERBACH, E. **Ensaio de Literatura Ocidental: filologia e crítica**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.
- BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BARANELLI, L. **Bibliografia di Italo Calvino**. Pisa: Scuola Normale Superiore, 2007.
- BARROS, D. L. P. de. Contribuições de Bakhtin às teorias do Discurso. In: BRAIT, B. [org.]. **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- BARTHES, R. **Língua, discurso e sociedade**. São Paulo: Global editora, 2008.
- _____. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BENVENUTI, A.T. Intertestualità cavalleresca. RINALDI, R. In: **“Tre volte suona l’olifante...”**: La tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento. Milano: Edizioni Unicopli, 2007.
- BERNARDINI NAPOLETANO, F. **I segni nuovi di Italo Calvino**: de Le Cosmicomiche a Le città invisibili. Roma: Bulzoni, 1977.
- _____. **Lector in fabula**: Se una notte d’inverno un viaggiatore di Italo Calvino. Cuadernos de Italianística cubana, Cuba, XV, n. 21, maio, 2014.

BERSANI, M.; BRASCHI, M. **Viaggio nell'900**: come leggere i testi della letteratura contemporânea. Milano: A. Mondadori Editore, 1984. Organizado por Maria Corti.

BOIARDO, M. M. **Orlando Innamorato**. Torino: UTET. 2001. Disponível em: <<https://www.liberliber.it/online/autori/autori-b/matteo-maria-boiardo/>> Acessado em: 19/07/2017.

BOLOGNA, C. **Tradizione e fortuna dei classici italiani**. Torino: Giulio Einaudi editore, 1993.

BRAIT, B. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: BRAIT, B. [org.]. **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

_____. [org.]. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

BRANDÃO, H. H. N. Escrita, leitura, dialogicidade. In: BRAIT, B. [org.]. **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

CALVINO, I. **Il Castello dei destini incrociati**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2014.

_____. **Una pietra sopra**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2012.

_____. **La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2011.

_____. **As cidades invisíveis**. Tradução: D. Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.(1).

_____. **O castelo dos destinos cruzados**. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.1ª ed.

_____. **Se numa noite de inverno um viajante**. Tradução: M. Salomão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 3ª ed.

_____. **Assunto Encerrado**: Discursos sobre literatura e sociedade. Tradução: Roberta Barni. Companhia das Letras, 2006. 1ª ed.

_____. **Por que ler os clássicos**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Todas as cosmicômicas**. Tradução Ivo Barroso e Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

_____. **Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino.** Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 2011.

CAMPOS, H. **Metalinguagem e outras metas.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

CANDIDO, A. **A Personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

CASTRO, G. **Italo Calvino: Pequena Cosmóvisão do Homem.** Brasília: UNB, 2007.

CASTRO, M. L. D. A dialogia e os efeitos de sentido irônicos. In: BRAIT, B. [org.]. **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido.** 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

CHALHUB, S. **A metalinguagem.** São Paulo: Ática, 1988.

CORRÊA, F. Z. N. **Os senhores de seus mundos: um estudo sobre Angélica e o narrador no Orlando Furioso, de Ludovico Ariosto.** Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo. São Paulo. 2014.

DINI, C. **Ariosto: Guida all'Orlando furioso.** 6ª ed. Roma: Carocci editore S.p.A., 2015.

DISCINI, N. **Intertextualidade e conto narrativo.** 2ª ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

ECO, U. **Seis passeios no bosque da ficção.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, M. **Mito e realidade.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

FERRONI, G. **Ariosto.** Roma: Salerno Editrice, 2008.

FRITOLI, L. E. **Italo Calvino e Osman Lins: da literatura combinatória ao hiperromance.** Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FUX, J. Calvino e o OuLiPo: relações matemáticas e combinatórias. In: KLEIN, I. A.; MOREIRA, M. E. R.[org.]. **Escrever também é outra coisa: ensaios sobre Italo Calvino.** São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013.

