SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS

IGOR GONÇALVES MIRANDA

CALVINO FURIOSO
A EXPERIÊNCIA ÉPICA DE ITALO CALVINO

SÃO CRISTÓVÃO
2025

IGOR GONÇALVES MIRANDA

CALVINO FURIOSO
A EXPERIÊNCIA ÉPICA DE ITALO CALVINO

Tese apresentada à Banca de Defesa do Doutorado como um dos pré-requisitos para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Criação e Processos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Mendonça**.**

SÃO CRISTÓVÃO
2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO E DOUTORADO EM LETRAS

Ata de Exame de Defesa da Tese de Doutorado apresentada por **IGOR GONÇALVES MIRANDA** em 17 de fevereiro de 2025.

No decimo sétimo dia do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e cinco, às catorze horas, reuniu-se, no LABIL (Laboratório Multimídia DELI) da Universidade Federal de Sergipe, a comissão para o Exame de Defesa da tese de doutorado intitulada: **Calvino Furioso: A Experiência Épica de Italo Calvino,** composta por Fernando de Mendonça, Presidente e Orientador, Valter Cesar Pinheiro da Universidade Federal de Sergipe, Christina Bielinski Ramalho da Universidade Federal de Sergipe, Maria Do Carmo de Siqueira Nino da Universidade Federal de Pernambuco, Charlotte Krauss da Universidade de Poitiers e Camila Pierobon Moreira Robottom da Universidade Federal do Rio de Janeiro.O presidente da comissão examinadora deu início ao exame de defesa, facultando ao candidato a exposição oral em até vinte minutos. Em seguida, passou a palavra a cada examinador, por igual tempo, para arguição do trabalho. Terminada a arguição, a comissão examinadora se reuniu em particular para proceder à avaliação final. Retornando à sala, o presidente da comissão examinadora anunciou a APROVAÇÃO do trabalho de **IGOR GONÇALVES MIRANDA** na atividade EXAME DE DEFESA do Programa de Pós-Graduação em Letras. Nada mais havendo a tratar, a presidente encerrou a sessão e lavrou a presente ata, aprovada e assinada pela comissão.

gov.br Documento assinado digitalmente
FERNANDO DE MENDONCA
Data: 21/02/2025 14:55:55-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Fernando de Mendonça
Universidade Federal de Sergipe
Presidente da comissão examinadora

Cidade Universitária Prof. José Aloísio de Campos
Didática VII , sala 308. Jardim Rosa Elze s/n - São Cristóvão (SE) CEP 49.100-000
Tel. (79) 3194-6860 – e-mail:ppgl@academico.ufs.br

Documento assinado digitalmente
gov.br
VALTER CESAR PINHEIRO
Data: 21/02/2025 18:58:14-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Valter Cesar Pinheiro
Universidade Federal de Sergipe
Examinador interno

Documento assinado digitalmente
gov.br
CHRISTINA BIELINSKI RAMALHO
Data: 21/02/2025 16:36:59-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.ª Dr.ª Christina Bielinski Ramalho
Universidade Federal de Sergipe
Examinadora Externa ao Programa

Documento assinado digitalmente
gov.br
MARIA DO CARMO DE SIQUEIRA NINO
Data: 21/02/2025 21:18:38-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.ª Dr.ª Maria Do Carmo de Siqueira Nino
Universidade Federal de Pernambuco
Examinadora Externa à Instituição

Prof.ª Dr.ª Charlotte Krauss
Universidade de Poitiers
Examinadora Externa à Instituição

Documento assinado digitalmente
gov.br
CAMILA PIEROBON MOREIRA ROBOTTOM
Data: 21/02/2025 18:16:14-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profª. Drª. Camila Pierobon Moreira Robottom
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Examinadora Externa à Instituição

Cidade Universitária Prof. José Aloísio de Campos
Didática VII , sala 308. Jardim Rosa Elze s/n - São Cristóvão (SE) CEP 49.100-000
Tel. (79) 3194-6860 – e-mail:ppgl@academico.ufs.br

A Gael Miranda

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Mistério que me move, por me fazer sentir que me move e pela força, por me fazer justo, por me trazer paz, saúde e discernimento.

Agradeço aos meus pais Josefa Gonçalves Miranda e Joel Miranda dos Santos pelo apoio e incentivo constantes.

Agradeço ao meu filho Gael Miranda por me tornar um ser humano melhor e me fazer sentir o maior amor do mundo. Tudo isto é por ele.

Agradeço a minha família do Ile Axé Opô Oxogunladê, especialmente ao meu Babalaxé Ogun Toorikpe e a minha Iya Oju Bona Iya Tominare por continuarem me ensinando a ser comunidade e a me conectar ao Mistério.

Agradeço ao prof. Fernando de Mendonça por ter continuado me impulsionado com o seu entusiasmo e generosidade.

Agradeço especialmente à prof. Christina Bielinski Ramalho, pelo seu exemplo nos mais diversos aspectos da vida acadêmica, por ter me apresentado os Estudos Épicos com profundidade, por ter me incentivado e aberto os caminhos que trilhei e continuarei trilhando.

Agradeço especialmente aos amigos que me apoiaram durante o doutorado: a Edvan Aragão, por me apontar caminhos em forma de editais, pelas conversas sobre literatura e filosofia; a Yann Maia, que me diz: “Sua vida por dentro e por fora é bem maior que a academia. Você já conseguiu”; a Luara Fontes por ter reaquecido meu coração, se tornando, assim, “motivo e matéria do meu mergulho”; a Polyana Oliveira e João Ferraz por terem me proporcionado tantos momentos de alegria dentro e fora da universidade; a Rodrigo Araújo pela adorável companhia na sala do CIMEEP.

Agradeço às professoras Charlotte Krauss e a Christine Baron por terem acolhido minha pesquisa na Universidade de Poitiers, França. O apoio da prof.ª Charlotte durante o Doutorado Sanduíche foi fundamental para a ampliação dos horizontes da pesquisa.

Agradeço aos professores e colegas do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS) e do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP/UFS) pelo apoio, por compartilharem seus conhecimentos e pelos diálogos amistosos.

A Resistência fez crer que era possível uma literatura épica, carregada de uma energia a um só tempo racional e vital, social e existencial, coletiva e autobiográfica.

A experiência, primeiro alimento da obra literária (mas não só dela), riqueza verdadeira do escritor (mas não só dele), logo que deu forma a uma obra literária, definha, destrói-se. O escritor dá por si como o mais pobre dos homens. Assim, olho para trás, para aquela temporada que a mim se apresentou repleta de imagens e significados…

Italo Calvino

RESUMO

Esta tese apresenta um estudo sobre a assimilação do épico na ficção e no ensaio de Italo Calvino. Assim, investiga-se a Épica Moderna nas seguintes obras ficcionais: *A trilha dos ninhos de aranha* (2004), *Por último vem o corvo* (2023a), *A entrada na guerra* (2023b) e *A especulação imobiliária* (2011) nas quais é identificada a fabulação do epos da Segunda Guerra Mundial e do pós-guerra italianos; *O cavaleiro inexistente* (2014) e *O castelo dos destinos cruzados* (1991), nas quais são identificados os processos literários de revitalização e redimensionamento da matéria épica carolíngia a partir da epopeia renascentista *Orlando furioso* (2011, 2023), de Ludovico Ariosto e, assim, são caracterizadas como romance épico de transfiguração fantástica e romance épico combinatório; por fim, aponta-se para os mesmos processos literários e caracteriza-se a obra *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* (2020) como uma ensaística épica combinatória. Para tanto, esta tese apresenta uma fundamentação teórica dos Estudos Épicos (Silva; Ramalho, 2022; Highet, 2015; Lima, 2002; Staiger, 1997, Genette, 1987; Bowra, 1952); das relações entre textos (Samoyault, 2008; Jauss, 1994; Hutcheon, 1993, 1991; Genette, 1982; Compagnon, 1979) e dos Estudos Ensaísticos (Miranda, 2021; Lukács, 2018; Bense, 2018; Aira, 2018; Starobinski; 2018; Barrento, 2010; Adorno, 2003); uma revisão da literatura sobre o épico na obra de Italo Calvino (entre outros Petersen, 1991; Klein, 2008, 2013; Toledo, 2017; Bedin, 2019; Rezzonico, 2022), e aplica uma metodologia de abordagem temática tanto do *corpus* quanto dos estudos críticos e teóricos. No horizonte de sua experiência literária, Calvino mostra a sensibilidade e o pensamento que mesclam história do mundo e da literatura com fabulação e lança, assim, uma compreensão épica da realidade e literatura contemporâneas.

Palavras-chave: Italo Calvino; epos da Segunda Guerra Mundial e do pós-guerra; hipertextualidade épica; ensaística épica; hiper-romance épico.

ABSTRACT

This thesis presents a study on the assimilation of the epic in Italo Calvino's fiction and essay. Thus, the Modern Epic is investigated in the following fictional works: *A trilha dos ninhos de aranha* (2004), *Por último vem o corvo* (2023a), *Entrada na guerra* (2023b) and *A especulação imobiliária* (2011), in which the fabulation of the epos of the Second World War and the Italian post-war period is identified; *O cavaleiro inexistente* (2014) and *O castelo dos destinos cruzados* (1991), in which the literary processes of revitalization and resizing of the Carolingian epic material are identified from the Renaissance epopee *Orlando furioso* (2011, 2023), by Ludovico Ariosto and, thus, are characterized as an epic novel of fantastic transfiguration and a combinatorial epic novel; finally, it points to the same literary processes and characterizes the work *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* (2020) as a combinatorial epic essay. To this end, this thesis presents a theoretical foundation of Epic Studies (Silva; Ramalho, 2022; Highet, 2015; Lima, 2002; Staiger, 1997, Genette, 1987; Bowra, 1952); the relations between texts (Samoyault, 2008; Jauss, 1994; Hutcheon, 1993, 1991; Genette, 1982; Compagnon, 1979) and essayistic studyies (Miranda, 2021; Lukács, 2018; Bense, 2018; Aira, 2018; Starobinski; 2018; Barrento, 2010; Adorno, 2003); a review of the literature on the epic in the work of Italo Calvino (among others Petersen, 1991; Klein, 2008, 2013; Toledo, 2017; Bedin, 2019; Rezzonico, 2022), and applies a thematic approach methodology to both the corpus and critical and theoretical studies. In the horizon of his literary experience, Calvino shows the sensitivity and thought that mix world history and literature with fable and thus launches an epic understanding of contemporary reality and literature.

Keywords: Italo Calvino; World War II and Post-War Epos; hypertextuality epic; essayistic epic; hypernovel epic.

RÉSUMÉ

Cette thèse présente une étude sur l'assimilation de l'épique dans la fiction et les essais d'Italo Calvino. Ainsi, l'épique moderne est étudiée dans les œuvres de fiction suivantes : *A trilha dos ninhos de aranha* (2004), *Por último vem o corvo* (2023a), *A entrada na guerra* (2023b) et *A especulação imobiliária* (2011) dans lesquelles il est identifié fabulation de l'épique de la Deuxième Guerre mondiale et de l'après-guerre italien ; *O cavaleiro inexistente* (2014) et *O castelo dos destinos cruzados* (1991), dans lesquels les processus littéraires de revitalisation et de redimensionnement du matériel épique carolingien sont identifiés à partir de l'épopée de la Renaissance *Orlando Furioso* (2011, 2023), de l'Arioste et, ainsi, sont caractérisés comme un roman épique de transfiguration fantastique et un roman épique combinatoire ; Enfin, les mêmes processus littéraires sont soulignés et l'œuvre *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* (2020) est caractérisée comme un essai épique combinatoire. À cette fin, cette thèse présente un fondement théorique des études épiques (Silva ; Ramalho, 2022 ; Highet, 2015 ; Lima, 2002 ; Staiger, 1997, Genette, 1987 ; Bowra, 1952) ; des relations entre textes (Samoyault, 2008; Jauss, 1994; Hutcheon, 1993, 1991; Genette, 1982; Compagnon, 1979) et des études essayistique (Miranda, 2021; Lukács, 2018; Bense, 2018; Aira, 2018; Starobinski, 2018 ; Barrento, 2010; Adorno, 2003); une revue de la littérature sur l'épique dans l'œuvre d'Italo Calvino (entre autres Petersen, 1991 ; Klein, 2008, 2013 ; Toledo, 2017 ; Bedin, 2019 ; Rezzonico, 2022), et applique une méthodologie d'approche thématique à la fois au corpus et aux études critiques et théoriques. Dans l'horizon de son expérience littéraire, Calvino montre la sensibilité et la pensée qui mélangent l'histoire du monde et de la littérature avec la fable et lance ainsi une compréhension épique de la réalité et de la littérature contemporaines.

Mots-clés : Italo Calvino ; Epos de la Seconde Guerre mondiale et de l'après-guerre ; hypertextualité épique ; essai épique ; hyper-romance épique.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO OU A EXPERIÊNCIA ÉPICA DA PESQUISA 12
1 INTRODUÇÃO 18
1.1 Estrutura da tese e norte teórico-metodológico 23
1.2 Estado da arte 28
2 AS FORMAS ÉPICAS 40
2.1 As reflexões sobre o épico no século XX 51
2.2 A semiotização épica do discurso 66
2.3 A ensaística épica 83
3 AS RELAÇÕES ENTRE TEXTOS LITERÁRIOS 93
3.1 *Seconde main*, *seconde degré* ou *mémoire* 104
4 O ESCRITOR ALÉM DA SUA ATMOSFERA 139
4.1 Epos da Segunda Guerra Mundial e do pós-guerra italiano 150
4.2 O palimpsesto épico de *O cavaleiro inexistente* 167
5 CALVINO FURIOSO 191
5.1 A ensaística épica metatextual 193
5.2 A ensaística épica hipertextual 211
5.3 O hiper-romance épico 233
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 242
REFERÊNCIAS 245
NOTAS 254

APRESENTAÇÃO OU A EXPERIÊNCIA ÉPICA DA PESQUISA

Desde a minha comunicação no "IV Colóquio Filosofia e Literatura: Poética", realizado em julho de 2017 pelo Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura (GeFeLit) da Universidade Federal de Sergipe, tenho me debruçado em temáticas que convergem criação e crítica literárias. O artigo fruto da comunicação "Esforço imaginante e imagem seminal na criação literária" (2017) aproximou os discursos sobre a experiência de criação literária com a filosofia de Henri Bergson (1859-1941) e foi meu primeiro trabalho com a literatura de Italo Calvino. Na ocasião, estudei duas obras: a reunião de romances *Os nossos antepassados* (2014), que inclui o ovacionado romance *O cavaleiro inexistente*, e os famosos ensaios reunidos em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), sobretudo o intitulado "Visibilidade". O meu segundo mergulho nos estudos calvinianos foi no "IX Encontro de Pós-Graduação em Letras (ENPOLE/UFS)", em 2018, quando apresentei a comunicação "O caçador como metáfora da criação literária", na qual refleti sobre a apreensão da realidade através do processo de construção de imagens literárias em três autores: Alfredo Bosi, Italo Calvino e Julio Cortázar.

Já em 2019, ingressei no curso de Mestrado em Letras, na área dos Estudos Literários, pela Universidade Federal de Sergipe, na linha de pesquisa Literatura e Recepção, e concluí com a defesa da dissertação *A ensaística especular e fantasmática de Italo Calvino* (2021).[1] Devo expor brevemente a metodologia de minha pesquisa de Mestrado porque foi a partir dela que encontrei meu lugar nos Estudos Épicos e os motivos para ampliar os estudos para o Doutorado.

Na minha dissertação de Mestrado, apontei para os sentidos da experiência literária de Calvino, a partir de autoimagens criadas em seus ensaios e em suas ficções. O movimento dessas autoimagens, ou seja, a duração das suas ideias crítico-criativas, revela o processo de amadurecimento literário. Nesse processo, Calvino experimentou diversas formas literárias, e sempre revelou para os seus leitores seus processos criativos, através dos paratextos editoriais de suas próprias obras, de ensaios publicados em diversos periódicos, conferências, entrevistas, artigos etc. Assim, os ensaios permitem reproduzir o processo de amadurecimento literário do escritor e os sentidos de sua experiência literária, revelando sua poética. Minha investigação compôs um jogo de imagens literárias a partir da fragmentação de conjuntos de textos mais homogêneos, publicados entre as décadas de 1950 e 1980. A metodologia rastreou no discurso a especularidade e a fantasmagoria atreladas às questões do passado e do futuro da literatura. Constatei que os diferentes perfis do "Calvino escritor" se espelham nos ensaios e nas ficções ao modo do texto e o movimento editorial; ou seja, o "Calvino editor" produz as imagens

fantasmáticas que perseguem e comprimem o passado e o futuro: trata-se de imagens da subjetividade que dinamizam no tempo aquele que observamos; para tanto, realizei um estudo teórico sobre o ensaio e as escritas de si, no qual há a marca do "eu" metaforizada como imagem especular e fantasmática de Italo Calvino — semelhante ao que Michel de Montaigne (1533-1592) fez em seus ensaios.[2]

Em momento oportuno de 2019, viajei a Brasília para apresentar uma comunicação no simpósio "Literaturas em abismo: a perspectiva intersemiótica em debate" do Congresso Internacional da ABRALIC 2019 e publicar o respectivo artigo "*Se um viajante* entre a metaficção e a *mise en abyme*", sobre a especularidade no romance *Se um viajante numa noite de inverno*. Essa foi a minha primeira viagem no âmbito da pesquisa acadêmica; ir a outro Estado distante e conhecer pessoas com o mesmo interesse que o meu me fizeram perceber a força que a literatura tem para nos entregar novas experiências.

De todas as imagens especulares e fantasmáticas de Italo Calvino que pude visualizar, as que mais me chamam atenção são aquelas que refletem e perseguem o Calvino escritor e leitor "do fantástico", "de aventuras", uma ideia-força do escritor. De fato, já havia levantado a hipótese de que as expressões "fantástico" e "aventura" são os principais expoentes do escritor, hipótese respaldada por sua fortuna crítica. Mas não havia percebido até então que o apelo a essas expressões (como gêneros literários) desde a década de 1950, tanto nos ensaios quanto em sua produção ficcional, tem um caráter épico, numa atitude contracultural dentro do contexto de avanço capitalista e numa alternativa ao que o neorrealismo italiano propôs — é o que demonstramos nesta tese. No estudo da duração das ideias crítico-criativas de Italo Calvino, pude perceber que sua experiência literária não deixa escapar a profunda relação com a materialidade épica, revitalizada e redimensionada através das duas supracitadas expressões sínteses da investigação do Mestrado.

Ainda durante o Mestrado, em momento oportuno de 2020, ingressei como pesquisador no Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP/UFS), no Grupo de Trabalho "O épico no cinema" (GT 22), com a pesquisa "Imagens do épico nas adaptações cinematográficas de Italo Calvino", coordenada pelo professor e orientador Fernando de Mendonça.[3] Iniciamos a investigação de duas adaptações: o filme *O cavaleiro inexistente* (1971), de Pino Zac, adaptação cinematográfica de romance homônimo; e *Fantaghirò* (1991), de Lamberto Bava, adaptação televisiva da fábula "Fanta-Ghirò, persona bella", presente em *Fiabe italiane* (1956), fato que tem me aproximado dos Estudos Épicos a partir dos estudos intermidiais e intersemióticos. Em 2021, logo após o curso de Mestrado, ingressei no Doutorado com projeto de pesquisa intitulado "A experiência do épico em Italo Calvino", e nos primeiros

meses participei da oficina “Escrever, escavar, escutar, esculpir. A escrita como prática e método de investigação” realizada pelo Laboratório de Humanidades (MATLIT Lab) da Faculdade de Letras de Coimbra, e continuei os estudos intermidiais entre literatura e cinema. Em 2021, no intuito de aprofundar o estudo intersemiótico, apresentei a comunicação “A identidade negociada de William Blake em *Dead Man*, de Jim Jarmusch” no XVII Congresso Internacional ABRALIC, mas não deixei de contemplar a pesquisa de Doutorado participando do curso de extensão “As literaturas sobre os pensamentos políticos renascentista-italiano” pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E nessa ocasião minha dissertação *A ensaística especular e fantasmática de Italo Calvino* foi contemplada com menção honrosa no Prêmio Dirce Côrtes Riedel de Teses e Dissertações da ABRALIC — para mim foi uma surpresa gigantesca!

Em junho de 2021, a partir da disciplina “Estudos épicos” ministrada pela prof.ª d.ra Christina Ramalho, publiquei o artigo “As instâncias greco-romanas na composição de *Muhuraida*, de João Wilkens”, sobre os processos literários da epopeia árcade-neoclássica brasileira apontada no título. A prof.ª Chris me ensinou como abordar uma epopeia, a compreender o épico para além de sua forma em verso, e através dela eu conheci toda a fundamentação teórica do épico instrumentalizada nesta tese. No final desse ano ministrei o curso “A poética do Ensaio” de trinta horas na UFS, cujo *corpus* foi a teoria do ensaio como imagem da subjetividade nos ensaios de Italo Calvino — esse foi o primeiro momento em que assumi a responsabilidade de um curso no âmbito da universidade, e foi mais uma experiência positiva.

Em 2022, iniciei meus estudos de língua italiana de maneira formalizada com o curso *Introduzione agli Esami Linguistici in Lingua Italiana* – nível A2, pelo Programa Rede Andifes Idiomas sem Fronteiras da Universidade Federal de Santa Maria, curso repetido em 2023. Desde que iniciei o Mestrado comecei meu autodidatismo em língua italiana através dos textos “infanto-juvenis” de Italo Calvino, mas esses cursos foram os reais responsáveis pelo o que hoje consigo ler em italiano. Os estudos épicos, através das adaptações cinematográficas das obras de Italo Calvino, levaram-me em março de 2022 ao “Troisième Colloque du CIMEEP: *Epopée et intermédialité*”, realizado pelo laboratório Formes et Représentations en Linguistique, Littérature et dans les arts de l’Image et de la Scène (FoReLLIS), em La Maison des Sciences de l'Homme et de la Société (MSHS) da Universidade de Poitiers, França, onde apresentei a comunicação “Dilatations épiques dans *Fantaghirò* : une relecture filmique de la fable d’Italo Calvino” e publiquei seu respectivo artigo nesse mesmo ano na Revista Épicas – CIMEEP/UFS. Antes de ir a Poitiers, eu sinceramente não conseguia imaginar nem prever até

onde a pesquisa poderia me levar; fui e voltei sem saber calcular os impactos que essa experiência no exterior me causou, tamanho foi o aprendizado. Em junho de 2022, fui aprovado no Processo Seletivo Simplificado para Professor Substituto do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Sergipe. Ministrei as disciplinas de Crítica Literária, Laboratório de Crítica Literária, Literatura Brasileira e Literatura Portuguesa. A responsabilidade com as disciplinas e o compartilhamento do entusiasmo com meus alunos me deixaram mais certo de que minha realização profissional é a pesquisa e o ensino de literatura.

Em janeiro de 2023, apresentei a palestra "Mapeamento do Cinema Épico" no evento "CIMEEP 10 anos" e na sequência tive a oportunidade de participar do XVIII Congresso Internacional da ABRALIC, apresentando a comunicação intitulada "A *mise en abyme* da subjetividade em *A trilha dos ninhos de aranha*, de Italo Calvino". No final do ano de 2023 fui contemplado com bolsa de Doutorado Sanduíche no Exterior da CAPES, a ser realizado entre abril e junho de 2024 na Universidade de Poitiers, França, com o plano de pesquisa intitulado "Calvino Furioso: a experiência épica de Italo Calvino" sob a supervisão das prof.as d.ras Charlotte Krauss e Christine Baron, especializadas na relação entre política e epopeia e na obra de Calvino, respectivamente. Mas o ano de 2024 começou com a participação no Cuarto Coloquio del Centro Internacional y Multidisciplinar de Estudios Épicos (CIMEEP), realizado em março na Facultad de Humanidades de Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina, no qual apresentei a comunicação "Calvino Furioso: La experiencia de la Épica en Italo Calvino" e escrevi o artigo "Notas sobre a experiência épica de Italo Calvino" publicado posteriormente na Revista Épicas. Seguindo viagem, depois de uma longa jornada, passando por Paris, cheguei à Universidade de Poitiers, instalei-me na Residence Rabelais de Crous e encontrei a Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, onde se localizava meu escritório de pesquisa. Fui muito bem recebido pela d.ra Charlotte Krauss, minha supervisora. Bem, para mim, é ainda um feito inacreditável ter recebido as chaves de um escritório para pesquisar literatura numa universidade da França.

E houve muitas outras coisas fantásticas e maravilhosas nesse período curto de três meses. Fiz algumas anotações sobre essas experiências e a primeira delas foi perceber a primavera e como ela está relacionada à uma obra épica de Calvino: "Flores, muitas flores no caminho! Essas flores me tornam sensível para um conjunto de acontecimentos internos e externos, que me faltam palavras para explicar. Não é somente sobre flores, não é somente sobre literatura... Venho à França fazer uma pesquisa bibliográfica sobre a relação de Italo Calvino com o épico, e encontro os sentidos dessa relação em cada canto de flores que vejo. É a primavera fazendo sentido. Sinto-me um Marcovaldo, guardadas as devidas proporções, do

livro *Marcovaldo ou As estações na cidade* (1963), que nos revela uma sensibilidade do olhar, mesmo em meio à austeridade econômica. Para Marcovaldo, perceber a natureza é uma aventura e uma desventura. Marcovaldo vê na natureza a necessidade de superação material, porque é um homem pobre, mas não deixa de revelar um olhar poético, que tem como foco a natureza na cidade. 'A primavera estava começando; as árvores floresciam sob um sol morno. As crianças olhavam ao redor um tanto desambientadas. Marcovaldo conduziu-as por uma ruazinha em forma de escada, que subia no meio do verde. […] Entretanto, Marcovaldo, de volta ao leito, apertava contra o nariz o convulsivo maço de ranúnculos, tentando preencher o olfato com o perfume deles: porém, pouco podia obter daquelas flores quase inodoras; mas a fragrância do orvalho, de terra e de erva pisada já era um bálsamo. Eliminou a obsessão da imundice e adormeceu. Amanhecia'". O trabalho da primavera… O Doutorado Sanduíche possibilitou o aprofundamento da pesquisa com o contato direto com o *corpus* em língua italiana, a fundamentação teórica francesa instrumentalizada nesta tese, além de outros artigos em língua italiana e inglesa. Na Universidade de Poitiers, participei da Journée des Doctorant.es, evento realizado pelas estudantes de doutorado do laboratório FoReLLIS, no qual apresentei a comunicação "Calvino Furioso: the epic expirence of Italo Calvino". Evento muito bem organizado, pesquisas excelentes! E minhas capacidades linguísticas foram testadas ao extremo: estudar autor italiano na França, mas sabendo me expressar de melhor forma em inglês. Um verdadeiro "labirinto linguístico" digno "de Ariosto" ou "di Ariosto" ou "of Ariosto" ou "de l'Arioste".

Durante a minha estadia em Poitiers, visitei as Petites Cités de Caractères: Lusignan, Chateau L'Archer, Civaux, Montmorillon etc. Lusignan foi fundada e construída por uma fada chamada Mélusine. Aos sábados ela se transformava, ganhava asas de morcego e rabo de cobra, voava com os seios nus, construía os castelos e a cidade com magia e encantamento. Há também uma Igreja do século XI, com o túmulo de um cavaleiro templário. Civaux tem sarcófagos do século IV. Conta-se que depois de uma guerra, o soberano de Civaux, recém convertido ao cristianismo, teve muitas e muitas perdas humanas. Foram tantos mortos que não havia como enterrá-los um por um e, antes de decidir queimar e enterrar todos os corpos numa vala comum, o soberano rezou três dias e três noites consecutivas. Deus fez chover os sarcófagos. É difícil para mim dimensionar a relação entre a minha pesquisa sobre o épico e visitar esses lugares medievais e renascentistas; mas sei, sem sombra de dúvidas, que essa atmosfera antiga ressoou na escrita da minha tese como contribuição.

Se se trata de uma "experiência épica de pesquisa", o plano histórico são os meus recentes oitos anos, desde que eu li pela primeira vez, em 2016, um texto de Calvino, intitulado

“Visibilidade” e apresentado pelo meu orientador Fernando de Mendonça na disciplina Experiência da Criação Literária. O plano maravilhoso se constitui por todos os sonhos, emoções, percepções, surpresas, acidentes, ansiedades, nervosismos, expectativas, conquistas, derrotas, enfim, aventuras em outros Estados do Brasil, na França por duas vezes e na Argentina; tudo ainda ressoa em mim e tem me tornado mais sensível para o trabalho da literatura.

Dado esse percurso, é inevitável que eu, olhando para trás — “para aquela temporada que a mim se apresentou repleta de imagens e significados…” —, compreenda que minha pesquisa se configure como uma jornada épica — embora essa compreensão se aplique em maior ou menor grau a todas pesquisas acadêmicas ou, ao menos, àquelas dos colegas que acompanhei de perto. Mas para algo ser épico precisa de um herói? Então, melhor não dizer assim. Não sou nenhum herói ou anti-herói, nem quero sê-lo (não faria a escolha de Aquiles). Direi com mais cuidado. É óbvio que a experiência literária de Calvino é grandiloquente, muito maior, espacialmente e temporalmente, que a minha experiência de pesquisa; no entanto, estudar os sentidos épicos do “fantástico” e da “aventura” na experiência literária do escritor italiano me levou a tantos lugares distantes, entre idas e voltas e volteios (Ariosto), a sentir tanta coragem e tanto medo, a conhecer tanta gente interessante que, guardadas as devidas proporções, cabe aqui uma analogia: se é exagero dizer que há uma “experiência épica de pesquisa”, seguramente não é exagero dizer que esta pesquisa foi cheia de aventuras e pessoas maravilhosas, com direito a cidades medievais, cavaleiros templários e fadas, e aeroportos, estações de trem, praças, ruas e avenidas, cinema, bares, cafeterias, muito pé no chão etc.

Se há um herói necessário para a compreensão desta pesquisa acadêmica como uma experiência épica, esse herói não sou eu, não é Italo Calvino ou qualquer ser humano real ou fictício, passado ou contemporâneo. O herói desta pesquisa épica que se me apresenta é “algo virtual”… Moveu Calvino, moveu tantos outros antes de mim, até chegar ao meu real e me mover também. E esse “algo virtual”, nós intuímos, é conhecido por muitos nomes…

1 INTRODUÇÃO

Italo Calvino (1923-1985) foi um escritor de ficção com ampla atividade de crítico, além de exercer função de editor. Desde o seu debute ficcional apresentou em periódicos críticas literárias em forma de ensaios, com um perfil engajado, sempre preocupado com o futuro da literatura, sempre relembrando o passado literário; ou seja, trata-se de um escritor que esteve no trânsito entre criação e recepção literárias. A importância de Italo Calvino para a literatura do século XX é, portanto, atribuída a esse duplo aspecto.

Dentro desse duplo aspecto, vale ressaltar o intercâmbio de experiências literárias promovido por Calvino entre a Itália e demais nações da América e da Europa. Participou do efervescente debate em torno do estruturalismo e pós-estruturalismo ocorridos na França entre as décadas de 1960 e 1970. Questionou o *engajament* existencial sartriano e a "inundação da objetividade" do *nouveau roman*. Participou do excêntrico grupo OuLiPo aderindo à literatura combinatória. Por sua influência e seu perfil intelectual, foi o primeiro escritor italiano a ser convidado para as famigeradas *Norton Lectures*. No Brasil, foi o escritor italiano mais traduzido entre os anos de 1977 e 2007: "A obra de Calvino fora (e ainda é) tão publicada no Brasil que o escritor, sozinho, representa mais de um terço de toda a literatura italiana traduzida no país. Sua trajetória no Brasil aponta obras que dividem harmoniosamente a atenção do leitor" (Dal Pont; Guerini, 2017, p. 43). São muitos os aspectos por trás da capilarização da sua obra, mas o principal talvez seja o duplo aspecto mencionado aqui. Portanto, também dentro das academias de todo o Brasil, as obras ficcionais e ensaísticas de Italo Calvino têm despertado interesse. A seguir iremos apresentar o *corpus* da pesquisa, divido entre ficção e ensaio.

A primeira fase criativa de Calvino é considerada literatura neorrealista-fabular. Faremos uma leitura de algumas narrativas dessa fase, considerando seus aspectos épicos. A abordagem das obras neorrealistas serve-nos para demonstrar que Calvino apresenta o processo literário fabular antes mesmo do ciclo fantástico e que esse processo, assim como no ciclo fantástico, está ligado a aspectos do épico. Não defendemos que as obras neorrealistas sejam inteiramente épicas, já que muitos elementos do discurso épico estão ausentes nessas narrativas. No entanto, demonstraremos que a fábula que perpassa o neorrealismo de Calvino pode ser compreendida, de maneira retrospectiva e dada a relação desse mesmo processo fabular com o ciclo fantástico posterior, a partir dos planos semióticos constituintes do discurso épico: o plano histórico e o plano maravilhoso (Silva; Ramalho, 2022). Portanto, demonstraremos a experiência épica de Italo Calvino em três fases: (1) na fase neorrealista; (2) na fase fantástica;

(3) na fase combinatória. Nessas três fases, a experiência épica muda porque mudam os processos literários relacionados ao épico.

A primeira obra publicada por Calvino é o romance neorrealista *A trilha dos ninhos de aranha*, de 1947, seguido de *Por último vem o corvo*, de 1949 e *A entrada na guerra* de 1954.[4] Seu primeiro romance é sobre um garoto chamado Pin, sem família que o acolha em meio ao caos da Segunda Guerra Mundial (SGM), assim, acaba se juntando a um destacamento *partigiano* (guerrilheiros da resistência italiana contra o fascismo). *Por último vem o corvo* é um livro de contos que reúne narrativas anteriores à primeira publicação, como o conto "A mesma coisa que o sangue" de 1945, no qual retrata a aversão de Calvino ao apelo às armas (Serrano Cueto, 2020); e *A entrada na guerra* reúne três contos que retratam os primeiros impactos da SGM; no primeiro deles, por exemplo, o narrador em primeira pessoa descreve a explosão da primeira bomba e a reação dos conterrâneos, além disso deve vestir uniforme fascista para ajudar os refugiados, mas se recusa. Como dissemos, essas obras neorrealistas, em conjunto, retratam o epos da Segunda Guerra Mundial (SGM) e do Pós-Guerra Italiano (PGI) e há um sentido épico nelas, divididas em plano histórico e plano maravilho, com heróis atípicos e não clássicos.[5]

O ciclo fantástico compreende três romances: *O visconde partido ao meio*, de 1952; *O barão nas árvores*, de 1957; e *O cavaleiro inexistente*, de 1959. A década de 1950 é um mergulho profundo nos processos literários do fantástico, do maravilho e da fábula. Em 1956, Calvino publica seu famoso estudo *Fábulas italianas*, uma coletânea com duzentos contos populares coletados da tradição oral através de uma pesquisa bibliográfica. No entanto, o escritor não abandona o realismo, pois publica o romance *A especulação imobiliária* em 1957, obra também abordada por nós na seção 4.1, já que retrata um ex-*partigiano* e ex-comunista chamado Quinto, com dificuldades de se adaptar à nova realidade política e econômica da Itália no pós-guerra.

Das obras do ciclo fantástico, elegemos para a abordagem mais aprofundada o romance épico *O cavaleiro inexistente*, pela seguinte razão: é a única obra do período que assimila diretamente o ciclo épico carolíngio a partir da epopeia *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto.[6] A epopeia renascentista é a principal referência épica de Calvino, e Ariosto é o principal poeta no qual se espelha. Sabemos do amor e predileção de Calvino por Ariosto a partir do seguinte ensaio do período, também abordados por nós: "Três correntes do romance italiano de hoje", lido como uma conferência em 1959, mesmo ano de publicação de *O cavaleiro inexistente*, publicado primeiramente em inglês e depois em italiano em 1960. Nossa abordagem do romance épico de Italo Calvino aponta para índices hipertextuais diversos, mas sobretudo

temáticos, concebidos como processos literários que revitalizam e redimensionam a epopeia de Ariosto.

Seguiremos delineando a experiência épica de Italo Calvino com a abordagem do ensaio épico *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino*, publicado em 1970. O título já nos mostra que o amor de Calvino por Ariosto não diminuiu nem um pouco nos onze anos decorridos desde a publicação de *O cavaleiro inexistente*. Trabalharemos os processos literários hipertextuais que envolvem o ensaio épico e o romance épico-combinatório *O castelo dos destinos cruzados*, publicado em 1973. Essas são as últimas obras que abordaremos para demonstrar o redimensionamento e a revitalização criativa da epopeia de Ariosto, e junto a elas, daremos destaque aos seguintes ensaios críticos: "A estrutura de *Orlando*" de 1974 e "Pequena antologia de oitavas" de 1975.

A revitalização e redimensionamento da matéria épica na obra crítico-teórica e ficcional de Italo Calvino é um tema que, apesar de grande proeminência na experiência literária do autor, até então é incipiente nos Estudos Literários do Brasil. Suspeitamos que os motivos para essa escassez seja a resistência em associar ao épico um escritor ligado à poética do pós-modernismo. Outro motivo talvez seja a balança receptiva e editorial no Brasil: a recepção privilegiou e deu maior destaque à imagem de Calvino em que resplandece o escritor da leveza, da rapidez e da multiplicidade; características que, por um olhar pouco atento de sua fortuna crítica, afastaram o escritor dos Estudos Épicos — veremos que esses valores estéticos como propostas criativas são oriundos da leitura que Calvino fez de Ariosto. Por esses e outros motivos correlatos que veremos mais adiante nos problemas de pesquisa, urge regular a balança da receptividade de Calvino no Brasil.

Portanto, a descoberta de um fio da matéria épica na obra ensaística e ficcional de Italo Calvino motivou esta pesquisa de Doutorado, e nesta tese revelamos por quais obras se passa esse fio e como foi alinhavado, elegendo algumas delas para a abordagem. Dentro da fortuna crítica de Calvino, *O cavaleiro inexistente* e *O castelo dos destinos cruzados* são romances que já foram amplamente relacionados a questões épicas; o ensaio épico, considerado uma "leitura" de Ariosto, foi muito menos abordado porque ainda não foi traduzido no Brasil e porque sua fortuna crítica é predominantemente em língua italiana e inglesa. As obras nas quais identificamos epos da Segunda Guerra Mundial — *A trilha dos ninhos de aranha* (2004), *Por último vem o corvo* (2023a), *A entrada na guerra* (2023b), *A especulação imobiliária* (2011) — até o momento não foram relacionadas às formas épicas.

Uma das coletâneas de ensaios que demonstra esse perfil de escritor atento ao épico pelo viés da mitologia greco-romana são as célebres *Seis propostas para o próximo milênio*, escritas

em 1985 e publicadas postumamente, como pode ser lido logo na primeira conferência, “Leveza”:

> Melhor deixar que meu discurso se elabore com as imagens da mitologia. Para decepar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada num espelho. Sou tentando de repente a encontrar nesse mito uma alegoria da relação do poeta com o mundo, uma lição do processo de continuar escrevendo (Calvino, 1990, p. 16).

Além da alegoria da relação do poeta com o mundo, ou justamente por conta dela, a visão indireta também revela a relação de Calvino com o épico, ou seja, nessa passagem trata-se de uma relação que pode ser vista de forma indireta, mas que revela um especial apreço e um peculiar sentido que estão no âmago das formas criativas do epos contemporâneo — trata-se, portanto, de uma “experiência do épico” ou de uma “experiência épica”. Além disso, como dissemos, compreendemos que a proposta criativa nomeada por Calvino de “Leveza” e de “Multiplicidade” são processos literários encontrados e imitados a partir da epopeia de Ariosto.

