

## CALVINO E ORLANDO FURIOSO: OS DESVARIOS D' OS NOSSOS ANTEPASSADOS

Jaqueson Luiz da SILVA<sup>53</sup>

**Resumo:** Propõe-se nesse estudo uma análise que perscrute a leitura que Calvino, na trilogia *Os nossos antepassados*, faz de *Orlando Furioso* de Ariosto, tornando-o referência poético-retórica de sua ficção, estrutural, portanto, operando sua concepção de clássico; e, dessa forma, como tantos outros autores do século XX, ressoa os séculos XVI e XVII.

**Palavras-chave:** Calvino. Ariosto. *Orlando Furioso*. Poética. Retórica.

**Abstract:** In this study, we offer an analysis that scrutinizes the reading that Calvino, who, in the trilogy *Os nossos antepassados*, does about *Orlando Furioso* by Ariosto, making him a poetic-rhetoric reference of his fiction, structural, therefore, operating his conception of classic; and, thus, as many other authors from the 20th century, resounds the XVI and XVII centuries.

**Keywords:** Calvino. Ariosto. *Orlando Furioso*. Poetic. Rethoric.

No prefácio escrito em 1960 à edição da trilogia *Os nossos antepassados*, Italo Calvino descreve a gênese dos romances que a compõem - *O barão nas árvores* de 1951, *O visconde partido ao meio* de 1956-57 e *O cavaleiro inexistente* de 1959 – ensaiando uma possível interpretação dos textos. Entretanto, ao final do mesmo prefácio, permite que “livre” o leitor possa fazer de sua experiência a leitura das três histórias (CALVINO, 1997, p. 19). É mais ou menos esta liberdade permitida que guiará o desenvolvimento da questão que propomos como interpretação, contudo lançando mão das próprias considerações do autor como viés do nosso ensaio.

Começemos por algumas noções de clássico propostas por Calvino. Seriam obras formativas cujas leituras efetuadas na juventude modulariam as experiências futuras, fornecendo modelos, valores e paradigmas de beleza, tornando-se lugares de

---

<sup>53</sup> Doutor em Teoria e História Literária pelo IEL/UNICAMP. Professor de Literatura Portuguesa e Teoria Literária do curso de Letras e de Literatura no curso de Pós-Graduação *lato sensu* em Literatura no UNIANCHIETA/Jundiaí e de Língua Portuguesa da FACECAP/Capivari. [jaqueson@ig.com.br](mailto:jaqueson@ig.com.br)

influência quando revisitadas na vida adulta (CALVINO, 1993, p. 10-11). Não tomaremos esta afirmação como testemunho do autor, pois talvez não seja possível precisar quais e quando foram feitas as leituras que possivelmente conformaram sua escrita. A noção que se busca aqui é tanto mais de inscrição, quer dizer, mais do que insistir no aspecto historicizante em que se deu a escritura, importa, sem contudo nos esquecermos do tempo, pesquisar os lugares em que estão inscritas as referências de Calvino em sua trilogia. Desse modo, quando lemos *Os nossos antepassados*, é possível evidenciar os modelos, os paradigmas estéticos e lugares de referência da criação literária de Calvino. Segundo Jean-Baptiste Para e Roger Bozzetto, entre seus autores eleitos estão alguns dos chamados ícones da literatura italiana: Dante, Galileu Galilei e Ariosto. Deste último, interessa ao autor a ficção arborescente do *Orlando Furioso* (PARA e BOZZETTO, 1997, p. 3-4). A eleição destes autores como principais das leituras do autor confirma o que o mesmo diz quase ao fim das suas definições do clássico:

Agora deveria reescrever todo o artigo, deixando bem claro que os clássicos servem para entender quem somos, e aonde chegamos e por isso os italianos são indispensáveis justamente para serem confrontados com os estrangeiros, e os estrangeiros são indispensáveis exatamente para serem confrontados com os italianos (CALVINO, 1993, p. 16).