_____. **A matemática em Georges Perec e Jorge Luis Borges: Um estudo comparativo.** Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

- GHIDETTI, E. **Il fantastico ben temperato di Italo Calvino**. In: Atti del convegno internazionale. Milano: Garzanti, 1988.
- GHIRARDI, P. **Iguales en amor con mal suceso**: Dom Quixote e Orlando Furioso. REVISTA USP, São Paulo, n.67, setembro/novembro, 2005.
- _____. **Traduzir Ariosto**: um depoimento. Estudos Avançados 26 (76), julho, 2012.
- IOZZI, A. **A Poética da Reescritura**: Uma leitura pós-moderna de Le città Invisibili de Italo Calvino. Dissertação (Mestrado) Universidade de São Paulo. São Paulo. 1998.
- JAKOBSON, R. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2007.
- JOSSA, S. **Ariosto**. Bologna: Il Mulino, 2009.
- KLEIN, I. A.; MOREIRA, M. E. R. [org]. **Escrever também é outra coisa: ensaios sobre Italo Calvino**. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013.
- KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LOMBARDI, A. G. *A Verdadeira história do narrador: Calvino, Ariosto e a influência poética*. Tese (Doutorado) Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
- MACHADO, I. A. Os gêneros e o corpo do acabamento estético. In: BRAIT, B. [org.]. **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- MARTINES, A. **La letteratura combinatoria**. Tese (Doutorado). Università degli studi di Roma «Tor Vergata», Roma, 1997.
- MOISÉS, M. **A Análise Literária**. São Paulo: Cultrix, 2014.
- MOISÉS-PERRONE, L. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MOREIRA, M.E.R. **Saber Narrativo**: Proposta para uma leitura de Italo Calvino. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2007.
- MOZDZENSKI, L. Intertextualidade verbo-visual: como os textos multissemióticos dialogam? In: **Bakhtiniana**: Revista de Estudos do Discurso, vol.8, nº. 2. São Paulo: Julho/Dezembro, 2013.
- NITRINI, S. O intertexto canônico em Avalovara. In: **Estudos Avançados** 24 (69). São Paulo, 2010.
- OSSOLA, C. **Italo Calvino**: L'invisibile e il suo dove. Milano: Vita e Pensiero Editrice, 2016.

OULIPO. **Atlas de littérature potentielle**. Gallimard, 1988.

PALUMBO, G. Per la storia della Chanson de Roland in Italia nel Medioevo.

RINALDI, R. In: **“Tre volte suona l’olifante...”**: La tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento. Milano: Edizioni Unicopli, 2007.

PASSERINI, G. L. [trad]. **La canzone d'Orlando**. Città di Castello: Soc. An. Tip. Leonardo da Vinci, 2008. Disponível em: <<https://www.liberliber.it/online/autori/autori-c/chanson-de-roland/la-canzone-dorlando/>> Acessado em: 12/07/2017.

PATRIZI, G. Il modello della via lattea: la mettaletteratura di Calvino. In: **Prose contro il romanzo**: antiromanzi e metanarrativa nel novecento italiano. Napoli: Liguori Editori, 1996, p.131-165.

PETERSEN, L. W. **Calvino lettore dell’ Ariosto**. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/index.php/revue_romane/article/view/12062/22960>. Acessado em: 20/02/2016.

SANT’ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase & Cia**. 7ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

SEVERINO, T. A. da S. **A poética calviniana da década de 1970**. (Trabalho de Graduação Individual). Universidade de São Paulo. São Paulo. 2009.

TEZZA, C. A construção das vozes no romance. In: BRAIT, B. [org.]. **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2007. 3ª ed. Tradução: Maria Clara Correa Castello.

_____. **Estruturalismo e Poética**. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1973. 4ª ed.

_____. **As Estruturas Narrativas**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1939.

VILLORESI, M. **La Letteratura Cavalleresca**. Roma: Carocci editore, 2002.

_____. Le varianti di Orlando: un personaggio e le sue trasformazione. RINALDI, R. In: **“Tre volte suona l’olifante...”**: La tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento. Milano: Edizioni Unicopli, 2007.

ANEXOS

Figura 1 – Esquema de cartas de “O castelo dos destinos cruzados”

Fonte: Calvino (1991, p.59).

Figura 2 - Esquema de cartas de “A taverna dos destinos cruzados”

Fonte: Calvino (1991, p.138)

Figura 3: Sequência de cartas da História de Orlando louco de amor

Fonte: Moreira (2007, p.53)