Escritor e obras trazem uma relação entre passado e futuro de duas maneiras: uma automática, percebida com obviedade através de índices intertextuais, por exemplo nos títulos das obras nos quais aparecem as palavras “cavaleiro”, “castelo”, “visconde”, “barão”, “Orlando Furioso”, “Ludovico Ariosto”, que fazem um contraste intencional entre as figuras sociais há muito tempo desaparecidas e o homem contemporâneo, já que são revitalizadas diante da sociedade italiana do pós-guerra e em avanço industrial; e outra não tão óbvia, mas percebida através de uma leitura atenta tanto das obras quanto dos prefácios ensaísticos, que corresponde às metáforas do homem contemporâneo engendradas por essas figuras sociais mais antigas e ao epos ou sentido épico presente nas obras neorrealistas. No que diz respeito às obras fantásticas e ao ensaio épico, na união de temporalidades orquestrada por Calvino, vemos uma assimilação de matéria poética (ambientação carolíngia que se liga à epopeia *Orlando furioso*), de processos literários e a assimilação de forma a partir da visão humanística do renascimento revitalizada na contemporaneidade.

Os Estudos Épicos contemporâneos guardam em seu bojo uma ideia de revitalização e redimensionamento do “épico”, manifestado de variadas formas literárias como a epopeia, o poema longo, o romance; e intermediais como o teatro, os quadrinhos, o cinema e a televisão. O termo “revitalização” aponta para duas direções: para as epopeias contemporâneas (o poema épico moderno), e para a caracterização de outras obras e formas artísticas como “épicas” (o

filme, a novela televisiva, o romance, o romance seriado, o livro de contos), pois nelas se identificam a matéria épica constituída pelo herói e pelos planos histórico, maravilhoso e literário. Observamos que no segundo horizonte da "revitalização do épico", redimensiona-se os processos literários encontrados no longo poema épico. Esse redimensionamento de processos e também de sentidos dizem respeito sobretudo à questão da forma e, nesse ínterim, determinadas formas literárias passam a ser consideradas pelos Estudos Épicos de maneira a caracterizá-las como "obras épicas", por exemplo, o "cordel épico" ou "o épico no cinema" — numa visita ao site do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP/UFS) verifica-se que o "épico" é encontrado nos mais diversos saberes e formas artísticas; tantos e tantas são que se faz necessário um "mapeamento do épico".[7]

O artigo "CIMEEP: o gênero épico em discussão" (2018), de Christina Ramalho, deu-nos ampla contribuição para compreender a recepção do gênero épico tanto do ponto de vista teórico quando do ponto de vista ficcional. Segundo Ramalho (2018, p. 105), o "epos" é "entendido como um processo contínuo e encadeado de transmissão oral ou escrita do repertório ideológico, imaginário, histórico e mítico que integra uma identidade sociocultural", e a "literatura épica" consiste nas "formas épicas híbridas e as diversas linguagens em que o epos é traduzido" (Ramalho, 2018, p. 106). Essas frases remetem imediatamente ao *corpus* desta pesquisa. Nesse sentido, defendemos que há uma revitalização e um redimensionamento da materialidade épica a partir das propostas crítico-criativas de Italo Calvino que se mostraram como um diferencial e uma originalidade sem precedentes na segunda metade do século XX.

Mas o que é, afinal, materialidade épica? Para responder a essa pergunta investigamos o conjunto de características e escolhas estéticas que escaparam ao perfil literário dos escritores de sua época, pautados pelo realismo e pelo neorrealismo, por exemplo, o fantástico, a fábula e o aventuresco. Nesse sentido, Calvino (2006, p. 69) diz não abrir mão da "carga épica e venturosa", ausente nas demais correntes expostas no ensaio "Três correntes do romance italiano de hoje". O "épico-lírico" e ou a "literatura de aventuras" são os principais componentes estéticos da sua literatura, especialmente durante a década de 1950, e ele explica seu perfil estético com a seguintes palavras: "Já que as imagens da vida contemporânea não satisfaziam essa minha necessidade, para mim foi natural transferir essa carga para aventuras fantásticas, fora de nossa época, fora da realidade" (Calvino, 2006, p. 69) — embora esses "fora de nossa época" e "fora da realidade" apontem de forma sub-reptícia aos problemas contemporâneos. No excerto supracitado, Calvino se refere somente aos romances fantásticos, mas há outras narrativas ambientadas na Itália contemporânea no qual investigamos a forma peculiar de traduzir o epos. Nesse sentido, trata-se de demonstrar nessas obras ficcionais como

o epos da guerra, do pós-guerra e a materialidade épica são conduzidos também por três escolhas narrativas: “ação”, ou seja, uma narrativa da mobilidade na via oposta de uma literatura introspectiva; “vontade”, contrária àquela de atmosfera austera que imobiliza as vontades dos personagens e os mantém absolutamente presos à sua condição material, ou seja, a vontade contra a resignação; e “excepcionalidade”, que se opõe ao caráter habitual e cotidiano da literatura realista.

1.1 Estrutura da tese e norte teórico-metodológico

Os procedimentos metodológicos serão aqui apresentados através da estrutura da tese. Feitos o levantamento teórico e a fortuna crítica, a estrutura pré-definida determinou os procedimentos de pesquisa, colocando-os em ordem de conteúdo afim de traçar uma linha evolutiva na abordagem dos textos, em que um conteúdo agregou o outro. A abordagem dos textos se deu através de fichamentos temáticos tanto das obras ensaísticas e ficcionais de Italo Calvino quanto das obras críticas e teóricas. Esta tese está particionada em seis seções e referências. Duas destas correspondem uma à introdução e outra às considerações finais, portanto, serão quatro seções de desenvolvimento.

A primeira seção corresponde a esta Introdução, dividida em três andamentos, são eles: a implicância do tempo e *corpus* de pesquisa, em que apresentamos o problema, as hipóteses e os objetivos de pesquisa: “a experiência épica de Italo Calvino” e a epopeia *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, como seu principal modelo literário; 1.1 a estrutura da tese e o norte teórico-metodológico; e, por fim, apresentaremos 1.2 o estado da arte.

Como o objetivo principal desta tese é demonstrar a experiência de Italo Calvino com o épico, trazemos na seção “2 As formas épicas” um estudo sobre os gêneros literários (lírico, épico, dramático, narrativo e ensaístico). A teoria sobre os gêneros literários é longuíssima e se confunde com a própria origem da teoria da literatura. Portanto, é uma tarefa impossível abarcar toda a teoria do gênero literário, sendo assim, devemos fazer recortes estratégicos no grande *corpus* teórico — para sanar esse problema, buscamos autores que fizeram uma historiografia das teorias do gênero. É imprescindível começar pela Poética Clássica, sobretudo de Platão e Aristóteles, por razões já conhecidas por todos aqueles que estudam literatura. No entanto, também é imprescindível mostrar que as formulações da Poética Clássica não devem ser instrumentalizadas como parâmetro teórico para compreender as modernas manifestações artísticas, sobretudo no que diz respeito ao “épico”, e na seção 2 saberemos o porquê.

Seguiremos o esquema de abordagem das obras teóricas que temos em mãos: elas apresentam concepções sobre os diferentes gêneros literários, mas iremos nos ater sobretudo aos gêneros épico, narrativo e ensaístico; isso porque as obras de Italo Calvino que fazem parte do *corpus* desta pesquisa são a hibridação desses três gêneros. *O cavaleiro inexistente* e *O castelo dos destinos cruzados* são narrativas épicas, *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* é um ensaio épico. Apesar de Calvino não ter escrito nenhuma epopeia, consideramos o estudo do gênero épico importante para esta tese, já que a epopeia é reescrita por Calvino através das narrativas e dos ensaios. Compreendemos a reescritura através de duas orientações teóricas: a intertextualidade/hipertextualidade e o hibridismo de gêneros. A reescritura, apontada por orientações teóricas em conjunto, revelará o que chamamos de "a experiência épica de Italo Calvino".

Depois de apresentarmos as concepções de Platão e de Aristóteles sobre os gêneros literários e sobretudo sobre o gênero épico, seguiremos para o texto "A questão dos gêneros literários", capítulo do livro *Teoria da literatura em suas fontes* (2002), de Luiz Costa Lima, e logo depois, *Introdução ao arquitexto* (1987), de Gérard Genette. Iremos apresentar a historiografia das teorias dos gêneros literários delineada por ambos os autores e seus próprios posicionamentos sobre essa questão. Como ponto de transição para um mergulho no gênero épico, não mais nos preocupando com questões gerais sobre os gêneros literários, em "2.1 As reflexões sobre o épico no século XX", iremos analisar as concepções do épico em *Conceitos fundamentais da poética* (1997), de Emil Staiger; em *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature* (2015), de Gilbert Highet; e em *Heroic poetry* (1952), de Cecil M. Bowra. Os autores arrolados nesta subseção foram estudados pela prof.ª D.ra Christina Bielinski Ramalho em sua tese semiológica intitulada *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres* (2004), e seguiremos o exemplo trazendo tanto as ideias dos autores em suas fontes quanto suas reflexões sobre as concepções de épico desses autores. Feita a transição, vamos apresentar na subseção "2.2 A semiotização épica do discurso" o livro *A semiotização épica do discurso e outras reflexões sobre o gênero épico* (2022), de Anazildo Vasconcelos da Silva e Christina Bielinski Ramalho. Esse livro é dividido em duas partes, ficando cada autor responsável por uma delas: na primeira parte Silva lança as bases da semiotização do discurso, do gênero épico e ensaístico; na segunda parte, Ramalho amplia a teoria apresentando as questões sobre o hibridismo, intermidialidade e o mapeamento de obras épicas. Essa é a mais recente teoria do gênero épico que temos em mãos e consiste, como o título já aponta, numa semiotização do discurso. Seus pressupostos teóricos são a macrossemiótica natural, a semiótica literária, a semiose literária e o investimento semiológico no discurso épico. Dados

os pressupostos teóricos, os autores avançam para a semiotização do épico e apontam tanto para questões formais do discurso quanto para questões temáticas, com as seguintes definições: discurso épico; gênero épico; matéria épica; epopeia; herói épico e emulação épica. Essas definições fazem parte das bases explicativas do gênero épico e, a partir delas, os autores configuram assertivamente uma estrutura de classificação ao observarem a evolução do gênero épico até o chamado pós-modernismo, com exemplificação e comentário crítico de epopeias de todas as épocas. Nesse sentido, estruturam as epopeias em modelos épicos construídos a partir da semiotização retórica de imagem de mundo, que se encaixam, por sua vez, em três matrizes épicas distintas: clássica, romântica e moderna. Por fim, a seção "2.3 A ensaística épica" faz a aproximação das teorias do ensaio estudadas em trabalho anterior (Miranda, 2021) com as reflexões sobre a ensaística presentes em Silva e Ramalho (2022) e, dessa forma, definimos a "ensaística épica".

Na terceira seção primaria, intitulada "3 As relações entre textos literários" apresentamos mais um estudo teórico sobre as relações entre os textos no que dizem respeito à criação e aos processos literários. Se primeiro apresentamos um estudo sobre o épico, nesta seção munir-nos-emos de um instrumental teórico sobre as relações entre os textos para poder, dessa forma, compreender as possíveis relações entre o *corpus* e a epopeia *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto. A intertextualidade e hipertextualidade são processos de criação literária, não se constituindo um gênero literário. O ensaio, por outro lado, é um gênero literário desenvolvido ao longo de séculos. Esta seção trata de cada um desses termos — processo e gênero — de forma separada, e as próximas seções, 4 e 5, tratam de identificar e descrever os diferentes tipos de intertextualidades e hipertextualidades épicas nas obras de Italo Calvino.

A intertextualidade, hipertextualidade ou o trabalho da citação são algumas teorias das relações entre os textos que se inserem no âmbito do comparatismo. Na primeira parte da seção 3, de maneira geral e breve, apresentamos comentários sobre os seguintes trabalhos: *Literatura comparada: textos fundadores* (2011), livro organizado por Sandra Nitrini e Eduardo Coutinho; *Literatura comparada: história, teoria e crítica* (1997) de Sandra Nitrini e *Literatura comparada* (2006), de Tânia Carvalhal. Esses textos são importantes para entendermos que os conceitos das teorias das relações entre os textos estão no âmbito do comparatismo e apontam para as teorias da recepção no desenvolvimento do comparatismo na segunda metade do século XX; portanto, também nos importa *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994), de Hans Robert Jauss.

Continuaremos levantando algumas questões teóricas da literatura comparada que surgiram após o balanço estruturalista entre imanência do texto e dados extraliterários

apresentados na introdução da seção 3, finalizada com a guinada para a importância do leitor (Jauss, 1994). Na seção "3.1 *Seconde main*, *seconde degré* ou *mémoire*", seguiremos uma progressão: primeiro apresentaremos as concepções expostas em *La seconde main ou le travail de la citation* (1979), de Antoine Compagnon, que podem ser consideradas uma espécie de continuação de Jauss, já que tratam sobretudo das "figuras de leitura" e do "trabalho de citação" como o "trabalho", antes de tudo, de "um leitor que escreve"; depois abordaremos *Palimpsestes*: *La littérature au second degré* (1982), de Gérard Genette, sobre os processos hipertextuais necessários para a compreensão da relação entre Calvino e Ariosto; e por fim, *A intertextualidade* (2008), de Tiphaine Samoyault, cujo título em francês é *L'Intertextualité: Mémoire de la littérature*. Apontamos desde já para a noção de "secundário" comum nos títulos dessa fundamentação teórica, através das expressões "segunda mão" [*seconde main*]; "segundo grau" [*seconde degré*] — cuja tradução no Brasil é "segunda mão" ("a literatura de segunda mão"); e memória [*mémoire*], que traz a ideia de passado, ou seja, da literatura atual como memória do passado. Essa noção de secundário é, pois, fundamental para a relação entre o hipotexto e hipertexto.

Há traduções redutoras das obras de Compagnon e Genette publicadas ambas pela Editora UFMG, respectivamente: *O trabalho da citação* (1996) e *Palimpsestos*: *a literatura de segunda mão* (2010). Esses trabalhos, apesar de redutores, são importantes para os leitores brasileiros que não estão familiarizados com o idioma francês e ou não têm acesso aos originais.[8] Nosso primeiro contato com esses trabalhos teóricos foi a partir dessas traduções, pois as notas editoriais de ambas as traduções favoreciam o nosso objetivo. Na "Nota ao leitor" de *O trabalho da citação*, lemos: "optou-se por fragmentos que tratam da escrita como exercício da intertextualidade" (Compagnon, 1996, p. 5); e em "Esta edição brasileira de *Palimpsestos* de Gérard Genette: uma experiência transtextual" (peritexto editorial), lemos "parte significativa", embora a escolha dos capítulos tenha se dado a partir de interesses individuais das tradutoras. Ressaltamos que as traduções já aplicam em seus trabalhos os procedimentos intertextuais definidos pelos autores traduzidos. Mesmo que nem todos os conceitos e concepções desses autores tenham sido úteis para a instrumentalização da abordagem do nosso *corpus* — poderíamos contentarmo-nos com as traduções redutoras —, percebemos que as edições originais dão melhor conta da nossa necessidade — sobretudo a de Genette, cujos comentários sobre *Orlando furioso* e *O cavaleiro inexistente* foram excluídos na edição traduzida. Por outro lado, a obra de Samoyault está integralmente traduzida e publicada em 2008 pela editora Aderaldo & Rothschild. Dentro desse campo, a teoria de Compagnon é considerada uma teoria extensiva, enquanto a teoria de Genette é considerada uma teoria

restritiva (Samoyault, 2008). Nossa intenção, ao selecionar esses dois autores dentro do enorme campo, é justamente apresentar dois modos de compreender as relações entre os textos. As reflexões de Samoyault (2008), mais recentes, apontam para a conciliação entre as teorias extensivas e restritivas, embora assemelhem-se muito mais à extensividade a partir do conceito de intertextualidade como memória da literatura. Por fim, ainda nesta seção, a partir de Samoyault (2008) e sua ideia de "instalação da biblioteca", seguiremos com os aportes para uma política da leitura no interior das teorias das relações entre os textos a partir do ensaio "Ironia intertextual e níveis de leitura" presente na coletânea *Sobre a literatura* (2003), de Umberto Eco; do livro *Poética do pós-modernismo* (1991) e do artigo "La política de la parodia postmoderna" (1993), ambos de Linda Hutcheon. Veremos, então, como as ideias de Borges (1972) e de Calvino (1999) são exemplares de uma subversão ou de uma utopia no que diz respeito à política das relações entre os textos e do controle da escrita como homeostase (Compagnon, 1979).

Na seção "4 O escritor além da sua atmosfera", damos início às abordagens do *corpus*. Na introdução, trazemos a relação entre narrador e experiência presente no ensaio "O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" (1994), de Walter Benjamin, para explicar essa mesma relação no *corpus* da pesquisa. A experiência continua sendo esboçada, com o aporte do artigo "As cabras de Bikini: natureza e história em Italo Calvino" (2008), de Adriana Iozzi Klein, a partir de uma breve análise dos ensaios "Natureza e história no romance", "Três correntes do romance italiano de hoje", "O mar da objetividade" e "Desafio ao labirinto" presentes na coletânea *Assunto encerrado* (2006), de Italo Calvino, sobre o epos da Resistência italiana e do pós-guerra e a concepção de épica moderna do escritor. Na subseção "4.1 Epos da Segunda Guerra Mundial e do pós-guerra italiano", apresentamos o primeiro grupo de obras: o prefácio à segunda edição de *A trilha dos ninhos de aranha* (2004), *Por último vem o corvo* (2023a), *A entrada na guerra* (2023b) e *A especulação imobiliária* (2011). Na subseção "4.2 O palimpsesto épico de *O cavaleiro inexistente*", abordamos os processos literários que identificam o romance como épico. Demos este título — "além da atmosfera" — por perceber que as narrativas de Calvino desse período, apesar de assimilarem com genialidade a atmosfera da SGM e do PGI, representando toda sua crueldade com imagens históricas impactantes, possui, como dissemos, um plano maravilhoso ou o tom fabular como processo literário que irá evoluir na década de 1950 para o ciclo fantástico, cujas narrativas são ambientadas em outra atmosfera, espacial e temporalmente distantes. É com o ciclo fantástico que o "além da atmosfera" ficará mais óbvio, mas ressaltamos que esse sentido aparece também no neorrealismo fabular de Calvino.

Na seção “5 Calvino furioso” apresentamos as abordagens do ensaio épico *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* (2003, 2020), versão editada por Calvino da epopeia renascentista *Orlando Furioso* (2011, 2023), de Ludovico Ariosto, e do romance *O castelo dos destinos cruzados* (1991). O ensaio épico ainda não ganhou uma tradução no Brasil, apesar de ser o escritor italiano com o maior número de traduções no país, e apesar de a epopeia de Ariosto ter sido traduzida por Pedro Garcez Ghirardi em dois volumes bilingues, publicados pela Ateliê Editorial, em 2011 (Tomo I) e 2023 (Tomo II) — vale ressaltar, desde já, que Ghirardi (2011) comenta e acolhe a recepção da epopeia por Calvino, considerando-a uma leitura original. No entanto, além da edição da Oscar Mondadori do ensaio épico de Calvino (2003), há uma recente tradução em língua portuguesa que temos em mãos, publicada em 2020 pela editora portuguesa Cavalo de Ferro. O ensaio épico ou a leitura de Ariosto é um claro exemplo do que chamamos de “a experiência épica de Italo Calvino”, tornando-se o *corpus* central da investigação, porque se trata de uma leitura e reescritura pessoal e apreciativa da principal obra épica que atingiu sua sensibilidade: Calvino redimensiona e revitaliza a epopeia, recontando-a em prosa através de uma seleção temática e comentando-o numa linguagem moderna. Vamos aprofundar as relações que Calvino tece com o épico renascentista, no entanto, não propomos aqui um estudo comparado entre *Orlando furioso*, de Ariosto, e o *corpus*, e isto já justifica a ausência de um estudo aprofundado da epopeia — isso exigiria a comunhão de duas enormes fortunas críticas, a de Ariosto e a de Calvino, o que se tornou impossível para nós. Os estudos da epopeia de Ariosto são profícuos em temas, mas abordaremos apenas aqueles que interessaram a Calvino enquanto leitor e reprodutor dos processos literários constituintes da epopeia, para tanto agregaremos comentários sobre o estudo introdutório do ensaio épico *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* e os ensaios críticos “A estrutura de *Orlando*” e “Pequena antologia de oitavas”, presentes em *Por que ler os clássicos* (2007).

1.2 Estado da arte

O excerto a seguir, retirado de *Italo Calvino*: *as passagens obrigatórias* (1997), de Anselmo Pessoa Neto, na abertura do capítulo que trata da análise do romance *Se um viajante numa noite de inverno*, publicado em 1979, comenta a vasta fortuna crítica sobre as obras de Italo Calvino:

> Diversos estudos sobre a obra de Italo Calvino foram publicados na Itália. Outros continuam a ser elaborados, de tal forma que tudo o que se vá falar sobre esse autor, hoje, supõe obrigatoriamente uma extensa revisão bibliográfica. Isto, se, por um lado, nos possibilita um conhecimento abrangente do assunto, por outro, requer mais esforço e tempo. Os trabalhos críticos sobre o autor — em forma de livros, ensaios e resenhas — oferecem um roteiro cronológico para a leitura de Italo Calvino e, ao mesmo tempo, fazem um acompanhamento de repercussão, na crítica literária, de suas obras (Pessoa Neto, 1997, p. 23).

Já Gustavo de Castro, em *Italo Calvino*: *pequena cosmovisão do homem* (2007), a respeito dessa infinita — porque sempre em movimento — fortuna crítica de Italo Calvino, diz que Pessoa Neto (1997) deu uma grande contribuição ao explicitar as diversas nomenclaturas e classificações que já designaram a arte do escritor: alegórica, fantástica, labiríntica, combinatória, ecológica, barthesiana, mutável, fabulista, experimentalista, neobarroca, "simultaneamente moderna e pós-moderna" (Castro, 2007, p. 98) e tantas outras. Em ambas revisões literárias não encontramos o qualificador "épico" como uma busca de síntese, apesar de os qualificadores "combinatório", "labiríntico", "fantástico", "experimentalista" ligarem-se aos processos literários de Ariosto.

Dentro da revisão da literatura produzida no Brasil sobre Italo Calvino, encontramos poucos trabalhos que abordam a questão do épico. Portanto, os textos que mencionaremos e ou citaremos a seguir nos conduzem, por um lado, à assimilação geral da experiência literária de Italo Calvino e, por outro lado, à abordagem das obras elencadas no *corpus* da pesquisa. Como há pouca investigação específica sobre o épico em toda a revisão literária que conseguimos empreender, devemos apontar de que maneira cada trabalho mencionado ou citado pode nos encaminhar para a compreensão do problema de pesquisa; ou seja, tecer o fio épico a partir dos textos que julgamos melhor contribuintes para uma instrumentalização tanto metodológica quanto teórica da investigação.

No Brasil, há quatro importantes trabalhos a respeito da obra de Italo Calvino, são eles: o já citado *Italo Calvino*: *as passagens obrigatórias* (1997), de Anselmo Pessoa Neto; *O desejo da escrita em Italo Calvino*: *para uma teoria da leitura* (2003), de Rita de Cássia M. e S. Costa, que aborda uma "teia inconsútil de relações que envolve o texto e o leitor, o signo e o sentido, a leitura e a escrita, o discurso da criação e o da crítica" (Costa, 2003, p. 15); o já mencionado *Italo Calvino*: *pequena cosmovisão do homem* (2007), de Gustavo de Castro, que tem como pergunta central "quem é e o que faz o herói de Italo Calvino" e, para respondê-la, aponta as características centrais dos protagonistas de doze romances; e, por fim, *Escrever também é outra coisa*: *ensaios sobre Italo Calvino* (2013), coletânea de artigos organizada por Adriana

Iozzi Klein e Maria Elisa Rodrigues. Desse último exemplar, destacamos o texto de abertura "Breve ensaio sobre o ensaio de Italo Calvino" (Klein, 2013, p. 13-27).

Consideramos *O desejo da escrita em Italo Calvino* (2003), de Rita de Cássia Costa, um estudo esclarecedor acerca de como Calvino transita entre os aspectos da criação e recepção literárias, delineando uma "teoria da recepção" pautada pelo desejo de escrever: "a interpretação, assim como a escrita, é compreendida como potência de criação" (Costa, 2003, p. 17). Nesse sentido, a ideia de "desejo" entre a escritura e a leitura se aproxima à de "revitalização do épico", inserindo-o nas questões da estética da recepção, sobretudo a respeito do ensaio *Orlando Furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino*. Dentro desse campo da recepção, cabe ainda agregar alguns recursos teóricos como Jauss (1994), Compagnon (1979) e Samoyault (2008). Essa crítica envolve reflexões sobre a obra *Ficções* (1972) de Jorge Luis Borges, e teóricas de Umberto Eco (2003) e Gérard Genette (1982). Crítica e teoria aqui agregadas contribuem para explicar a relação do Calvino leitor com a epopeia de Ariosto e, em sentido mais amplo, da leitura com a reescritura.

Já a "pequena cosmovisão do homem" de Italo Calvino, a qual se refere Gustavo Lima (2007), está fundamentada por dois aspectos chamados de "saberes" e "ideias-forças" que constituem os protagonistas dos romances de Calvino: os saberes são "um conjunto complexo de conhecimentos, reflexões e práticas da vida [...] como valor fundamental" (Lima, 2007, p. 16) e as ideias-forças são "recorrentes ou aquelas que sistematicamente aparecem nos personagens, guiando suas ações" (Lima, 2007, p. 16). Esses dois aspectos, que para nós demonstram um epos contemporâneo, e o fato de Lima (2007) construir através da análise dos romances o "herói de Italo Calvino", baseado na ideia de homem total ou que busca a totalidade, apontaram uma valiosa contribuição para os nossos objetivos: tanto na investigação dos aspectos do "herói", e como podem estar atrelados aos sentidos do herói da literatura épica (Bowra, 1952), quanto na lição metodológica, ou seja, de que maneira o intérprete teceu um fio que liga os heróis dos doze romances.

Em "A forma literária, Ulisses e o leitor" (2006), de Carlos Eduardo Fernandes Netto, encontrarmos uma palavra sobre a literatura épica. O artigo de Netto também nos dá ampla contribuição para a pesquisa porque toca na questão épica ao analisar o ensaio "As odisseias na *Odisseia*", de 1983, e a partir dessa análise aponta que

> [...] entre os procedimentos técnicos de uma obra que representa a sólida cosmovisão peculiar à mentalidade épica, Calvino, na condição de leitor, encontra elementos concernentes ao pensamento moderno: a percepção

> fragmentária do mundo e o despedaçamento de verdades eternas (Fernandes Netto, 2006, p. 143).

Mas, apesar de Fernandes Netto não ter mencionado em seu artigo, é desde o ensaio "Os níveis da realidade em literatura", de 1978, que Calvino publica sua recepção da *Odisseia*, de Homero. Esse é o ensaio que encontramos melhor formulada a ideia da "percepção fragmentária do mundo e o despedaçamento de verdades eternas". Calvino demonstra a gradação de complexidade dos níveis de realidade em literatura, delineando o modo como esses níveis se relacionam através dos intrínsecos atores literários, entre a criação e a recepção (autor, personagens, narradores, e os tipos de leitores). A partir dessa reflexão, que parece esgotar todas as possibilidades dos níveis de realidade na literatura épica, Calvino vai, didaticamente, propor uma oração mais acabada que sintetiza esses níveis: "Eu escrevo que Homero narra que Ulisses diz: eu escutei o canto das Sereias". Dissemos "didaticamente" porque Calvino analisa a proposição explicando como se desdobram os níveis de realidade em cada uma de suas partes, cada qual iniciando uma seção de seu texto: "Eu escrevo", "Eu escrevo que Homero narra", "Homero narra que Ulisses", "Ulisses diz:" e por fim "Eu escutei o canto das Sereias". Em cada uma dessas seções, Calvino traz exemplos de obras medievais, renascentistas e modernas nas quais se opera uma espécie de retorno especular e especulativo à instituição literária e onde reside um pensamento sobre sua própria possibilidade, e dessa forma nos tornamos sensíveis à crise que se estabelece a partir delas (Miranda, 2021).

Como dissemos, o artigo intitulado "As cabras de Bikini: natureza e história em Italo Calvino", publicado na Revista de Italianística em 2008 por Adriana Iozzi Klein, é de suma importância para esta tese. Klein (2008) nos apontou o início das reflexões de Calvino sobre o épico num pequeno ensaio intitulado *Le capre ci guardano* publicado em 1946, portanto, antes mesmo do seu primeiro romance.

Sobre *A trilha dos ninhos de aranha*, encontramos os seguintes artigos que tratam da relação do romance e o epos do SGM e do PGI: "Resistência e leitura na Itália de *A trilha dos ninhos de aranha*, de Italo Calvino" (2015), de Cintia da S. Moraes; e "Sobre a resistência *partigiani*: uma leitura do direito de resistir à opressão na perspectiva de *A trilha dos ninhos de aranha*, de Italo Calvino" (2019), de Ana B. F. dos Santos e Margareth Vetis Zaganelli. Moraes (2015) analisa a personagem Zena a partir da temática da leitura e da escrita, com destaque para o movimento da Resistência Italiana em oposição ao regime fascista e à dominação nazista na Itália. Na obra, Zena é um rapaz que faz parte do destacamento *partigiano* no qual se insere Pin, o protagonista, e passa os dias lendo um romance policial. Sobre a relação entre leitura e

resistência, Moraes (2015, p. 9) escreve: “No contexto da guerra, a leitura é situada no universo do combatente ao qual o livro faz companhia, dá alento e esperança”; e conclui que o “puro ato de leitura e pela liberdade de ler o que quiser, onde e como queira” é em si um ato de resistência contra o fascismo e o nazismo, mostrando as razões claras para esse entendimento dada a relação entre esses regimes totalitários e a educação. Santos e Zaganelli (2019) trazem uma abordagem interdisciplinar entre Direito e Literatura, tendo como foco o “direito de resistir” mediado pela literatura, ou seja, pela escrita *partigiana*, e para tanto identificam o personagem Pin como o pivô dessa escrita: “Não restam dúvidas quanto à funcionalidade da figura de Pin à narração da resistência, pois ao mover-se pelos cenários e incluir novos personagens, acaba favorecendo a progressão do enredo e nos dá a conhecer a realidade da Resistência Italiana” (Santos; Zaganelli, 2019, p. 261). Apesar de não mencionarem as palavras “epos” ou “épico”, esses artigos contribuíram para o nosso problema de pesquisa, pois os temas tratados coadunam com o que compreendemos como *epos* da Segunda Guerra Mundial (SGM) engendrado no considerado primeiro romance neorrealista italiano.

As “Trilhas calvinianas” (2015), Edição especial da revista *Anuário de Literatura*, reúnem várias chaves interpretativas da obra do escritor. Embora nenhum deles trate diretamente do épico, chama-nos atenção os artigos que tratam de aspectos abrangentes de sua experiência literária, como a forte carga de energia e um germe de utopia presente no início da criação calviniana, explicados por Fabio Pierangeli; a relação entre as narrativas com o discurso mitológico, principalmente com as figuras arquetípicas do movimento e da linguagem, como Hermes, Mercúrio e Thot, e o conceito de *rizoma*, de Félix Guattari, para salientar o trânsito entre o antigo e o contemporâneo, “trafegando entre a memória e a mobilidade de reconfiguração de valores e comportamentos”, conforme apontam Glaucia Lara e Maria Santiago (2015, p. 113). O “antigo” na concepção das intérpretes foi assimilado como épico a partir das expressões “memória” e “mobilidade de reconfiguração” entendidas como “revitalização” e “redimensionamento”, contribuindo para os objetivos de pesquisa.

No artigo “Diálogo de Calvino com Hermes-Mercúrio em *As cidades invisíveis*” (2015, p. 123-142), de Glaucia Lara e Maria Santiago, lemos a seguinte frase: “identificar se aspectos do coletivo contemporâneo são contemplados nas narrativas”, isso porque as narrativas de *As cidades invisíveis* são ambientadas no medievo, cujo principal intertexto histórico é o par nominal “Marco Polo – Kublai Kan”. Isto nos faz lembrar dos ensaios prefaciais da experiência de criação literária de *Os nossos antepassados* e da segunda edição de *A trilha dos ninhos de aranha*. Nesses prefácios ensaísticos, Calvino expõe para seus leitores, a partir de uma autocrítica, os processos literários das obras em questão, apontando para os “aspectos

contemporâneos" do ciclo carolíngio em *Os nossos antepassados*, e o sentimento de "anonimato" ou "coletividade" — ou ainda de figuração do epos contemporâneo — a partir de um neorrealismo ou "neoexpressionismo" de "tom fabular" em *A trilha dos ninhos de aranha*. Ainda sobre o processo de identificação do contemporâneo em narrativas que tematizam a matéria poética medieval de *As cidades invisíveis*, as autoras procuram explicar essa conexão entre o passado e o presente da escrita a partir das ideias de "rizoma" e "arborização" que correspondem ao modo de compreender e corresponder as relações espaciais dispostas na obra e a mitificação dos comportamentos humanos contemporâneos — essas ideias coadunam plenamente com o processo literário labiríntico encontrado na epopeia de Ariosto e, consequentemente, no *corpus* da pesquisa.

Seguiremos apresentando uma pequena fortuna crítica sobre *Os nossos antepassados*, que inclui o romance *O cavaleiro inexistente* — consideramos importantes porque é o início do coser épico calviniano com a epopeia de Ariosto. O primeiro artigo de destaque para nós, enquadrado dentro de revisão da literatura por apresentar aspectos abrangentes da obra, é "Italo Calvino e a trilogia *I nostri antenati*" (1988), de Sergio Mauro. Nesse artigo, Mauro (1988) explana, através da fábula o engajamento intelectual, o relacionamento do homem com a natureza e outros temas — o autor comenta os três romances, mas o destaque é *O barão nas árvores*. Ainda sobre *Os nossos antepassados*, temos a tese *Indivisíveis, intangíveis, impossíveis*: *mundos ficcionais em I nostri antenati, de Italo Calvino* (2009), de Valéria Arauz, que considera os romances um marco para as escolhas estéticas que acompanhariam Calvino por toda a sua produção, e investiga o diálogo que as obras têm com as tendências da modernidade e da pós-modernidade. Nesse mesmo sentido, temos a dissertação *Os nossos antepassados, de Italo Calvino, como alegoria do sujeito moderno* (2015) de Juliana Paiva, que investigou dois eixos: a relação entre "ficção e realidade", e o debate sobre a modernidade àquela época. E, por fim, a dissertação *Ficcionalização histórica e insólito em Os nossos antepassados, de Italo Calvino* (2016), de Natalia Gomes, que investigou a maneira como a metaficção historiográfica de Linda Hutcheon (1991) está presente na trilogia fantástica. Ainda temos o artigo "Calvino e Orlando: os desvarios d'*Os nossos antepassados*" (2011), de Jackson Silva, no qual o tema da loucura e os desvarios dos personagens da trilogia são vistos como emblemas do homem contemporâneo. Portanto, esses cinco estudos guardam entre si relações de proximidade ao ressaltarem o moderno e o pós-moderno da obra — muitos desses aspectos apontados pelo próprio Calvino através dos ensaios e, sobretudo, do prefácio da coletânea sobre a experiência de criação —, fato que não perdemos de vista na investigação já que propomos

construir um fio épico na experiência literária de Calvino, alinhavado através da revitalização na modernidade e no embate entre literatura e sociedade.

Encontramos alguns trabalhos especificamente sobre o romance *O cavaleiro inexistente*. O primeiro deles é, para nós, o artigo "*Il cavaliere intertestuale*: intertextuelle Relationen zwischen Italo Calvino und Ludovico Ariosto" (2001), no qual Bernhard Huss aponta Ariosto como modelo literário na obra de Calvino e diz que lhe serve como

> […] uma instância de orientação no quadro de uma concepção que vê a literatura como um modelo ordenador do "mundo" (a literatura não tem uma função de imagem, mas sim uma função de modelo) e, consequentemente, procura adquirir estratégias a partir de hipotextos para lidar com a experiência subjetiva do cosmos (Huss, 2001, p. 347).[9]

O artigo "A representação poética da escrita em *O cavaleiro inexistente*" (2006), de Maria E. R. Moreira, esclarece como as categorias do espaço, tempo, personagens e narração delineiam uma poética metaficcional através da representação do processo da escrita. Mas faltou ressaltar que é sobretudo a partir da metalepse narrativa (Genette, 1989) que ocorre a metaficção como representação da escrita, como veremos na seção 4.2. Moreira (2006) conclui seu artigo da seguinte forma:

> Calvino realiza, assim, uma narrativa rica e complexa, em que o fazer literário é recriado ficcionalmente. Se o texto literário assume, em suas palavras, independência, o mundo real é quem impulsiona a ficção. Sem pretender-se espaço de realidade, a ficção evidencia o real como motor, e reforça sua concretude única (Moreira, 2006, p. 167).

Há dois trabalhos que tratam da relação entre *O cavaleiro inexistente* e o romance de cavalaria, são eles: o artigo "O resgate lendário da cavalaria em *Il cavaliere inesistente*, de Italo Calvino" (2011), de Adriana Lins Precioso, e a dissertação *Diálogos entre a novela de cavalaria e O cavaleiro inexistente, de Italo Calvino* (2013), de Carla Araújo Lima da Silva. Precioso (2011) afirma que o

> […] confronto entre loucura e razão [em *Orlando furioso*] abre espaço para a tão famosa ironia em Ariosto, ponto principal de intersecção entre a obra *Il cavaliere inesistente* de Italo Calvino. Com a finalidade de torná-lo mais próximo do público atual, Italo Calvino recontou o poema dirigindo-o principalmente aos jovens leitores. Imaginamos que desse processo de adaptação realizado por Calvino venha a aproximação com a obra de Ariosto, sobretudo pela temática por ela desenvolvida (Precioso, 2011, p. 163-164).

Compreendemos que há um redimensionamento e uma revitalização da epopeia, mas em vez de tratarmos da "loucura e da razão", vamos analisar o caráter hipertextual entre a epopeia e o romance épico a partir do mito do andrógeno, representado pela personagem Bradamante, e dos processos literários de espelhamento através da já mencionada metalepse narrativa. Silva (2013), por sua vez, analisa o *etos* da cavalaria medieval e como é revitalizado por Calvino na modernidade através do tema da existência, sobretudo a partir da ideia central de que também se aprende a existir:

> Desse modo, se em **O Cavaleiro** as semelhanças entre o modo de vida medieval e moderno são evidenciadas, há também o momento em que Calvino reverte o jogo e oferece uma solução, tanto aos seus cavaleiros medievais quanto aos seus companheiros de milênio: resistir à comodidade da vida e aprender a existir (Silva, 2013, p. 149).

De aspecto geral, ou seja, trazendo reflexões sobre o impacto e a posição da obra tanto na experiência pessoal de Calvino quanto na comunidade literária, temos o artigo "Italo Calvino: escritor e sociedade: uma análise de *O cavaleiro inexistente*" (2006), de João Ferreira. Já a dissertação e *A busca do ser e da arte em "O cavaleiro inexistente" de Italo Calvino* (2006), de Flávio Roberto Gazola, trata da relação entre a poesia épica e a poesia cavaleiresca, de alguns processos intertextuais na obra, da revitalização da figura do cavaleiro e sua transfiguração fantástica. Gazola (2006) investiga a forma como Calvino estabelece um diálogo com o poema épico cavaleiresco de Ludovico Ariosto no âmbito da formação identitária dos entes ficcionais e da própria narrativa e, além disso, das fronteiras entre literatura e sociedade.