Nesse sentido, Calvino é clássico, porque se tornou exemplo *a posteriori* de suas próprias definições, mas também porque algumas de suas referências incutidas em sua criação ficcional são clássicas da mesma maneira; as mesmas características dos autores que compuseram suas obras neste período estão presentes em seus textos: o senso de equilíbrio, de congruência entre os meios estilísticos, a agudeza (BERARDINELLI, 1999, p. 106). Seria o mesmo que pensou Borges sobre Kafka e seus precursores: caso não tivesse escrito o que escreveu nunca se saberiam deles (BORGES, 2007, p. 129-130). Entretanto o processo de escrita de Calvino não pode ser considerado mera imitação de recursos estilísticos de autores exemplares da literatura italiana. Haveria em seus textos uma espécie de aproveitamento, reordenamento dos aspectos estéticos e temáticos de obras como o *Orlando Furioso*, por exemplo, e a inevitável referência ao *Quixote* de Cervantes com *O cavaleiro inexistente* em uma espécie de quiasma: como se o cavaleiro do XVII fosse um corpo desvairado e o cavaleiro criado no XX, posto que vivido durante a regência de Carlos Magno, uma consciência sem corpo, desvairada,

portanto. Talvez seja neste sentido que, paradoxalmente, Calvino seja pós-moderno, como podem pensar alguns - sem adentrar na espinhosa querela conceitual -, servindo de exemplo para outros movimentos um pouco goliardamente decompostos das neovanguardas, como afirma Alfonso Berardelli (op.cit., p. 106). Buscar refletir este reordenamento operado por Calvino a partir do *Orlando Furioso* de Ariosto, especificamente, é a proposta deste trabalho, pois, como ficará exposto, é evidente a presença desta obra em *Os nossos antepassados*.

Metodologicamente, posto que comparemos, não serão acionadas ferramentas da teoria da Literatura Comparada, em que são discutidos conceitos como influência, paródia, intertextualidade, etc, o que nos situaria na esteira de uma certa aplicabilidade em que os conceitos possam explicar os modos do fazer ficcional de Calvino. Não ignoramos que a comparação entre textos de datas tão distantes, mas de cultural familiaridade tão premente suscite discussões no sentido de evidenciar a literatura como saber histórico, teórico e crítico. É possível que venhamos ora ou outra despreziosamente operar com procedimentos que deem à vista com estes conceitos, mas o interesse maior é trabalhar com as próprias pegadas deixadas por Calvino nos comentários que fez de sua própria obra, verificando nos procedimentos ficcionais os elementos eleitos da leitura feita de Ariosto que figuram na composição da trilogia.

Nesse sentido, entendemos que os conceitos operariam segundo um modo de pensar retórico-poético no saber próprio do escrevente Calvino, mais do que preexistentes e transcendentais, num saber supostamente “científico” daquele que analisa o texto. O pensamento de Gérard Genette (1968, p. 369) ampara nossas percepções quando supõe o fazer crítico intrínseco ao próprio fazer estruturalista e desse modo literário, no conceito de *bricolage* estabelecido por Lévi-Strauss. O fazer crítico e, mesmo o ficcional, é uma atividade de arranjo, também nas palavras de Barthes (1982, p. 52-53). Não se trata, entretanto, de formalismo ou simples descrição de estruturas, mas em como Calvino está para Ariosto assim como Ariosto para Calvino. Novamente Borges. Desse modo, qualquer tentativa de leitura estruturalista necessariamente obriga a uma leitura retórico-poética em um inevitável e infinito movimento sincrônico de tópicos e referências, uma vez que a ação estruturalista é uma ação retórica que remeteria ao saber retórico e poético antigos já imiscuídos no XVI e XVII, principalmente. Perpassam-se nesse estudo apenas alguns aspectos, como que uma

apresentação apenas, uma vez que este tipo de texto é breve, contudo a matéria é ampla e pode render uma crítica de maior fôlego.