A respeito de *Fábulas italianas* e apesar de a obra não fazer parte do nosso *corpus*, os trabalhos que encontramos tiveram o intuito de não só estudar a fábula como gênero literário, mas de buscar o sentido da fábula na experiência literária de Italo Calvino. Nosso destaque é a dissertação *As fábulas na trilha de Italo Calvino* (2007), de Vanina Sigrist, que constrói duas significações da fábula através dos ensaios e das cartas de Calvino: a primeira a partir do diálogo do escritor com a crítica e a validação de um gênero literário; a segunda a partir da busca por um modelo narrativo adequado às necessidades do protagonista em um mundo de guerra e às preocupações com a fisionomia moral do papel do escritor na modernidade. Outro destaque é a tese *Propostas para o século XXI: o conto popular em Italo Calvino* (2013), de Eva A. de Oliveira, que conclui que o trabalho com o gênero em *Fábulas italianas* ampliou as possibilidades narrativas de Calvino, pois a intérprete defende que a obra é central para o desenvolvimento do "fiabesco", do fantástico, da ficção científica presente em *Todas as cosmicômicas*, e que as *Seis propostas para o próximo milênio* propõem esses gêneros com os

valores do conto popular. Não vamos abordar as *Fábulas italianas*, mas compreendemos a partir das intérpretes que a fábula é uma "ideia-força" de Italo Calvino e asseveramos que se relaciona com sua épica moderna a partir também da revitalização e do redimensionamento.[10]

Outro romance de Italo Calvino que não será abordado nesta tese é *Marcovaldo ou As estações na cidade*, publicado em 1963. No entanto, alguns intérpretes visualizam a épica moderna presente nos processos literários desse romance. Sobre isto, temos o segundo capítulo do livro já citado *Italo Calvino: pequena cosmovisão do homem* (2007), de Gustavo de Castro, destinado à análise do aspecto aventuresco no intuito de demonstrar duas características do herói calviniano: a leitura do mundo e o deslocamento contínuo de um ponto a outro. Além disso, Castro (2007, p. 20) investiga o "aspecto modular" de *Marcovaldo ou As estações na cidade* (1994), que forma a base dos hiper-romances da década de 1970 (*As cidades invisíveis, O castelo dos destinos cruzados* e *Se um viajante numa noite de inverno*). Ainda sobre *Marcovaldo…*, temos o artigo "Cidade, natureza e ilusão: Italo Calvino e a épica moderna nas desventuras de *Marcovaldo ou As estações na cidade*" (2012), de Camila Pierobon, que aponta, apesar de não usar estas mesmas palavras, para uma "épica urbana", diferença e repetição em relação à épica clássica:

> Para Calvino, a épica moderna marcaria uma profunda diferença daquilo que seria a épica clássica, em que a relação entre natureza, homem e história era dada por uma ordem cosmológica exterior, definida por Georg Lukács em sua *Teoria do Romance* como "culturas fechadas". A máxima da épica clássica que diz: "um lugar para cada coisa e cada coisa no seu lugar" não faz sentido nas culturas abertas. O sentido na modernidade se transforma em eterna busca para algo inatingível (Pierobon, 2012, p. 100).

Não abordaremos *Fábulas italianas* nem *Marcovaldo ou As estações na cidade* somente porque não assimilam de forma mais direta a epopeia de Ludovico Ariosto, mas compreendemos que os processos literários presentes na epopeia também são utilizados nessas obras, como também em outras, por exemplos, *Todas as cosmicômicas* e *As cidades invisíveis*, o que nos dá a ver que Calvino não abandona os aspectos épicos em toda sua produção literária.

Temos ainda alguns trabalhos que analisam o ensaio épico *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* e o romance *O castelo dos destinos cruzados*. Sobre o ensaio épico não encontramos nenhum trabalho em língua portuguesa — alguns trabalhos já citados, sobretudo aqueles que abordam o *corpus*, mencionam o ensaio épico, mas não trazem um estudo aprofundado. Dada a nossa intenção de inserir na recepção acadêmica brasileira o qualificador "épico" como imagem literária do escritor Italo Calvino e dada a ausência de estudos em

português que trazem de forma mais abrange o "fio épico" do escritor, recorremos aos trabalhos em língua italiana e inglesa. Seguindo a ordem cronológica desses trabalhos, começamos com o artigo "Calvino lettore dell'Ariosto" (1991), de Lene Waage Petersen. A professora e pesquisadora explica-nos a "função Ariosto" [*funzione Ariosto*] em três níveis: "ao nível da poética explícita (nos ensaios) e da poética implícita (nas obras que estão em relação intertextual com o *Orlando furioso*) e ao nível de orientação profunda, sobretudo formal, mais intimamente presente na escrita de Calvino" (Petersen, 1991, p. 230).[11] Esses três níveis são identificados em quatro períodos distintos:

> 1. um primeiro período de presença "invisível" ou implícita de Ariosto; 2. o momento de *O cavaleiro inexistente*, que dá origem à formulação de uma poética da "transfiguração fantástica"; 3. o período da dupla "reescrita" de *Orlando furioso*, *O castelo dos destinos cruzados* (1968-1973) e *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* (1967-1970), e 4. um período final de uma presença que está mais uma vez sobretudo implícita (Petersen, 1991, p. 230-231).[12]

Como o leitor pode observar a partir dessas citações, o artigo de Petersen (1991) não é somente o primeiro na ordem cronológica, como um dos mais importantes para a nossa compreensão da "experiência épica de Italo Calvino", identificada pela intérprete como a "função Ariosto". O artigo nos impeliu a traçar o "fio épico" na experiência literária do escritor abrangendo os níveis e fases criativas de Calvino. Petersen (1991, p. 231) diz que a fábula e a aventura, como ideias-força da criatividade poética de Calvino, não constituem uma presença de Ariosto em sua obra, isso porque "Desde sua estreia em 1946 até 1954, o nome de Ariosto aparece apenas uma vez em 1949 […]".[13] Ela identifica o primeiro período como presença invisível ou implícita de Ariosto a partir de *O visconde partido ao meio*, e explícita a partir de *O cavaleiro inexistente*:

> No ano de 1952, com *O visconde partido ao meio*, a figura do cavaleiro entrou na narrativa de Calvino, imagem emblemática de uma relação intertextual com Ariosto. […] Devemos esperar pelo período que se segue à experiência profundamente ariostiana de *O cavaleiro inexistente* (1959), para encontrar a primeira leitura poética explícita de Ariosto (Petersen, 1991, p. 231).[14]

Concordamos com a leitura de Petersen (1991), no entanto compreendemos que a fábula e a aventura das obras neorrealistas são os processos literários ligados à representação do epos, delineando nas obras o plano histórico e plano maravilho, com a ausência de um herói épico tipicamente clássico. Se não há Ariosto antes do período propriamente fantástico, defendemos

que a fábula e a aventura, como processos criativos da fase neorrealista, identificam a "experiência épica" de Calvino que, posteriormente, irá assumir plenamente sua relação com Ariosto. Petersen (1991) estabelece, ainda que brevemente, a relação entre *O castelo dos destinos cruzados* e alguns ensaios de *Seis propostas para o próximo milênio* com *Orlando furioso*.

Outro artigo fundamental é "Italo Calvino as rewriter of the *Orlando Furioso*, by Ludovico Ariosto" (2019), de Cristiano Bedin. A partir da teoria da intertextualidade, ou seja, dos processos transposicionais e das transformações sérias, Bedin (2019) analisa a reescrita de *Orlando Furioso* feita por Calvino, proposta para o leitor moderno através de uma nova sensibilidade narrativa. Bedin (2019) primeiramente nos apresenta um breve comentário sobre o tema central e a estrutura narrativa da epopeia e sobre a teoria dos processos de reescritura, que assim como o fazemos, baseia-se em Genette (1982), mas acrescenta, a nosso contragosto, a *Angústia da influência*, de Harold Bloom: "Portanto, o processo de reescrita é realizado como um processo de substituição de um hipertexto por uma hipótese [um hipotexto] e essa situação causa uma sensação de ansiedade naqueles que elaboram essa transformação" (Bedin, 2019, p. 563).[15] Não compreendemos que há uma "angústia da influência" na relação entre Calvino e Ariosto, porque não há, em momento algum, uma deliberada vontade, declarada ou implícita, de suster ou velar a influência de Ariosto; pelo contrário, Calvino é um entusiasta dessa relação e vê a literatura de Ariosto como desafiadora, mas não angustiante. Apesar disso, Bedin (2019) esclarece quais os processos hipertextuais utilizados na reescritura de Calvino: redução e prosificação do hipertexto caracterizadas como "simplificação": "O autor acompanha o leitor na leitura das passagens propostas com uma simples e não acadêmica linguagem e ajuda-o a interpretar o texto, através de um trabalho de simplificação do material poético" (Bedin, 2019, p. 566).[16] Não compreendemos que há uma "simplificação" da epopeia, mas apresenta uma complexidade a partir de uma seleção criteriosa dos episódios épicos. Ainda sobre o ensaio épico de Calvino (2003, 2020), temos o mais recente artigo "Un tipo nuovo di mediazione tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura dell'*Orlando Furioso*" (2022), de Silvia Rezzonico, no qual a autora aponta para o processso de divulgação editorial do ensaio épico como um "novo tipo de mediação" entre o público e Ariosto, trata-se, segundo a autora, de uma narrativa original sem atitude pedagógica para com o leitor.

Por fim, a dissertação *Dialogando com os clássicos: a importância do paladino Orlando em O castelo dos destinos cruzados de Italo Calvino* (2017), de Luana Toledo, nos deu ampla contribuição. Luana Toledo (2017) traz o levantamento de características comuns entre as obras e os temas do amor e da loucura da epopeia, 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 mencionadas três epopeias: *A canção de Rolando* (1100), *Orlando Innamorato* (1483) e *Orlando Furioso* (1516/1532), e duas narrativas escritas por Italo Calvino, "A loucura de Orlando", publicada no ensaio épico *Orlando Furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* (1970), e "História de Orlando louco de amor" em *Os castelos dos destinos cruzados* (1973).

2 AS FORMAS ÉPICAS

Ao revisarem os textos de Platão e Aristóteles que fundamentam as teorias dos gêneros, os autores aqui arrolados apontam erros de interpretação históricos. O principal deles, que acarreta em tantos outros, é a confusão entre o caráter de proposição teórica e/ou crítica da Poética Clássica.[17] Além desse problema, observa-se que não há exemplos do "gênero lírico"; ou seja, não há, desde o início, uma tripartição dos gêneros fundamentais da poética em "lírico, épico e dramático", pois o lírico é identificado por Platão e Aristóteles apenas teoricamente, sem exemplificação, através de reduções lógicas.

Em *A República*, Platão (2001, p. 115) afirma que há três tipos de poesia: a narrativa simples, a narrativa mista e a narrativa dramática. Toda poesia é, portanto, "narrativa" — "Acaso tudo quanto dizem os prosadores e poetas não é uma narrativa de acontecimentos passados, presentes ou futuros?". Mas Platão não pretende explorar toda poesia de seu tempo, e fez seu recorte no *corpus* da poética grega: tratou apenas da poesia mimética; ou seja, da epopeia e do drama. Não há exemplificação da "narrativa simples", ou não mimética, ou ainda, da "poesia lírica", nos textos de Platão (e de Aristóteles) — mesmo que, muitos séculos depois, tenha-se incluído a poesia lírica, através do que Genette (1987) chama de "ilusão retrospectiva".

As motivações de Platão pela preferência à poesia mimética eram de ordem política, pois era inevitável, dentro de uma filosofia política, que se tratasse dos modos de enunciação que imitavam a ação do homem. O paradigma, portanto, é o da mimesis. Mas há também, segundo Brandão (21--?),[18] um movimento secular da sociedade grega que implica na preferência de Platão e de Aristóteles à poesia mimética (à epopeia e ao drama):

> A vida ateniense, com efeito, é dominada, pelo menos desde o século VI a.C., por necessidades crescentes de publicização. Assim, a tragédia e a comédia representam como que o ápice de um processo de transmissão em grande escala, após a instituição dos grandes festivais como parte integrante da vida oficial da pólis (Brandão, 21--?, p. 4).

Para Platão, importava sobretudo o caráter público da poesia. No entanto, a narrativa simples (não mimética) dizia respeito ao caráter privado (*oikos*). Há outra justificativa, apontada por Brandão (21--?, p. 5), para a preferência à discussão apenas da poesia mimética na crítica da Poética Clássica: a passagem da epopeia do estrato erudito para o estrato popular, tornando a poética uma espécie de retórica popular.

> Já a epopeia homérica, com o correr do tempo, deixara de ser divertimento da nobreza e ganhara também a praça pública, através da atuação dos rapsodos, como se mostra no *Íon*, em que a personagem se gaba de ter tido, em Epidauro, um público de 20.000 pessoas! Exageros à parte, trata-se, de qualquer modo, de testemunho interessante sobre como a ação dos rapsodos transformara a narrativa épica em espetáculo para grandes públicos. É por isso que, para os pensadores de então, refletir sobre a *pólis* implica necessariamente abordar os gêneros de discursos públicos, incluindo, ao lado da retórica, o teatro e a poesia heroica. Ou seja: a poesia narrativa (dramática ou não), na *pólis* clássica, é um instrumento de ação política. Prova disso é o reconhecimento, por Aristóteles, de que o objetivo da tragédia é a catarse, o que, no meu modo de entender, nada tem de psicologismo, mas remete a uma função de recepção coletiva e política (Brandão, 21--?, p. 5).

Essa motivação política, que é também a razão para a ausência da poesia lírica na Poética Clássica, acarreta, em Platão, na expulsão dos poetas da *pólis*. Mas, como se pode perceber, "não qualquer literatura (poesia e prosa); nem qualquer literatura narrativa; mas apenas a literatura narrativa mimética, cujo exemplo *puro* seria o teatro" (Brandão, 21--?, p. 5).

Dados os aspectos extraliterários, políticos e sociais, que implicaram na ausência de exemplificação da narrativa simples em Platão, Brandão (21--?, p. 8) explica a tensão entre o factual e o virtual na teoria dos gêneros da Poética Clássica, já que se fundamenta numa metafísica amimética e assemiótica: "A narrativa simples seria uma sorte de gênero anti-mimético, correspondente a um estado de pureza […] que é também simples". Na passagem de Platão a Aristóteles, é identificada uma diferença de concepção no que diz respeito à narrativa simples quando o exemplo é o ditirambo:

> Assim, se para Platão o ditirambo seria o gênero histórico que mais se aproximaria de um gênero amimético (ou, mais corretamente, da *narrativa simples*), para Aristóteles o ditirambo só pode ser mimético, como qualquer outro gênero — talvez até em vista do fato de que o filósofo não logre descobrir, como seu antecessor, um exemplo concreto de gênero amimético e, por isso mesmo, universalize a mimese como o que de mais próprio tem a arte poética (Brandão, 21--?, p. 9).

No Livro III de *A República* (2001), a epopeia homérica passa duramente pelo escrutínio de Platão que, segundo Brandão (21--?, p. 7), "apela para um interessante processo de reescritura da primeira cena da *Ilíada* […] [Platão] *traduz* Homero do grego ao grego". Reescrever uma epopeia em forma de prosa é, portanto, um procedimento muito antigo, aparece já em Platão, ao exemplificar o que seria a narrativa simples: reescreve trechos da *Ilíada* de Homero em forma de prosa. Italo Calvino faz o mesmo: reescreve trechos de *Orlando furioso*

em forma de prosa. O que une a atitude de ambos é a experiência e o pensamento épicos, expressões sínteses do movimento de *mimesis* do discurso épico em forma de prosa.

Brandão diz que, sob a pena de Platão, Sócrates traduz a epopeia homérica. Também há traduções prosaicas do mito, "na medida em que, ao narrar seus próprios mitos, Platão pratica uma modalidade de narrativa em prosa, prevalentemente sem representação de discursos e sem os demais elementos miméticos existentes em Homero" (Brandão, 21--?, p. 9); e o "diálogo" de Platão também é considerado por Brandão como exemplo de narrativa simples. O diálogo mimetiza os poetas com invocação às Musas e entrecho narrativo que se traduz num estado divino (ditirambo).

No capítulo 7 do livro *Teoria da literatura em suas fontes* (2002), intitulado "A questão dos gêneros", Luiz Costa Lima faz um percurso crítico através da história das teorias dos gêneros literários, começando pela *Poética*, de Aristóteles, dando-nos uma abrangente noção do desenvolvimento dessas teorias. No início do capítulo, Lima (2002) comenta a confusão secular criada ao considerarem a *Poética* de Aristóteles uma proposição teórica (normativa), estabelecendo, assim, as bases da hierarquização literária e do cânone:

> Considerando a maneira como a *Poética* veio a ser lida, o problema consiste em saber se a diferenciação aristotélica era apenas (ou dominantemente) descritiva ou, ao invés, de ordem normativa […] a *Poética* foi utilizada para a confecção de cânones a que as obras deveriam se ajustar (Lima, 2002, p. 258).

A justificativa para considerar a *Poética* uma proposição normativa (teórica) e não descritiva (crítica) é a qualificação e distinção ética da tragédia e da epopeia em relação à comédia: na tragédia e na epopeia os homens devem ser bons (melhores do que nós), suas falas e ações revelam a qualidade moral de suas escolhas: "[…] passagens desta ordem são diretamente normativas" (Lima, 2002, p. 258). Como dissemos, essa distinção moral e ética é na verdade uma valoração cuja a finalidade, em Platão, é a política ideal da *pólis*; portanto, a arte deve ser pedagógica ou irá prejudicar esse ideal. Aristóteles, por outro lado, valoriza a obra de arte a partir dos efeitos que provoca no receptor, dentre eles, a catarse. Na verdade, a questão da recepção está presente tanto em Platão quanto em Aristóteles, no primeiro implica uma pedagogia moralizante; no segundo, uma valorização estetizante. Lima (2002) conclui:

> Ora, se a perfeição da obra não está em si, mas no efeito que provoca, a questão da normatividade se toma secundária: mesmo que o autor da *Poética* a tenha inscrito em seu tratado, à medida que torna a obra dependente da conduta do receptor automaticamente dá condições de liberar o gênero da uniformidade normativa (Lima, 2002, p. 259).

Mas essas condições estão completamente desaparecidas em Horácio (Aristóteles; Horácio; Longino, 2005), que apresenta gêneros nitidamente demarcados, e a partir desse momento, na história da teoria dos gêneros, temos uma repetição do mesmo padrão: até a crítica neoclassicista, passando pela renascentista, "a normatividade era acompanhada pela ideia de *imitatio* quanto à natureza da obra de arte. […] a *mimesis* assume o significado de imitação da natureza e os gêneros carreiam normas e preceitos" (Lima, 2002, p. 260); no Renascimento, os gêneros eram associados a distinções éticas e morais e de classes sociais, e daí observa-se duas consequências: a relação entre mimesis e normatividade torna-se ainda mais estreita e os gêneros tornam-se nítidos de modo horaciano. No Romantismo, a questão do gênero deixa de ser importante, já que a obra de arte é compreendida e valorizada como expressão subjetiva:

> Daí a importância saliente que terá o poema lírico, forma mais aclimatada à pessoalização do poético em que o Romantismo primará. Daí o ataque à separação dos gêneros, com a difusão de Shakespeare e do teatro espanhol em detrimento do clássico francês; daí, em suma, Hugo propor caracterizar a cena romântica pela própria mistura dos gêneros (Lima, 2002, p. 262).

Ainda dentro do contexto do Romantismo, Ferdinand Brunetière (*apud* Lima, 2002; Genette, 1987) afirma que o romance teria nascido da epopeia (sobretudo das canções de gesta), e daí surgem outros tipos como os romances de aventuras, romances épicos, romances de costumes, romances de cavalaria. Isso é historicamente verificável na Idade Média, mas por trás desse movimento de nascimentos verificáveis, está a ideia de "natural" de Brunetière, ou seja, cria-se uma "história natural" da literatura, dividindo suas obras em gêneros e espécies. O gênero, portanto, nasce, cresce e morre. Há muitos comentadores contrários à proposta teórica do crítico francês, e o principal problema que essa proposta enfrenta é a própria historiografia literária: epopeias e tragédias não morreram, surgiram antes e continuam a surgir depois de Brunetière, e têm suas legitimidades garantidas pela adequação aos gêneros aos quais pertencem, conforme as épocas às quais pertencem.

Benedetto Croce (*apud* Lima, 2002) levou às últimas consequências a concepção romântica do gênero literário, no entanto, essa concepção está estabelecida sobre a dicotomia entre literatura e ciência, ou entre intuição e lógica, ou ainda entre imagem e conceito; e essas dicotomias, por sua vez, estão estabelecidas pela ideia de liberdade inerente à intuição ou imagem (fantasia):

> A intuição é o que nos liberta da sujeição intelectualista que, nos prendendo às categorias de tempo e espaço, nos subordina ao campo da realidade. Se o

> próprio do conceito é apontar para limites, limites qualificados dentro do real, a via intuitiva, ao contrário, é liberadora (Lima, 2002, p. 264).

Lima (2002, p. 265-266) identifica em Croce uma crítica de "autoritarismo do gosto" e uma individualização da obra de arte, por isso "Croce viria a escrever monografias sobre autores individualizados […]. A história da literatura deveria, portanto, constar de uma reunião de monografias sobre as figuras exemplares". A posição de Croce é nominalista e é refutada na estilística moderna com os formalistas russos e a nova crítica norte-americana (*new criticism*). Depois do Romantismo e de Croce, o formalista Yúriy Tynyánov (*apud* Lima, 2002) reintroduz a questão do gênero na teoria da literatura:

> Os gêneros, bem como a própria ideia de literatura, são fenômenos dinâmicos, em constante processo de mudança. Assim, opondo-se à caracterização ontológica da literatura, Tinianov escrevia: "As definições de literatura, que operam com suas manifestações 'fundamentais', chocam-se com o *fato literário* vivo" […]. Tinianov via a caracterização da literatura como uma constante função histórica. E o mesmo valia para os gêneros […] (Lima, 2002, p. 269).

Com os formalistas russos, temos o surgimento de uma teoria sociológica do gênero, já que "o fato literário vivo" não permite nenhum tipo de fundamentação genérica (sobretudo de caráter ontológico), dado que a literatura está em constante função histórica. Nesse momento do capítulo, temos o início do que o autor compreende como ponto de partida para o amadurecimento das teorias do gênero literário.

> A experiência ou reconhecimento do gênero se impõe previamente tanto ao produtor quanto ao receptor, pois está entranhada na própria expectativa histórica do fato literário. Como tal, é necessariamente mutável e em consonância quer com os outros elementos constitutivos do fato literário, quer com os elementos de ordem histórica geral (Lima, 2002, p. 269-270).

Veremos adiante que essa ideia seminal de função histórica irá se tornar função sociológica e depois receptiva, alcançando seu ponto máximo na estética da recepção. Antes, devemos expor como Lima (2002) segue elegendo os formalistas Pável Medviédev e Mikhail Bakhtin como refinadores das ideias de Tynyánov. Se para este último, a linguagem em si é suficiente para determinar um gênero literário, ou seja, é determinado por questões linguísticas, para os primeiros, "Um gênero não pode ser bem captado mediante a pura inspeção verbal […] seja porque é 'programado' de acordo com as expectativas do receptor, seja porque seleciona a realidade de uma maneira que lhe é exclusiva ou pelo menos diferenciada da dos outros

gêneros" (Lima, 2002, p. 271). Esse novo aspecto, de que a literatura "seleciona a realidade de maneira exclusiva", expõe a compreensão de que haja formas distintas da matéria do real: "'O artista'", dirão os autores logo a seguir, 'deve aprender a ver a realidade com os olhos do gênero'" (Lima, 2002, p. 272). Portanto, nos três autores supracitados há uma presença implícita do leitor para a determinação do gênero, isto é, há uma articulação entre realidade do poético e realidade social. Nesse sentido, a teoria sociológica do gênero tem por objeto de reflexão o feixe de expectativas e as seleções possíveis da realidade.

Dentro do desenvolvimento histórico, essa teoria irá se contrapor às teorias imanentistas delineadas anteriormente, mas elas não desaparecem por completo: André Jolles e Vladimir Propp, de maneira similar, com suas formas naturais ou fundamentais ou entidades reais e trans-históricas; Emil Staiger, com sua teoria ontológica do gênero, e Northrop Frye, com definições de gêneros apriorísticos, irão manter no curso da história o modelo de compreensão imanentista. Segundo Lima (2002, p. 283), em todos esses autores, há arbitrariedades nas definições dos gêneros: "a construção dos gêneros não pode ser feita *a priori,* pois esta construção, mesmo supondo a presença implícita do receptor, passa a se impor sobre ele, terminando tão arbitrária, tão crente em si como decreto divino, quanto as classificações explicitamente autoritárias".

Portanto, a melhor teoria desenvolvida até então, segundo Lima (2002), foi dada a partir da análise sociológica do gênero, isto é, a partir da "situação do discurso", e do leitor, que por sua vez suplementa o esquema trazido pela obra. A compreensão do gênero e sua determinação deve levar em conta esses fatores. Os autores arrolados por Lima, partidários dessa abordagem, são o medievalista Hugo Kuhn, que "começa por rejeitar o esquema triádico de procedência idealista e por partir em busca do que chamava o 'sistema natural' do período estudado, i. e., seu desdobramento historicamente concretizado" (Lima, 2002, p. 284), e Hans Robert Jauss que, também dentro do campo medieval, compreende que

> […] toda obra literária pertence a um gênero, o que implica afirmar pura e simplesmente que toda obra supõe o horizonte de uma expectativa, ou seja, um conjunto de regras preexistentes para orientar a compreensão do leitor (do público) e permitir-lhe uma recepção apreciativa (Lima, 2002, p. 285).

Dessa forma, liga-se o horizonte de expectativa do leitor à determinação do gênero literário. Nesse sentido, Lima (2002) traz uma anedota interessante sobre em que medida o horizonte de expectativa do leitor muda a compreensão da determinação do gênero. O exemplo é da antropóloga Laura Bohannan que narra a história trágica de Hamlet para uma tribo africana:

> Em suma, o horizonte de expectativas da comunidade não podia absorver a razão da peça inglesa e tantas foram as modificações introduzidas pelas intervenções interpretativas dos maiores da tribo que, ao fim de contas, o seu Hamlet já nada teria a ver com a tragédia (Lima, 2002, p. 286).

Para os membros da tribo a história de Hamlet não tem elementos trágicos, porque esses elementos foram determinados por outra cultura. Para Lima (2002, p. 286), portanto, o gênero não pode ser determinado aprioristicamente e nem pode estar fechado: "o gênero apresenta uma junção instável de marcas, nunca plenamente conscientes, que orientam a leitura e a produção — sem que, entretanto, se presuma que as marcas orientadoras sejam as mesmas".

Da mesma forma como acontece em "A questão dos gêneros" (2002), de Luiz Costa Lima, em *Introdução ao arquitexto* (1987), de Gérard Genette, lemos uma longa revisão sobre as teorias dos gêneros, de Aristóteles aos teóricos do século XX, passando pelos românticos alemães. Tanto em Lima quanto em Genette, o problema é de interpretação e é histórico, porque o erro se alonga durante séculos.

O ponto de partida de Genette (1987) é justamente este fato curioso, mencionado anteriormente: a tripartição dos gêneros tem sido erradamente atribuída a Aristóteles. Genette aponta que o lírico nunca fez parte do interesse da Poética Clássica, e Platão e Aristóteles não dão exemplos, em nenhum momento, do gênero lírico; e como já foi dito, a tríade lírico, épico e dramático é, portanto, uma teoria romântica oriunda de alguns equívocos de interpretação da *Poética* de Aristóteles, apontados pelo próprio Genette, que se naturalizarão.

O processo de naturalização é uma ordenação teleológica da história que implica na distinção entre modo (discurso) e gênero (literário). A teoria de Genette (1987) tem como pressuposto a naturalização da oposição natureza/história e modo/gênero com destaque a sua insistência a respeito da naturalização dos gêneros. Trata-se de um "erro histórico":

> A história da teoria dos gêneros está toda marcada por esquemas fascinantes que enformam e deformam a realidade tantas vezes heteróclita do campo literário e pretendem descobrir um "sistema" natural onde é construída uma simetria factícia com abundante recurso de janelas falsas (Genette, 1987, p. 60).

No entrecruzamento dos sistemas de gêneros literários desenvolvidos ao longo dos séculos e suas lacunas ou janelas falsas, temos no texto de Genette a construção de dois sentidos complementares: (1) revisional, sobre a hesitação teórica que pondera a definição, a evolução e a atualização da problemática dos gêneros literários; (2) propositivo — embora mantenha com uma pitada de humor a hesitação teórica inerente à problemática —, ou seja, apresenta a

definição de *arquitexto* como um aspecto do texto que transcende o texto e como um pressuposto teórico que concilia as formas conceituais e as categorias de ordenação textual. Genette (1987) rejeita as perspectivas exclusivistas: tanto aquelas que consideram tão somente a singularidade do texto quanto aquelas que examinam tão somente os fatores de transformação histórica.

Dentro de uma extensa lista, lemos comentários de Genette sobre as concepções de, além de Platão e Aristóteles, Francisco Cascales, Houdar de la Motte, Batteaux, Shlegel, Hölderlin, Schelling, Goethe, Hegel, Staiger, Stuart Mill, Allan Poe, Joyce, Baudelaire etc. Apesar de haver algumas poucas reduções da tríade a dois termos (é o caso de Kate Hamburger), o paradigma é a composição tripartida dos gêneros, que se repete ao longo da história com variados qualificadores, fazendo radicar nos pré-românticos e nos românticos a consagração do gênero lírico como gênero implícito na Poética Clássica.

Dentro dessa breve revisão das concepções sobre os gêneros literários, Genette (1987) não perde de vista a distinção entre "gênero" como uma categoria literária e "modo" como uma categoria puramente linguística, ou, mais apropriadamente definida, pragmática. Outro aspecto importante é a relação entre gênero literário e historicidade, sobretudo no que diz respeito à questão da fixidez ou à falta de conscientização dos críticos e teóricos sobre a evolução dos gêneros literários. Nesse sentido, Genette (1987, p. 94) demonstra estar convicto de que fixidez e evolução se interligam tanto na prática literária quanto nas reflexões crítico-teóricas: "Mas, por um lado, persisto em pensar que o relativismo absoluto é um submarino com velas, que o historicismo mata a História, e que o estudo das transformações implica o exame, logo a tomada em consideração, das permanências".

Genette (1987), como já dissemos, aponta a ausência do lírico e também a sua ulterior dedução ou inserção, já no século XVIII, justamente durante o Classicismo, quando passou a existir um respeito e uma necessidade de autenticar-se "trans-histórico", por ser "clássico" (uma palavra valorativa). O teórico francês menciona autores que discursam dentro do campo subjetivo e existencial, como os três gêneros de Schlegel: lírico (subjetivo), épico (objetivo) e dramático (subjetivo-objetivo), e a descrição do movimento cíclico dos três gêneros fundamentais da poética dada por Holderlin, "estabelecendo entre os três gêneros uma cadeia sem fim, em anel ou espiral, de recíprocas transposições" (Genette, 1987, p. 57). Genette aponta problemas de interpretação dessas analogias interdisciplinares, sejam elas filosóficas, psicológicas ou antropológicas, e deixa claro que há imprecisões nesse conjunto de teorias. No entanto, essas teorias, identificadas como "espectro dos gêneros contínuo ou cíclico", revelam "a existência de estados *intermédios* entre os tipos puros, cerrando o conjunto sobre si mesmo

em triângulo ou círculo" (Genette, 1987, p. 66), e essa revelação é de grande importância para a teoria dos gêneros.

Segundo Genette (1987), no Classicismo temos o respeito às formas da poética clássica, oriundo da redescoberta da cultura greco-romana no Renascimento; no Romantismo temos uma total repulsa à valorização das formas clássicas em detrimento do subjetivismo característico do período; no Modernismo, temos a "ilusão retrospectiva" atrelada à retomada das questões formais com os formalistas russos e a nova crítica norte-americana. A rigor vemos tanto em Lima (2002) quanto em Genette (1987) a mesma compreensão acerca da historiografia das concepções sobre os gêneros literários. Já no século XX, persiste a atribuição do gênero lírico à Poética Clássica e, consequentemente, a sua divisão tripartida dos gêneros literários. Vejamos como Genette (1987) expõe o erro de interpretação da crítica romântica, pós-romântica e/ou moderna em relação à Poética Clássica:

> Haveria que precisar, é claro, para penetrar melhor a realidade histórica, que a atribuição conheceu dois períodos e dois motivos muitos distintos: no fim do classicismo, procedia ao mesmo tempo de um respeito ainda vivo e de uma necessidade de caução do lado da ortodoxia; no século XX, explica-se melhor pela ilusão retrospectiva (a vulgata está tão bem estabelecida que se imagina mal que não tenha existido sempre), e também […] por um legítimo reganho de interesse por uma interpretação modal — quer dizer, pela situação da enunciação — dos fatos de género; entre os dois, o período romântico e pós-romântico cuidou muito pouco de misturar Platão e Aristóteles a tudo isto (Genette, 1987, p. 75-76).

Apesar de apontar as imprecisões, Genette não condena de todo a relação dos gêneros literários, ou melhor, da sua específica tripartição, com os aspectos extraliterários, ou com aqueles que não dizem respeito às formas:

> […] considero, pelo contrário, como uma outra evidência (vaga) a presença de uma atitude existencial, de uma "estrutura antropológica" (Durand), de uma "disposição mental" (Jolles), de um "esquema imaginativo" (Mauron), ou, como se diz um pouco mais correntemente, de um "sentimento" propriamente épico, lírico, dramático — mas também trágico, cómico, elegíaco, fantástico, romanesco, etc. […] (Genette, 1987, p. 82).

Depois de toda a revisão das teorias dos gêneros, Genette propõe o que chama de "arquigênero". Mas para identificar esse conceito, foi preciso ater-se à teoria dos gêneros de Goethe, que distingue as "espécies poéticas" (romance, sátira, balada) das "três autênticas formas naturais" (épico, lírico e dramático), também chamadas de "três modos poéticos". A

partir de Goethe, Genette identifica a distinção entre "gêneros" (literários) e "modos" (enunciativos), que está no âmago de toda problemática. Segundo Genette (1987),

> […] a questão toda, precisamente, está em saber se a qualificação de "formas naturais" pode ainda ser legitimamente aplicada à tríade *lírico*/*épico*/*dramático* redefinida em termos genéricos. Os modos de enunciação podem dificilmente ser qualificados de "formas naturais". […] A diferença de estudo entre géneros e modos está essencialmente aí: os géneros são categorias propriamente literárias, os modos são categorias que relevam da linguística, ou mais exatamente daquilo a que hoje se chama a *pragmática* (Genette, 1987, p. 78-79).

Essa (in)distinção, ou confusão, entre categorias propriamente literárias (genéricas) e categorias pragmáticas (enunciativas) está no âmago da concepção de arquigênero. Cada arquigênero designa um certo número de gêneros empíricos e os critérios de definição de cada gênero empírico "comporta sempre […] um elemento temático que escapa a uma definição puramente formal ou linguística" (Genette, 1987, p. 79). O que está sendo dito, em outras palavras, é que o gênero não pode ser definido por uma pragmática do discurso, pelo modo, porque há sempre nele um tema (é literário) que impede sua "definição puramente formal ou linguística". Dessa forma, o arquigênero é descrito como a última e mais vasta instância de classificação, distante do texto. Na reflexão de Jacques Derrida (2019, p. 258) sobre a teoria dos gêneros de Genette, lemos: "Pois bem, vocês sabem, Genette demonstra a necessidade rigorosa desta distinção; e a acusação maior de sua denúncia é 'a confusão entre modos e gêneros'".

Genette (1987) alerta para o fato de que nenhuma instância classificatória é mais "natural" ou mais "ideal" do que a outra, como quis o Romantismo. Em toda a história das teorias do gênero, Genette aponta a mudança de estatuto da lírica e a hierarquização que dá superioridade ao gênero dramático. No entanto, ele defende que não há hierarquia, mas sim um plano de igualdade entre as manifestações literárias do ponto de vista da sua classificação genérica: "todas as espécies, todos os sub-géneros, géneros ou super-géneros são classes empíricas, estabelecidas por observação do dado histórico, ou, no limite, por extrapolação a partir desse dado, isto é, por um movimento sempre indutivo e analítico" (Genette, 1987, p. 81).

Apesar do problema em Genette (1987) gravitar em torno da ausência do gênero lírico na poética clássica, encontramos algumas palavras esparsas sobre o gênero épico. Para Platão, o que estava em jogo era o "poema narrativo", aliás, Genette também observa que todo "poema", em Platão, é "narrativa", e esse poema apresenta três formas: puramente narrativa (ditirambo), mimética (teatro) ou mista (epopeia). Por sua vez, Aristóteles "reconhece

perfeitamente — e *valoriza* — o caráter misto do modo épico" (Genette, 1987, p. 38); no entanto, segundo Genette (1987, p. 39-40), "À tríade platônica narrativo, misto, dramático, substitui-se o par aristotélico narrativo, dramático, e isto não por evicção do misto: é o narrativo puro que desaparece porque inexistente, e o misto que se entroniza narrativo, como narrativo único existente". O "narrativo puro", que posteriormente passou a ser o "gênero lírico", continua ausente em Aristóteles porque é já inexistente em Platão, e o gênero épico transforma-se em único modo narrativo. As epopeias de Homero se constituíram o estatuto paradigmático de *modo*, como exemplares do modo narrativo. Em Genette (1987), identificamos que os termos relacionados no qualificador "misto" são dois modos de discurso: onde falam o poeta e seus personagens através dele.

Segundo Genette (1987, p. 56), para Friedrich Schlegel há "uma diacronia muito mais vasta, a da evolução da poesia ocidental, que culmina num 'épico' entendido como romance (romântico)"; em Schelling temos uma inversão do tradicional "épico-lírico-dramático" de Shlegel (defendido também por Hegel) para "lírico-épico-dramático", ordem que prevaleceu na reflexão de outros teóricos como Hugo, Joyce e Staiger. Essa hierarquização é uma evidência cabal da confusão teórica no seio da história dos gêneros literários, porque, como já foi explicitado, não faz sentindo aferir que um gênero é esteticamente superior a outro, pois

> […] o tipo épico não é nem mais ideal nem mais natural que os gêneros "romance" e "epopeia" que se supõe englobar — a menos que seja definido como o conjunto de gêneros essencialmente narrativos, o que imediatamente nos remete à divisão de modos: pois a narrativa, como o diálogo dramático, é uma atitude fundamental de enunciação, o que não se pode dizer do épico, nem do dramático, nem tão pouco do lírico, no sentido romântico desses termos (Genette, 1987, p. 81).

Em outro momento, lemos:

> […] *épico*, por exemplo, não denomina *epopeia*, *romance*, *novela*, *conto*, etc., a não ser que seja entendido como modo (=narrativo); se for entendido como género (=epopeia) e lhe for dado, como em Hegel, um conteúdo temático específico, então deixa de *conter* o romanesco, o fantástico, etc., recai no mesmo nível (Genette, 1987, p. 82).

Ambas as citações aqui arroladas apresentam a expressa não hierarquização dos gêneros, tendo o épico como termo relacionado. O que implica na não hierarquização identificada é a (in)distinção entre o que é uma categoria literária (gênero) e o que é uma categoria pragmática do discurso poético (modo de imitação, de representação, de enunciação).

Genette (1987) afirma que a narrativa (versos heroicos) e o diálogo dramático (versos iâmbicos) são atitudes fundamentais da enunciação, pois são modos de imitação (*mimesis*) descritos em Platão e Aristóteles que dizem respeito às atitudes diferenciadas dos artistas — "o poeta pode contar ou pôr em cena as ações das personagens superiores [epopeia e tragédia], contar ou pôr em ações de personagens inferiores [comédia]" (Genette, 1987, p. 30). Apenas se o épico for considerado essencialmente narrativo (ao auspício de Aristóteles), ou seja, a partir do seu modo de enunciação, é que passa a englobar distinções como "epopeia" e "romance"; por outro lado, se for considerado um gênero (epopeia), deixa de englobar o romance, a novela ou o conto.

Após a explicação da não hierarquização dos três gêneros fundamentais da poética, Genette refletirá sobre a "permanência" da epopeia e da tragédia como gêneros "mumificados" (Genette, 1987, p. 83-84), isso porque são os parâmetros da épica clássica que estão mumificados (porque serviram para descrever apenas as obras do período), impedindo o reconhecimento de epopeias legítimas, "pois há que ter aqui em conta o conservantismo da tradição clássica" (Genette, 1987, p. 83-84). A história da poética ocidental testemunha o regresso do épico nas canções de gesta, e para Genette o critério mais significativo para explicar esse regresso do épico

> […] seria a capacidade de dispersão (sem o adjuvante de uma tradição, de um *revival* ou de uma moda "rétro"): assim, talvez, pudesse considerar ao contrário da ressurreição laboriosa da epopeia clássica no século XVIII, o regresso aparentemente espontâneo do épico nas primeiras canções de gesta (Genette, 1987, p. 83-84).

Segundo Genette (1987, p. 84), para entender esse regresso ou permanência do épico, seria necessário investigar de que maneira (para além da apresentação de poemas longos) as canções de gesta pertencem ao gênero épico, "Ou ainda: como definir o épico na ausência de qualquer referência ao modelo e à tradição homérica?". Veremos como é dada a resposta para esse questionamento de Genette, que fica em aberto, com as orientações teóricas mais recentes de Silva e Ramalho (2022), mas antes é importante destacar alguns trabalhos do século XX que, exceto o de Emil Staiger, não foram comentados na historiografia das teorias dos gêneros de Luiz Costa Lima e Gérard Genette que acabamos de mostrar.

2.1 As reflexões sobre o épico no século XX

Seguiremos a ordem cronológica das reflexões sobre o épico em *Conceitos fundamentais da poética* (1997), de Emil Staiger, publicada originalmente em 1946; em *The*

Classical Tradition: Greek and Roman Influence on Western Literature (2015), de Gilbert Highet, publicada originalmente em 1949; e em *Heroic Poetry* (1952), de Maurice Bowra, publicada originalmente em 1952.

A partir de agora, iremos nos ater ao segundo capítulo de *Conceitos fundamentais da poética* (1997), de Emil Staiger, no qual o autor trata do "estilo épico". Mas antes, é preciso destacar esta importante ideia da introdução: "[…] qualquer obra autêntica participa em diferentes graus dos três gêneros literários, e de que a diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente" (Staiger, 1997, p. 5). O que Staiger está afirmando, em outras palavras, é que não há uma obra "puramente" lírica, épica ou dramática, mas sim, obras mais ou menos líricas, épicas e dramáticas, ou ainda, épico-líricas, lírico-dramáticas, e assim por diante… Dada essa premissa, vamos então compreender por que Staiger caracteriza o estilo épico como a forma poética de "apresentação" e por que sua concepção de épico é tão estagnada quanto os personagens e o tempo o são nas epopeias homéricas.

A primeira característica do estilo épico apontada por Staiger (1997) é a unidade métrica em hexâmetro, utilizada por toda épica grega clássica, e a partir daí conclui-se que a simetria é essencial para toda obra épica de todos os tempos. Ou seja, o parâmetro de aferição da epicidade de uma obra torna-se, já de início, clássico: "Desse ponto de vista, o *Messias* de Klopstock é *menos épico* por passar algumas vezes a ritmos livres, e a *Pentesleia* de Leuthold, por estender a narrativa em uma estrofe longuíssima com vários tipos de versos" (Staiger, 1997, p. 76, grifos nossos). A segunda característica, em função da primeira, é a inalterabilidade de ânimo, ou seja, do mesmo modo que se observa uma unidade métrica invariável do começo ao fim, há uma constante disposição anímica do poeta diante da matéria narrada: "A sua perspectiva situa-se na rítmica de seus versos e lhe assegura sua identidade, sua constância frente ao fluxo das aparências" (Staiger, 1997, p. 77). Diferentemente do poeta lírico, o poeta épico não se imiscui no acontecimento sem, no entanto, desaparecer da história, pois se deixa notar nitidamente como narrador: "Dirige-se às musas. Não raro interrompe um relato para intercalar uma observação ou um pedido aos céus" (Staiger, 1997, p. 78).

A terceira característica do estilo épico é a relação entre a epopeia e a história: o autor épico relembra o passado, e nessa memória conserva-se o afastamento temporal e espacial do poeta com a matéria narrada. O passado para a épica é estanque, estereotipado e não se modifica. A relação do poeta com o passado é espelhada na relação entre os personagens e o passado: "Se dois homens vão ao duelo, pergunta-se nome e origem, o inquirido conta, então, a história da sua genealogia até seus ancestrais mais afastados, chegando finalmente ao deus que os criara"

(Staiger, 1997, p. 80). Os heróis épicos dão muita importância ao passado, à memória de outros heróis que viveram e que honram no presente suas ações. A escolha do herói Aquiles entre viver longamente pastoreando cabras com sua família e ser esquecido para a história, ou viver brevemente como herói e ser lembrando por toda eternidade, está no âmago da atitude poética do autor épico. Por isso, Staiger (1997) caracteriza o estilo épico como o modelo poético da "apresentação", já que Homero, ao preconizar fórmulas estereotipadas, atualiza a tarefa elementar da linguagem: reconhecer e nomear uma característica para torná-la fixa, imutável, eterna no seio da história.

Também por esse mesmo motivo, Staiger (1997) associa o épico às artes plásticas, materializadas através da escultura e da pintura, ou seja, do concreto, que se eterniza e exige sua rememoração através da presença secular de seu objeto; enquanto que o lírico é tão efêmero e variável quanto a execução de uma melodia. Mas Staiger (1997) também diferencia o poeta épico do artista plástico, já que o poeta depende da linguagem, ou seja, ele prende-se à sucessão no tempo em oposição ao artista plástico que apreende em sua obra a contiguidade, a sequência do espaço. Nesse sentido, o verdadeiro princípio da composição épica clássica é a "adição", já que em pequena ou grandes escalas justapõe-se trechos independentes. O autor épico pode enfrentar a monotonia suplantando uma parte passada com outra que se segue e assim conserva o interesse do leitor. Segundo Staiger (1997), esse é o princípio da instância de enunciação narrativa presente em toda epopeia e que a diferencia da obra lírica e da obra dramática. Mas a narração da epopeia clássica não se dá por meio de uma evolução de acontecimentos, e sim por meio da adição. Os personagens não evoluem, não se modificam através de suas ações, mas suas ações são "apresentadas" por meio de uma sucessão estanque de episódios. Staiger (1997) vê que a adição corresponde à relação existente entre os episódios e o plano geral da *Ilíada* e da *Odisseia*:

> A composição total das epopeias homéricas pressupõe a escrita. Mas porque ela não triunfa totalmente, porque ainda há coisas isoladas que escaparam daqui e dali aos contornos pré-estabelecidos, reconhecemos que a escrita ainda está no início de sua eficácia e que as epopeias homéricas não podem desmentir a proveniência da tradição oral. […] Homero não sabe de uma evolução. Nele os últimos anos de um homem não decorrem dos primeiros; simplesmente acrescentam-se a eles. E porque ele não pensa relacionando passado e futuro, foge-lhe o fenômeno do amadurecimento ou mesmo do envelhecer (Staiger, 1997, p. 107).

Nessa observação de que o personagem épico não evolui, Staiger encontra a diferença entre o épico e outro gênero a ele associado: o romanesco. Considerado uma "descoberta cristã",

a essencialidade do romanesco está no desenvolvimento dos personagens sob uma tensão temporal, necessária para que sua evolução ocorra. Por isso, uma de suas conclusões é a de que a poesia épica não pode ter o amor como tema, apesar dos inúmeros exemplos que temos a partir da Idade Média: "O amor deixa de ser tema épico enquanto se desfaz e dissolve os contornos de uma existência isolada. Eros, 'invencível' na luta, que à noite espera as faces da donzela, não se conhece aqui" (Staiger, 1997, p. 88). Emil Staiger, já que toma tanto Homero quanto Aristóteles como os únicos parâmetros para a conceitualização do gênero épico, acaba por reproduzir essa estagnação presente no modelo clássico.

Para finalizarmos a abordagem das concepções de Staiger (1997) a respeito do gênero épico, destacamos a insistente ideia classicista de que as epopeias que surgem depois de Homero são apenas imitação, no sentido de que nunca alcançaram a maestria do maior aedo grego. Para Staiger, uma epopeia "verdadeiramente épica" não é mais possível no cristianismo porque a autonomia das partes é combatida em todos os sentidos: "A autonomia das partes corresponde à lei que rege o épico, a funcionalidade das partes à lei do dramático, a modificação individual do tipo orgânico à do lírico, que é sempre casual e singular" (Staiger, 1997, p. 116). Mas há uma epopeia moderna que se aproxima mais do épico homérico do que todos os outros exemplos dados no final do seu texto: é a *Primavera Olímpica* (1906), de Carl Spittler. Segundo Staiger (1997), essa epopeia

> […] aflorou numa época que já começa a afastar-se da chamada era cristã, não apenas desprezando aquele plano divino do cristão, mas ainda perdendo toda tensão secular orientada para o futuro, a ideia do progresso, a escatologia no sentido da espiral dialética de Kant e Hegel (Staiger, 1997, p. 117-118).

Staiger (1997, p. 118) diz ainda que há uma carência de fundamentação teórica da poesia épica moderna e que seu estudo se prestou apenas à poesia épica clássica por estar estritamente baseado nas formulações aristotélicas: "à opinião de que a poesia épica no sentido homérico não pode repetir-se". Ora, por que deveria se repetir o sentido homérico do épico? Isso não seria querer uma estagnação do épico em detrimento de uma clara evolução, observada historicamente? Como vimos, o estudo de Staiger não é de todo dispensável, já que se torna uma das principais referências para a compreensão do modelo épico clássico e não do "gênero épico" ou do "épico", já que não considera sua evolução. Veremos ainda nesta seção que a fundamentação teórica de uma poesia épica moderna, apontada por Staiger como uma lacuna dos estudos literários, se formulou nas suas duas últimas décadas do século XX, a partir da

semiotização do discurso, mas não só caracterizou as novas epopeias modernas dentro de outros parâmetros, como esclareceu as antigas, abrangendo ciclos épicos do clássico ao pós-moderno.

Em *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature* (2015), de Gilbert Highet, encontramos um estudo das influências clássicas nas literaturas inglesa, alemã, francesa e italiana, que vão desde a Idade Média até a década de 1940, o que nos dá uma abrangente compreensão da evolução do gênero épico. Vamos concentrar nossos comentários no que diz respeito à Idade Média e ao Renascimento, já que esses dois períodos interessam à pesquisa — lembrando que *Orlando furioso* é uma epopeia renascentista que assimila a matéria épica medieval.

A ideia central de Highet (2015) é que o mundo ocidental, apesar da queda das civilizações grega e romana a partir das invasões bárbaras, é "descendente espiritual direto" dessas culturas. Ele começa apresentando a poesia anglo-saxônica e seu mais antigo e principal exemplar: a epopeia *Beowulf*, que narra as ações heroicas do guerreiro Beowulf, incluindo a sua jornada épica da juventude à morte, passando pela ascensão ao trono e seu reinado. O plano histórico dessa epopeia diz respeito à tribo nórdica Gautas, assentada no sul da Suécia, numa terra até hoje chamada de Gotalândia, e à batalha do ano de 510 da Era Comum, na qual o tio de Beowulf, Hygelac, foi morto. Outra fonte da matéria épica é a região do Báltico, chegando através das ferozes campanhas de guerra que invadiram a Grã-Bretanha após a saída dos romanos. Sobre a importância dessa epopeia, Highet (2015, p. 23) afirma: "O seu principal interesse é que nos mostra um estágio de desenvolvimento mais antigo da civilização europeia do que qualquer outro documento comparável, incluindo livros gregos e romanos".[19]

Highet (2015) compara *Beowulf* à *Ilíada*: o tipo de vida descrito, a desorganização do mundo em estados tribais, as incursões militares, são praticamente as mesmas em ambas as epopeias. Apesar da semelhança nas organizações sociais, Highet (2015) destaca três importantes diferenças entre essas epopeias, fato que levou Ramalho (2004) afirmar a improbabilidade de que a primeira epopeia inglesa tenha sofrido qualquer influência tanto do mundo clássico quanto do mundo cristão, permanecendo uma obra exemplar de uma visão de mundo "primitiva". A primeira diferença apontada por Highet (2015) é a ação heroica, já que a centralidade do relato de *Beowulf* está na longa batalha entre o herói e um gigante canibal que odeia a humanidade e um dragão que guarda um tesouro; na *Ilíada* temos uma guerra entre duas civilizações distintas desencadeada por uma complexa relação de poderes (incluindo a fúria de Aquiles, o sequestro de Helena, e as ações dos deuses; e por trás desses motivos poéticos, temos a disputa de uma excelente rota comercial); e a *Odisseia*, apesar das batalhas de Odisseu contra monstros como o Ciclope e as Sirenas, representa o processo de repatriação e reconstituição

familiar. Nas palavras de Highet (2015, p. 23), “Comparadas às de Homero, as aventuras de Beowulf tomam lugar não na luz matinal da civilização, mas na escuridão crepuscular daquele enorme, solitário, mundo anti-humano, a floresta primitiva […]”.[20] Nesse sentido, a segunda diferença é justamente a visão de mundo, já que o mundo representado na epopeia anglo-saxônica é mais limitado e simples do que o mundo nas epopeias de Homero: “[…] contém muito menos informações, porque seus personagens e compositores sabiam muito menos do passado e do mundo ao redor” (Highet, 2015, p. 24).[21]

A terceira diferença é do ponto de vista estético, pois *Beowulf* é um poema “rude e relativamente pouco elaborado” [*rude and comparatively unskilled*] (Highet, 2015, p. 24) se comparado às epopeias gregas. Essa observação acaba desembocando na “clássica” noção da superioridade das epopeias homéricas, ao ponto de considerar outros textos épicos como não épicos, ou insuficientemente épicos, já que não apresentam a uniformidade métrica característica da epopeia clássica; isso porque *Beowulf* é um conjunto de poemas curtos, baladas, canções ou fragmentos: “Algumas vezes esses são grosseiramente ligados para fazer um ciclo de narrativas ou crônicas de muitas façanhas grandiosas performadas numa guerra, ou dentro de uma dinastia, ou por um grupo de homens fortes. Mas ainda assim não constituem um épico” (Highet, 2015, p. 24).[22] Essa ideia é também válida para as narrativas de Hércules, Rei Davi, Rei Arthur e seus cavaleiros, que “[…] formarão uma interessante história, mas não terão o impacto artístico de um verdadeiro épico” (Highet, 2015, p. 24).[23] A expressão “um verdadeiro épico” [*a real epic*] é recorrente entre os classicistas como Emil Staiger e Gilbert Highet, que apresenta a seguinte ideia exclusivista do que seja o épico:

> Um épico é feito por um único poeta (ou talvez uma sucessão intimamente ligada, família de poetas) que relata detalhadamente uma grandiosa aventura heroica, conectando-a com tantos antecedentes históricos, geográficos e espirituais que a tornarão algo muito mais significativamente profundo do que qualquer incidente isolado, por mais notável que seja, fazendo com que incorpore uma profunda verdade moral (Highet, 2015, p. 24).[24]

Highet (2015) comenta outras importantes epopeias inglesas sem autoria conhecida, também insuficientemente épicas, da chamada “Idade das Trevas” (primeiro milênio da Era Comum). Ramalho (2004, p. 111-172) faz um resumo: “Nessas obras, revela-se um outro estágio cultural, agora já não mais bárbaro, mas ‘pós-bárbaro’ em pleno processo de cristianização, oriundo do contato com os romanos”, fato observado já nos títulos desses poemas: *Judite*, *Cristo*, *Juliana* (em referência a Santa Juliana); *O destino dos apóstolos*, *Helena* (não a de Troia, mas a santa católica) e *O sonho da cruz*, considerado por Highet (*apud*

Ramalho, 2004, p 111-172) “o melhor poema da ‘espiritualização’ que começara a se operar nos primeiros tempos da Idade Média”.

Sobre a literatura medieval francesa, Highet diz que teve um papel central, já que da França a poesia se irradiou para a Itália, para a Inglaterra, para a Espanha e Alemanha, enfim, para maior parte da Europa. Por trás dessa dispersão da poesia francesa, há uma forte unidade entre os povos europeus sob o aspecto da espiritualidade, hegemonicamente cristã, da língua latina (apesar dos vernáculos), dos costumes das cortes e da cavalaria e, segundo Highet (2015, p. 48), “no nível acima da poesia popular, o mundo da literatura era também uma unidade”.[25] Diferentemente da inglesa, a primeira epopeia francesa, *A canção de Rolando*, é considerada apenas “um pouco mais primitiva” que as epopeias de Homero; apesar de ambas serem quase que inconscientes da existência da civilização clássica e da história greco-romana. Highet (2015) apresenta *A canção de Rolando* desta forma:

> É um épico de 4.000 linhas, arranjadas em estrofes unidas pela assonância, e inspiradas pelas guerras sarracenas de Carlos Magno. Relata a heroica morte do Lorde Governador da Bretanha, Hruodland, em 778 d.C. (Rolando é seu nome moderno, e na verdade ele foi morto não pelos sarracenos, mas pelos bascos) (Highet, 2015, p. 49).[26]

Uma das poucas referências à poesia clássica encontra-se no nome Apollo e no nome Jupiter, usados de maneira distorcida: o primeiro faz parte da tríade divina dos sarracenos (os outros são Maomé e Tervagant); o segundo é mencionado em um dos episódios no qual um feiticeiro sarraceno, morto por um arcebispo franco, já teria estado no inferno através da magia de Jupiter, em alusão à viagem de Eneias ao submundo. Fica claro para Highet (2015, p. 49) que o autor de *A canção de Rolando* conhecia mal a cultura greco-romana e, por isso, seus longos poemas são considerados inferiores aos de Homero: “Eles eram poemas extremamente longos — não tão longos e ricos quanto os de Homero, mas difusos e incoerentes para se adequarem ao ritmo tranquilo da Idade Média”.[27]

Highet (2015) continua comentando diversas epopeias medievais que têm nos títulos a palavra “romance”, como *O romance de Troia*, *O romance de Tebas*, *O romance de Eneias*, *O romance de Alexandre*, como aquelas que têm explícita relação com a cultura greco-romana. Segundo o autor, “a palavra Romance significa simplesmente um poema ou história escrita numa das línguas vernaculares românicas em vez do latim […]; mas com o tempo adquiriram o sentido que indica a qualidade essencial dessas obras, o seu amor pelo maravilhoso” (Highet,

2015, p. 49).[28] Sobre o aspecto rítmico e conteudístico das epopeias medievais e sua suposta inferioridade em relação às epopeias clássicas, Ramalho (2004) traz reflexões interessantes:

> A análise de Highet esclarece como, além das especificidades formais da epopeia medieval (cujo ritmo era mais lento que as homéricas) e da contínua evolução da barbárie à cultura mais avançada por meio do contato com a cultura greco-romana e com o Cristianismo, a produção épica medieval sofreria, ainda, uma impregnação subjetiva relevante originada da cultura ao "amor romântico" ou "amor cortês" [que] estão relacionados […] à sobredeterminação retórica que incide sobre a elaboração discursiva. Assim sendo, como esperar que a epopeia medieval mantivesse as mesmas características clássicas? (Ramalho, 2004, p. 111-172)

A sobredeterminação retórica de impregnação subjetiva no discurso medieval será um aspecto tratado na subseção seguinte, através da semiotização do discurso, que é nova orientação teórica de Silva e Ramalho (2022) sobre o gênero épico. O que importa frisar agora é que a comparação entre as epopeias clássicas e qualquer outra epopeia posterior precisa ser feita levando em conta não uma valorização apenas a partir de critérios estéticos, como ritmo, uniformidade métrica e matéria épica, mas também das diferenças entre as retóricas. Assim, determinadas epopeias são mais bem caracterizadas pelo fato de representarem de maneira complexa as retóricas estabelecidas em seu tempo.

Os aspectos indicados por Highet (2015) que incidem para a evolução do épico são apontados por Ramalho (2004): o signo da castidade, a conexão entre filosofia cristã e filosofia e arte clássicas através de Francisco Petrarca (1304–1374) e Dante Alighieri (1265–1321), sendo a *Divina Comédia* (1304/1321) a mais importante e derradeira das epopeias medievais, já que apresenta uma originalidade sem precedentes no uso das referências clássicas. Ramalho (2004, p. 111-172) diz que Highet "propõe quatro grupos distintos de epopeias: as que imitam diretamente as clássicas; as que tematizam aventuras heroicas; as que tematizam façanhas cavalheirescas medievais; e, por fim, as de cunho religioso, ou, como ele nomeia, as 'epopeias religiosas'".

As epopeias renascentistas italianas *Orlando innamorato* (1495), de Matteo Maria Boiardo (1441–1494), e sua considerada continuação *Orlando furioso* (1536), de Ludovico Ariosto (1474–1533), fazem parte do grupo de epopeias românticas que tematizam façanhas cavalheirescas medievais.[29] Essas epopeias são constituídas por três elementos principais, dois deles são oriundos da Idade Média: as aventuras dos cavaleiros e o amor romântico. A novidade está no escalonado uso de referências greco-romanas, que se são distorcidas em *A canção de Rolando* e se na epopeia *Divina comédia* do fim da Idade Média já são apresentadas

magistralmente, no Renascimento atingirão seu ápice. Sendo assim, antes de apresentarmos a descrição de *Orlando furioso*, principal epopeia renascentista segundo Highet (2015), temos no capítulo intitulado "A tradução renascentista" [*The Renaissance translation*] uma importante explicação sobre o funcionamento das influências clássicas no Renascimento. O aparecimento das referências clássicas ocorre de três modos: tradução, imitação e emulação. Por "tradução", o mais importante dos modos, Highet (2015) entende que o conhecimento do grego e do latim foi o fator mais importante da evolução cultural dos países europeus, o que parece ser óbvio para um classicista, pois é um ponto de vista que observa os impactos dessas duas línguas, que se estendem para todos os campos do conhecimento humano e por muitos séculos. A ideia central é que o conhecimento do latim e o grego tornou a cultura europeia tão magnífica quanto à greco-romana, fazendo-a "renascer": "Desde então, a cultura de cada nação europeia civilizada tem sido largamente baseada no ensino de alguma outra língua nas suas escolas e no fluxo constante de traduções, imitações e emulações na sua literatura" (Highet, 2015, p. 105-106).[30] A imitação ocorre quando o poeta decide escrever seus poemas em latim ou em sua própria língua "[…] seguindo o padrão exato das obras latinas ou gregas que admira".[31] Sobre a emulação, Highet (2015, p. 104) diz: "impele os escritores modernos a usar algo, mas não tudo, da forma e do material clássicos, e a acrescentar muito de seu próprio estilo e tema — no esforço de produzir algo não apenas tão bom quanto as obras-primas clássicas, mas diferentes e novas".[32] Esses aspectos podem elucidar a relação entre a primeira epopeia medieval francesa *A canção de Rolando* e as epopeias italianas *Orlando innamorato* e *Orlando furioso*, que apesar de terem diferenças óbvias, contêm a mesma matéria épica medieval. A epopeia renascentista de destaque entre aquelas que tematizam as façanhas cavaleirescas medievais é *Orlando furioso*, vejamos como o classicista a descreve:

> Uma enorme e deliciosa fantasmagoria que conta as aventuras de amor e de guerra de Orlando e outros campeões, num período aproximadamente identificável como aquele que viu a invasão da França pelos sarracenos e a sua derrota para Carlos Magno. Foi uma continuação e melhoria de um inacabado *Orlando innamorato* […] de Matteo Maria Boiardo, Conde Scandiano (1434–94). O enredo e seu tratamento são totalmente anti-históricos. Orlando (em quem poucos poderiam reconhecer Hruodland, o severo guardião das marchas bretãs) enlouquece com seu amor desesperado por Angélica, filha do Grande Khan do Catai. Ele só se recupera quando o feiticeiro Astolfo visita a lua, montado em um cavalo alado e guiado por São João, autor do Apocalipse, e traz de volta uma garrafa contendo seu bom senso. A inteligência perdida de muitas pessoas está armazenada na lua. Astolfo não imaginava que a loucura tivesse destruído tantas pessoas. Ele examinou garrafa após garrafa em busca de Orlando, "e o mago a reconheceu, pois / trazia o rótulo: A sanidade de Orlando" (Highet, 2015, p. 145).[33]

Outras epopeias renascentistas são mencionadas por Highet, como *A rainha das fadas* de Edmund Spenser, *Jerusalém Libertada*, de Torquato Tasso, e *Itália livre dos godos*, de Gian Giorgio Trissino, todas elas fazendo parte do terceiro grupo, mas não iremos nos alongar nos comentários sobre essas epopeias. Enfatizamos que o principal aspecto, na visão de Highet, é o plano maravilhoso, ou, nas palavras do autor, o "sobrenatural", que mescla elementos da cultura greco-romana com a medieval, de cultura cristã; a forma como essas duas culturas tão distantes e diferentes entre si são mescladas num mesmo poema acarreta em incríveis aparecimentos, comparações e distorções. No caso das epopeias românticas, "[…] a maioria dos elementos sobrenaturais é fornecida pelas fantasias medievais: magia, feiticeiros, objetos encantados como elmos e espadas, animais fabulosos como o hipogrifo alado" (Highet, 2015, p. 148).[34]

Highet (2015) é partidário da ideia de que as epopeias teriam se estagnado após o Renascimento, sobretudo com as ideias revolucionárias do Romantismo que negaram as imposições classicistas como superiores e defendiam o subjetivismo, como já mencionamos na subseção anterior. Segundo Highet (2015), a importância dos Estudos Clássicos e suas manifestações poéticas voltaram a aparecer apenas no final do século XIX, cujos principais exemplos são as epopeias *Herodias* publicada em 1869 por Stéphane Mallarmé e *Prometeu e Epimeteu* publicada em 1881 por Carl Spittler; e no início do século XX, com *Primavera olímpica* publicada em 1906 também por Spittler e *A jovem Parca* publicada em 1917 por Paul Valéry.

Para finalizar a abordagem de *The Classical Tradition*, cabe ressaltar que, apesar de o autor ser um classicista que insiste na superioridade do modelo épico clássico, não deixa de reconhecer como épicas obras que fogem demasiado desse modelo, justamente por emularem a cultura greco-romana, algo que não pode ser dito do estudo de Emil Staiger (1997). Portanto, observamos que as concepções sobre o épico nessa passagem entre a primeira e segunda metades do século XX evolui, mesmo que modestamente, entre classicistas.

Em *Heroic poetry* (1952), de Maurice Bowra, temos mais um exemplo de estagnação do épico, e o paradigma dessa estagnação é a necessária vinculação da poesia heroica a uma poesia oral anterior. Mas é justamente essa vinculação entre poesia heroica e oralidade, centralizada na figura do bardo, que identificamos a riqueza sem precedentes do estudo de Bowra. O autor nos oferece uma anatomia da poesia heroica, identificando seu tipo geral e suas variações que vão além da poesia europeia ocidental e abrangem a poesia russa, da Europa Oriental, do Oriente Médio, do Crescente Fértil e do Extremo Oriente, como a poesia chinesa.[35] Cabe ressaltar que "poesia heroica" não é inteiramente sinônima de "poesia épica", já a primeira está necessariamente ligada a uma poesia oral anterior, e a última à escrita sem necessária

vinculação à poesia oral. Concentraremos nossa abordagem no primeiro capítulo intitulado "A poesia heroica" [*The Heroic poetry*], no qual Bowra (1952) aponta as características desse tipo de poesia e estabelece definições.

O principal aspecto da poesia heroica é seu carácter antropocêntrico; além desse, outros aspectos serão apontados aqui, são eles: a concepção e as características tanto da poesia heroica quanto do herói épico; a divisão da poesia heroica em antiga e moderna; a relação e diferenças entre as poesias xamânica (de feitos maravilhosos), panegírica, lamuriosa e divina com a poesia heroica, incluindo aí a tese de evolução; a relação entre verdade, cronologia e tradição que caracteriza a autoridade da inspiração divina do poeta heroico e/ou seu conhecimento especial sobre história; a performance dos poetas heroicos ou bardos; a legitimidade do nacionalismo/patriotismo; o plano maravilhoso cristão; a forma semidramática da poesia heroica e sua relação com os discursos gloriosos em primeira pessoa; a relação entre uniformidade métrica e o verso simples; o decaimento do verso simples em estrofe apontando para a relação entre a poesia heroica e a balada; por fim, a escritura e preservação da poesia heroica que deflagram a relação entre literatura e sociedade.

A primeira característica da poesia heroica é a narrativa de uma vida de ação em busca de honra, e nisso o herói se torna superior aos outros homens que não têm o mesmo ímpeto. Por isso, a poesia heroica reivindica uma era ou idade heroica na qual havia uma geração de "homens superiores". Nesse sentido, a concepção grega clássica de herói é hegemônica e perdurou por centenas de séculos: "A concepção de herói e de proeza heroica é amplamente difundida e, apesar de suas diferentes configurações e manifestações, apresenta as mesmas características principais, que coincidem com o que os gregos dizem de seus heróis" (Bowra, 1952, p. 2-3).[36] Essa permanência da poesia heroica ao molde clássico grego é, segundo Bowra (1952, p. 3), uma "necessidade do espírito humano".

Dada essa permanência, a poesia heroica é dividida em duas classes, antiga e moderna, por conta de inevitável variação sem que, no entanto, deixe de identificar a concepção do antigo herói grego em ambas as classes. A divisão de Bowra é peculiar porque une na classe "antiga" os poemas homéricos, sumério (*Epopeia de Gilgámesh*), ugaríticos (*Epopeia de Aqhat* e *A lenda de Keret*), germânico (*Hildebrand*), anglo-saxões (*Beowulf*, *A batalha de Maldon, A batalha de Brunanburh* e os fragmentos de *Finnsburh* e *Gualtário*) e românicos (*A canção de Rolando* e *O cantar de Mio Cid*). A poesia heroica "moderna" está representada pelos bardos atuais e vivos: "Os últimos cento e cinquenta anos acrescentaram uma grande segunda classe de poemas heroicos modernos, extraídos de bardos vivos. Na Europa, a arte ainda está florescendo, ou estava até recentemente […]" (Bowra, 1952, p. 3) — observamos que o autor ignora o poema

heroico escrito que não tenha uma matéria oriunda de uma poesia oral. No entanto, Bowra (1952) deixa claro que há uma dificílima permanência da poesia heroica devido às novas ideias modernas e modos de vida contemporâneos.

Explicitada a divisão entre poemas heroicos antigos e modernos, o primeiro capítulo irá se ater quase que completamente às características do herói encontradas no grupo da poesia heroica antiga. O herói é aquele que busca a honra através do risco e, como já dissemos, possui qualidades superiores. A poesia heroica é aquela que essencialmente narra essas qualidades, ou seja, a ação e as virtudes do herói. O que singulariza a poesia heroica é justamente sua perspectiva peculiar de honra:

> Esse grau de independência e objetividade se deve ao prazer que a maioria dos homens sente por uma história bem contada e à sua aversão por vê-la estragada pela moralização ou pela instrução. Na verdade, a poesia heroica está longe de ser única nesse aspecto. Tem muito em comum com outros tipos de narrativa, seja em prosa seja em verso, cujo objetivo principal é contar uma história de forma agradável e absorvente. O que diferencia a poesia heroica é em grande parte a sua perspectiva. Funciona em condições determinadas por concepções especiais de masculinidade e honra (Bowra, 1952, p. 4).[37]

Além de ser essencialmente uma narrativa sobre honra de forma independente e objetiva, outra característica da poesia heroica une as classes antiga e moderna: a criação de um mundo de imaginação próprio. Mas muitos poemas antigos apresentam essa característica e não podem ser confundidos com o poema heroico. Nesse sentido, Bowra introduz a primeira distinção necessária para a definição da poesia heroica: difere da poesia sobre feitos maravilhosos ou poesia xamânica, que é anterior à poesia heroica e representa uma sociedade e visão de mundo mais primitivas. Muitos elementos da poesia xamânica aparecem na poesia heroica, no entanto, esta última difere da primeira por uma questão de perspectiva e ênfase na visão antropocêntrica, enquanto que a primeira apresenta a necessidade de magia:

> Embora nessa poesia os grandes acontecimentos sejam geralmente dirigidos pela magia, isso não significa que os homens que deles participam careçam de grandes qualidades. Muitas vezes eles podem ter força, coragem e poder para comandar, mas mesmo assim devem praticar magia se quiserem ter sucesso (Bowra, 1952, p. 6).[38]

Por essa semelhança na descrição de virtudes e qualidades superiores, a poesia de feitos maravilhosos ou xamânica é confundida com a poesia heroica. No entanto, na poesia xamânica há uma visão de mundo na qual o homem não é o centro da criação e depende de poderes e influências invisíveis, ou seja, centra-se na capacidade do homem em dominar essas influências

e na mobilização de poderes sobrenaturais a seu favor. Na poesia heroica, apesar de apresentar em muitos casos a influência dos deuses através de súplicas, o homem prova sua superioridade principalmente através de dons e qualidade naturais, através dos seus esforços nas competições e nas batalhas: "mas nenhum poema pode ser considerado verdadeiramente heroico a menos que os maiores sucessos do herói sejam alcançados por meios mais ou menos humanos" (Bowra, 1952, p. 8).[39] A diferença, portanto, está na ênfase dada na dependência da magia ou nas qualidades humanas como força, inteligência e destreza.

A poesia xamânica, como dissemos, é anterior à poesia heroica e, portanto, há uma transição. Esta transição é dada pelas poesias panegírica e lamuriosa [*Lament*], já que ambas estão intimamente relacionadas com a poesia heroica através de seu estilo e métrica sem, no entanto, serem estritamente heroicas. A poesia panegírica é aquela que honra um grande homem na sua presença por algo que ele fez de grandioso. Nesse sentido, apresenta uma perspectiva próxima da poesia heroica, mas carece de independência e objetividade. A poesia lamuriosa, por sua vez, ao invés de apresentar uma honraria dos feitos recentes de um grande homem, lamenta sua morte e relembra seus grandes feitos, ou seja, a tristeza e o luto são suas principais características. Em ambas as poesias, "O poeta está demasiado próximo do acontecimento real para apresentá-lo com o distanciamento artístico da narrativa heroica" (Bowra, 1952, p. 9-10).[40] O distanciamento necessário para a composição da poesia heroica está ligado ao esforço intelectual do poeta, ou seja, onde falta esse esforço há muitos exemplos de poesia panegíricas e lamuriosas que não avançaram para a complexidade da poesia heroica.

Da mesma forma que a poesia heroica apresenta elementos da poesia xamânica, como a influência dos deuses, também apresenta tanto discursos que honram grandes feitos do herói na sua presença quanto apresenta lamentos da sua morte. Isso é particularmente conhecido nas epopeias homéricas. Nesse sentido, Bowra (1952) explica que a poesia heroica abarca a poesia xamânica, panegírica, lamuriosa e divina, portanto, a heroica é a última na linha evolutiva do poema longo:

> No início está a poesia xamânica em que o personagem principal é o mágico, e a magia é o principal meio de sucesso. Isso é tocado pelo novo espírito de um universo centrado no homem que, aparecendo separadamente no panegírico e no lamento, invade a narrativa e produz uma poesia heroica na qual participam deuses e homens. Esta, por sua vez, bifurca-se na poesia dos deuses e na poesia dos homens. A poesia heroica propriamente dita cobre assim toda a segunda etapa e metade da terceira. É composta na convicção de que seus personagens pertencem a uma classe superior especial, que ela diferencia em um passado curioso (Bowra, 1952, p. 25).[41]

A poesia dos feitos divinos, mencionada acima, também difere da poesia heroica. Falta ao protagonista da poesia de feitos divinos seu caráter humano, portanto, muitas vezes não pode ser considerado um herói. Ou seja, nenhum ser que não seja necessariamente humano pode ser considerado um herói. Monstros, seres maravilhosos, espíritos, santos, anjos e deuses não são heróis, mesmo se narradas suas façanhas incríveis. Assim como os outros tipos, os feitos divinos aparecem na poesia heroica, no entanto, "a verdadeira poesia heroica lida com os homens, embora possa introduzir deuses na ação, o principal interesse está nos homens" (Bowra, 1952, p. 23).[42] Segundo Bowra, em épocas mais recentes a poesia de feitos divinos ganha uma importância maior divido à concepção cristã de mundo ao criar narrativas sobre os santos. Essa poesia cristã de santos e seus feitos divinos também não pode ser confundida com a poesia heroica, que convive ao seu lado permanecendo mundana e estritamente humana: "assim, os poemas cristãos de santos rejeitam a concepção heroica do homem como um ser autossuficiente e colocam-no numa posição subordinada num esquema onde os personagens principais são Deus e Seus anjos" (Bowra, 1952, p. 24).[43] A relação entre poesia de feitos divinos cristãos e poesia heroica é particularmente interessante na poesia épica medieval, e o exemplo principal de Bowra ao comentar esse assunto, é o poema *A canção de Rolando*, que considera o mais importante da Matéria de França.