Observar a leitura de Calvino é possível, pois como aponta Leila Perrone-Moisés, podemos considerá-lo um escritor-crítico, cuja crítica é parcial por estar vinculada à própria experiência criadora (1998, p. 143); bem provável é que a autora faz sua consideração a partir do que se lê no ensaio “A Estrutura do *Orlando*” presente em *Por que ler os clássicos*. A frase “*Orlando Furioso* é um poema que se recusa a começar e se recusa a acabar”<sup>54</sup> nos remete à afirmação de que “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p. 11). Para Calvino, *Orlando Furioso* é um clássico em todos os seus sentidos e cuja classificação não se prende a nenhum preceito ditado na época em que foi composto<sup>55</sup>. Todavia, na interpretação que faz da estrutura da epopeia, é possível notar comentários e descrições que reconhecemos em definições da poética antiga e quinhentista.

Quando afirma que *Orlando* não tem fim por causa da dilatação infinita dos episódios (CALVINO, 1993, p. 69), reconhece-se imediatamente o preceito aristotélico acerca dos episódios da epopeia. A ação é apenas uma como na *Odisseia*, por exemplo, cuja unidade reside no fato de um homem, perseguido por Poseidon, vagar muitos anos por terras estranhas e que ao regressar para casa, depois de se dar a conhecer, destrói os pretendentes de sua mulher que consumiam os seus bens e buscavam atrair seu filho; tudo o mais que se conta são episódios (ARISTÓTELES, 1973, XVII, 104, p. 459). No caso de *Orlando*, a peregrinação de um infeliz paladino de Carlos Magno que se vê absorto nos desvarios causados pelos transportes do amor; da mesma forma, tudo o mais são episódios. Mais precisamente, esta poesia poderia ser analisada no rol dos *romanzi*, que da mesma forma que a épica imita uma ação ilustre; não há diferenças específicas entre elas; se há, são “acidentais”: a épica baseia-se na maior parte em acontecimentos históricos, enquanto os *romanzi* fundam-se essencialmente em ficções. As tais diferenças que poderiam haver entre elas pertencem à eleição do poeta, ou seja,

---

<sup>54</sup>O sentido desta afirmação, como posteriormente afirma Calvino, também reside na própria composição da epopéia *Orlando Furioso*, pois ela seria a continuação de uma outra que se intitula *Orlando Innamorato*. *Por que ler os clássicos*, op.cit., p. 67. Sobre a composição do *Orlando Furioso* Cf. GHIRARDI, Pedro Garcez. Introdução in *Orlando Furioso*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 9-47.

<sup>55</sup> Ponto de vista confirmado pelo tradutor da edição brasileira de *Orlando Furioso* na qual nos amparamos Pedro Garcez Ghirardi (op. cit., p. 28).

disjuntivas poéticas<sup>56</sup>. É nesse sentido que Calvino afirma que *Orlando* é um livro único em seu gênero, um universo em si mesmo e que pode ser lido sem fazer referência a nenhum outro livro (CALVINO, 1993, p. 69). Ariosto operaria nas disjuntivas poéticas e não nas geometrias rígidas do gênero. Nestas disjuntivas, Calvino esteve atento.

Podemos afirmar que a ficção de *Orlando* é aquela que se torna cada vez mais distante do real - entende-se natureza física e dos homens - um universo em si mesmo como o próprio Calvino afirmou. Leila Perrone-Moisés sublinha que este é um dos valores dos escritores-críticos buscado na eleição dos seus cânones: a *exatidão*. Uma exatidão que não está ligada à Verdade, mas a uma verossimilhança produzida pela própria linguagem poética (1998, p. 157).