Dadas as interações entre os tipos mais antigos de poesia e a poesia heroica, assegurando a superioridade desta última, Bowra (1952) dedica-se a explicar a relação entre concepção artística e verdade histórica. Para os poetas heroicos, a verdade de seu poema é resguardada pela ligação de seu poema com outros poemas de mesmo tipo, igualmente heroicos. O interesse do poeta heroico não é estritamente histórico, mas "amplamente e simplesmente humano", revelando uma concepção artística dos fatos históricos narrados. A liberdade que o poeta heroico toma com a precisão histórica revela dois tipos de autoridades outorgadas: a verdade da tradição e a autoridade divina do discurso poético, e nessas autoridades se baseia sua performance poética — "À autoridade da tradição, alguns poetas acrescentam a autoridade da inspiração por algum poder divino que seria impróprio questionar" (Bowra, 1952, p. 40-41).[44] Essas duas autoridades não excluem o fato que haja de forma legítima o aspecto nacionalista de seu poema, já que narra os mitos fundadores de seu povo: "uma história é suficientemente verdadeira se fornece os principais contornos dos acontecimentos e preserva nomes importantes; não é prejudicado pelo tratamento imaginativo dos detalhes pelo poeta" (Bowra, 1952, p. 40).[45] Em tempos mais recentes, quando passa a existir informações históricas através de livros e jornais, a velha poesia heroica perde seu domínio sobre o público letrado, mesmo

assim, “Quando isso acontece, o poeta ainda pode fazer valer os seus direitos e alegar que possui um conhecimento especial” (Bowra, ,1952, p. 41).[46]

Resta-nos apontar mais dois aspectos formais tratados por Bowra: o aspecto semidramático sustentado pelo discurso em primeira pessoa e o decaimento do verso simples em estrofes revelando a relação entre a poesia heroica e outro tipo de poesia chamada de “balada”. Sobre o aspecto semidramático da poesia heroica, Bowra (1952) diz que a objetividade dramática é constituída por discursos feitos por diferentes personagens, e essa dramatização está sobretudo relacionada à performance poética:

> Ao identificar-se com seus personagens, ele pode se entregar à emoção e ao sentimento, o que aumenta muito a riqueza e a variedade de sua poesia. […] Em geral, podemos dizer que a forma semidramática de alguma poesia heroica se deve ao desejo dos poetas de apresentar uma situação da forma mais vívida possível. […] Tal arte satisfaz as necessidades da narrativa, mantendo os acontecimentos vividamente diante de nós (Bowra, 1952, p. 32).[47]

Sobre o decaimento do verso simples de uma única linha, característico da poesia heroica, em estrofes, geralmente de quatro linhas, característico das baladas, Bowra (1952) traz a seguinte tese:

> A tendência para cair em estrofes está, sem dúvida, presente. Talvez a melhor explicação seja que a coletânea desses poemas foi feita quando eles haviam saído do uso corrente e não eram bem lembrados, e que aqueles que diziam conhecê-los tendiam inconscientemente a remodelá-los em algo semelhante à estrofe de balada que era comum na poesia da época (Bowra, 1952, p. 37).[48]

A preservação da poesia heroica, por sua vez, é compreendida por razões bastante diferentes, e sabe-se que, por infeliz acaso, muitas poesias heroicas não foram preservadas, como a romana e a poesia heroica da Gália do século I (Bowra, 1952). A preservação aponta para os seguintes motivos: os poemas foram usados para documentos legais ou livros sagrados (Bowra, 1952, p. 42); o registro escrito serviu como uma espécie de cópia básica para lembrar ao bardo a sequência principal da história heroica e cabia a ele acrescentá-la com o seu próprio conhecimento da matéria (Bowra, 1952, p. 42); o interesse de figuras históricas importantes como Carlos Magno em antigas canções bárbaras, que fez sobreviver o poema germânico *Hildebrand* (1952, p. 43). A frase conclusiva do capítulo aponta para as lacunas e dificuldades do estudo da poesia heroica devido à sua parca preservação:

> Quando o material é tão acidental e tão caprichosamente preservado, não podemos esperar dar um estudo abrangente da poesia heroica ou encontrar um padrão comum para todas as suas manifestações. [...] Tudo o que podemos esperar é encontrar quais são as principais características dessa poesia como a conhecemos e, em seguida, examinar algumas de suas variações. O estudo é literário e social. Essa poesia tem muitas virtudes próprias e dá um tipo especial de prazer, mas é também o reflexo das sociedades que a praticam e ilustra o seu carácter e modos de pensar. (Bowra, 1952, p. 47).[49]

Para finalizar, retomamos a questão da estagnação do épico presente na concepção de declínio da poesia heroica, título do último capítulo de *Heroic poetry*. Segundo Ramalho (2004), Bowra é partidário da concepção de que o romance é herdeiro do poema heroico, já que define as modernas manifestações líricas que retomam a estrutura dos poemas heroicos como "épicas literárias", inferiores ao poema heroico porque carecem do substrato oral,

> […] ou seja, sem uma oralidade anterior, um poema heroico (ou épico, como o entendemos) não pode ser considerado como tal. Já sua consideração sobre a importância cultural desse tipo de manifestação parece antecipar o que somente no final do século XX consolidou-se como forma legítima de encarar o histórico: a observação das manifestações artísticas e culturais de cada época. Por isso, se o épico não é História, ao menos faz-se um retrato por meio do qual se vislumbram tanto a visão de mundo como o modo de se articular História, Mito e Literatura através dos tempos (Ramalho, 2004, p. 111-172).

2.2 A semiotização épica do discurso

Nesta seção iremos comentar brevemente os pressupostos teóricos de *A semiotização épica do discurso e outras reflexões sobre o gênero épico* (2022), de Anazildo Vasconcelos da Silva e Christina Bielinski Ramalho, para depois entrar nos conceitos que envolvem mais especificamente o épico. Após os breves comentários sobre essa teoria do épico, necessária para a instrumentalização da abordagem do *corpus* desta pesquisa, iremos relacionar o épico e o ensaístico, ainda que brevemente, já que há uma seção inteira dedicada à abordagem do ensaio épico *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino*.

O primeiro pressuposto teórico é a Macrossemiótica Natural, que consiste na observação de três lógicas naturais sintetizadas pela expressão "o homem diante do mundo": a lógica do homem, a lógica do "diante-de" e a lógica do mundo. Essas três lógicas constituem a situação existencial que gera, por sua vez, um sistema de significação não verbal, e verbal dado nas línguas naturais, e "[…] possibilita a elaboração significante da experiência humano-existencial de ser e estar no mundo" (Silva; Ramalho, 2022, p. 18). Essas três lógicas naturais estão ligadas aos diferentes princípios racionalizantes, são eles: "razão subjetiva", "razão objetual" e "razão

objetiva". As três lógicas e seus princípios racionalizantes estruturam, por sua vez, o que os autores chamam de "Imagem de Mundo de Realidade", mas, para criar essa imagem, necessita-se da instância discursiva. O discurso — necessário para a criação da imagem de mundo de realidade — se diferencia de acordo com as épocas, mudando, conforme a época, essa imagem. Os autores identificam três Retóricas que produzem essas imagens: "a *Clássica*, instância discursiva da lógica natural do mundo, a *Romântica*, instância discursiva da lógica natural do homem, e a *Moderna*, instância discursiva da lógica natural do diante-de" (Silva; Ramalho, 2022, p. 19).

A situação existencial naturalmente dada, ou seja, "o homem diante do mundo", também cria a situação existencial análoga, chamada de "imaginária" ou "ficcional". Essa situação existencial imaginária é também estruturada a partir de três lógicas: "*do personagem*, *do acontecimento* e *do espaço* que […] elaboram a Proposição de Realidade Ficcional no âmbito da qual se realiza a situação existencial imaginária dos seres fictícios" (Silva; Ramalho, 2022, p. 20). Sendo assim, a Semiótica Literária é uma das maneiras de descrever as condições de produção de sentido da situação existencial imaginária, ou seja, trata-se da descrição e da compreensão das instâncias discursivas produtoras da imagem de mundo de realidade, conforme suas épocas. Os excertos a seguir constituem a definição mais bem acabada de semiótica e criação literárias que encontramos no livro:

> […] a Semiótica Literária, por sua natureza conotativa, opera com dois investimentos semiológicos distintos da Macrossemiótica Natural, um constituído pelo sistema semiótico das lógicas naturais *do homem*, *do diante-de* e *do mundo*, que cria, uma vez investido nas línguas Naturais, as condições de produção de sentido do universo lógico do real, e o outro, constituído pelo sistema semiótico das lógicas ficcionais *do personagem*, *do acontecimento* e *do espaço*, que cria de igual modo, investido no discurso narrativo, as condições literárias de produção de sentido do universo lógico do real imaginário. […] Por isso, a criação literária se dá unicamente no nível do investimento semiológico no discurso, e não no nível do investimento semiológico formalizado nas Línguas Naturais, já que o signo linguístico (significante/significado) é apenas significante do signo literário, vinculado, portanto, ao novo significado criado no discurso (Silva; Ramalho, 2022, p. 22).

Dadas essas relações estruturais entre Macrossemiótica Natural, Semiótica das Línguas Naturais e Semiótica Literária, ressaltamos o duplo investimento semiológico dessa última que irá implicar em formalizações diferentes dos processos semióticos de articulação do signo literário. Esses processos semióticos são conhecidos como "gêneros" ou "discursos", identificados em cinco tipos: lírico, narrativo, épico, dramático e ensaístico. Já cabe aqui dois

destaques: os autores diferenciam o "gênero narrativo" do "gênero épico" e acrescentam o "gênero ensaístico" à tríade clássica. O primeiro fator de distinção de um gênero é a "instância de enunciação", ou seja, trata-se da identificação da voz discursiva ou da "via de acesso ao discurso"; no caso do gênero narrativo, por exemplo, temos o "narrador", no gênero lírico temos o "eu-lírico", que se diferenciam, ambos, do "eu-lírico/narrador" da epopeia; o segundo fator é constituído pelos elementos estruturais do discurso, no caso do gênero dramático, por exemplo, temos as rubricas, os atos, as cenas, os diálogos, o coro.

O terceiro pressuposto teórico da semiotização épica do discurso é a semiose literária, responsável por estabelecer a relação entre o "real histórico" como significante do "real imaginário", nascendo assim o trabalho de interpretação do signo literário, "isto é, permite relacionar a situação existencial imaginária da proposição da realidade ficcional […] com a situação da proposição de realidade histórica […]" (Silva; Ramalho, 2022, p. 25-26).

Por fim, os autores apresentam como pressuposto teórico o investimento semiológico do discurso épico. Trata-se primeiramente de identificar e precisar a instância de enunciação do gênero épico, ou seja, "a via de acesso ao discurso", que se diferencia, apesar da confusão secular, do gênero narrativo e do gênero lírico. A confusão é compreensível já que o discurso épico é definido por duas instâncias de enunciação

> […] que, hibridadas na instância de enunciação épica do eu-lírico/narrador, mescla em suas manifestações os gêneros narrativo e lírico, de modo que, para formulação do investimento semiológico da Semiótica Literária no discurso épico, é necessário mesclar os investimentos semiológicos dos discursos narrativo e lírico (Silva; Ramalho, 2022, p. 26).

E mais à frente no texto, lemos:

> A instância de enunciação duplamente semiotizante do eu-lírico/narrador distingue o discurso épico dos demais, inclusive daqueles que lhe fornecem a geratriz híbrida, o narrativo e o lírico, que são, em contraposição a ele, discursos de instâncias de enunciação unissemiotizantes (Silva; Ramalho, 2022, p. 35).

Portanto, seguindo a lógica distinção dos gêneros que se dá a partir da instância de enunciação e dos elementos estruturantes, temos que a epopeia se distingue de outros gêneros por uma instância de enunciação híbrida. Os autores deixam claro que o hibridismo da enunciação é o elemento distintivo, o que não é enunciação unissemiotizante, pois é necessariamente narrativo e lírico; sua voz, ou instância de enunciação, deve ser chamada de "eu-lírico/narrador". Também temos elementos estruturantes que distingue o gênero épico dos

demais: a matéria épica, o herói épico, os planos histórico e maravilhoso, por exemplo; mas antes de tecer especificamente sobre esses e outros elementos, vamos a seguir dar destaque à confusão secular estabelecida pela indistinção entre proposição teórica e proposição crítica da poética clássica comentadas pelos autores aqui arrolados, como também apontar a *semiotização épica do discurso* como melhor esclarecimento dessa confusão porque não prescinde da formalização do gênero ao mesmo tempo que aponta para sua temática.

Mais uma vez, a semelhança de proposição do problema em Lima (2002), Genette (1987) e Anazildo Silva e Christina Ramalho (2022) é o erro de interpretação ou o equívoco de leitura da *Poética* de Aristóteles. Silva e Ramalho (2022, p. 29) dizem que a crítica literária leu por muitos séculos a *Poética* como proposição teórica, embora seja claramente uma proposição crítica, pois Aristóteles, ao fazer crítica às obras existentes, "limitadas ao *corpus* examinado, no caso, à epopeia grega", estabeleceu características que foram assimiladas como "parâmetro teórico", impedindo a identificação de epopeias legítimas após o Classicismo (século XVIII). Há também diferenças entre esses teóricos: se em Genette (1987) e Lima (2002), o problema gravita em torno do gênero lírico, identificado ausente na Poética Clássica e integralizado só depois; em Silva e Ramalho (2022), o problema gravita em torno do épico, identificando a epopeia como gênero esgotado; mas para todos eles, como vimos, o esgotamento da epopeia proposto pela crítica pode ser entendido como consequência do processo de naturalização da tripartição dos gêneros fundamentais da literatura.

Neste momento, devemos começar a distinguir o "épico" do "gênero épico" ou "epopeia", que é a primeira manifestação artística do épico, mas não a única. Primeiramente e de forma mais específica, Silva e Ramalho (2022) apontam para a redução da epopeia ao modo narrativo:

> Na antiguidade, devido ao investimento da concepção literária clássica no discurso, a instância de enunciação narrativa predomina sobre a instância lírica, e Aristóteles vai assinalar corretamente, é claro, a essencialidade narrativa da epopeia grega. Por isso que, com a aceitação da proposta aristotélica como teoria do discurso épico, se impõe o reconhecimento da epopeia apenas por sua instância narrativa, predominante na elaboração discursiva da épica clássica, fazendo com que a crítica, sem atentar para natureza híbrida do discurso épico, arrolasse a epopeia ao gênero narrativo figurando-se ao lado da narrativa de ficção (Silva; Ramalho, 2022, p. 30).

Lembremos aqui o que Genette (1987) diz a respeito do caráter "misto" do discurso épico, mencionado em seção anterior: a tríade platônica narrativo puro (lírico), misto (épico) e dramático é substituída pelo par aristotélico "narrativo e dramático", ou seja, em Aristóteles, o

"lírico" desaparece e o épico se torna o único modo narrativo. Sendo assim, o "misto" em Platão e em Aristóteles designa o modo de imitação (*mimesis*): na poesia épica, são o poeta e seus personagens que falam e na poesia dramática, "o poeta desaparece atrás da distribuição da peça…" (Genette, 1987, p. 22), ou seja, falam apenas os personagens. Nesse sentido, vale ressaltar que essa designação de "misto" ou "narrativo" do épico é diferente da designação de "natureza híbrida do discurso épico" de Silva e Ramalho (2022) quando dizem que o gênero épico é definido por sua dupla instância de enunciação.

As epopeias, por conta dessa característica "híbrida", vão se deslocando na hierarquia dos gêneros fundamentais da poética porque a instância de enunciação híbrida varia entre as predominâncias narrativa e lírica, embora não deixem, das epopeias homéricas às pós-modernas, de se constituírem pela instância de enunciação híbrida (narrativa e lírica). Como as epopeias passaram no decorrer dos séculos a serem reconhecidas tão somente por sua instância narrativa — trata-se do legado de Aristóteles — deixaram de ser reconhecidas como legítimas ao apresentarem a predominância lírica:

> Chegou-se mesmo a afirmar, em mais uma demonstração de ingenuidade crítica, que se dava, como consequência da perda da predominância narrativa, a fusão do curso da epopeia com o da narrativa de ficção e o consequente esgotamento do discurso épico, elegendo-se o romance histórico como sucessor da epopeia. […] Ou seja, a passagem da predominância narrativa para a predominância lírica, que se observa no percurso da épica Ocidental, é uma decorrência natural da natureza híbrida do discurso épico, e não impede, por isso mesmo, o reconhecimento de epopeias da Antiguidade clássica ao Pós-modernismo, tão legítimas umas quanto as outras (Silva; Ramalho, 2022, p. 33).

O fato da instância narrativa se sobrepor à instância lírica, como acontece nas epopeias clássicas, não deveria impedir o reconhecimento de epopeias legítimas. Os autores aqui falam especificamente da epopeia como manifestação do gênero épico, que, por sua vez, "integra todas as formas poéticas da épica: a epopeia, o poema heroico-cômico, o poema longo com intenção épica, o poema narrativo e, entre nós, o cordel com intenção épica" (Silva; Ramalho, 2022, p. 36) — ressaltamos que todos os exemplos no excerto são de "poema", ou seja, texto escrito em verso. Do ponto de vista da enunciação, a epopeia se distingue da narrativa de ficção porque apresenta necessariamente o eu-lírico integrado à estrutura narrativa: "utilização do verso como unidade, exploração de recursos rítmicos e sonoros, uso da estrofação e da divisão em cantos, enquanto a narrativa de ficção tem apenas a voz narrativa, utiliza como unidade o período e divide-se em capítulos" (Silva; Ramalho, 2022, p. 36). Temos, portanto, a distinção entre "epopeia" e "épico", no entanto, temos também a definição do "épico" como manifestação

de “formas poéticas”. Essa mesma distinção aparece quando os autores afirmam que a epopeia é privilégio dos poetas, já que se constitui de um eu-lírico, “exigindo que o autor épico seja, necessariamente, um poeta” (Silva; Ramalho, 2022, p. 37). Observamos que há nas expressões “intenção épica” e “autor épico” uma indistinção entre o qualificador “épico” e “epopeia”, pois os autores, ao se referirem à intenção épica e ao autor épico, estão considerando tão somente o texto escrito em verso — “intenção épica” equivale à “intenção da epopeia” e “autor épico” equivale ao “autor de epopeia”. Continuaremos ressaltando os momentos em que essa indistinção aparece porque implica na aferição da qualidade épica de uma obra artística.

Os elementos estruturais do gênero épico e da narrativa de ficção se distinguem também deste modo: a epopeia apresenta uma proposição de realidade histórica atrelada ao mito, enquanto que a narrativa de ficção apresenta uma proposição de realidade ficcional sem necessariamente atrelar-se ao mito, “sendo uma elaboração imaginária da relação existencial do homem com o mundo” (Silva; Ramalho, 2022, p. 36). A proposição de realidade histórica e mítica configuram o que os autores chamam de “matéria épica”. Dados os esclarecimentos acerca da instância de enunciação híbrida, vamos tratar dos elementos estruturantes das formas épicas. Além do eu-lírico, o poema, para ser épico, deve conter uma matéria épica narrada:

> A matéria épica tem duas dimensões, uma real e uma mítica, e se caracteriza pela fusão dessas duas dimensões na constituição de uma unidade discursiva híbrida geralmente reconhecida como narrativa mítica ou lenda. […] [a matéria épica] se inscreve livremente no imaginário identitário das comunidades como epos, ou seja, referenciais históricos e simbólicos que, inter-relacionados no processo da formulação cultural, servem de modelo para a construção da identidade heroica de povo e nação (Silva; Ramalho, 2022, p. 37).

Essa definição de matéria épica ainda não está atrelada à manifestação artística da mesma. A matéria épica ou epos é anterior à epopeia (sua primeira manifestação artística), e é imemorial, faz parte do patrimônio histórico e imaterial de um povo, na elaboração de seus mitos. Na epopeia ocorre a articulação entre o real histórico e o mito e a identificação dos planos constituintes da matéria épica: o plano histórico, o plano maravilhoso (mítico) e o plano literário. Os planos histórico e maravilhoso podem se manifestar de duas formas: como “unidade autônoma” ou como “epos”. Quando se manifestam como epos, temos a formação de um plano literário, cujo único responsável pela articulação e elaboração é o poeta. Vejamos como os autores articulam a identificação desses planos:

> No primeiro caso a matéria épica é uma construção coletiva, gerada no seio de uma determinada cultura, mediante a adição de uma aderência mítica a um acontecimento histórico que, por sua singularidade fatual, transcende os limites da realidade da experiência histórica comunitária e se projeta no âmbito da realidade mítica. […] No segundo caso, a matéria épica é construída na elaboração literária da própria epopeia, gerada pela intervenção do poeta no seio das representações socioculturais de uma comunidade, fundindo e refundindo referenciais históricos e simbólicos de sua cosmologia. […] Quando a matéria épica se forma deste modo, será o plano literário, e não mais o plano histórico ou maravilhoso, o ponto de partida para o processo de fusão das dimensões real e mítica referenciadas na estrutura poemática (Silva; Ramalho, 2022, p. 38).

Os autores caracterizam os planos histórico e maravilhoso como originais, oriundos do arcabouço cultural, manifestados através do relato épico. Há uma relação proporcional entre esses planos: quanto maior for a aderência mítica ao fato histórico, maior será sua desrealização e, consequentemente, "mais consistente será a hibridação das três dimensões na unidade discursiva e maior será o efeito do maravilhoso que monumentaliza o relato épico" (Silva; Ramalho, 2022, p. 37). A partir da compreensão do que é o plano literário, é importante ressaltar que a matéria épica e a epopeia "[…] não se confundem operacional nem teoricamente uma com a outra. Sendo a epopeia uma realização literária específica de uma matéria épica, depreende-se por definição a preexistência dessa em relação à primeira" (Silva; Ramalho, 2022, p. 39). Portanto, é possível identificar a matéria épica no patrimônio cultural e imaterial de um povo que, através de seus artistas, a manifesta de diversas formas ou linguagens artísticas: "Tem-se na matéria épica a configuração de uma ideia ou temática que […] suscita manifestações discursivas e/ou artísticas de natureza diversa, tais como epopeias, romances, pinturas, filmes, operas e balés […]" (Silva; Ramalho, 2022, p. 39).

Lembremos mais uma vez que em *Introdução ao arquitexto* (1987), Genette diz que um gênero literário não pode ser definido tão somente pelo *modo*, ou seja, pela instância de enunciação ou por critérios puramente linguísticos, porque sempre há um tema literário. Silva e Ramalho (2022), no entanto, demonstram que para uma definição mais assertiva do épico há de se tratar tanto de questões puramente formais, como o enunciado e a forma do texto, quanto por questões temáticas oriundas do que chamam de matéria épica. Sendo assim, o qualificador "épico", na teoria elaborada por Silva e Ramalho (2022), continua abrangendo diversas linguagens artísticas, embora essa abrangência tenha um princípio bem claro e preciso. Não se pode afirmar que a única manifestação literária do épico seja a epopeia e que o "épico" seja "privilégio dos poetas". Podemos dizer que um romance ou um filme são épicos, justamente porque apresentam uma matéria épica narrada, e não porque são enunciados pelos discursos

narrativo e fílmico.[50] Em outras palavras, a matéria épica também se manifesta de forma unissemiotizante. Esse é o caso, por exemplo, do romance histórico, já que foi erroneamente assimilado como sucessor da epopeia porque apresenta a matéria épica narrada, e porque nas epopeias pós-clássicas há a predominância da instância de enunciação lírica quebrando o parâmetro teórico da Poética Clássica.[51] No entanto, após o Classicismo, as epopeias não desaparecem; tornam-se, como foi dito, mais líricas do que narrativas, mas continuam configuradas na instância de enunciação híbrida e apresentam necessariamente uma matéria épica ou "intenção épica". Nesse sentido, os autores concluem que "aferição épica de uma obra impõe a conformação da tradição crítica com a formulação teórica, inferindo, nas transformações sincrônicas da epopeia, o processo natural de evolução do gênero épico" (Silva; Ramalho, 2022, p. 41).

Dando continuidade à semiotização épica do discurso, temos os elementos constituintes do épico e o principal deles é o herói. A principal característica do herói épico é a sua dupla condição existencial, que está necessariamente atrelada à configuração da matéria épica em seus planos estruturais; ou seja, o herói épico é ao mesmo tempo um personagem histórico, porque realiza um feito real e histórico, e mítico, porque realiza um feito maravilhoso. O caráter épico do herói não é dado *a priori*, ou seja, ele não nasce épico, mas se torna épico por uma passagem ou transformação, na qual passa do plano histórico para o plano maravilhoso, tornando-se um personagem mítico através de um feito grandiloquente. Mas os autores ressaltam que a condição humana e ou histórica do herói é imprescindível para a ação épica grandiloquente, pois é justamente essa condição que o torna épico: "[…] se Ulisses aceitasse a imortalidade perderia a condição humana e com ela a qualificação épica de herói. É por esse motivo que os deuses imortais, carecendo da condição humana, não ingressam na galeria épica dos heróis" (Silva; Ramalho, 2022, p. 43) — observamos aqui a mesma distinção entre poesia divina e poesia heroica de Bowra (1952).

A transfiguração do herói acontece sob o signo da viagem. Os heróis épicos, clássico, romântico e moderno, têm em comum a transfiguração identitária através da ação épica, mas diferenciam-se através de suas jornadas. O herói épico clássico faz sua passagem do plano histórico para o maravilhoso, ou seja, realiza uma "viagem histórica": "O herói clássico […], caminhando do plano histórico, onde o relato está centrado, para o plano maravilhoso, onde alcança a transfiguração mítica, realiza uma viagem histórica no percurso da qual conquista a identidade heroica". (Silva; Ramalho, 2022, p. 44). O herói épico romântico, ao contrário, faz sua passagem do plano maravilhoso para o plano histórico: "[…] realiza uma viagem mítica no curso da qual conquista a identidade épica" (Silva; Ramalho, 2022, p. 44). O herói épico

moderno, por sua vez, é mais complexo porque realiza a passagem do plano literário para o plano histórico e ou maravilhoso. Na épica moderna há uma ruptura do espaço-tempo e observa-se um herói que transita entre o passado e futuro, aglutina camadas referenciais de épocas e tempos diferentes. Essa ruptura do espaço-tempo da épica moderna se dá na elaboração do plano literário, cujo responsável é o eu-lírico/narrador: "[…] construindo no curso da viagem uma identidade épica relacional, ou seja, uma individualidade objetivada ou universalizada que resulta da inter-relação entre as subjetividades heroicas superpostas na instância enunciativa do eu-lírico/narrador" (Silva; Ramalho, 2022, p. 44). Por fim, os autores ressaltam que a matéria épica de todas as matrizes épicas tem origem num fato histórico e o herói épico é também e em todos os casos uma subjetividade histórica. A qualidade épica de uma obra é, portanto, aferida a partir dessa estrutura em planos histórico e mítico. O papel da história varia no decorrer da evolução do gênero épico, sendo a épica moderna aquela que traz a ruptura da linearidade histórica observada nas épicas clássica e romântica, no entanto, os autores insistem no caráter histórico tanto da matéria épica quanto do herói épico.

O último ponto basilar da semiotização épica do discurso é a emulação épica. A emulação ocorre quando o autor épico toma como modelo uma epopeia, e os autores épicos consideram a emulação uma "exigência épica". Por muito tempo a crítica considerou a emulação épica apenas como "reprodução medíocre de epopeias consagradas e falta de criatividade dos novos poetas" (Silva; Ramalho, 2022, p. 49), e esta consideração é mais um dos aspectos do suposto esgotamento do épico, da desvalorização das epopeias pós-classicistas. No entanto, Silva e Ramalho (2022) observam que a emulação não deve ser critério de valor, já que "sua função é inserir o novo poema no curso da epopeia" (Silva; Ramalho, 2022, p. 49), além de trazer consigo aspectos de ruptura e não necessariamente a tentativa de superação: "não significa que o poeta tenha a obrigação de superar a obra tomada como modelo, embora possa se valer da propostas de ruptura implícita na nova concepção literária para realçar a originalidade e a grandeza de seu canto" (Silva; Ramalho, 2022, p. 49). Portanto, a emulação épica tem dupla função: explicita que o poema que surge tem intenção épica e pode expressar uma nova concepção épica.

A nova concepção épica apresentada através do jogo de emulação e ruptura é fundamentalmente reconhecida através do herói épico. Os autores identificam esse jogo já na passagem entre a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero, pois essas epopeias "constroem dois diferentes paradigmas da identidade heroica, o da excelência guerreira, sustentado por Aquiles […] e o da excelência humana, sustentado por Odisseu" (Silva; Ramalho, 2022, p. 51). A excelência humana de Odisseu prevalece no curso da emulação épica ocidental e no Renascimento ganha

força: “torna-se o herói arquetípico, matriz épica do herói civilizador cristão, movido por ideias nobres e altruístas de liberdade, fraternidade, coragem e justiça, que alcança a glória pela ação moral que inspira seus feitos” (Silva; Ramalho, 2022, p. 51) — todos esses atributos heroicos podem ser encontrados no herói Orlando, da epopeia renascentista *Orlando furioso*, que, apesar de ter enlouquecido de amor pondo em risco a guerra santa de Carlos Magno, recupera a sua razão e cumpre seu destino. O processo de emulação é ininterrupto, já que se trata de uma exigência épica, portanto, o herói neoclássico do século XVIII emula o herói renascentista — que por sua vez emula o herói clássico greco-romano e medieval —, assumindo a mesma identidade de excelência humanista. No entanto, a excelência guerreira de Aquiles não desaparece:

> Nas epopeias brasileiras do modelo épico árcade-neoclássico e do modelo épico romântico, vamos encontrar ainda a identidade heroica guerreira, própria das comunidades primitivas, atribuídas aos heróis indígenas que, excluídos do paradigma civilizatório, alcançam a glória com a morte honrosa no campo de batalha, em conflito com a identidade heroica humanista do herói civilizado (Silva; Ramalho, 2022, p. 52).

Os autores seguem com exemplos da emulação épica nacional, comentando a emulação e ruptura entre as epopeias *Colombo* (1866), de Manuel de Araújo Porto-Alegre e *O Guesa* (1884), de Joaquim de Sousândrade, que são epopeias emuladas, por sua vez, pela epopeia pós-moderna *Latinomérica* (2001), de Marcus Accioly. Ao tratar das poéticas do século XX, os autores mencionam dois aspectos importantes que implicam na emulação épica: a metalinguagem e a intertextualidade. Nesse sentido, “a epopeia moderna integra o recurso épico de emulação no processo mimético da criação, e […] promove o diálogo intertextual da nova epopeia com outras epopeias e/ou tradições épicas do presente e do passado” (Silva; Ramalho, 2022, p. 56-57). O exemplo é a epopeia *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa, que “[…] usa fartamente o recurso poético da referenciação, principalmente o diálogo intertextualizado com *Os Lusíadas*, de Camões […]” (Silva; Ramalho, 2022, p. 57). Se na épica moderna o recurso de emulação épica é a metalinguagem e a intertextualidade, na épica pós-moderna é intratextualidade da heterorreferenciação poética. Vejamos como os autores a explicam:

> Apartados de seus respectivos poemas, os enunciados referenciados perdem a condição originária de signos para se tornarem apenas significantes do novo significado construído internamente no poema. Não há, no caso da heterorreferenciação poética, a elaboração intertextual, pois, com a perda da vinculação sígnica de seus enunciados referenciados, o texto original não dialoga com o novo texto, mas há uma elaboração intratextual que vincula os

> segmentos poéticos referenciados ao novo objeto poético construído. […] O diálogo torna-se implícito na intratextualidade, podendo, todavia, ser resgatado pelo crítico que, restabelecendo a vinculação sígnica dos enunciados referenciados internamente com seus respectivos textos originais, contrapõe o novo texto às obras originais, na instância dialógica da comparação (Silva; Ramalho, 2022, p. 62-63).

A intratextualidade da heterorreferenciação na epopeia pós-moderna ilustra o quão complexas se tornam a matéria, o herói e a emulação épicas. A épica pós-moderna é constituída da "matéria épica holográfica", já que "o todo se reproduz, poeticamente, em cada uma de suas partes" (Silva; Ramalho, 2022, p. 62) e, por conseguinte, apresenta um herói relacional, "em que os agentes épicos se sucedem na instância do eu-lírico/narrador, possibilitando, inclusive, a interação épica da identidade subjetiva do poeta" (Silva; Ramalho, 2022, p. 62).

Sobre a emulação épica, resta ainda o tópico importante que trata da relação entre o épico e o romanesco. Como já foi dito, o romance não é continuidade da epopeia. Epopeia e romance se distinguem tanto em aspectos formais quanto estruturais. Do ponto de vista formal, o romance apresenta apenas uma instância de enunciação, ou seja, trata-se de uma instância unissemiotizante: o narrador. Além disso, a matéria romanesca é constituída por duas dimensões elaboradas literariamente, a real e a ficcional, diferentemente da matéria épica, constituída pelas dimensões histórica e mítica. Mesmo que a matéria romanesca seja constituída por espaços e personagens históricos, segundo Silva e Ramalho (2022), nunca deixará de retratar um "real imaginário", enquanto que a epopeia está mais ligada ao fato histórico e sua desrealização mítica. A confusão entre épico e romanesco é identificada no surgimento do gênero épico, mas é na Idade Média que essa confusão ganha contornos maiores:

> Na Idade Média é que a epopeia passa a conviver, estreitamente, com as formas emergentes da narrativa de ficção, como os romances e as novelas de cavalaria, que revelam, no acolhimento do ficcional, a intenção criativa de elaboração de uma matéria romanesca (Silva; Ramalho, 2022, p. 73).

Mas na Idade Média há também uma grande profusão de epopeias, conhecidas como Matéria de França, Matéria de Bretanha, Matéria de Roma etc., e a matéria romanesca mistura-se à matéria épica. Como dissemos, a matéria épica, apesar de apresentar diferenças substanciais do ponto de vista formal, ou seja, da instância de enunciação, realiza-se também através do romance. Na verdade, também o poema narrativo pode realizar uma matéria romanesca, ou seja, a matéria romanesca e a matéria épica podem ser realizadas em diversas formas literárias, no entanto, no excerto a seguir, os autores deixam claro, mais uma vez, a "exclusividade da epopeia":

> A matéria épica pode ser também realizada literariamente num poema, só com a instância lírica, ou num romance, só com a instância narrativa, ou em uma obra dramática, só com a instância dialógica e, por outro lado, o poema narrativo utiliza-se da dupla instância de enunciação para estruturar uma matéria romanesca. […] A exclusividade da epopeia está na articulação conjugada desses dois elementos, e não na presença isolada de um deles, de modo que a propalada assimilação da epopeia no romance histórico não passa, na verdade, da elaboração romanesca de uma matéria épica. O erro foi projetar o romance histórico no curso evolutivo da épica deslocando-o do curso da narrativa de ficção ao qual pertence de fato (Silva; Ramalho, 2022, p. 73-74).

Com as diferenças e relações entre matéria romanesca e matéria épica, Silva e Ramalho (2022) terminam de lançar as bases de sua teoria. Até o momento foram definidos os seguintes conceitos: o discurso épico e o gênero épico, a epopeia como uma manifestação literária de instância de enunciação híbrida (eu-lírico/narrador), a matéria épica e seus planos histórico, maravilhoso e literário, manifestada de diversas formas e linguagens artísticas, o herói épico e as nuances da viagem épica do herói entre os planos histórico e maravilhoso conforme as épocas e, por fim, a emulação épica.

Dadas essas definições, os autores lançam uma classificação geral das epopeias em "matrizes épicas", cada uma possuindo seus respectivos "modelos épicos". Para a nossa tese, importa-nos os estudos da matriz épica clássica e seus modelos épicos clássico e renascentista e da matriz épica romântica e seu modelo épico medieval, já que as epopeias assimiladas por Italo Calvino fazem parte desses modelos épicos, e não há, dentro de nosso recorte, nenhuma implicância das matrizes épicas modernas e seus modelos, apesar de o autor fazer parte dos segmentos históricos moderno e pós-moderno.

Cada matriz épica engendra uma retórica específica. Como já mencionamos no começo desta subseção, as retóricas funcionam a partir de uma lógica responsável pela criação da imagem de mundo de realidade e, por isso, devemos primeiramente entender, através do processo da semiotização retórica da imagem de mundo, como funcionam cada uma dessas lógicas e ou retóricas.

A diferença entre as retóricas se dá a partir do modo como definem imagens de mundo e suas racionalizações específicas: na retórica clássica (razão objetiva), as imagens de mundo são "totalizadoras e universalizantes", "alicerçadas em valores tidos como absolutos e imutáveis" (Silva; Ramalho, 2022, p. 82) — lembremos aqui do caráter imutável dos heróis gregos, configurado linguisticamente pelos epítetos dados a esses heróis: para Aquiles temos "Filho de Tétis", "o de Pés Ligeiros", "o Melhor dos Aqueus"; para Odisseu temos: "o solerte", "o audacioso", "o astuto"; na retórica romântica (razão subjetiva), temos as "imagens sentimentalizadas de mundo, sustentadas no princípio racionalizante da razão subjetiva que lhe

é inerente, e fundadas, por isso mesmo, em valores individuais e idealizados" (Silva; Ramalho, 2022, p. 82); na retórica moderna (razão objetual), temos imagens de mundo autodeterminadas, ou seja, liberadas das imposições lógicas do homem e do mundo — "são percebidas como fantásticas ou sem sentido, mágicas ou absurdas" (Silva; Ramalho, 2022, p. 83). As matrizes épicas são análogas às retóricas e também se dividem em três: clássica, romântica e moderna. A diferença entre as matrizes épicas se dá a partir do fluxo semiotizante: na clássica, temos "a expressão objetiva dos valores codificados"; na romântica, "a expressão subjetiva das motivações pessoais" e na matriz épica moderna, temos "a expressão neutra do acontecimento" ou "a expressão objetual do estado de coisas" (Silva; Ramalho, 2022, p. 86-87).

A matriz épica clássica é primordial, já que assinala o referencial simbólico pré-humano, ou seja, consolida a ruptura do homem do mundo natural pré-histórico para o domínio da natureza e da história (Silva; Ramalho, 2022, p. 87). A matriz épica clássica é, por sua vez, tripartida em quatro modelos: o clássico, o renascentista, o árcade-neoclássico, e o modelo épico parnasiano/realista. Essas correntes estéticas e seus segmentos históricos contêm lógicas ou retóricas idênticas, por isso são arroladas em uma única matriz. Também apresentam uma estrutura idêntica:

> O poeta concebe a epopeia na dimensão real da matéria épica nos modelos épicos vinculados à Matriz Épica Clássica e, assumindo a instância enunciativa do eu-lírico/narrador, configura o percurso épico numa viagem histórica do herói, no curso da qual, caminhando do plano histórico, onde o relato está centrado, para o maravilhoso, conquista a identidade heroica. […] a presença estruturante da instância lírica […] configurada, por exemplo, na elaboração poética da matéria épica e na explicitação da intenção épica do poema, Proposição, Invocação, Dedicatória, Narração e Epílogo. Acrescenta-se ainda ao plano literário as sutis intervenções do poeta no curso da narração, além, é claro, da elaboração lírica de conformação da matéria épica à forma poética da epopeia, tais como a versificação, a metrificação, o ritmo e a imagística poética (Silva; Ramalho, 2022, p. 88).

Essas são as características que unem as epopeias da matriz épica clássica. Devemos ressaltar o signo da viagem, que é a passagem do plano histórico para o maravilho. Há também uma caracterização das narrativas como fantásticas, nas quais aparecem monstros ou animais fantásticos, e dos heróis dessa matriz como semi-humanos (humanos animalescos), humanos, semideuses (humanos com característica divinas) e deuses (não humanos). Podemos observar um escalonamento desses seres que vai do bestial, passando pelo domínio da natureza, ao divino. Sabemos que nas epopeias antigas de Homero ocorrem transformações físicas e espirituais dos seres humanos e dos seres não humanos. Nesse sentido, o fantástico e o

maravilhoso se tornam aspectos preponderantes das epopeias da matriz épica clássica, sobretudo nas epopeias do modelo clássico (as homéricas), já que estão mais próximas dessa primordialidade do domínio do homem sobre a história ou do surgimento da civilização. Vejamos como os autores caracterizam os tipos de seres fictícios da matriz épica clássica:

> As narrativas mais antigas […] apresentam histórias fantásticas de metamorfose física e espiritual da criatura humana. […] os heróis semi-humanos, híbridos de animais, enfrentando animais fantásticos e monstros, indiciam a metamorfose física de superação animal, assinalando a vitória sobre o determinismo biológico da seleção natural; […] os heróis híbridos de entidades imateriais, os semideuses, enfrentando criaturas do mal, indiciam a busca da transcendência humana pela elevação espiritual. Os heróis verdadeiramente humanos […] lutam entre si para preservar o espaço físico e as diferenças culturais (Silva; Ramalho, 2022, p. 88-89).

No entanto, essas características são moduladas de formas diferentes, de acordo com as épocas. Ao descreverem o primeiro modelo da matriz épica clássica, o modelo épico clássico, os autores mencionam a teoria do épico formulada por Emil Staiger em *Conceitos fundamentais da poética*, que considera o épico a poética da "representação", cujo principal aspecto é a relação de distanciamento do eu-lírico/narrador com a matéria narrada — os autores consideram uma interpretação assertiva. O poeta épico clássico, "ao contrário do lírico e do ficcionista, que elaboram, respectivamente, as matérias poemática e ficcional", não participa da matéria épica, pois recebe ela pronta como unidade autônoma, "já processada no nível do real, o que o impede de participar do mundo narrado" (Silva; Ramalho, 2022, p. 90). Esse distanciamento do poeta épico clássico da matéria épica narrada acarreta numa relação não pacífica, caracterizada pelos autores como uma "situação de confronto" que explica as diversas características das epopeias do modelo épico clássico como "o passado, a memória, o uso da 3ª pessoa, o desenrolar progressivo, a grandiloquência, a inalterabilidade de ânimo, a uniformidade métrica e a relativa autonomia das partes" (Silva; Ramalho, 2022, p. 90). Vamos a seguir explicar cada uma dessas características, começando pela aderência mítica ao fato histórico, que explicam a implicância do passado e da memória para a construção da epopeia, como também a grandiloquência da ação heroica.

No modelo épico clássico, a aderência mítica ao fato histórico ocorre muito antes da elaboração da epopeia. Trata-se de um processo primordial, pois está no âmago do surgimento das civilizações e de suas literaturas orais e é somente através dessa aderência do mito à história que temos a realização de uma matéria épica no seio de uma cultura. A ação desrealizadora da aderência mítica ao fato histórico só pode ocorrer através de uma longa duração — esse é mais

um aspecto que explica o distanciamento do poeta épico clássico da matéria épica, o uso da 3ª pessoa e a implicância da memória para a construção poética — e, consequentemente, "desrealiza também o sujeito histórico e lhe confere a condição mítica necessária para alcançar o estatuto épico do herói" (Silva; Ramalho, 2022, p. 91). Esse estatuto é conferido por mais uma característica do modelo épico clássico: a grandiloquência da ação heroica, que é assim caracterizada por conta do signo da viagem épica clássica na qual são narradas "[…] as batalhas descomunais e sangrentas, os feitos espetaculares, os episódios fantásticos, que transportam o personagem e o relato do plano histórico para o maravilhoso, realizando-os epicamente" (Silva; Ramalho, 2022, p. 91).

O uso da terceira pessoa do discurso, a inalterabilidade de ânimo, a uniformidade métrica e a relativa autonomia das partes são características formais do modelo épico clássico que estão ligadas ao fato de o eu-lírico/narrador estar distante espacialmente e temporalmente da matéria épica narrada, mas ainda assim os autores encontram, nas epopeias do modelo épico clássico, as "sutis intervenções dialógicas do poeta com sua Musa na elaboração literária da matéria épica" (Silva; Ramalho, 2022, p. 92). Uma dessas intervenções é a escolha que Homero fez em narrar na *Ilíada* apenas os últimos cinquenta dias do último ano da Guerra de Troia. Na verdade, muitos dos elementos formais da epopeia apontam para as intervenções do poeta na matéria épica narrada, embora o eu-lírico/narrador não faça parte de seu contexto. Essas intervenções, em conjunto, são compreendidas como "plano literário":

> E também na explicitação da intenção literária, invocação, proposição etc., além, é claro, da elaboração lírica de conformação da matéria épica à forma poética da epopeia, tais como o uso do verso como unidade, a divisão em cantos, a exploração de recursos rítmicos e a construção da imagística poética. São esses elementos […] que configuram a dimensão poética da epopeia, ou seja, a elaboração Metapoética que, convertendo a matéria épica em epopeia, manifesta-se no plano literário do poema (Silva; Ramalho, 2022, p. 92).

Dentro da matriz épica clássica temos o modelo épico renascentista. A compreensão desse modelo é fundamental para esta tese porque a epopeia *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, faz parte desse modelo. A primeira observação dos autores é que as epopeias renascentistas foram até momento analisadas a partir da proposição de Aristóteles que, apesar de descrever e conceituar as epopeias clássicas, "tem impedido o reconhecimento pleno de suas respectivas naturezas épicas" (Silva; Ramalho, 2022, p. 92). O que iguala as epopeias renascentistas e as epopeias clássicas é a predominância da instância de enunciação narrativa, a centralidade do relato na dimensão real da matéria épica e a passagem do plano histórico para

o maravilhoso. O que as diferencia é a nova concepção poética renascentista que acarreta em uma nova sistematização teórica, sobretudo por conta do realce da construção do plano literário:

> […] o eu-lírico/narrador participa diretamente do mundo narrado e altera o estado de ânimo, mantendo, todavia, a uniformidade métrica. Embora a utilização da aderência mítica pagã clássica ainda ocorra, a ação desrealizadora do fato histórico cabe agora à aderência mítica cristã. Para fazer a passagem do herói do plano histórico para o maravilhoso, necessária para a transfiguração mítica que unge o herói épico, há o recurso épico do episódio lírico na função da grandiloquência clássica, realçando a construção do plano literário (Silva; Ramalho, 2022, p. 93).

Os episódios líricos que estão no âmago da nova concepção épica renascentista são exemplificados a partir da epopeia *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões. Os autores começam a breve abordagem da epopeia apontado para os seguintes elementos estruturais: proposição (Canto I, estrofes 1 a 3), invocação às Musas (Canto I, estrofes 4 a 5), dedicatória a Dom Sebastião (Canto I, estrofes 6 a 18), narração (Canto I, estrofe 19, até o Canto X, estrofe 144) e epílogo (Canto X, estrofe 145 a 156). Além desses, são quatro planos narrativos: o da viagem de Vasco da Gama que manifesta o plano histórico (história de Portugal); o da intervenção dos deuses mitológicos que manifesta o plano maravilhoso através da mitologia do mar; e o da intenção literária e sua integração da tradição épica que tem como principal característica os excursos do poeta (Silva; Ramalho, 2022, p. 96). Os excursos do poeta ou episódios líricos se relacionam à grandiloquência da ação épica desrealizadora:

> Os episódios líricos, além de romperem com a relação de afastamento entre o narrador e mundo narrado, projetam o herói e o relato no plano maravilhoso, desempenhando, no modelo épico renascentista, a mesma função da grandiloquência no modelo clássico (Silva; Ramalho, 2022, p. 98).

Daremos continuidade à caracterização da matriz épica romântica, tendo em vista que faremos, conforme o exemplo de Silva e Ramalho (2022), uma breve abordagem da epopeia *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, a partir das considerações de Italo Calvino, nas seções 4.2, 5, 5.1 e 5.2, dedicadas à matéria épica carolíngia medieval e renascentista.

Observamos que os autores, ao comporem a matriz épica clássica, pulam um segmento histórico longo: a Idade Média, isso porque seu fluxo semiotizante, período em que surgem as canções de gesta, é arrolado dentro da matriz épica romântica, que se divide em quatro modelos épicos: medieval, barroco, romântico, simbolista/decadentista. O modelo épico romântico que nos interessa é o medieval já que a matéria épica medieval compõe a epopeia *Orlando furioso*.

O aspecto geral da matriz épica romântica tem início com a imagem de mundo medieval: "Essa imagem de mundo enlaça tradições de povos que já tinha realizado a passagem evolutiva, embora um referencial simbólico residual do pré-humano, aportado pelas tribos germânicas, esteja também incluído" (Silva; Ramalho, 2022, p. 128). O signo da viagem épica do herói é mítico, pois a matéria épica romântica traz a passagem do herói do plano maravilhoso, onde o relato está centrado, para o plano histórico, onde o herói realiza o feito histórico e conquista identidade épica: "A construção da identidade heroica na expressão subjetiva das motivações pessoais, integrando sensações e emoções do herói, constrói o novo paradigma épico do herói romântico" (Silva; Ramalho, 2022, p. 129).

A dispersão do épico durante a Idade Média se dá pela necessária assimilação da matéria épica pelo estrato popular, gerando assim inúmeras epopeias e romances cavaleirescos de autores não identificados:

> A imagem de mundo medieval […] constitui um manancial de matérias épicas, incrustadas na tradição escrita da civilização greco-romana e do cristianismo, e na tradição oral dos povos bárbaros. Essas matérias épicas, fundindo elementos greco-romanos, cristãos e germânicos, serão realizadas literariamente nas epopeias medievais que surgem nas diversas nações europeias (Silva; Ramalho, 2022, p. 129).

É preciso salientar ainda a dispersão do épico durante a Idade Média que se dá no extrato popular, a exemplo de epopeias não autorais mas nacionalmente identificadas como as já mencionadas *Beowulf* (inglesa), *A canção de Rolando* (francesa), *O cantar de Mio Cid* (hispânica), *A canção dos Nibelungos* (alemã), e no estrato erudito a exemplo de duas epopeias italianas: *Divina comédia* (1472) de Dante Alighieri, e a derradeira *Orlando innamorato* (1495), de Matteo Maria Boiardo — esta última "continuada" em *Orlando furioso* (1532), de Ludovico Ariosto, já dentro do modelo épico renascentista, ou seja, constituinte da retórica e da matriz épica clássica e não da romântica. Na verdade, as epopeias *A canção de Rolando*, *Orlando innamorato* e *Orlando furioso* ligam-se pelo mesmo personagem. Além disso, toda a esfuziante criação de epopeias medievais divide espaço com as criações romanescas e romanceiras do mesmo período, obras que possuem muitas vezes a mesma matéria épica (nomeadas posteriormente em Matéria de França ou Ciclo Carolíngio, em Matéria de Bretanha ou Ciclo Arturiano, e em Matéria de Roma, que também é francesa). Silva e Ramalho (2022) explicam o modelo épico medieval da seguinte forma:

> A epopeia medieval é nova, dentre outros aspectos, por sua estrutura narrativa, devido ao centramento do relato na dimensão mítica da matéria épica e à estruturação do plano maravilhoso para o histórico; pela recorrente intervenção do poeta na dimensão Metapoética da elaboração literária que converte a matéria épica em epopeia, mesclando aderências míticas greco-romanas, cristãs e germânicas; pela projeção do eu-lírico/narrador no mundo narrado; pela fundamentação da identidade heroica na expressão subjetiva do herói, sob a função estruturante da instância de enunciação lírica; além dos novos recursos formais e estilísticos ditados pela concepção literária medieval (Silva; Ramalho, 2022, p. 130).

A concepção literária medieval é pautada sobretudo pela tradição mítica cristã. Mas a fusão entre o mundo mítico da Antiguidade Clássica e o mundo mítico cristão na Alta Idade Média é, segundo os autores, incongruente e, por isso, "vai exigir a participação do eu-lírico/narrador no mundo narrado" (Silva; Ramalho, 2022, p. 131). A solução é a construção de um herói com uma dupla condição existencial: é tanto um homem (histórico, real) quanto um espírito, ou seja, sua alma age depois da morte no mundo espiritual. Há, portanto, uma transfiguração do material (corpo) para o espiritual (alma):

> Não há trâmite possível entre os dois planos, apenas o nascimento na matéria e a passagem irreversível para o espiritual, a não ser nos casos excepcionais da transfiguração, em que ocorre uma materialização ou uma desmaterialização do espírito e do desdobramento em que o corpo mantém a vida orgânica e o espírito desprendido ingressa no mundo imaterial. Dante precisou projetar-se no maravilhoso através do recurso da transfiguração mítica, para fazer, como herói de *A Divina Comédia*, uma viagem de corpo e alma pelo mundo espiritual, encadeando, no desenrolar da ação épica, os referenciais simbólicos e históricos no relato narrativo (Silva; Ramalho, 2022, p. 131).

Finalizamos nossos comentários acerca da teoria do gênero épico elaborada por Silva e Ramalho (2022). Mas ainda resta comentar a semiotização ensaística do discurso, que faz parte do suporte teórico da pesquisa realizada pelos autores, importante para nós, pois *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* (2020) é um ensaio sobre a referida epopeia renascentista.

2.3 A ensaística épica

Apesar de encontrarmos exemplos de ensaios entre os mais antigos, como os *Diálogos* de Platão, as *Epístolas* de Sêneca, as *Meditações* de Marco Aurélio, as *Confissões* de Santo Agostinho etc., e localizarmos outra origem mais recente, por volta de 1580, publicação de reunião de textos intitulados *Ensaios*, por Michel de Montaigne, testemunha-se lacunas naquilo

que se pode identificar como a definição de uma teoria sobre a forma ensaística dentro dos Estudos Literários.

No início do século XXI, Andréia Guerini, em artigo intitulado "A teoria do ensaio: reflexões sobre uma ausência" (2000), atesta essa "ausência" ao fazer uma revisão dos livros de teoria da literatura e crítica literária, ela escreve:

> Essa dificuldade pode decorrer do fato de o ensaio ser um gênero que pode tratar dos mais variados temas, e por estar dentro dos mais diversos campos: literatura, filosofia, religião, história, medicina etc., não possuindo, consequentemente, uma única forma de expressão, sendo seu estilo bastante livre, flexível (Guerini, 2000, p. 12).

A liberdade disciplinar e temática e a flexibilidade das formas de expressão do ensaio são consideradas empecilhos para a teorização. Perguntamo-nos se não caberia dizer o mesmo do romanesco, pois, no romance, não há liberdade e flexibilidade suficientes para estorvar uma teoria do romance? No entanto, nos Estudos Literários encontramos facilmente uma "teoria do romance" — inclusive definindo-o, muitas vezes, como herdeiro da epopeia (Lukács, 2009). Nesse sentido, a variedade das formas de expressão ensaística não pode ser empecilho para o desenvolvimento de uma teoria do ensaio, porque observamos em outros gêneros literários a mesma liberdade e flexibilidade, e o motivo para que haja uma lacuna teórica deve ter outra explicação.

O ensaio não tem lugar marcado no *hall* das formas literárias (poéticas) que tiveram para si um frutífero desenvolvimento teórico, como a epopeia e a narrativa, a lírica e o drama. O estudo da retórica — no qual o ensaio por vezes aparece — limita-se à ênfase da prosa argumentativa e persuasiva, mas sua poética é solapada. Segundo Guerini (2000, p. 21), soma-se à lacuna de um trabalho teórico sobre o ensaio dentro dos Estudos Literários as "várias possibilidades de análise: o ensaio como forma; como opinião; como gênero; antigênero ou arquigênero; como forma discursiva; como escritura; como produção simbólica; como prosa crítica; como interpretação etc.". No entanto, como vimos nas seções anteriores, encontramos a mesma variedade analítica quando se trata dos outros gêneros literários.

Guerini (2000) não encontra um estudo sobre o ensaio enquanto forma na revisão teórica que fez porque não procurou nas margens. A contribuição do seu artigo, portanto, é demonstrar que há de fato uma ausência da teoria do ensaio dentro de um recorte bem específico: os livros de teoria da literatura de ampla circulação acadêmica. E há uma razão por trás dessa ausência:

> […] o sentido da palavra "ensaio" não guardou boas expectativas junto a muitos tipos de leitores, principalmente para aqueles ligados de algum modo às universidades. Starobinski (2018, p. 15) afirma que surge primeiro na Inglaterra, ainda no século XVII, uma nuance pejorativa à alcunha "ensaísta", no sentido de ser "superficial"; o que depois também se verifica na França: "Ela é encontrada em Théophile Gautier na acepção de 'autor de obras não aprofundadas'. Note-se que uma suspeita de superficialidade pespegou-se ao ensaio". O positivismo desenvolvido no século XIX com o francês Auguste Comte (1798-1857) e o britânico John Stuart Mill (1806-1873) asseverou o sentido pejorativo dado ao ensaio porque essa doutrina filosófica e científica solapou de uma vez as hipóteses teológicas, metafísicas e imaginativas que sobraram após o Iluminismo, em detrimento apenas do observável e do concreto. Nesse sentido, não houve espaço para o ensaio nas universidades (Miranda, 2021, p. 55).

Portanto, não poderíamos encontrar uma teoria do ensaio dentro do escopo de obras de teoria da literatura. A teoria do ensaio, defendemos anteriormente, pode ser encontrada a partir da autorreflexividade e nas margens.

Mas podemos encontrar uma fundamentação teórica, mesmo sem os rigores científicos, do ensaio no "ensaio sobre o ensaio", nas margens do texto, na paratextualidade, ou disfarçando-se como capítulos de livros, cartas e artigos em periódicos. O ensaio sobre o ensaio é inevitavelmente uma fundamentação teórica do ensaio. Através de uma pergunta retórica que escamoteia sua própria resposta, a afirmação é dada, entre outros, pelo ensaísta e crítico literário João Barrento em *O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento* (2010, p. 15): "Poderá o ensaio ser, ele próprio, uma demonstração viva de uma teoria ou fenomenologia do ensaio?". Ressaltamos nessa pergunta a afirmação da figura do espelho, da autorreflexividade. O ensaio sobre o ensaio coloca-se diante do espelho e vê a si mesmo, e nesse jogo reflexivo há também a imagem do ensaísta.

A teoria do ensaio aparece, portanto, num "lugar atípico", no mesmo sentido que quis Jacques Derrida (*apud* Nascimento, 2015, p. 28) ao apontar para uma "leitura atípica" que revela a experiência de si e a experiência do ensaio: "aquela que não pretende nenhuma exaustão, nem tem uma metodologia prefixada, deixando-se levar pela *experiência*, palavra que etimologicamente diz da tentativa e do ensaio". O filósofo da desconstrução fala de determinado tipo de literatura que surgiu com o advento do século XX, são textos que comportam uma experiência crítica de literatura, que têm a pretensão de responder a perguntas aporéticas como "O que é literatura?", "De onde vem a literatura?" ou "O que fazer com a literatura?". Compreendemos que entre esse determinado tipo de literatura (Derrida menciona os nomes Rousseau, Flaubert, Mallarmé, Joyce, Celan, Bataille) encontra-se o ensaio, ou que essa literatura mesma seja um ensaio sobre a literatura, independentemente do seu estatuto genérico

oficial ou oficioso, ou sobre a questão literária: “Esses textos operam um tipo de retorno; são, eles próprios, uma espécie de retorno à instituição literária. Não que sejam somente reflexivos, especulares ou especulativos, nem que suspendam a referência a algo mais […]” (Derrida, 2014, p. 59). Não são “somente” especulares e especulativos; ainda assim, o ensaio, desde que apareceu pela primeira vez como publicação, reflete seu discurso teórico, pois, ainda que não haja um “ensaio sobre o ensaio” na obra *Ensaios*, de Montaigne, pululam suas reflexões sobre a própria ensaística, sobre a forma de seu texto, sobre seu método — Montaigne estava plenamente consciente de que “inaugurava”, com rigor editorial, um gênero literário: o ensaio.

Explicada a questão da suposta ausência de uma teoria do ensaio, lembramos que a desenvolvemos de forma aprofundada na dissertação *A ensaística especular e fantasmática de Italo Calvino* (2021) a partir de *Ensaios* (2016) de Michel de Montaigne e dos seguintes “ensaios sobre o ensaio” do século XX: “Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper” (2018), de György Lukács, “O ensaio e sua prosa” (2018), de Max Bense, “O ensaio como forma” (2003), de Theodor Adorno, “É possível definir o ensaio?” (2018), de Jean Starobinski e “O ensaio e seu tema” (2018), de César Aira. A partir da dissertação, afirmamos que a hibridação ou heterogeneidade implícita, quando se refere à dinâmica referencial da história da literatura — “o retorno à instituição literária” —, e autorreflexividade ou especularidade, quando se refere à experiência criadora, são as principais características do gênero ensaístico. Nossa primeira observação é que os ensaios sobre o ensaio apresentam um estatuto genérico ambíguo: Lukács (2018) publica seu ensaio em formato de “carta”, Adorno (2003) em formato de “nota” e Starobinski (2018) em formato de “conferência” (Miranda, 2021). E não se trata apenas da ambiguidade inerente ao discurso, mas de todas as características elencadas pelos autores que o definem: o movimento editorial ou a atitude revisional, o problema da unidade, a reflexão sobre tempo e sobre a criação literária, propostas pelo gesto inaugural do gênero com Montaigne (2016) e, séculos depois, a reflexão de Lukács (2018) sobre a relação que o ensaio mantém com arte, com a ciência e com a ciência da arte aproximando-o da obra de arte através da destinação comum (Miranda, 2021). As distinções que Lukács utiliza para caracterizar o ensaio como obra de arte são entre poesia e crítica (analogamente entre arte e ciência, e ciência da arte) e entre crítica (forma de ideias) e ensaio (forma autônoma e criativa de ideias). Os elementos internos que suscitam estas tênues distinções das formas são a vida, a multiplicidade, o destino, a liberdade, a autonomia criativa impingindo a autorreflexividade e o caráter precursor. Bense (2018, p. 113) segue a linha de reflexão de Lukács ao caracterizar o ensaio como forma autônoma e criativa de ideias, pois, segundo ele, o ensaio é o tipo de texto que combina conhecimento e imaginação, cuja expressão

síntese dessa combinatória é a poética do argumento porfiado: “Em sua criação reside inegavelmente a poesia, mas a expressão, a forma como a criação se dá e se apresenta, é da ordem do argumento porfiado […]”, dando ao ensaio uma potência reveladora da subjetividade: “Tal prosa lança luz e vida sobre os objetos de que ela fala e que ela gostaria de dar a conhecer; ao mesmo tempo, ela fala sobre si mesma, ela se dá a conhecer como expressão autêntica do espírito”. Adorno (2003), por sua vez, enaltece a expropriação dos conceitos científicos e execração do cientificismo pelo ensaísta, que cria um texto especificamente descontínuo e fragmentário, revelando não só o seu objeto “vivo”, em sua plenitude, mas também — ou por conta desta relação sujeito-objeto —, revelando a si mesmo de maneira aberta e pondo-se em risco, com felicidade e liberdade. No ensaio “É possível definir o ensaio?”, Jean Starobinski (2018) constata que desde a publicação de *Ensaios*, de Montaigne, esse gênero literário é caracterizado pela pluralidade e pela multiplicidade de conteúdo e de forma, e essas características revelam o jogo entre a vertente objetiva e subjetiva no interior do ensaio: a objetividade é dada a partir da reflexão *hic et nunc* do mundo ao redor, e a reflexão subjetiva é dada a partir da observação de si mesmo, que revela por sua vez o carácter especular do texto ensaístico. A ideia de especularidade, observada desde Montaigne, passando por Lukács, Bense, Adorno e Starobinski, corrobora com o “tema duplo”, sendo um deles o próprio “eu” do ensaísta, que César Aira (2018) afirma ser inerente a todos os ensaios: “A forma A e B, ainda que não esteja no título, é onipresente, porque, para que algo seja um ensaio, sempre tem que se tratar disso ou daquilo... e eu” (Aira, 2018, p. 238). No fim de seu ensaio, Aira (2018, p. 241) traz o crítico literário como essencialmente um ensaísta, porque a crítica literária sempre tem de lidar com o prévio de uma obra de ficção, ou seja, de retroceder à sociedade que o produziu e ao seu contexto histórico: “E a regra que obedece a felicidade de nosso ofício quer que, toda vez que se volta ao prévio na literatura, seja escrevendo ensaios”.

Na dissertação, essas características foram observadas de forma global na proposição estética e teórica de Italo Calvino. A característica mais importante no fazer ensaístico calviniano é sua relação com o fazer ficcional: “Seus ensaios apresentam uma crítica aberta, nunca preocupada em fixar-se em uma forma ou em fechar-se em uma posição pré-concebida, e isso explica seu experimentalismo e o fato de ele ter buscado continuamente novas escolhas narrativas” (Klein, 2013, p. 13). Ou seja, a ficção de Calvino atravessa diferentes estéticas devido, entre outras razões, à sua atitude intelectual — mais afastada da cátedra universitária, ou seja, dos rigores científicos, e próxima da comunicação social — de refletir nos ensaios sobre a teoria literária ou de fundamentar sua produção literária. Esse experimentalismo crítico será

compreendido como experiência do épico e como experimentalismo estético no ensaio *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* (2020).

Segundo os autores da semiotização (Sila; Ramalho, 2022), o ensaio é o tipo de texto que afere a realidade humana e é através dele que homem constrói sua "persona histórica". Essa articulação se dá de dois modos: através da prática sociocomunicativa ou através da reflexão; a natureza significante de ambos os modos é definida pela Macrossemiótica Natural. Aferir a realidade e construir sua "persona histórica" têm, para nós, semelhanças com a teoria do ensaio estabelecida pelos diversos autores supramencionados. De Montaigne a Aira, o ensaio sempre esteve relacionado à especularidade, ou seja, à reflexão (especular e especulativa) da imagem do ensaísta no próprio discurso. Silva e Ramalho (2022, p. 196) também apontam para essa característica: "O discurso ensaístico […] permite […] a abordagem concreta […] de todos os outros discursos, inclusive de si mesmo, o que lhe confere natural capacidade metadiscursiva".

Os autores também apontam para a compreensão de Aristóteles de que o ensaio não deve ser considerado um discurso literário ou artístico. Diante da distinção aristotélica entre discursos miméticos (literários ou artísticos) e discursos não miméticos, os autores destacam a Idade Média como o período em que surgiram paralelamente à produção mimética muitos discursos não miméticos, nomeados simplesmente de "prosa", ou seja, novos tipos de textos caracterizados pela aferição da verdade subjetiva. Nesse sentido, a Idade Média revela-se, mais uma vez, um riquíssimo período de variações e surgimento de novos tipos de textos, sendo a produção literária medieval responsável pela quebra do paradigma da tripartição genérica da Poética Clássica — ainda que ela tenha sido defendida como parâmetro durante todo o Classicismo. A mistura de povos, as trocas literárias entre populares e eruditos através dos jograis, menestréis e trovadores, favoreceram um intensa capilarização de velhas formas literárias como as sagas e epopeias e a criação e capilarização de novas formas literárias. Assim, os autores consideram a crônica e a historiografia medievais como as primeiras formas ensaísticas. Nesse sentido, Silva e Ramalho (2022, p. 199) escrevem: "Não será difícil deduzir que, no nascedouro da Idade Média, a coexistência das formas ensaísticas com as formas ficcionais tenha contribuído para mesclar memória e imaginação", e logo mais:

> É possível surpreender esse processo na distante Idade Média, quando a prosa ensaística de resgate da cultura greco-romana, de cunho filosófico e histórico, se mescla com a prosa ficcional dos "romances medievais", ou, mais distante ainda, na multiplicidade das formas da prosa na Antiguidade (Silva; Ramalho, 2022, p. 199).

O processo de que os autores falam é o de hibridação dos gêneros ensaístico e ficcional, bem como o do já mencionado gênero épico. Assim, a ensaística passa a ser considerada uma forma artística por conta da aproximação entre os discursos miméticos e não miméticos: "aproximou as *personas* literária e ensaística […], o que acabaria impondo o reconhecimento literário de formas ensaísticas". (Silva; Ramalho, 2022, p. 197). A concepção que temos hoje de ensaio surge somente no Renascimento, e já nasce com um forte senso estético-filosófico-pessoal. Nesse começo, o ensaio, além de confundir-se com a crônica e a historiografia, também serve para definir genericamente textos sobre religião, filosofia e ciência e até mesmo romances, como é o caso da polêmica obra de François Rabelais "que mistura ciência, filosofia, ficção, crítica e sátira, fundindo ensaio e ficção em seu excêntrico livro *Gargântua e Pantagurel*" (Silva; Ramalho, 2022, p. 197). No entanto, apenas os *Ensaios*, de Montaigne, é considerado como uma ensaística plena, bem acabada e já moderna.

Para Silva e Ramalho (2022), a partir do século XIX entende-se que há um crescimento vertiginoso do ensaio já que esse tipo de texto serviu/serve para reunir sob uma só rubrica as biografias, os livros de memórias, as crônicas, as máximas, os diários. Nesse sentido, a palavra "ensaio" serve para definir outros tipos de textos de difícil classificação (a exemplo de Rabelais), ou seja, a palavra "ensaio" acaba se tornando uma "definição coringa" para os tipos de textos que não sabemos o que são, ou porque são híbridos ou porque são simplesmente inclassificáveis. Por isso, lemos as seguintes palavras: "A verdade é que as formas ensaísticas, quando praticadas pelos grandes escritores, ganham, além da estilização da linguagem e da elaboração imagística, recursos literários específicos, que comprometem sua natureza meramente ensaísticas" (Silva; Ramalho, 2022, p. 198). "Grandes escritores" e "recursos literários específicos" explicam os índices apontados para o reconhecimento da literariedade do ensaio: "a personalidade literária do autor e a concepção literária". Esses dois índices são o que parece explicar tanto diferença entre românticos e realistas e também parnasianos quanto a manutenção do ensaio durante todo o século XIX e XX, já que os autores consideram a hibridação das formas um processo natural que se estende desde a Idade Média.

Já a partir da segunda metade do século XX e no início deste século, a hibridação está implicada pela complexidade humano-existencial própria do período. O "mundo pós-moderno" é aquele mundo no qual o homem responsável pela fabulação fora substituído pela realidade virtual, que produz a "imagem pronta" da fabulação e a reproduz analogicamente ou digitalmente — desde o século XX é a chamada "era da reprodutibilidade técnica", que esvazia a cópia de sentido e de experiência original de estar no mundo proporcionada pela arte (Benjamin, 1987). Com o surgimento da representação virtual do homem e do mundo e,

sobretudo, de suas reproduções digitais, surge uma aporia: a impossibilidade de inserir o homem nessa imagem de mundo e a percepção dessa autoexclusão. (Acirra-se ainda mais a aporia quando verificamos os efeitos popularização da Internet: primeiro serviu à transmissão de dados e comunicação entre instituições científicas, depois torna-se doméstica. Cria-se uma rede virtual de socialização, chamada genericamente de "rede social", e com isso esgota-se cada vez mais a fronteira entre o público e o privado; e a cada vez mais que a velocidade de computação e transmissão de dados aumentam, aumentamos a experiência de imersão virtual, ao ponto de criarmos depósitos virtuais de nós mesmos, e do próprio mundo, no que chamamos de "realidade virtual/digital", e passarmos a determinar a realidade do mundo a partir de sua cópia virtual). Na pós-modernidade, um dos desejos do homem é restituir-se no mundo, de voltar a exercer a faculdade de fabulação intimidada pela virtualização — essa é a tese do ensaio "O Narrador", de W. Benjamin (1987); daí a necessidade ampla e abrangente de um discurso "autorreflexivo" e "metaliterário", que reinsere o criador, a arte e o receptor/consumidor/leitor, que tenta recuperar a experiência:

> Diante da impossibilidade de inserir o humano numa imagem de mundo maquínica, em que a ciência e a tecnologia transformaram a ficção e a fantasia em realidade virtual, a literatura encontra na ficção ensaística histórica, biográfica e literária, de que dá testemunho a narrativa pós-moderna, uma forma discursiva de reinserir o humano na realidade (Silva; Ramalho, 2022, p. 200).

Nesse sentido, a ensaística e a narrativa épicas de Italo Calvino revelam a hibridação do discurso épico:

> A hibridação está inserida no princípio mimético de toda criação pós-moderna, de modo que a concepção híbrida de criar reproduzindo manifesta-se nas artes e também na formulação do paradigma holístico do conhecimento humano […]. O discurso épico, sendo um híbrido dos discursos narrativo e lírico, utiliza naturalmente, na elaboração literária da matéria épica, os mesmos recursos da hibridação ensaística pós-moderna que caracterizam as manifestações independentes dos referidos discursos […] (Silva; Ramalho, 2022, p. 201).

O hibridismo não visa abolir as fronteiras de gênero. Abolir a "fronteira" está no âmago da problemática. Essas "fronteiras de gênero" em termos de discursos literários são exatamente seus elementos definidores de distinção. Mas se o hibridismo não visa abolir as fronteiras, o que ele faz? Negocia-as? Troca-as? Os gêneros literários se alternam? Em vez de pensarmos em "abolição" talvez seja melhor as palavras "aparecimento" e "desaparecimento". No gênero

híbrido, as fronteiras desaparecem, há uma sobreposição de formas diferenciadas que, por estarem emaranhadas, são refletidas na obra literária, aparecem e desaparecem. Já "abolir" as fronteiras de gênero é uma expressão radical do pensamento e fruto da falta de embasamento teórico sobre as categorias estruturais dos gêneros literários, pois "revela uma postura radical, que não reconhece a possiblidade de se flexibilizarem certos padrões rígidos ou normativistas em relação aos gêneros literários em prol do reconhecimento da importância e das significações dessas imbricações formais" (Silva; Ramalho, 2022, p. 391).

Então, sustenta-se a imprescindibilidade das "categorias estruturais" para a crítica literária, mesmo que se saiba que se trata de apenas uma das formas de abordagem de um discurso literário. Mesmo assim, temos que a distinção de gêneros literários é tão importante que regula a leitura e determina o desenrolar da obra:

> Abrir-se ao texto híbrido, considerando sua múltipla natureza em termos de gênero literário e também as interpenetrações no nível das manifestações artístico-culturais, ou no nível, portanto, do contexto, pode viabilizar uma ação catalisadora benéfica em termos de revisão das próprias práticas de fruição literária (Silva; Ramalho, 2022, p. 394).

Surge, portanto, novas orientações teóricas para a análise crítica de obras artísticas hibridadas. Entre essas novas orientações, temos dois novos e importantes campos: a intersemiótica e a intermidialidade, que surgiram "como necessidade de se abordarem teoricamente produções cada vez mais interpenetradas por diferentes linguagens, dada a expansão das mídias, da tecnologia e dos recursos criativos que também tocaram a literatura" (Silva; Ramalho, 2022, p. 396). A intermidialidade é um instrumento teórico para designar obras artísticas dependentes da evolução tecnológica, unindo texto literário e realidade virtual. Temos ainda a percepção do hibridismo estético nas chamadas fases de transição da historiografia literárias, e o antiquíssimo gênero épico não escapa:

> Nesse sentido, o comitê científico que organizou o Mapeamento de Obras Épicas optou por considerar o folheto de cordel épico como um dos nove subgêneros que integram o mapeamento. Assim, por exemplo, no âmbito do hibridismo, enquanto subgêneros do Mapeamento de Obras Épicas como "teatro épico" e "narrativa épica" aludem ao hibridismo de gêneros literários […] e a categoria "epopeias adaptadas para crianças e jovens" exige que se levem em conta técnicas para a adaptação como a retextualização, a mudança de gênero literário (do épico para o narrativo), as ilustrações, a versão em história em quadrinhos e mesmo o hibridismo que envolve outras mídias, o que no remete ao campo do hibridismo de gênero e do hibridismo cultural (Silva; Ramalho, 2022, p. 398-399).

Como podemos ver, são muitos os hibridismos identificados: genérico, estético, cultural, muito deles envolvendo matérias épicas; tantos são que foi necessário, diante da nova orientação teórica elaborada por Silva e Ramalho (2022), criar um mapeamento de novas obras épicas. As questões sobre esses hibridismos serão mais bem esclarecidas se as situamos no grande campo do comparatismo, que estabelece as bases para um instrumental crítico de comparação entre obras. Entre as teorias que destacamos estão a teoria da recepção, o trabalho de citação, a hipertextualidade e a intertextualidade como memória da literatura, que apresentaremos na próxima seção.

3 AS RELAÇÕES ENTRE TEXTOS LITERÁRIOS

Os estudos das relações entre os textos fazem parte do comparatismo, isto é, fazem parte da grande área dos estudos literários nomeada Literatura Comparada. Todo estudo literário que instrumentaliza concepções e ou conceitos como paródia, paráfrase, pastiche, influência, originalidade, imitação, leitor, horizonte de expectativa, hibridismo, intermidialidade, intersemiótica etc., está fazendo um trabalho de comparação ou de relação entre manifestações artísticas; no caso desta tese, entre *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto e três obras de Italo Calvino, dois romances, um fantástico e outro combinatório, e um ensaio. A comparação entre uma e três obras implica em identificar como a primeira no segmento histórico, pivô da comparação, é refletida pelas outras três, considerando ainda questões históricas e de contexto. Nesse sentido, vamos introduzir alguns problemas dos estudos comparatistas, no que dizem respeito a obras literárias, para depois tratar de temas mais específicos.

De maneira breve, iremos comparar os textos "A crise da literatura comparada" de 1958, de René Wellek, excerto do livro *Literatura comparada*: textos fundadores (2011), organizado por Tânia Carvalhal e Eduardo Coutinho; "Conceitos fundamentais", segundo capítulo do livro *Literatura comparada*: história, teoria e crítica (1997), de Sandra Nitrini; e o livro *Literatura comparada* (2006), de Tania Carvalhal. Portanto, trata-se de textos com objetivos diferentes: o primeiro é a publicação de uma conferência, o segundo é apenas parte de uma obra e o quarto é um livro completo que, no entanto, pretende ser introdutório por fazer parte de uma série editorial chamada "Princípios". Apesar dessa heterogeneidade, verificamos a convergência da problemática dos métodos comparativos que distanciam ou aproximam os dados extraliterários, históricos e contextuais, da crítica literária.

O primeiro texto supracitado é central porque é o mais antigo e é retomado pelas duas autoras. Carvalhal (2006) dedica dois tópicos, "O comparativismo em crise" e "René Wellek tinha razão?", do terceiro capítulo para apresentar e discutir o impacto e as ideias da conferência de 1958. A centralidade atribuída aqui ao texto de Wellek nasce da leitura de Carvalhal que também o posiciona desta forma dentro da história da literatura comparada; como um "divisor de águas". Apesar de Nitrini (1997) não mencionar René Wellek no segundo capítulo, ela o cita no primeiro, intitulado "Percursos Históricos e Teóricos". Mesmo que Nitrini não tenha citado direta ou indiretamente Wellek em "Conceitos fundamentais", percebe-se sua contribuição, ou seja, os conceitos explorados por ela só seriam possíveis com a contribuição de Wellek.

Sabendo disso, partimos para a abordagem do texto de Wellek (2011) afirmando primeiramente que se trata de um *ensaio polêmico.*[52] Wellek faz uma crítica ao percurso que a

literatura comparada tomava até aquele momento, pois estava com problemas de todas as ordens: de rigores científicos como objeto, objetivos, metodologias e, sobretudo, da ordem de uma política de orgulhos, prepotências e pretensões escusas. A sua crítica ataca principalmente o fato de os estudos comparatistas sempre buscarem fora do texto seus motivos e objetivos. Então, a primeira atenção dele recai sobre as distinções entre "literatura comparada" e "literatura geral", que se desdobram em distinções estagnadoras de disciplinas literárias (crítica, história e teoria): "[distinções] devem desaparecer, porque as histórias literárias e as pesquisas literárias têm um único objeto de estudo: a literatura" (Wellek, 2011, p. 122). Lemos mais adiante que uma obra de arte literária não consiste em "simples somatórios de fontes e influências; são conjuntos em que a matéria-prima vinda de outro lugar deixa de ser matéria inerte e passa a ser assimilada em nova estrutura" (Wellek, 2011, p. 123). Tanto a distinção entre as literaturas comparadas e geral e consequente distinção entre disciplinas quanto a pesquisa de fontes e influências servem para uma política de poder cultural: "tudo serve apenas para fortalecer a nação de alguém" (Wellek, 2011, p. 126). Ao finalizar esta ideia central, Wellek (2011, p. 128) arremata: "Toda concepção de áreas cercadas por placas de 'não ultrapasse' deve ser rechaçada por uma mente aberta". Sua abertura aponta para a crítica na perspectiva do texto pelo texto, e não em uma história das opiniões públicas acerca da literatura, impulsionando as novas pesquisas em literatura a não mais se debruçarem em dados extraliterários, históricos e contextuais, sobretudo os chamados "nacionalistas".