Dessa forma, como *romanzo*, ou seja, épica cavaleiresca em verso, o verossímil consiste na luta do herói que não luta contra inimigos pela posse de reino e mulheres, mas na luta entre a submissão e o perecimento a um *amor heroico* que atinge as almas de linhagem mais nobre, ou seja, dos heróis (MUHANA, op. cit., p. 159). Para ser mais exato, os desvarios que as enfermidades deste amor causam: a loucura tematizada e centro de um epopeia no século XVI, bem como dos episódios que o circundam, paradoxal ética e esteticamente aos preceitos da poesia clássica virgiliana então vigentes. Por vezes, *Orlando* foi classificado como poesia fantasiosa, contraposta à verossimilhança histórica de *Jerusalém Libertada* de Torquato Tasso. Contudo é a loucura e a relação entre verossímil e verdade, aparência e realidade que irão tornar a epopeia de Ariosto única, por isso, clássico e modelo, para Calvino, exigindo uma leitura e análise que superem a simples averiguação de procedimentos poéticos (GHIRARDI, 2002, p. 29-31).

A discussão entre razão e loucura é algo presente nos escritos do século XVI. O exemplo mais célebre é o *Elogio da Loucura* de Erasmo de Rotterdam. Assim como a morte, é um tema que ratifica a noção do paradoxo da existência humana: a loucura como o outro lado da razão, uma desrazão; a reflexão sobre a loucura, diferente da que se faz do sentido de morte que, como necessidade, evidenciava o nada a que o homem estava reduzido, trouxe o sentimento de que o nada era a própria existência humana (FOUCAULT, 1997, p. 16). A loucura, de certa forma é intrínseca ao humano; produz figuras absurdas: elementos de um saber difícil, fechado, esotérico, cujo centro é a

---

<sup>56</sup>Adma Muhana comentando *Discorsi dell'arte poetica* de Torquato Tasso in *A epopéia em prosa seiscentista*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 25.

parvoíce inocente do louco, inacessível, em sua totalidade, ao homem racional (Idem, p. 20-21).

Nos moldes de Erasmo, a loucura será pensada como tudo o que há de avesso no humano, principalmente o que nele há de vicioso; por outro lado, os bens que pode trazer e o modo como governa o mundo são frutos das fraquezas, sonhos e ilusões que afeciona o corpo e a mente. A *Philautia* é uma dessas ilusões, que, como irmã e colaboradora da *Stultitia*, cria o apego a si mesmo como primeiro sinal de loucura, pois é pelo fato de o homem apegar-se a si próprio que ele aceita o erro como verdade, a mentira como sendo a realidade, a violência e a feiúra como sendo a beleza e a justiça (ERASMO, 2000, XXII, p. 24). A ilusão seria a grande engrenagem do mundo. Nele, todas as coisas seriam aparência de verdade da qual o homem descobre somente o avesso (FOUCAULT, op. cit, p. 31).

O engano de Rogério quanto à bela feiticeira Alcina, cujo quadro segue os preceitos da pintura, seria verossimilhança produzida pela razão do avesso que faz parecer no outro o amor que se tem por si próprio, um espelhamento:

Sua pessoa era tão bem formada  
 Quanto as que fingem magistras pintores;  
 A longa cabeleira ia trançada:  
 Ouro não há que a vença em resplendores;  
 Avivavam-lhe a face delicada  
 De rosas, lírios congraçadas cores  
 E a fronte alegre e linda, de marfim,  
 Ao rosto dava inigualável fim (*Orlando Furioso*, VII, 11, p. 180).

Contudo tal beleza não passa de engano produzido pela cosmética, desmascarada por Bradamante, que busca resgatar seu amado Rogério, e pela maga Melissa, cujo principal dever é dispor meios para se fugir das miragens. Com um anel que vence toda natureza de encanto, Melissa, na figura de Atlante (uma espécie de tutor do enganado paladino) aparece a Rogério, que então estava absorto nos falsos encantos de Alcina e lhe revela a busca incessante e amor devotado de Bradamante. O cavaleiro, envergonhado e mudo, livra-se da ilusão que caíra obstinado no seu princípio de proteger donzelas indefesas de criaturas infernais: uma espécie de *Philautia*,

conhecimento de si mesmo que não deixa vislumbrar a verdade das coisas senão sua aparência<sup>57</sup>:

Rogério estava envergonhado e mudo,  
 A olhar o chão, sem ter que redargüir;  
 A maga lhe enfiou no dedo miúdo  
 O anel, e o fez em si por fim cair  
 Então Rogério se inteirou de tudo  
 E tal vexame entrou logo a sentir  
 Que, contente, mil braços se enterrara  
 Para que ninguém mais lhe visse a cara (*Orlando Furioso*, VII,  
 65).