Wellek preconiza que a metodologia desses estudos só terá sucesso se enfrentar o problema da "literariedade" e da "natureza" da literatura. Esses dois termos já são conhecidos na teoria literária do Leste Europeu e a menção deles por Wellek aponta para essa influência. Tânia Carvalhal (2006) destaca justamente as influências de Wellek para a prospecção de uma "imanência do texto". Ela posiciona a crítica de Wellek como fundadora da "escola americana" em detrimento da "escola francesa", cujas ideias eram até então hegemônicas. Segundo as autoras (Carvalhal, 2006; Nitrini, 1997), a escola americana rompe com o historicismo e passa a ser mais eclética. René Wellek polemiza o caráter crítico de que a literatura comparada carece, opõe-se aos princípios e dados extraliterários que não contemplam a totalidade da obra. Segundo Carvalhal (2006, p. 37), suas influências são o formalismo russo e o *new criticism* como formação, e a fenomenologia como adesão, que sustentam a "imanência" do texto literário.

Por se tratar de um texto abrangente e introdutório sobre literatura comparada, o texto de Carvalhal (2006) congrega diversos pensamentos teóricos — divididos em escolas francesa, americana, alemã, soviética e alguns destaques extemporâneos (Etiemble, T.S. Eliot e J.J.

Borges) —, diferentemente de "Conceitos fundamentais" de Nitrini, que faz poucas digressões e se mantém circunscrito em cinco conceitos: influência, imitação, originalidade, intertextualidade e recepção. Logo vemos que a heterogeneidade desses dois textos acarreta ressalvas ao compará-los: Carvalhal, numa perspectiva histórica, destaca os autores e seus respectivos conceitos sem aprofundá-los; Nitrini destaca os conceitos aprofundando-os a partir de alguns de seus autores.[53]

Carvalhal (2006) explora a literatura comparada com mais nomes, incluindo os principais fundadores da proposta clássica e de seu desenvolvimento: os franceses Philarète Chasles, J. J. Ampère, Paul Van Tieghem, que postularam conceitos como relatividade, evolução, empréstimo, influência; alguns nomes importantes do formalismo como Victor Zhirmunsky, Dionyz Durisin, e os já mencionados Tynyánov e Bakhtin, que deram a noção de "imanência do texto" rejeitando as propostas clássicas dos franceses ao postular os conceitos de solidariedade tipológica, dialogismo, estratégias integradoras ou diferenciadoras; incluindo também os brasileiros fiéis à escola clássica francesa como Tasso de Silveira ou à alemã como João Ribeiro e aqueles que fizeram os estudos comparados a partir do conceito de antropofagia como Eugênio Gomes e Augusto Meyer e de descolonização como Jorge Schwartz. Como mencionado acima, Carvalhal (2006) dá destaque a Etiemble com a ideia de universalidade (pois insere a literatura asiática) e de apropriação da obra literária, e a T.S. Eliot e J.L. Borges, que coadunam sob uma noção diferenciada de senso histórico, passado e futuro literários e de precursores. Por sua vez, Nitrini (1997) traz apenas Cionarescu, Aldrige, Guillén, Valéry, Balakian, Bloom, autores cujas obras são portadoras dos três conceitos fundamentais da literatura comparada sob a égide "comparatismo tradicional" (que se estende do seu início à primeira metade do século XX): influência, imitação e originalidade; e outros dois: intertextualidade e recepção (a partir da segunda metade do século XX), cujos autores destacados são Julia Kristeva e Hans Robert Jauss respectivamente.

Tanto propor um texto abrangente e introdutório como selecionar os fundamentos conceituais da literatura comparada é assumir a ausência de um ou outro autor importante. Os textos de Carvalhal e Nitrini podem ser vistos nesta perspectiva, mas justamente por isso pode-se perceber a complementaridade dos textos se comparados, pois alguns autores aparecem em ambos os textos sob diferentes medidas de aproximação e esses textos trazem autores desconhecidos um para o outro. As autoras não deixam, no entanto, de apresentar suas ideias acerca da evolução dos conceitos arrolados no texto. Carvalhal (2006, p. 86) comenta sobre o legado da literatura comparada como o entendimento dos processos de produção literária através de elementos que a crítica habitualmente não considera, mas ao operá-los, atua

criticamente. E Sandra Nitrini (1997, p. 181), ao responder uma pergunta sobre o legado da estética da recepção para os estudos de influência, pondera que não é mais possível pensá-la "de obra a obra, de autor a autor, de não a nação, mas como resultado complexo da recepção", e que, no entanto, ainda não é possível escapar das dificuldades próprias dos estudos de influência e intertextualidades.

Apesar das diferenças entre os textos elencados para esta introdução, delineamos uma aproximação que tem como ponto de partida "A crise da literatura comparada" (2011), de René Wellek, já que esta conferência traz a polêmica que repaginou a pesquisa e a reflexão sobre o método: a busca de um equilíbrio entre as práticas que tomam estritamente a imanência do texto literário, ou seja, não abandonando a atuação crítica, e aquelas que não dispensam os dados extraliterários e por vezes se circunscrevem neles distanciando-se do texto. As conclusões de Nitrini e Carvalhal apontam para esse equilíbrio, não sendo possível, portanto, pensar a literatura comparada sem que se mencione o distanciamento e a aproximação por uma crítica textual, refletidos nos dois polos (estudos de influência e intertextualidade) debatidos por Wellek, cujo aporte principal e atualizado pelas autoras para a relativização dos polos é a estética da recepção.

A estética da recepção de Hans Robert Jauss (1994) surgiu diante da querela teórica das décadas de 1960 e 1970, entre uma abordagem da obra literária que considera os "dados extraliterários" (historicidade e historiografia, nacionalidade, formação de cânone, mudança estrutural, sociedade e política etc.) e outra que considera apenas seu aspecto estético (literariedade, aspectos linguísticos e linguagem, forma; relações entre conteúdo, contexto e forma, estilo, modo, gênero etc.). Nesse período, ambas abordagens — nas palavras de Jauss (1994) a "contemplação histórica" e a "contemplação estética" — chegavam à aporia no que diz respeito à interpretação e atribuição do valor artístico de uma obra literária. Se para Wellek (2011), na abordagem da obra literária devemos tornar o nosso juízo o mais objetivo possível, "isolando o objeto"; para Jauss (1994), o "juízo dos séculos" está virtualmente presente na obra, quer se ignore ou não, e é atualizado na história da recepção e concretizado na história do efeito.

Wellek (2011), como dissemos, tem uma formação acadêmica formalista. Sua insistência numa crítica da imanência do texto é consequência dessa formação. A crítica de Jauss (1994, p. 18) ao formalismo e sua incapacidade de compreender e ou fazer história se dá por motivos mais aparentes, quando diz que no formalismo "o processo de percepção da arte surge como um fim em si mesmo"; ou seja, o conhecimento histórico é, a princípio, negado. No entanto, segundo Jauss (1994), ao longo do desenvolvimento da crítica formalista, os críticos depararam-se com a percepção de que a "literariedade" — aspecto imanente do texto definido

pela sincronia, ou seja, pela relação entre poética e pragmática — está amplamente implicada pelo que é determinado pelo gênero e pela forma que a precede na série literária — ou seja, pela diacronia. Quando o formalismo passou a lidar com a historicidade da literatura e seus aspectos diacrônicos, não a compreendeu de maneira linear e substituiu os conceitos clássicos de "tradição" e "influência" pelo de "evolução literária", que é definido pela sucessão de sistemas literários. Mas há nessa substituição, um problema, pois

> […] compreender a obra de arte em *sua* história — ou seja, no interior da história da literatura definida como uma *sucessão de sistemas* — ainda não é o mesmo que contemplá-la *na* história — isto é, no horizonte histórico de seu nascimento, função social e efeito histórico (Jauss, 1994, p. 20).

Por outro lado, a teoria literária marxista, embora considere uma história do efeito sob a égide da economia da literatura e entenda a literatura como espelhamento da sociedade e como um de seus elementos construtivos, delineando uma modesta teoria da recepção, ainda assim, segundo Jauss (1994, p. 16), "apega-se a uma delimitação nacional da história da literatura, ela segue sempre trilhando velhos caminhos, sem se colocar de maneira nova o problema da relação entre literatura e sociedade, relação esta que constitui um processo". O cárcere da crítica marxista é justamente a estética classicista hegeliana. Nesse sentido, para teoria literária marxista mais ortodoxa, a obra literária que "[…] não se deixava apreender segundo o princípio da identidade entre forma e conteúdo teve de ser desqualificada como arte degenerada da burguesia decadente" (Jauss, 1994, p. 17).

Não que Jauss (1994) tenha dado a solução definitiva para essa problemática, mas sua estética da recepção dá à teoria formalista e à teoria marxista um novo paradigma: a implicação histórica do receptor e do efeito, que

> […] manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética (Jauss, 1994, p. 23).

Ao propô-la, divide-a em sete teses. Expô-las-emos brevemente para compreendermos o advento de uma nova teoria pós-estruturalista dos Estudos Literários.

A primeira tese propõe que o crítico ou historiador da literatura torne-se leitor no presente e, ao fazê-lo, situar-se-á na série histórica dos leitores da obra literária que pretende abordar. Esse método crítico opõe-se, a rigor, à crítica temática na qual o crítico não se coloca "na série histórica". Calvino congrega na abordagem de *Orlando furioso* ambos os métodos,

temático e receptivo: veremos que sua crítica se dá através de uma ensaística de diferentes modos. Isto é exatamente como entendemos a atitude de Calvino em relação à epopeia, por questão que já indicamos: a complexa relação da revitalização em linguagem moderna com a explicação crítica da linguagem épica. A tomada de posição implica numa concepção de história da literatura: "um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete" (Jauss, 1994, p. 25). Essa atualização se dá a partir da expansão da recepção da obra, na medida em que novas obras imitam, sobrepujam ou refutam suas predecessoras. A esse fenômeno de expansão Jauss dá o nome de "acontecimento literário" dentro de um contexto histórico que não pode ser visto como sequência factual: "A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra" (Jauss, 1994, p. 26).

Na segunda tese, Jauss (1994) explica que o "horizonte de expectativa dos leitores" é constituído pelo conhecimento prévio de gêneros, das formas e das temáticas da literatura, dado pelas obras predecessoras, ou seja, seu horizonte é sempre visto sobre bases sólidas da experiência estética. Nesse sentido, por mais que uma obra escape ao horizonte de expectativas de seu público, "não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, familiares ou indicações implícitas […]" (Jauss, 1994, p. 28).

A paratextualidade compõe esses índices de que fala Jauss, ou seja, além de seu conhecimento subjetivo, o leitor conta com uma série de informações editoriais peritextuais e epitextuais (Genette, 2009) que situam a obra dentro de seu horizonte. Para Genette (2009, p. 17), o paratexto "comanda a leitura" a partir de sua "força ilocutória": "Um elemento de paratexto pode comunicar uma mera *informação* [...], uma *intenção* ou uma *interpretação* autoral e/ou editorial". Soma-se à paratextualidade a experiência subjetiva do leitor que tem como índice sua própria lembrança do já lido; nesse sentido, a memória literária

> […] conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então — e não antes disso —, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores (Jauss, 1994, p. 28).

No entanto, ainda que não escapem plenamente do horizonte de expectativa do leitor, há obras literárias que quebram a expectativa do seu público, isso por que os índices literários da obra podem apontar para uma expectativa, concatenada pela memória, que será frustrada. E

mesmo na ausência de sinais explícitos, a frustração advém de três fatores de predisposição: gênero e contexto histórico-literário; oposição entre ficção e realidade; e oposição entre linguagem poética e pragmática. Nesse sentido, algumas obras "evocam propositadamente um marcado horizonte de expectativas em seus leitores para, depois, destruí-lo passo a passo — procedimento que pode não servir apenas a um propósito crítico, mas produzir ele próprio efeitos poéticos" (Jauss, 1994, p. 28).

Lembramos o que escrevemos em trabalho de pesquisa anterior (Miranda, 2021) sobre a postura "fabulista" do escritor, já que Calvino sempre esteve atento à essa quebra do horizonte de expectativa do leitor, sendo uma de suas principais linhas de força criativas indicadas por sua fortuna crítica (Oliveira, 2013; Sigrist, 2007). Nesse sentido, o seu primeiro romance *A trilha dos ninhos de aranha* foi publicado no período neorrealista de temática da Resistência italiana (*partigiani*),[54] mas destoava das obras do momento porque tinha como protagonista não os típicos heróis *partigiani*, mas um garoto perdido que tinha como única arma contra o caos da guerra sua própria fantasia. Surgidas em pleno desenvolvimento do neorrealismo da Itália em reconstrução do pós-guerra, as obras de fantásticas de Calvino são descontextualizadas.[55]

O fantástico não surge dos escombros da guerra, mas da Idade Média (*Visconde partido ao meio* e *O cavaleiro inexistente*) e do século XVIII (*O barão nas árvores*). E quando Calvino apresentou a leitura de uma obra clássica, como é o caso do ensaio épico (*Orlando furioso do Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino*), esperou-se, até a primeira metade do século XX, que essa obra clássica fosse lida de acordo dentro de um segmento tradicional, no entanto, essa expectativa é completamente quebrada por Calvino ao trazer para o século XX a leitura dos romances de cavalaria e de uma epopeia do século XIV. Em outras palavras, Calvino apresenta não apenas o distanciamento da obra, seus aspectos "clássicos", mas uma aproximação, cada vez mais próxima, com um fazer literário moderno, ou seja, seus aspectos "estéticos". Ele revitaliza os romances de cavalaria medievais dando-lhes características modernas e revitaliza a epopeia renascentista apontando suas qualidades modernas, ou trazendo-as para seu próprio processo de criação literária, tornando-o moderno. Essas são percepções que só poderiam amadurecer como pensamento a partir de uma "estética da recepção".

A terceira tese de Jauss (1994) que fundamenta essa estética dá continuidade à ideia de quebra da expectativa e, consequentemente, à mudança do horizonte. Ambas podem ser explicadas pela "distância estética" que determina o caráter artístico de uma obra. A distância estética de uma obra se objetiva historicamente através de seu sucesso espontâneo, sua rejeição ou choque, da sua compreensão gradual ou tardia, mas ela diminui na expansão da recepção da obra: "poderá desaparecer para leitores posteriores, quando a negatividade original da obra

houver se transformado em obviedade e, daí em diante, adentrado ela própria, na qualidade de uma expectativa familiar, o horizonte da experiência estética futura" (Jauss, 1994, p. 32). Assim, delineia-se uma "segunda mudança de horizonte", que implica na constituição de obras primas e de novos cânones literários. Vejamos como Jauss (1994) a explica:

> É nessa segunda mudança de horizonte que se situa particularmente a classicidade das assim chamadas obras-primas; sua forma bela, tornada uma obviedade, e seu "sentido eterno", aparentemente indiscutível, aproximam-na perigosamente, do ponto de vista estético-recepcional, da pacificamente, convincente e palatável arte "culinária", de forma que um esforço particular faz-se necessário para que se possa lê-la "a contrapelo" da experiência que se faz hábito e, assim, divisar-lhe novamente o caráter artístico. […] há obras que, no momento de sua publicação, não podem ser relacionadas a nenhum público específico, mas rompem tão completamente o horizonte conhecido de expectativas literárias que seu público somente começa a formar-se aos poucos. Quando, então, o novo horizonte de expectativas logrou já adquirir para si validade mais geral, o poder do novo cânone estético pode vir a revelar-se no fato de o público passar a sentir como envelhecidas as obras até então de sucesso, recusando-lhes suas graças (Jauss, 1994, p. 32-33).

Por trás dessas reflexões sobre a tradição literária e o surgimento do novo cânone, há a "lógica de pergunta e resposta" da recepção da obra que coloca em questão sua "poesia atemporal". A explicação dessa lógica tratada como método está na quarta tese. Nas palavras de Jauss (1994, p. 35), "que se apresentem as questões para as quais o texto constituiu uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra". Atentar-se para essa lógica de produção e recepção em perguntas que a obra literária faz ao seu público e em respostas que esse encontra a partir dela implica num método de abordagem: destacar a obra do pano de fundo daquelas obras que se pressupunham serem do conhecimento do público contemporâneo a ela. Esse método é o princípio da "história do efeito", que busca evidenciar a realidade da história no próprio ato de compreensão com a aplicação da lógica de pergunta e resposta à tradição histórica.

Nesse sentido, para compreender o "clássico", é necessário estabelecer o correto horizonte da pergunta que a obra faz ao seu público, e nisso há uma crítica ao conceito hegeliano de "clássico" como uma obra que "interpreta a si mesma" ou que se estabelece como paradigma a *mimesis*, já que a obra literária pode transmitir um conhecimento que está fora desses esquemas: "ela o faz quando antecipa caminhos da experiência futura, imagina modelos de pensamento e comportamento ainda não experimentados ou contém uma resposta a novas perguntas" (Jauss, 1994, p. 39). No entanto, até mesmo a obra literária considerada "clássica"

assim é considerada apenas depois de se apresentar como experiência futura e como resposta a novas perguntas. Em outras palavras, no começo de todo clássico não há "classicidade":

> […] à época de sua produção, a arte clássica ainda não se afigurava "clássica", mas, antes, terá outrora ela própria aberto novas perspectivas e pré-formatado novas experiências, as quais somente em função da distância histórica […] causam a impressão de que uma verdade atemporal se expressa na obra de arte (Jauss, 1994, p. 39).

A percepção de uma "classicidade" cambiante só pode se realizar através do método de pergunta e resposta que uma obra entrega ao seu público contemporâneo e póstero, e a falta de atenção à essa lógica sustenta a impressão da verdade atemporal. Outros dois aspectos dessa abordagem, explicados na quinta tese, são: inserir a obra isolada em sua série literária no contexto da experiência literária; e compreender a obra como acontecimento lançando mão da própria experiência de leitura — outras duas atitudes que mostraremos serem de Calvino em relação a *Orlando furioso*. Esses termos, "classicidade", "história do efeito", "horizonte de expectativas" coadunam-se com o que lemos no ensaio "Por que ler os clássicos" (1993), no qual Calvino (1993, p. 10) escreve catorze propostas de definição do "clássico", dentre elas: "Dizem-se clássicos aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado; mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de lê-las pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-las". Nessa citação, podemos entender na expressão "quem os tenha lido e amado" toda uma história do efeito da obra clássica, de leitores contemporâneos à obra e pósteros, ou seja, de leitores contemporâneos ao contexto em que ela é relida e reinserida, já que sua primeira definição é "Os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: 'Estou relendo…' e nunca 'Estou lendo…'" (Calvino, 1993, 9).

Antes de explicar cada um desses aspectos, devemos ter em mente que, para Jauss (1994), "experiência literária" é a variação entre "significado atual" e "significado virtual" da obra. O primeiro aspecto revela o processo em que a recepção da obra implica na nova produção do autor, nas palavras de Jauss (1994, p. 41): "a nova obra pode resolver problemas formais e morais legados pela anterior, podendo ainda propor novos problemas". Dessa forma, a nova obra constitui uma resposta, no entanto, os novos procedimentos estéticos não remetem à sua função na série histórica. Para determinar essa função ou conhecer o problema legado para o qual a obra nova na série literária constitui uma resposta, delineia-se o segundo aspecto: "o intérprete tem de lançar mão de sua própria experiência, pois o horizonte passado da forma nova e da forma velha, do problema e da solução, somente se faz reconhecível na continuidade de sua mediação, no horizonte presente da obra recebida" (Jauss, 1994, p. 43). Essa mediação

de que fala Jauss é entre "significado atual" e "significado virtual", que pode se alongar por bastante tempo, já que o significado virtual da obra pode passar despercebido até que "tenha atingido o horizonte no qual a atualização de uma forma mais recente permita, então, encontrar o acesso à compreensão da mais antiga e incompreendida". (Jauss, 1994, p. 44). Com isso, conclui-se na quinta tese que o "novo" é tanto uma categoria estética quanto histórica, já que não pode prescindir da evolução literária em horizonte inicial, segundo horizonte e retorno ao passado sob nova perspectiva — essa seria, portanto, a "provocação" da história da literatura à teoria literária.

A sexta tese trata da mudança estrutural e diacrônica na continuidade dos acontecimentos literários a partir do resultado histórico e estético-recepcional: "isto é, que seja descortinada no corte transversal plenamente analisável do sistema literário sincrónico e seja perseguida em novos cortes" (Jauss, 1994, p. 49). Nesse sentido, não se trata de fazer uma exaustiva descrição de todas as obras a partir de uma seleção muitas vezes problemática, mas de trazer à luz "pontos de interseção que articulem historicamente o caráter processual da 'evolução literária', em suas cesuras entre uma época e outra" (Jauss, 1994, p. 49). Essas obras identificadas como pontos de interseção devem ser identificadas a partir da história do efeito.

A história do efeito de uma obra literária se constitui por outra interseção: entre história particular e história geral. Essa interseção se define pela experiência literária do leitor no horizonte de expectativa de sua vida prática, que por sua vez retroage no comportamento social: "A experiência da leitura logra libertá-lo das opressões e dos dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas" (Jauss, 1994, p. 51). Esse último aspecto, importantíssimo, é exatamente o novo paradigma da estética da recepção explicado na sétima e última tese. Com ele, Jauss (1994) apresenta uma crítica à tradicional sociologia da literatura e ao estruturalismo, inserido sua estética da recepção na seara das teorias pós-estruturalistas. Na última tese, Jauss (1994) explica que o horizonte de expectativa conserva a experiência vivida e expande o comportamento social do leitor:

> A relação entre literatura e leitor pode atualizar-se tanto na esfera sensorial, como pressão para a percepção estética, quanto também na esfera ética, como desafio à reflexão moral. A nova obra literária é recebida e julgada tanto em seu contraste com o pano de fundo oferecido por outras formas artísticas, quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana de vida. Na esfera ética, sua função social deve ser apreendida, do ponto de vista estético-recepcional, também segundo as modalidades de pergunta e resposta, problema e solução, modalidades sob cujo signo a obra adentra o horizonte de seu efeito histórico (Jauss, 1994, p. 53).

Para finalizar nossa breve abordagem da estética da recepção, vamos explanar dois exemplos trazidos por Jauss de como uma nova forma estética implica em consequências éticas ou morais: o primeiro é o do romance *Madame Bovary* (1856), de Gustav Flaubert e o processo judicial movido contra o autor. No caso desse romance, a nova forma estética é a "narração impessoal" vinculada ao "discurso indireto livre", que não livrou Flaubert da acusação de "imoral", isso porque, confundiu-se o "discurso do narrador" com o "discurso da personagem", ambos considerados imorais; mas, se fosse o caso de compreender apenas como discurso da personagem, acusada de adúltera e, o que é pior, de se envaidecer com o adultério, talvez (bem duvidoso) Flaubert não teria sido acusado de imoral. Vejamos como Jauss (1994) explica com maiores detalhes a implicância ética e moral da recepção:

> […] as frases por ele incriminadas não constituem uma constatação objetiva do narrador à qual o leitor possa dar crédito, mas sim uma opinião subjetiva da personagem à qual cumpre, desse modo, caracterizar em seus sentimentos construídos a partir da leitura de romances. […] o que resulta em que o leitor é quem tem de decidir ele próprio se toma a frase por uma asserção verdadeira ou se deve entendê-la como uma opinião característica dessa personagem (Jauss, 1994, p. 54).

Vale ressaltar a importância fundamental da experiência do leitor e de sua recepção para a produção do sentido, que não está arregimentado na obra. O segundo exemplo é o do *nouveau roman*, que inverte a lógica de pergunta e resposta, impedindo o leitor de concatenar sua memória literária, sua experiência subjetiva, e impelindo a confrontar-se com uma nova realidade, caracterizada como "opaca" nesse novo romance, o qual "não mais se deixa compreender a partir de um horizonte de expectativa predeterminado" (Jauss, 1994, p. 56). Numa explicação mais detalhada:

> O leitor é aí excluído da condição de destinatário primordial e colocado na posição de um terceiro, de um não-iniciado que, diante de uma realidade de significado estranho, tem ele próprio de encontrar as questões que lhe revelam para qual percepção do mundo e para qual problema humano a resposta da literatura encontra-se voltada (Jauss, 1994, p. 57).

Dados os dois exemplos, no final do seu texto, Jauss (1994) destaca os aspectos mais importantes das suas teses que constituem o cerne da sua estética da recepção: a expansão do comportamento social do leitor e, consequentemente, a literatura como constitutiva da sociedade, "concorrendo com as outras artes e forças sociais, na emancipação do homem de seus laços naturais, religiosos e sociais" (Jauss, 1994, p. 57).

3.1 *Seconde main*, *seconde degré* ou *mémoire*

No prefácio de *La seconde main ou le travail de la citation*, Compagnon (1979), ao explicar o objeto e os objetivos, escreve por metáforas. Seu livro é "bífido, como a língua da serpente que tenta a primeira mulher" [*il est bifide, comme la langue du serpent qui tenta la première femme*] (Compagnon, 1979). Outra, entre as primeiras metáforas, recupera indiretamente o desgosto de Hobbes, pois a citação é como um "cravo que estraga as refeições" [*un clou de giroflex qui corrompt les mets*]. O trabalho de citação, diferente da citação mesma, é um "jogo de doninha" [*jeu du furet*], e a escrita "é glosa e interglosa, toda expressão se repete. Essa é a premissa desse livro, que ele põe à prova da citação, a forma simples de repetição, a isca do livro" (Compagnon, 1979).[56] Trata-se, como se lê, de um desfile de metáforas dadas por sequências. Usando termos mais técnicos, ainda no prefácio, Compagnon (1979) sequencia o assunto de seu livro em: fenomenologia, semiologia, genealogia e teratologia. No entanto, o que mais nos interessa na abordagem dessa obra são suas metáforas. Há muitas metáforas para explicar a "citação" e o "trabalho da citação". Temos a metáfora cirúrgica, a explosiva ou destruidora, a mercadológica (porque a citação põe em circulação um objeto e esse objeto tem valor monetário), a topográfica, a militar, a teológica — todas são metáforas que explicam o "trabalho da citação" na arte do texto. Mas há uma que serve melhor ao propósito de abordagem desta pesquisa, não porque todas foram experimentadas no *corpus*, mas porque coincide com a proposta de demonstrar o fio da experiência de Italo Calvino com o épico: é a metáfora da costura. A metáfora da costura, que caracteriza o texto como uma colcha de retalhos ou como artesanato, liga-se à metáfora cirúrgica, que caracteriza o texto como um corpo, e a citação como um enxerto, com função estética ou não.

Dentre as demais, entendemos que a metáfora da costura se liga mais apropriadamente à imagem primeira trazida pelo livro, que é primeira também em relação ao trabalho de citação que todos empreendemos na vida literária, e dessa forma justificamos a escolha dessa metáfora ao iniciar a teoria das práticas transtextuais — termo mais abrangente, cunhado posteriormente por Genette (1982), que envolve todos os processos que relaciona os textos e, consequentemente, nos relaciona aos textos e ao mundo; ou seja, é uma imagem primordial, ligada à infância, pois o trabalho de citação começa com a tesoura e a cola. Sua matéria de trabalho é o papel:

> É por isso que devemos manter a memória dessa prática originária do papel, anterior à linguagem, mas que o acesso à linguagem não abole completamente, para seguir o rasto sempre mantido, na leitura, na escrita, no texto, cuja

> definição menos restritiva (a que adoto) seria: *o texto é a prática do papel* (Compagnon, 1979).[57]

A metáfora da costura liga-se à essa concepção da tesoura e cola (primeira prática com o papel) pela ideia central de que começamos a vida manipulando o papel para depois, à medida que adquirimos a complexidade da leitura e da escrita, manipularmos os sentidos que esse papel engendra: o texto. Se na infância modelamos o papel com as formas do mundo: o ser humano, o sol, a casa, a árvore, o barco, os animais; na vida adulta, continuamos a fazer o mesmo, acrescentando formas mais complexas: "E no texto, como prática complexa do papel, a citação realiza de maneira privilegiada uma sobrevivência que satisfaz minha paixão pelo gesto arcaico de recortar-colar" (Compagnon, 1979).[58] Se focarmos no livro, podemos perceber que esse tipo específico de texto nunca abandonará o corte e a colagem.

Sobre a metáfora da costura, Compagnon (1979) escreve: "Uma outra metáfora ainda, a da costura, será sobre corte, montagem, alinhavo e chuleio".[59] Alinhavar [*faufilure*] significa ligar por uma linha uma costura em pontos espaçosos que serve de guia para a costura definitiva; já chuleio [*surfilage*] significa coser a borda do tecido para que não se desfie. A costura presente no texto de Compagnon é realizada a partir de três importantes "pontos espaçosos" (figuras de leitura): ablação, solicitação, acomodação e grifo; para depois ser demonstrada uma "leitura em ação" que consolida a leitura como ato de criação. Nesse sentido, todas as citações do texto de Compagnon aqui presentes procuram mostrar um percurso que será instrumentalizado na abordagem do *corpus*.

A respeito da ablação, Compagnon (1979) diz: "minha leitura já parte de um ato de citação que desintegra o texto e o separa do contexto"[60] — observamos o teórico descrever seu processo de criação crítica ao escrever o livro, revelando uma autorreflexividade. A ablação também pode ser explicada pela prática da lembrança, da memorização, pois a leitura repousa nessa prática e só é possível citar, se memorizarmos. Esta é uma maneira bem apropriada para explicar as relações de Calvino leitor com o épico renascentista *Orlando Furioso* (2011), de Ludovico Ariosto.

O grifo é a figura de leitura que caracteriza a leitura como apropriação. Quando se grifa o que se lê, apropria-se tanto do livro quanto das palavras. Nesse sentido, as frases grifadas de um livro são em si citações "[…] que o leitor faz no texto, são as paradas, as reticências ou os obstáculos de leitura" (Compagnon, 1979).[61] A ausência de grifos ou da necessidade de grifar implica numa obra da qual não nos apropriamos, e essa obra acaba sendo julgada com indiferença — se não grifamos ou selecionamos trechos da obra não a memorizamos.

Compagnon liga a leitura à citação por meio do grifo: “Toda citação é, primeiro, uma leitura — assim como toda leitura, enquanto grifo, é citação —, mesmo quando a considero no sentido mais trivial: já outrora a citação que faço, antes (seria exato?) de ela ser citação” (Compagnon, 1979).[62] Sobre a acomodação, temos que “A única liberdade que o texto concede ao leitor é a da acomodação: que ele se acomode ao texto e que se acomode a ele, sendo os dois muitas vezes contraditórios. Ele deve encontrar o local onde o texto será legível e admissível para ele” (Compagnon, 1979).[63] Encontrar esse lugar é marcá-lo, ou seja, citá-lo: “A citação é um elemento privilegiado de acomodação porque é um lugar de reconhecimento, uma marca de leitura” (Compagnon, 1979).[64] Novamente repete-se aqui o paradigma da leitura como memorização, a partir de “reconhecimento, marca” e da citação como um encontro com essa lembrança, através da acomodação que a citação “marca encontros, convida à leitura, solicita, provoca, seduz com um piscar de olhos” (Compagnon, 1979).[65]

A solicitação é outra figura de leitura, anterior à citação e muito arbitrária, identificada pela comoção do leitor, pelo encantamento, em outras palavras: “A solicitação é essencialmente fortuita. Como prova, o mesmo livro pode cair das minhas mãos hoje e me encantar amanhã” (Compagnon, 1979).[66] Sabemos da solicitação a partir da excitação (marcas da solicitação, da emoção provocada pela leitura) que busca em todo lugar, dentro e fora do texto, o alicerce da solicitação:

> Porém, a excitação nunca volta à fonte, nunca encontra o choque original e intratável. Posso me entusiasmar com um texto, sublinhá-lo, riscá-lo, cortá-lo, rasgá-lo e cobri-lo de insultos, o choque inicial é-me inacessível, porque está tanto no texto quanto fora dele, na configuração imaginária da leitura na qual, com todo o meu corpo, sou ator e referente último (Compagnon, 1979).[67]

A prática da escrita, da reescrita, da crítica, enfim, a prática do texto é uma prática de busca, cujo objeto perdeu-se. Nas palavras de Maurice Blanchot (2005, p. 151): “O que atrai o escritor, o que impulsiona o artista não é diretamente a obra, é a sua busca, o movimento que conduz a ela, a aproximação que torna a obra possível”. Esse é o mesmo sentido que Michel Foucault (1996, p. 23) dá ao comentário, quando diz em *A ordem do discurso* que se trata de um “[…] jogo, ainda, de uma crítica que falaria até o infinito de uma obra que não existe”.

Acabamos de apresentar, em poucas palavras, as figuras de leitura explicadas por Compagnon (1979). Tendo a metáfora da costura do trabalho de citação em mente dada a partir dessas figuras de leitura, na seção oportuna, vamos percorrer as obras de Calvino a fim de alinhavar a utilização da matéria épica tanto na produção ficcional quanto na produção ensaística. Mas precisamos ainda avançar para a compreensão de outros conceitos e operações

que envolvem a citação: o enxerto, a reescrita, o simulacro e o fantasma, a perigrafia e o jogo da citação.

Segundo Compagnon (1979), quem cita deseja, de maneira ideal, que a citação não remeta ao seu próprio ato, ou seja, que a citação seja imperceptível, que o seu trabalho não seja revelado, como numa cirurgia estética que, ao eliminar o "defeito", não deixa cicatrizes. Pois bem, a palavra "enxerto" é retirada do campo semântico da medicina e a citação é compreendida pela analogia com o trabalho cirúrgico: "pinço trechos escolhidos que serão ornamentos […], enxerto-os no corpo do meu texto […]. A armação deve desaparecer sob o produto final, e a própria cicatriz (as aspas) será um adorno a mais" (Compagnon, 1979).[68] No entanto, a citação (ou cicatriz) estará sempre aparente.

A metáfora do texto como um corpo envolve ainda outros aspectos da tessitura, como o simulacro e a fantasmagoria (Miranda, 2021). Esses são aspectos que, no limite, tornam a criação, a escritura, a citação, a leitura partes de um nó inextrincável. Esse limite foi bem explorado tanto por Borges quanto por Calvino.

Compagnon (1979), por sua vez, pergunta-se se realmente há uma diferença entre o trabalho da citação e o trabalho da escritura, isso porque quem escreve tem sempre à disposição os enxertos ou, nas palavras dele, "unidades dispersas, materializadas (em fichas, por exemplo) ou não" (Compagnon, 1979);[69] e com isso, na tessitura da obra, para o escritor não seria possível recordar e afirmar com precisão que unidades são e não são citações. Portanto, o trabalho da citação é um trabalho de reescrita, e como não há distinção possível entre citar e escrever, toda escrita é reescrita:

> O trabalho da escritura é uma reescrita, pois envolve converter elementos separados e descontínuos num todo contínuo e coerente, reuni-los, compreendê-los (como um todo), ou seja, de lê-los: não é sempre o caso? Reescrever, criar um texto desde suas iscas, é arrumá-las ou associá-las, fazer as conexões ou transições necessárias entre os elementos reunidos: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário. Claro que as conexões são mais difíceis no caso de citações, pois não se deve alterar nada e inseri-las como estão (Compagnon, 1979).[70]

As citações, como foi dito, são enxertos, "corpos estranhos" que devem fazer parte do corpo do texto através de uma operação que suavize sua inserção e costura, no entanto, permanecem "como são". Por isso, muitas vezes a citação afasta a ideia da indistinção entre os trabalhos realizados pela escritura e pela reescritura.

Compagnon (1979), nesse capítulo sobre o enxerto, insiste com a metáfora da costura, da escrita como *bricolagem*. Essas metáforas da escrita e da reescrita são apropriadas para

explicar como Calvino lida com a matéria épica do romance de cavalaria e com *Orlando furioso*. Calvino costura uma série de referências (que é o corpo virtual da citação); ou seja, Calvino é *bricoleur* tanto no que diz respeito à sua produção ficcional quanto à sua produção ensaística. Para melhor compreendermos a ideia do escritor como *bricoleur*, costuro as seguintes palavras de Compagnon sobre Borges:

> *El Hacedor* é o título de um pequeno conto introdutório que dá nome a uma coleção de Borges. *O Autor* é uma tradução imprecisa. […] *Le Bricoleur* teria sido mais adequado, captaria melhor o espírito da escrita segundo Borges: o autor é mais um *bricoleur* do que um engenheiro. […]. *Bricoleur*, o autor se contenta com o que encontra, constrói, ajusta; é uma costureirinha [*petite main*] (Compagnon, 1979).[71]

Muito sentidos podem ser arrolados a esse enxerto vindo de Compagnon. O francês *bricoleur* deu origem ao português *bricolagem*. Em francês o sentido é de "fazedor, fabricante, fabricador, artesão, operário"; em português, pensamos que remete imediatamente ao tecido, ao cordão e ao papel, e menos imediatamente à manipulação de outros materiais de produção artesanal, como a argila, o metal, a madeira etc. Não há em português o verbo *bricolar*, nem o derivado *bricolador*, para este temos "artesão".

Compagnon (1979), na sequência intitulada "A citação como ela é" [*La Citation telle qu'en elle-même*], após escrever sobre o enxerto e o *bricoleur*, apresenta a ideia do trabalho de citação como reescritura [*Récriture*], dessa vez, de forma um pouco mais aprofundada. A mesma expressão polêmica, ao auspício de Borges, de que escrever é "sempre" reescrever, também vale para citar: escrever é "sempre" citar; reescrever é "sempre" citar. Isso porque a citação revela sempre outra operação oculta nessas expressões polêmicas: a leitura; nesse sentido, Compagnon (1979), escreve: "A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita; combina o ato de ler e o de escrever".[72] Se retomarmos as figuras de leitura delineadas anteriormente, temos a solicitação descrita como uma operação irrecuperável, se não fosse suas marcas no texto reveladas através das excitações: "A substância da leitura (solicitação e excitação) é a citação; a substância da escrita (reescrita) é ainda a citação. Toda prática do texto é sempre citação, e é por isso que nenhuma definição da citação é possível" (Compagnon, 1979).[73]

Dissemos "ao auspício de Borges" porque sua obra representa a extenuação da reescritura, e o exemplo máximo da escrita como reescritura é o conto "Pierre Menard, Autor de *Quixote*", presente em *Ficções* (1972). O *Quixote* de Menard não é uma cópia do *Quixote* de Miguel de Cervantes (1547–1616),[74] mas o devir do seu ato de citação: "[…] se o modelo da

citação está na origem […] da escrita, ele está também, por isso mesmo, em seu horizonte: o texto ideal, utópico […] seria uma citação" (Compagnon, 1979).[75] Em Compagnon (1979), esse é o sentido dado tanto à escrita quanto à reescrita, ambas ações encontradas em todo e qualquer texto:

> Pois se a escrita é sempre uma reescrita, mecanismos sutis de regulação, variáveis segundo as épocas, trabalham para que ela não seja simplesmente uma cópia, mas uma tradução, uma citação. É com esses mecanismos que Borges organiza a violação. "Pierre Menard, Autor de Quijote" […] realiza o ideal do texto e pretende que ele se distinga da cópia. […] Esse é o ponto limite para o qual tenderia uma escrita que, enquanto reescrita, se concebesse até o fim como ato de criação (Compagnon, 1979).[76]

As ficções e o ensaio épico de Calvino (2020) não realizam esse desejo de indistinção da cópia no trabalho de citação, no mesmo limite que concebe a reescrita como ato de criação; no entanto, demonstraremos na seção oportuna que *Orlando furioso* contado por Calvino é também um ato de criação, além de um ato de crítica.