Assim lhe aparece a primeira aparência da feiticeira Alcina, por quem amor intenso devotara e que agora lhe causa horror e abjeção:

Meteu-lhe horror, inda que o amor foi tanto;  
 Nem vos pareça estranho ocorrer isso,  
 Que foi o amor forçado pelo encanto,  
 E com o anel desfez-se-lhe o feitiço.  
 Mostrou também o anel que tudo quanto  
 Tinha Alcina de belo era postiço:  
 Tudo postiço, da cabeça aos pés;  
 Ficou-lhe a escória; o belo se desfez (*Orlando Furioso*, VII, 70).

Concordamos com Pedro Garcez Ghirardi (op, cit., p. 30) quando afirma que Ariosto buscou insinuar com este episódio, não a verdadeira beleza, o ideal clássico, o que nos leva ao *eidē* platônico, como pensaram alguns estudiosos, mas sim o diálogo entre aparência e verdade, a dissimulação de uma feiúra decrépita que se esconde sob desvarios e delírios, como o caso de Rogério que estava tomado por uma forma de encanto, consequência de uma desmesura da feiticeira Alcina do *eikon* aristotélico.

---

<sup>57</sup>As oitavas 2, 3, 4, 5, 6 e 7 do canto VII são ilustrativas desta espécie de *Philautia* em que Rogério vence a feiticeira Erifila, criatura horrenda, que falsamente representava ameaça a Alcina e armadilha para

Entretanto, de modo diferente à loucura que se apresenta no encômio efetuado por Erasmo, a intenção de Ariosto é a de querer destruir o engano causado por esta espécie de loucura; destruí-la parece ser a atitude mais sensata; um exemplo, quando a fúria de Orlando aplaca-se depois de seu juízo ser encontrado por Astolfo na Lua<sup>58</sup>.

Depois de muito vaguearmos, tal como em uma *stultifera navis* por alguns aspectos dos sentidos de loucura do Quinhentos, principalmente no *Orlando Furioso*, é hora de nos centrarmos em Calvino, quer dizer, se há em seu *Os nossos antepassados* um reordenamento da questão da loucura e o diálogo entre aparência e verdade, existência e não existência que, como parcialmente vimos, parece ser o centro da epopeia de Ariosto. Aliaremos esta discussão aos aspectos ficcionais adotados por Calvino.

Podemos dizer que, como observa Leila Perrone, o *Orlando Furioso* aparece nas escolhas de Calvino por que sua narrativa poderia ser classificada como leve, rápida, exata, visual e múltipla, como Voltaire, Diderot, Stendhal e Borges (op. cit., p. 152). As oitavas ariostescas são dotadas de velocidade baseada em uma descontinuidade rítmica; para Calvino, “naturalmente, com tais volteios da estrofe, Ariosto joga do modo que lhe é próprio, mas o jogo poderia tornar-se monótono sem a agilidade do poeta ao movimentar a estrofe (...) criando enfim uma sucessão de planos, de perspectiva da narração” (1993, op. cit., p. 71).

A trama principal, como já vimos, é a peregrinação de Orlando apaixonado e conseqüentemente transtornado por Angélica a que paralelamente se desenvolve a trama dos amores adiados de Rogério e da guerreira cristã Bradamante. Contudo as duas tramas se entrelaçam ao redor do tronco mais propriamente épico do poema: o desenrolar da guerra entre o imperador Carlos Magno e o rei da África Agramante. Existem outras narrativas paralelas que são organizadas pela epopeia por meio de um estratagema narrativo: o palácio do mago Atlante. Pela impossibilidade material de desenvolver ao mesmo tempo um grande número de histórias paralelas, o poeta retira algumas personagens para serem postas em cena em momento oportuno: preceptiva máxima da novela. As personagens, sequestradas pelo mago, desaparecem neste palácio

---

que cavaleiros desavisados caíssem em seus encantos.

<sup>58</sup> No *Elogio da Loucura*, o tema da vida como teatro parece ilustrar o sentido de ilusão que a loucura produz no mundo, sustentando a vida dos homens. O mundo seria um teatro em que os homens representariam papéis que, de antemão, seriam entregues. Portanto, assim, como no teatro, cada um representa segundo a máscara que veste. Tirada esta máscara, cai-se a ilusão e toda a obra se estraga, pois era a fantasia, a pintura no rosto que encantavam os olhos. *Elogio da Loucura*, op.cit., cap. XXIX, p. 31.



encantado, as quais reunidas aí pelo “poeta-estratego” são depois dispersas de modo a darem continuidade ao fio narrativo dos episódios (Idem, p. 74).

Nas três histórias da trilogia, é possível observar este processo combinatório da narrativa. O *Visconde partido ao meio* possui um esquema narrativo novelesco. Seu enredo estrutura-se no vagar de um homem que por causa de uma espécie de *Philautía* arremete-se contra as armas dos Turcos, partindo-se em dois com o impacto de uma bala de canhão, e as ações que essas partes resultantes efetuam segundo suas essências. Essa *Philautía* é assim dita pelo narrador:

Meu tio se achava então na primeira juventude: a idade em que os sentimentos se misturam todos num ímpeto confuso, ainda não separados em bem e mal; a idade em que cada experiência nova, também macabra e desumana, é toda trepidante e efervescente de amor pela vida (CALVINO, 1997., p. 24).

Ao redor do protagonista, Medardo, temos figuras alienadas como o artesão Pedroprego e o médico Trelawney, coletivos, como os huguenotes e os leprosos, a camponesa Pamela e seus pais, cujas ações são resultados de suas reações frente aos atos insanos dos dois viscondes. Como adverte Calvino, ao escrever tal história, não estava pensando no bem e no mal, mas na divisão ao meio. A fúria do Medardo cruel pode ser caracterizada como o extremo da loucura, a demência desencadeada das fúrias dos infernos como descreve a própria loucura (ERASMO, op. cit., XXXVIII, p. 44). E o Medardo bom, seria o seu inverso, ou seja, o homem em seu estado beatífico, racional (?). Se atentarmos para as reações das “vítimas”, essa bondade seria uma outra espécie de demência, que faz ver o mundo pela sua falsa beleza, em que tudo é bom, e belo, assim como o engano de Rogério pela postiça beleza de Alcina no canto VII do *Orlando*. Do mesmo modo que a maldade violenta do cruel visconde é inconveniente, a bondade sem limite do outro exaspera. O que parece oposição, nada mais é que lados de uma mesma essência. O resultado é uma combinação de aspectos épicos, trágicos e cômicos na ficção de uma novela. Da mesma forma que Ariosto, Calvino opta por destruir a ilusão com que os dois Medardos veem o mundo: sujeito à correção para um, sujeito à caridade ao outro. Ao final, os dois são reunidos tornando o protagonista um homem sábio, ou seja, cheio da razão. Calvino seguindo Ariosto, em uma impossibilidade platônica da ideia, da transcendência, prefere a imanência, o homem em si organizado em bem e em mal, a essência que tem em si o seu acidente, como Aristóteles; mais ou menos como o homem estrutural de Barthes (1982, p. 55):

Assim, meu tio Medardo voltou a ser um homem inteiro, nem mau nem bom, uma mistura de maldade e bondade, isto é, aparentemente igual ao que era antes de se partir ao meio. Mas tinha a experiência de uma e de outra metade refundidas, por isso devia ser um sábio (CALVINO, 1997, 10, p. 111).

*O barão nas árvores*, como mesmo afirma o autor, é a narrativa de “uma pessoa que se impõe voluntariamente uma regra difícil e a segue até as últimas conseqüências, pois sem esta não seria ela mesma nem para si nem para os outros” (CALVINO, 1997, p. 13). Também uma espécie de desvario? A interpretação básica seria a fuga das relações humanas, da sociedade, da política, o poeta exilado da República platônica, ou o filósofo nela solitário. Mas, para Calvino, as peripécias do jovem Cosme, nas árvores, é a narrativa de alguém que quer estar ausente com os outros. Não seria mais ou menos esta a posição do louco no pensamento em que se insere um texto como o *Orlando Furioso*? O sentido mesmo de alienação? Como já expomos, segundo o pensamento de Foucault, a loucura seria um saber difícil, fechado e esotérico acessível somente a quem o possui. Não somente a personagem central estaria fechada em si mesma, ao mesmo tempo em que observa os outros, buscando compreendê-los; as personagens secundárias também seriam solitárias, mesmo estando inseridas no coletivo, cujo tronco de suas ações, para utilizar uma figura apropriada, é o estar ausente da protagonista.

Consideramos, portanto, *O cavaleiro inexistente*, a ficção mais bem acabada deste sentido que estamos tentando atribuir à criação literária de Calvino. Não é necessário analisar aspectos como lugares, ações, nomes, pois é por demais evidente a relação com o *Orlando Furioso*. O que fica diante dos olhos é a semelhança do estratagema narrativa. Várias narrativas paralelas que se entroncam na história de um ser provido de consciência e desprovido de essência. Agilulfo não existe como ser humano convencional, embora seja obstinadamente decoroso, portanto não possui maldade nem bondade como Medardo. O que possui são princípios, que os caracteres de seu paramento de paladino obrigam que cumpra. Ele é paladino porque salvou em tempos remotos a dignidade de uma donzela.

Então, se Agilulfo é apenas um caráter fornecido por uma instituição, o exército de Carlos Magno, ele é incapaz, ou melhor, não pode ser tomado pelos furores humanos. Mais do que em qualquer outra personagem de Calvino, nele não se vê subjetividade, porém, *topoi*. Podemos dizer que Agilulfo desenha-se como a ideia e, como se vê no desenvolvimento da narrativa, impossibilitada de existência, quando se descobre que o

que o sustinha era uma ficção, uma verossimilhança produzida no engano do amor-próprio: a chancelaria (paradoxalmente, não seria possível ficção mais humana!). Assim sua presença não existente é motivo para que Calvino desenvolva outras personagens, que ao contrário do paladino, são suscetíveis aos mais arrebatados desvarios: o enlouquecimento coletivo ou a grande comédia do mundo. A grotesca presença de Gurdulu seria um contraponto a Agilulfo, baluarte do decoro, da conveniência, do dever, do artifício da razão; o seu Sancho - aqui outra vez nos toma o *Quixote* - uma existência privada de consciência, pura matéria viva e desarrazoada condição humana: a própria natureza. É a figura mais óbvia da demência, que diferente da demência de Orlando, é aquela que nasce toda vez que uma doce ilusão liberta a alma de seus penosos cuidados, e lhe restitui as várias formas de vontade (ERASMO, op. cit., XXXIII, p. 44). O episódio da sopa é exemplar. Gurdulu funde-se com a sopa, tudo passa a ser sopa, ao modo daqueles que confundem uma sinfonia com o zurrar de um burro (Idem, *Ibidem*, p. 45):

Agora Gurdulu estava prisioneiro na marmita virada (...) estava encharcado de sopa de repolho da cabeça aos pés, manchado, gorduroso, e além disso sujo de fumaça. Com o caldo que lhe escorria sobre os olhos, parecia cego e avançava gritando: “Tudo é sopa!” (CALVINO, 1997, 5, p. 411).

Não é necessário aqui que se façam análises demoradas para dizer que as personagens de lá se repetem cá, ou seja, Calvino os saca de Ariosto para reordená-los em sua ficção. O furor jovem de Rambaldo que busca a vingança contra o assassino de seu pai, também parece representar uma espécie de loucura, como o de Orlando: destrutiva e comungada com o furor amoroso por Bradamante. Este furor efetuado, ou seja, a vingança, provaria para o jovem guerreiro a sua existência atormentada como a do jovem Hamlet. Da mesma forma, Torrismundo não está isento das figuras da loucura. Sua genealogia nobre mais parece fruto de um desvario cuja existência depende da existência do próprio paladino inexistente, ou seja, do feito que o faz permanecer dentro de uma armadura. Por fim, temos Bradamante, cujo amor se realiza em algo que não existe. Profunda estultice. Contudo, quando tais personagens parecem resolvidos em suas loucuras, a consciência do cavaleiro também desaparece, como se fosse ela, assim como o anel de Melissa, no *Orlando Furioso*, o antídoto capaz de desfazer as ilusões.

Enfim, é possível que Calvino tenha se valido de um elemento da poesia clássica, o tema da loucura, princípio e fim do *Orlando Furioso*, clássico, para entender

o presente, ou melhor, como se chegou até ele. Neste sentido, *Os nossos antepassados* explicariam a incompletude do homem contemporâneo na divisão desvairada de Medardo, a perda de si mesmo do homem atual na obstinação do jovem barão Cosme e a conquista do ser em uma época de interrogações filosóficas nas personagens que se devolvem em torno do paladino Agilulfo (CALVINO, 1993, passim). Ao contrário do que se pode inferir das afirmações de Alfonso Berardinelli (op. cit., 1999, passim), Calvino está muito próximo do mundo contemporâneo quando narra histórias que em seus sentidos possam parecer fabulosas. Calvino, como Kafka, como Borges e, se pudermos ousar, Saramago nas letras portuguesas, participa de um modo ficcional que prima por escrever a mesma história, da mesma forma, de uma outra forma, deixando silêncios entre os espaços criados com os precursores que criam; e nesses espaços, a crítica operaria (BORGES, op. cit., p. 130; GENETTE, 1968, p. 392). Sem nos estendermos e começarmos a desenvolver uma outra questão completamente alheia ao que viemos tratando nesse texto, este tipo de ficção descortina a estrutura de uma obra anterior a sua criação para perscrutar, em uma estrutura inversa, a medula viva que as faz persistir na leitura e no tempo. É a retórica e a poesia antiga no fazer literário moderno ou, seguindo Calvino ainda, uma tentativa de dizer do clássico.

## Referências

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Introdução, tradução e notas Pedro Garcez Ghirardi. Edição bilíngüe. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários e índice analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1973.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BERARDINELLI, Alfonso. Calvino moralista ou, como permanecer são depois do fim do mundo. Tradução do italiano Maria Betânia Amoroso in *Novos estudos CEBRAP*, 54, julho de 1999, p.97-113.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores in *Outras inquisições*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. Tradução José Teixeira Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997, 5<sup>a</sup>. ed.

GENETTE, Gérard. A crítica estruturalista in COELHO, Eduardo Prado. *Estruturalismo: Antologia de textos teóricos*. Barcelos: Portugalia, 1968.

GHIRARDI, Pedro Garcez. Introdução in *Orlando Furioso*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 9-47.

PARA, Jean-Baptiste et BOZZETTO, Roger. L'écureuil de la plume in *Europe*, 815, Mars 1997, p. 3-6.

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

MUHANA, Adma. *A epopéia em prosa seiscentista*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

ROTTERDAM, Erasmo. *Elogio da Loucura*. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.