Borges representa, portanto, uma revolução na regulação clássica da citação, chamada por Compagnon de "homeostase do texto". Essa regulação ou controle da citação se dá em dois momentos: o primeiro é a passagem do controle exercido pela tradição para controle exercido pelo sujeito, "sem que a noção de texto primeiro seja apagada" [*sans que s'effaçât la notion de texte premier*] (Compagnon, 1979) — noção mantida e regulada tanto pela Igreja quanto pela Universidade ao longo de séculos; o segundo momento "afetou a própria escrita […] e só interveio […] no processo instaurado contra os *Essais* [de Montaigne] e contra outras 'parrésias' ou abusos de discursos análogos, contra a moda da citação" (Compagnon, 1979).[77]

Montaigne se apropria da fala de outros autores, mostrando a função especular da referencialidade (Miranda, 2021). Essa "expropriação" realizada por Montaigne é fato conhecido e ilustra bem a complexidade da regulação clássica da citação. O *modus operandi* citacional de Montaigne é dado pela seguinte mobilidade que é também liberdade: quando menciona outros autores, o ensaísta não traz citações ou as camufla com suas próprias palavras, e na maioria das vezes em que as citações aparecem, não traz a fonte, ou seja, não traz o nome dos autores (Miranda, 2021). Nesse sentido, na seção intitulada "A perigrafia" [*La périgraphie*], Compagnon (1979) diz que os *Essais* escapam a qualquer sistema de regulação e controle da escrita, mas não por muito tempo: "O elã, a grande mobilidade da escrita do século XVI, exemplares em Montaigne, são agora contidos. O texto torna-se corpo, contrai-se, fecha-se sobre si mesmo […]".[78] O principal elemento dessa corporificação é sem dúvida a "perigrafia"

ou, como prefere Genette (2009), a "paratextualidade". O advento da perigrafia é de suma importância para consolidar esse segundo momento de controle e regulação da escrita, pois ela envolve a fantasia da propriedade, já que arregimenta o processo de materialização do texto, isto é, identifica-o geneticamente:

> A perigrafia do livro, uma vez que ela o envolve como um quadro vivo, é naturalmente o objeto privilegiado da fantasia. O livro imaginário tem uma silhueta, um contorno: um nome de autor, um título, uma epígrafe etc. Ele é apenas silhueta: seu corpo (a massa de seus caracteres) permanece vaporoso, cinza, indistinto. A escrita, partindo da fantasia, preenche a perigrafia, destaca o corpo do texto. É admirável que a perigrafia seja ao mesmo tempo o núcleo da fantasia da escrita e o critério de uma qualificação simbólica, graças a um vínculo, próprio da homeostase, do sistema de produção, com o dispositivo de controle. A perigrafia, instituição positiva, incita à fantasia e à escrita que será tanto mais perceptível quanto mais permanecer fiel à fantasia. Não há como se desembaraçar desta para escrever, não a como subjugá-la. É ela, ao contrário, que dirige a escrita e captura o sujeito (Compagnon, 1979).[79]

O controle evolui para um direito que envolve leis que determinam o uso, a reprodução, a cópia, a propriedade intelectual, plágio, o mais icônico "autoplágio" etc. No entanto, se a propriedade é uma fantasia, a melhor forma de mostrá-la como fantasia é extenuando a noção de reescrita, é jogar e divertir-se com a propriedade, implicando a corporificação ou materialização do texto como propriedade com fantasmagoria. Segundo Compagnon (1979), os jogos das citações são muitíssimo anteriores ao direito sobre a reprodução, pois começa na Grécia Antiga como forma de competição e concursos entre rapsodos: "um dizia um verso, o outro deveria dar sequência. Citava-se uma máxima e dever-se-ia dar a réplica conservando-se o mesmo pensamento tirado de um outro poeta".[80] Numa elipse milenar, Compagnon traz o exemplo do romance *Trans-Atlantique*, de Witold Gomnrowicz (1953), no qual narra uma competição semelhante à dos rapsodos gregos, entre Borges e o narrador do romance. Borges subverte a regra do jogo:

> […] em vez de replicar às proposições de seu adversário com citações, ele as denuncia como citações […]. O problema é que toda frase já teve uma ocorrência anterior, e Borges, levando até as últimas consequências a lógica da citação icônica, adotando uma posição de denúncia de toda repetição, terá a última palavra (Compagnon, 1979).[81]

É disso que trata a subversão do "tudo já foi dito" de Borges, fazendo de nós fantasmas de nós mesmos:

> Refutar o discurso do outro, com o pretexto da citação, é privar o outro de seus ícones, desqualificá-lo e reduzi-lo ao silêncio. Aí está a estratégia constante de Borges, quando esgota a possibilidades do sistema clássico da escrita, da perigrafia e da citação, até colocá-lo em contradição. Borges é inatacável, quando destrói seu adversário, quando o obriga a calar-se, exasperando-o com a obsessão do "tudo já foi dito". "A certeza de que tudo está escrito, diz Borges, em algum lugar, nos anula ou faz de nós fantasmas" (Compagnon, 1979).[82]

Essa extenuação do "tudo está dito" serve para devolver à regulação da escrita, da reescrita ou da citação, sua própria fantasia, seu fantasma: a impossibilidade de uma escrita de primeira mão — portanto, *la seconde main*. Reescrever ou "recontar" uma obra clássica, um cânone ocidental é, portanto, querer se fantasmagorizar? É esse um dos principais questionamentos presentes no conto "Pierre Menard, autor de *Quixote*". No conto, há duas obras no catálogo de "obras visíveis" de Menard que são reescrituras: a primeira é "uma transposição em alexandrinos do *Cimetière marin* de Paul Valéry" (Borges, 1972, p. 49); a segunda é "uma versão literal [de Menard] da versão literal que fez Quevedo da *Introduction à la Vie Dévote* de São Francisco de Sales" (Borges, 1972, p. 50). No entanto, a respeito dessa última, o narrador diz não haver vestígios na biblioteca de Menard: "Deve tratar-se de uma brincadeira de nosso amigo, mal-ouvida" (Borges, 1972, p. 50). Portanto, na "obra visível" de Menard temos uma reescrita que de fato existe e outra que foi mencionada pelo seu autor, mas não foi de fato encontrada.

Há outra obra de Menard, "a subterrânea, a interminavelmente heroica, a ímpar […] a inconclusa" (Borges, 1972, p. 50), que é, segundo o narrador, a obra mais importante, e ela é totalmente constituída de reescrituras: "compõe-se dos capítulos nono e trigésimo oitavo da primeira parte do *Dom Quixote* e de um fragmento do capítulo vinte e dois" (Borges, 1972, p. 50-51).[83] No princípio da reescritura de Menard há duas ideias: a primeira é "o tema da *total* identificação com um autor determinado" (Borges, 1972, p. 51); a segunda é o exemplo que dão as famosas transformações simples e diretas de obras clássicas, que o narrador chama de "livros parasitários" e que o próprio Menard abominava. Nesse sentido, Menard não escreveu um "*Quixote* contemporâneo", ao exemplo de Joyce que, ao escrever *Ulisses*, escreve uma *Odisseia* contemporânea; nem "imitou" Cervantes, ao modo como Virgílio imita Homero ao escrever a *Eneida*. O narrador explica o que queria Menard com o *Quixote*: "Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem — palavra por palavra e linha por linha — com as de Miguel de Cervantes" (Borges, 1972, p. 51-52), ou seja, a total identificação com o autor.

O primeiro método de Menard para escrever o *Quixote* palavra por palavra e linha por linha é "ser Miguel de Cervantes"; ou seja, aprender o espanhol do século XVII, ser católico, guerrear contra os mouros e os turcos etc. No entanto, considerou um método "muito fácil", uma espécie de diminuição de sua pessoa, e por isso decide pelo método mais difícil: "continuar sendo Pierre Menard e chegar ao *Quixote* mediante as experiências de Pierre Menard" (Borges, 1972, p. 52). Para tanto, o primeiro passo é eliminar a perigrafia de seu *Quixote*, o famoso prólogo autobiográfico de Cervantes, já que, se decidira manter-se Menard, não poderia coincidir com as palavras do prólogo: "Incluir esse prólogo teria sido criar outro personagem — Cervantes — mas também teria significado apresentar o *Quixote* em função desse personagem e não de Menard. Este, naturalmente, negou-se a essa concessão" (Borges, 1972, p. 52-53). Já dissemos com Compagnon que a perigrafia é o mecanismo editorial consolidador da propriedade individual de uma obra, e Menard/Borges estavam provavelmente atentos à força ilocutória desse prefácio autobiográfico e à sua potência reguladora da propriedade; em outras palavras, Menard não poderia ser o autor do *Quixote*, caso coincidisse com o prólogo de Cervantes. O reconhecimento do autor e sua obra por parte do leitor é outro efeito imprescindível para a compreensão da extenuação dos sentidos da reescrita. O narrador reconhece o estilo de Menard ao ler o capítulo XXVI de *Dom Quixote de La Mancha*, de Cervantes, embora o amigo não tenha escrito esse capítulo, mas isso não importa: "o fragmentário *Quixote*, de Menard, é mais sutil que o de Cervantes" (Borges, 1972, p. 55). Observamos como Borges subverte completamente o sentido de autoridade do texto como homeostase.

Embora não haja uma extenuação da regulação da escrita e uma "total identificação" com o autor e seu hipotexto, os sentidos de Compagnon arrolados aqui são apropriados para compreender tanto o trabalho de citação presente nas obras de Calvino quanto o trabalho de citação que fazemos com elas, cujo resultado almejado é uma colcha de retalhos na qual figura a experiência do autor com o épico. Então, o que percebemos aqui é uma cadeia de relações transtextuais, de "memória da literatura" (Samoyault, 2008): Ariosto, ao escrever *Orlando furioso*, cita, hipertextualiza, lembra dos romances de cavalaria e dos épicos medievais; Calvino, ao escrever *O cavaleiro inexistente*, *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* e *O castelo dos destinos cruzados*, cita, hipertextualiza, lembra, tanto a epopeia renascentista de Ariosto quanto os romances de cavalaria medievais; esta tese, por sua vez, propõe apresentar essa cadeia inconsútil e, ao fazê-lo, inevitavelmente, insere-se nela na forma de metatexto — no horizonte infindável dessa cadeia inconsútil de obras está a total identificação de Borges.

Quando lemos Gérard Genette a respeito da relação entre textos em *Palimpsestes*: *La littérature au second degré* (1982) vemos, mais uma vez, repetir-se o paradigma das marcas textuais que prevalecem na abordagem e compreensão da relação entre as obras literárias. O conjunto dessas marcas textuais é chamado "hipertextualidade". O intuito aqui não é tentar encontrar um novo conceito a partir das terminologias já definidas, uma tarefa difícil considerando-se a enormidade de trabalhos teóricos acerca da relação entre os textos literários. Nesse sentido, a estrutura terminológica de Genette é muito abrangente; portanto, o recorte necessário para a compreensão do *corpus* desta tese é o da relação entre as marcas do texto, a *hipertextualidade*, e o gênero épico, delineando-se, assim, o que chamamos de "experiência do épico". Em outra ordem de palavras, a experiência do épico envolve a observação de *hipertextos épicos* em obras ficcionais e dos *metatextos épicos* nos ensaios, que se configuram, por sua vez, numa a *ensaística épica*.

Em *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982), Genette apresenta um sistema estrutural para a compreensão das relações entre os textos. Num primeiro momento, em *Introdução ao arquitexto* (1987), ele havia definido que o arquitexto ou o hipotexto era o principal objeto da poética. A arquitextualidade do texto é o mesmo que a "literariedade da literatura", expressão oriunda dos formalistas russos, trata-se do "conjunto das categorias gerais ou transcendentes — tipos de discursos, modos de enunciação, gêneros literários etc. — do qual se destaca cada texto singular" (Genette, 1982, p. 13).[84] Em outras palavras, é o conjunto de aspectos que torna um texto uma obra literária. No entanto, o objeto da poética, em *Palimpsestos*, não é mais a arquitextualidade ou a hipertextualidade, mas a transtextualidade, "[…] ou a transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como 'tudo que o coloca em relação manifesta ou secreta, com outros textos'" (Genette, 1982, p 13).[85] Podemos observar que, com o tempo, Genette ampliou as designações de elementos estruturais do seu pensamento, procurando uma melhor instrumentalização e classificação das relações entre os textos, portanto, a transtextualidade (toda e qualquer relação entre textos) é uma categoria que inclui a arquitextualidade (a designação genérica de um texto), a hipertextualidade (a derivação de um texto em outro texto) etc. Há, assim, a percepção de que o que torna um texto literário é toda a relação que esse texto estabelece com outros textos literários — em outras palavras, é o trabalho de citação de Compagnon.

Genette segue com a definição de cincos tipos de transtextualidade. A primeira delas é a intertextualidade, definida de maneira restrita: "como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é […] como presença efetiva de um texto em um outro" (Genette, 1982, p. 14);[86] ou seja, designa três processos literários conhecidos há séculos, que correspondem, de

uma ponta a outra, do mais explícito para o menos explícito: a citação, o plágio e a alusão. O segundo tipo de transtextualidade é a paratextualidade, assunto amplamente abordado em *Paratextos editoriais* (2009). Trata-se de todos os elementos pelos quais um texto se torna um livro, divididos em "peritexto", quando o elemento avizinha-se do texto (nome do autor, título, prefácio etc.), e "epitexto" público ou privado, quando há uma distância maior (entrevistas, correspondências e diários). Percebemos que Genette realmente empreende uma totalização estrutural da poética, envolvendo inclusive os aspectos editoriais, muitas vezes considerados um aspecto marginal para a compreensão poética do texto; no entanto, Genette (2009) demonstra o contrário, pois sua principal contribuição no estudo da paratextualidade é o entendimento do fato de que os paratextos comandam a leitura: "[…] é sem dúvida um dos espaços privilegiados da dimensão pragmática da obra, isto é, da sua ação sobre o leitor" (Genette, 1982, p. 9).[87] O terceiro tipo é a metatextualidade que diz respeito ao comentário e à crítica. Apesar de haver estudos sobre a história da crítica como gênero e como método, não há, segundo Genette, um estudo sistematizado da metatextualidade enquanto objeto da poética, ou seja, não há estudos sistematizados sobre a "poética da crítica". O quarto tipo de transtextualidade é a hipertextualidade, objeto principal de *Palimpsestos*:

> […] toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele enxerta de uma forma que não é a do comentário. […] consideremos uma noção geral de texto de segunda mão […] ou texto derivado de outro texto preexistente (Genette, 1982, p. 11-12).[88]

Genette define a metatextualidade como a relação entre dois textos através do comentário; ou seja, a relação entre o hipertexto e o hipotexto é de crítica. Um metatexto é um comentário/crítica de um texto: "sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem mencioná-lo" (Genette, 1982, p. 10).[89] A hipertextualidade, por sua vez, é a relação entre dois textos que não é, necessariamente, a de comentário ou crítica — fato que a diferencia da metatextualidade. No entanto, logo após a definição de hipertextualidade, Genette a divide em alguns tipos: o primeiro deles é a hipertextualidade descritiva ou intelectual "[…] em que um metatexto (por exemplo, uma página da *Poética* de Aristóteles) 'fala' de um texto (*Édipo rei*)" (Genette, 1982, p. 12).[90] Se a *Poética* de Aristóteles, ao "falar" de *Édipo rei*, de Sófocles, torna-se um hipertexto descritivo ou intelectual, haveria de fato diferença entre hipertextualidade descritiva ou intelectual e metatextualidade? Inclusive, a mesma característica da metatextualidade, de que o metatexto não precisa necessariamente "citar", "convocar" ou "nomear" o texto, está também presente na hipertextualidade, pois quando essa

relação é menos nominal, a hipertextualidade é classificada como transformativa. Num outro momento de diferenciação entre metatextualidade e hipertextualidade, Genette (1982, p. 12) afirma que o hipertexto é considerado mais literário do que o metatexto, estabelecendo uma diferença de grau e não necessariamente de natureza: "o hipertexto é mais frequentemente considerado como uma obra 'propriamente literária' do que o metatexto".[91]

As distinções no interior da hipertextualidade seguem entre transformação simples ou direta e a transformação complexa ou indireta, que é, segundo Genette, o que se chama correntemente de "imitação". A diferença entre essas duas categorias de transformação é nominal: a primeira se dá através de uma operação simples, redutora do hipotexto; a segunda, através de um domínio maior do hipotexto, "das características que escolheu imitar" [*de ses caractères que l'on a choisi d'imiter*] (Genette, 1982, p. 13). O exemplo que traz para esclarecer essa distinção é entre as relações entre os hipertextos *Ulisses*, de James Joyce, e *Eneida*, de Virgílio, com o seu hipotexto *Odisseia*, de Homero:

> Joyce dela extrai um esquema de ação e de relação entre personagens, que ele trata em outro estilo, Virgílio extrai um certo estilo que aplica a uma outra ação. Ou mais grosseiramente: Joyce conta a história de Ulisses de maneira diferente de Homero, Virgílio conta a história de Enéias à maneira de Homero; transformações simétricas e inversas (Genette, 1982, p. 13).[92]

Para resolver as ambiguidades, como as que acabamos de apontar, inerentes à classificação das obras dentro do quadro dos cinco tipos de transtextualidade, Genette (1982, p. 14) toma algumas preocupações; e a primeira delas é não considerar esses tipos como "classes estanques, sem comunicação ou cruzamentos recíprocos. Suas relações são, pelo contrário, numerosas e frequentemente decisivas".[93] Assim, Genette (1982, p. 14) passa a relacionar os cincos tipos de transtextualidade. A arquitextualidade genérica com a hipertextualidade de transformação indireta (complexa ou imitativa): "a arquitextualidade genérica se constitui quase sempre, historicamente, pela via da imitação (Virgílio imita Homero, *Guzman* imita *Lazarillo*) e, portanto, da hipertextualidade";[94] a arquitextualidade com a paratextualidade: "o pertencimento arquitextual de uma obra é frequentemente declarado por meio de índices paratextuais";[95] a paratextualidade com a metatextualidade: "esses mesmos índices são amostras do metatexto ('esse livro é um romance'), e o paratexto, prefacial ou outro, contém muitas outras formas de comentário";[96] a hipertextualidade com a metatextualidade, aspecto mais importante para nós, considerando o ensaio épico de Calvino: "o hipertexto também tem frequentemente valor de comentário: um travestimento como *Le Virgile travesti* é a seu modo uma "crítica" à *Eneida*, e Proust diz (e prova) bem que o pastiche é 'crítica em ação'" (Genette,

1982, p. 15);[97] a metatextualidade com a intertextualidade, outra relação importante para nós: "o metatexto crítico se concebe, mas dificilmente é praticado sem apoio de uma parte — frequentemente considerável — do intertexto citacional" (Genette, 1982, p. 15);[98] a hipertextualidade com arquitextualidade: "a hipertextualidade, como classe de obras, é em si mesma um arquitexto genérico, ou antes *transgenérico*: compreendo como uma classe de textos que engloba inteiramente certos gêneros canônicos […]" (Genette, 1982, p. 15);[99] e, por fim, a hipertextualidade com a paratextualidade: "e como todas as categorias genéricas, a hipertextualidade é mais frequentemente declarada por meio de um índice paratextual que tem valor contratual […]" (Genette, 1982, p. 15).[100]

Nesse sentido, verificaremos em quais classes se encaixam as obras de Italo Calvino, sobretudo, aquela que designamos como "ensaio épico". Veremos que *O cavaleiro inexistente* e *O castelo dos destinos cruzados*, por apresentarem apenas um modo de enunciação, são mais fáceis de serem classificadas dentro do quadro geral de Genette. Podemos afirmar que essas obras são hipertextos. No entanto, essas obras mantêm uma relação hipertextual com mais de um hipotexto, embora defendamos que, sob muitos aspectos, *Orlando furioso* é o principal hipotexto de ambas as narrativas. Esse não é o caso do ensaio épico *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* que, apesar de manter-se relacionado a apenas um hipotexto, é muito mais complexo, justamente por se tratar de um texto híbrido: é tanto um hipertexto (descritivo ou intelectual) quanto um metatexto de *Orlando furioso*, inclusive com uma riquíssima paratextualidade e intertextualidade envolvidas — por exemplo, as notas explicativas de Calvino sobre os intertextos épicos presentes na epopeia de Ariosto. Portanto, antes de continuar a abordagem de *Palimpsestes*, deixamos claro a importância da instrumentalização da transtextualidade de Genette.

A segunda precaução é considerar cada categoria da transtextualidade como um aspecto da textualidade; por exemplo, a citação, já que é uma prática literária definida que transcende seus exemplos e tem suas características gerais. No entanto, há um aspecto da textualidade que, segundo Genette (1982), não pode ser considerado como "categoria": é a arquitextualidade. O arquigênero ou o arquitexto é em si mesmo a própria classificação literária (Genette, 1982). Como dissemos, esse tipo já esteve no último patamar, mais distante e mais rarefeito, da observação poética, e a transtextualidade tomou seu lugar. Portanto, vale dizer o mesmo para a transtextualidade. As afirmações do tipo "isto é um romance", "um conto", "um poema", "uma epopeia", "um drama" têm implicações de tantas ordens que é preciso, quando queremos ser didáticos, desconsiderá-las. Ainda, se considerarmos que todas as obras literárias evoquem, de um modo ou de outro, outras obras literárias, devemos dizer que a hipertextualidade é um

aspecto universal da poética, como o é a "literariedade" para os formalistas, e nesse sentido todas as obras são hipertextuais — essa afirmação é seguramente correta, mas não esclarece as relações entre os textos nem contribui para o entendimento da poética. Nesse sentido, o grau de hipertextualidade de qualquer obra estaria, ao fim e ao cabo, ao sabor dos leitores que, por sua vez, se dividem em tantos tipos quanto os próprios gêneros literários:

> Quanto menos a hipertextualidade de uma obra é maciça e declarada, mais sua análise depende de um julgamento constitutivo, e até mesmo de uma decisão interpretativa do leitor. […] Da mesma forma posso buscar em qualquer obra os ecos parciais, localizados e fugidios de qualquer outra, anterior ou posterior. Tal atitude teria por efeito projetar a totalidade da literatura universal no campo da hipertextualidade, o que dificultaria o seu estudo; mas, sobretudo, ela dá um crédito, e atribui um papel, para mim pouco suportável, à atividade hermenêutica do leitor — ou do arquileitor (Genette, 1982, p. 16).[101]

Portanto, a última precaução de Genette é suspender o caráter universal da hipertextualidade e simplificar sua abordagem, caso contrário seu trabalho tornar-se-ia um labirinto de Borges, uma biblioteca universal. Genette simplifica os graus da hipertextualidade abordando apenas obras cuja derivação do hipotexto ao hipertexto seja evidente. Essas preocupações de Genette abrem espaço para discussões abrangentes, sobretudo aquelas que dizem respeito à real eficácia das remissões de outros textos na obra que o leitor tem em mãos. Daí surgem tipos de leitores que, grosso modo, se dividem entre aqueles que identificam o(s) hipotexto(s) de determinada obra e aqueles que não identificam; por consequência, há níveis de leitura. Não é preciso demonstrar que Genette é um exímio leitor com uma bagagem de leituras que facilita a identificação do hipotexto. Aliás, como veremos mais adiante, as teorias das relações entre os textos literários são um campo fértil de estudos para exímios leitores como Genette, e incluímos na lista Umberto Eco e Linda Hutcheon.

Nem todas as práticas hipertextuais são importantes para esta tese, somente aquelas que dizem respeito às obras de Italo Calvino. Nesse sentido, comentaremos os capítulos 3, 4 e 5 sobre a paródia porque implica para as questões épicas; o capítulo 13, sobre os travestimentos modernos, como é caracterizado *O cavaleiro inexistente*; o capítulo 35, que trata das continuações infiéis ou assassinas que dizem respeito ao *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, para depois comentarmos o capítulo 36 que trata especificamente do romance *O cavaleiro inexistente*. Após o breve estudo de caso do romance de Calvino, vamos comentar brevemente a distinção dos processos de transposição (capítulos 40, 42, 43, 45) e de transformação quantitativa (capítulos 46, 47, 48 e 49), como são chamadas essas práticas, que podem aumentar ou diminuir o hipotexto.

O primeiro processo literário que Genette trabalha é a paródia a partir de Aristóteles, comentando sobre as transposições do texto épico do registro nobre para o registro popular. Já discutimos essas questões anteriormente, quando trabalhamos as transformações do gênero épico (ver seção 2.1). No capítulo 3, a paródia é explicada sob o ponto de vista histórico e arquitextual. Essas transposições têm uma importância fundamental para esta tese, já que na Idade Média as epopeias clássicas foram transpostas para o registro popular através das canções de gesta e, nesse sentido, visualizamos um caminho secular que vai da epopeia clássica, passando pelo registro popular das canções de gesta, até que esse registro seja assimilado pela epopeia renascentista de Boiardo e Ariosto, novamente no âmbito erudito. Genette (1982, p. 18) fala da transposição do texto épico que consiste numa "modificação estilística que o transportara, por exemplo, do registro nobre, que é o seu, para um registro mais familiar, até mesmo vulgar: essa é a prática que será ilustrada no século XVII pelos travestimentos burlescos do tipo *Éneide travestie*".[102] Nesse sentido, a paródia da epopeia é o poema heroico-cômico de registro popular, ou seja, as primeiras paródias de que temos registro são da epopeia, e são uma ridicularização, trata-se de "uma retomada mais ou menos literal de um texto épico invertido (*revertido*) em direção a uma significação cômica" (Genette, 1982, p. 21).[103] A paródia é então explicada como um texto escrito com os versos amplamente modificados de uma epopeia. Aqui encontra-se o sentido também de "rapsódia" como uma prática de reversão ou inversão da significação épica para uma significação cômica. Esse processo literário também se liga ao texto dramático, do trágico para o cômico: "o cômico é apenas o trágico visto pelas costas" [*le comique n'est qu'un tragique vu de dos*] (Genette, 1982, p. 23). Por outro lado, para explicar a paródia não mais como uma questão histórica e arquitextual, mas como uma figura literária, Genette (1982) diz que toda citação é paródia e toma como exemplo, mais uma vez, o conto de Borges, explicando-o como uma reescritura literal ou uma criação pelo deslocamento do texto. Assim, o conto de Borges é um texto incontornável para as questões das relações entre textos: "e se Borges pôde mostrar sobre o exemplo imaginário de Pierre Menard que é a mais literal das reescrituras, é já uma criação pelo deslocamento do contexto" (Genette, 1982, p. 24-25).[104]

Uma palavra que aparece repetidas vezes é "travestimento", que é entendida como uma modernização por anacronismo tendo em vista uma absorção do público moderno. A epopeia sofre ao longo dos séculos dois tipos de travestimentos: o erudito, quando é escrito; e o popular, quando é transmitido oralmente. A fábula é o principal e mais abundante exemplo de travestimento popular, trata-se da transposição estilística e temática da matéria épica. Nesse sentido, para Genette (1982, p. 79), a fábula "[…] é quase inteiramente um gênero hipertextual, e 'paródico' por princípio, uma vez que atribui […] condutas e falas humanas aos animais".[105]

As continuações infiéis ou assassinas são aquelas que fazem com o que o hipotexto seja parcialmente ou completamente esquecido. O primeiro exemplo de Genette é a da relação entre *Orlando innamorato*, de Matteo Maria Boiardo, e *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto. Genette argumenta a favor do esquecimento dizendo que, fora alguns poucos especialistas em literatura italiana, não se soube por muito tempo que a epopeia de Ariosto era uma "continuação" da epopeia de Boiardo, fato que escapou, por exemplo, ao comentário de italianistas de grande nome como Stendhal e Hegel. Mas para Genette (1982), a continuação é óbvia:

> *Orlando furioso*, portanto, começa exatamente onde a morte de Boiardo interrompeu, em 1494, a ação de *Orlando innamorato*, e a ele deve todos os seus personagens principais: Carlos Magno e Agramante, Orlando, Rodomante, Rugiero, Astolfo, Angelica e Bradamante, e a rede de seus relacionamentos, guerreira e amorosa. Acima de tudo, deve-lhe o essencial, que é a contaminação, aparentemente inédita, da epopeia carolíngia e do romance cortês. Esse amálgama específico, de equilíbrio tão instável e explosivo, provém inteiramente de Boiardo, e Ariosto só teve que prolongar *ad libitum* as suas aventuras milagrosas (Genette, 1982, p. 219). [106]

Segundo Genette (1982), o próprio Ariosto não revela esse prolongamento, nem dentro da epopeia nem fora dela. Fato comprovado, pois na segunda oitava da epopeia de Ariosto lemos os seguintes versos: "De Orlando, ao mesmo tempo, direi eu / O que nunca se disse, em prosa ou rima" (Ariosto, 2011, p. 29). No entanto, o eu-lírico/narrador de *Orlando furioso* narra situações completamente diferentes daquelas narradas em *Orlando innamorato* e nas canções de gesta, fato que complica o entendimento de prolongamento. Genette (1982) afirma que Ariosto foi questionado pelo cardeal de Este, seu protetor, sobre de onde tinha tirado suas ideias, mas não se sabe o que respondeu Ariosto. Isso deve ser pelo fato que o aspecto mais importante da continuação de Ariosto é sua atitude irônica em relação à matéria épica que toma emprestada.

Observando algumas continuações fieis e infiéis, Genette aponta para a primeira diferença entre as continuações estilísticas e temáticas, independentes uma da outra. Nesse sentido, "Ariosto, que escreve não apenas em outro estilo, mas em outro dialeto que não Boiardo, de forma alguma pretende se desviar do espírito de sua obra" (Genette, 1982, p. 221).[107] Portanto, sua continuação infiel (porque faz esquecer o hipotexto) diz respeito sobretudo à temática e não ao estilo, mesmo que se saiba que o verso alexandrino tenha sido preservado. Em seção oportuna, retomaremos o debate sobre a continuação de Ariosto, pois teremos mais opiniões a serem comentadas, sobretudo as de Calvino. Por enquanto, ficamos com a ideia principal de Genette (1982, p. 223): "O que chamei de continuação assassina ou

parricida coloca outro problema […]: 'fiel' ou não, […] tem por efeito, como vimos, de fazer esquecer, injustamente ou não, com exceção dos especialistas, o seu hipotexto".[108] Outro aspecto importante das continuações infiéis ou assassinas é o implicante da erudição, ou seja, quando a continuação é infiel ou faz esquecer quase que completamente seu hipotexto, necessita-se de um leitor erudito para concatenar o hipotexto esquecido. A conexão entre o hipertexto e o hipotexto fica a cargo da bagagem de leitura, e caso haja a identificação do hipotexto esquecido, enriquece-se a leitura: "Mas como persisto em pensar que a hipertextualidade acrescenta dimensão a um texto, parece-me que aqui — pela primeira vez — a erudição pode enriquecer a leitura" (Genette, 1982, p. 223).[109]

Genette segue o capítulo das continuações infiéis ou assassinas com um estudo de caso: *O cavaleiro inexistente*. Logo no primeiro parágrafo Genette (1982) entrega os aspectos gerais da hipertextualidade do romance de Calvino: deriva de forma "evidente" [*évidemment*] de Ariosto e, consequentemente, de Boiardo e, antes deste, das canções de gesta e dos romances de cavalaria, já que o contexto histórico do romance é o de Carlos Magno. Genette (1982, p. 224) diz que o estatuto hipertextual "aproximado" [*approximatif*] do romance de Calvino é o de uma "continuação paraléptica", caracterizada no capítulo sobre as continuações cíclicas desta forma: "responsável por preencher possíveis paralipses, ou elipses laterais ('O que X estava fazendo enquanto Y…')" (Genette, 1982, p. 198).[110] Mas por não apresentar qualquer imitação de estilo ou precisão hipotextual, o estatuto hipertextual mais adequado é o de "travestimento moderno".

A transposição, também chamada de transformação séria, é considerada a prática hipertextual mais importante, por dois motivos: pela importância histórica e pelo acabamento estético. Se a paródia, o pastiche, a charge e o travestimento são práticas que apontam para hipertextos breves, a transposição diz respeito a hipertextos longos e, nesse sentido, há muitas vezes um mascaramento do caráter hipertextual — ou da remissão ao hipotexto — por conta da ambição estético-ideológica presente nos hipertextos de transposição. O acabamento estético-ideológico dos hipertextos transposicionais revela várias operações transformacionais, que subdividem a transposição em diversos tipos. No capítulo introdutório às transposições, Genette (1982) identifica dois tipos de transposições: formal, como é o caso da transposição linguística ou tradução, e a transposição temática ou de sentido. A transformação temática é uma inversão ideológica do hipotexto, e a translação espacial é um de seus tipos. Temos outros tipos de transposição formal: a transvocalização, que muda a enunciação do hipotexto de primeira pessoa para a terceira pessoa no hipertexto; a versificação, que é a transformação da prosa hipotextual em verso hipertextual; prosificação, transformação do verso hipotextual em prosa

hipertextual; transmetrificação e transestilização. Além das transposições formais e temáticas, temos as transformações quantitativas redutivas: excisão, concisão, condensação e *digest*. A transformação temática da matéria épica diz respeito aos romances *O cavaleiro inexistente* e *O castelo dos destinos cruzados*, e a transposição formal e as transformações quantitativas redutivas, que afetam apenas o aspecto formal do hipotexto sem alterar o conteúdo, atuam principalmente na composição do ensaio épico *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino*.

Essas práticas de transformações formais são feitas ao mudarem a forma quantitativa do corpo do texto. A prosificação é uma delas e é uma prática de transformação estilística operada por Calvino. Segundo Genette (1982), ela consiste numa

> […] prática cultural aberta e consumível — pretendida tal como é efetivamente, e por natureza, ao consumo; sem contar a massa de traduções em prosa (translinguísticas) de obras poéticas, […] que são mais numerosas que as traduções em verso e que são, ao mesmo tempo, traduções e prosificações (Genette, 1982, p. 247).[111]

Além de uma prática cultural e voltada para o consumo, é também uma prática histórica. Genette (1982, p. 252) a demonstra explicando algumas práticas de prosificação que começaram em tempos remotos com a *Ilíada*, de Homero, como hipotexto,[112] passando por uma série de prosificações até chegar ao século XIX, mencionando Baudelaire, Flaubert e Proust como exímios prosificadores e a esta altura "A prosificação torna-se então um 'poema em prosa'" [*La prosification se fait alors "poème en prose"*]. A respeito especificamente de Baudelaire, Genette (1982, p. 253) percebe que o poeta francês não apenas "desfigura" [*défigurer*] o poema em verso no processo de prosificação que realiza, mas, ao desfigurá-lo, realiza uma refiguração [*refiguration*]. Isto dá à prosificação um caráter duplo de "transfiguração, ou transposição figurativa" [*de transfiguration, ou transposition figurative*]. Assim devemos caracterizar o ensaio épico de Calvino, considerando-o também "uma verdadeira *poética da prosa*, que faz dele um grande prosador, e da qual uma das principais características — e uma das virtudes — é justamente ser *prosaico*" (Genette, 1982, p. 253).[113]

A transestilização é outra prática hipertextual que permeia as obras de Calvino, sobretudo o ensaio épico. Genette (1982) a identifica como uma reescrita estilística cuja função é de mudança de estilo, por vezes de caráter jornalístico ou editorial de correção estilística. Há na transestilização uma multiplicidade de operações, dentre elas a transmetrificação e a transestilização em prosa, semelhante à prosificação. São apresentados casos como a redução do vocabulário estilístico e o aumento do vocabulário temático do hipotexto resultando num

hipertexto “mais artístico”. Outro sentido da transestilização é a “desestilização”, ou seja, transformar um hipotexto de estilo considerado “obscuro” em um hipertexto de estilo “claro” através das substituições de metáforas e da desfiguração do hipotexto (Genette, 1982). Se podemos considerar a epopeia renascentista de Ariosto como uma obra de “estilo obscuro” devido à grande distância temporal e ao seu caráter labiríntico, então o ensaio épico de Calvino opera uma transformação que “clarifica”, mas não simplifica, o entendimento da epopeia para os leitores modernos. A transestilização também diz respeito à transformação quantitativa da epopeia, já que facilitar o entendimento do texto épico significa muitas vezes reduzi-lo em temas sem se alongar no conteúdo das inúmeras oitavas. Nesse sentido, tanto a prosificação quanto a transestilização muitas vezes operam uma redução do texto épico com objetivos específicos.

As transformações quantitativas operam uma redução ou aumento do hipotexto e são consideradas processos literários “puramente formais”, mas “Um texto […] não pode ser nem reduzido nem aumentado sem sofrer outras modificações mais essenciais à sua textualidade própria” (Genette, 1982, p. 263),[114] portanto, as transformações quantitativas implicam em modificações de caráter não espacial e imaterial, modificando a idealidade específica do hipotexto, sua estrutura e teor:

> Reduzir ou aumentar um texto é produzir dele outro texto, mais curto ou mais longo, que dele deriva, mas não sem alterá-lo de várias maneiras, específica em cada caso, e que podemos tentar ordenar, simetricamente ou aproximadamente, em dois ou três tipos fundamentais de alterações redutivas e aumentativas (Genette, 1982, p. 264).[115]

A primeira transformação quantitativa de redução, a mais dramática, é a excisão: uma supressão pura e simples, uma redução por “amputação” ou “excisão maciça”. Isto é, trata-se de uma supressão de parte do hipotexto, uma prática editorial amplamente difundida, que, para Genette (1982, p. 264), apesar da agressão, “não acarreta inevitavelmente uma diminuição de valor: podemos eventualmente ‘melhorar’ uma obra removendo cirurgicamente uma parte tão inútil e, portanto, prejudicial”.[116] Genette identifica a prática da excisão hipotextual como uma prática de leitura revelada no hipertexto que altera a recepção do hipotexto. Em outras palavras, que fazem eco com as de Compagnon (1979) e as de Jauss (1994), no processo literário de excisão ler significa escolher ou abandonar; nesse sentido, toda obra é radicalmente amputada desde a primeira leitura (Genette, 1982, p. 265).

Genette (1982) aponta para a literatura infanto-juvenil e para o romance de aventura como tipos literários que operam a excisão, ou seja, obras reduzidas à trama narrativa, à

sucessão de aventuras. Numa só frase, podemos observar uma caracterização tanto das narrativas épicas quanto do ensaio épico de Calvino:

> Levaria uma vida inteira para cobrir o campo destas "edições" — na verdade, versões — *ad usum delphini* que muito comumente (embora nem sempre abertamente) consistem em coleções de literatura "juvenil". […] tantas são as obras reduzidas à sua trama narrativa, à sucessão ou encadeamento de "aventuras". A própria noção de "romance de aventura" é, em grande parte, um artifício editorial, um efeito de apara. Quase todos os seus grandes fundadores se consideravam engajados numa tarefa muito mais nobre, ou mais séria (Genette, 1982, p. 265-266).[117]

Corroborando com esses fundadores, podemos pensar em um Calvino assimilando essa tarefa nobre e séria, que é produzir, ao auspício da tradição clássica, um modelo acessível ao público jovem — mas, apesar da propaganda eficaz do ensaio épico de Calvino (2020) como um "guia de leitura" para o público jovem, segundo Rezzonico (2022), não se trata, em nenhum aspecto, de facilitação ou simplificação.[118] Genette (1982) comenta as reduções da epopeia *Ilíada* a partir da distância do espírito épico e do gosto de época no qual um texto antigo é reduzido, tendo como exemplo a *Ilíada em doze cantos*, de Houdar de La Motte,

> […] que suprimiu não metade, mas uns bons dois terços do texto homérico: discursos redundantes e tediosos, batalhas que não se conformam ao gosto clássico, que assim se revela ou se confirma muito distante da alma épica: fazendo, numa epopeia, caça às batalhas e às repetições uma indicação bastante infalível de sua aversão ao essencial de seu material e de seu estilo. Mas nem toda época é necessária para apreciar todos os gêneros, e a *Ilíada em doze cantos* demonstra muito bem o gosto de sua época (Genette, 1982, p. 266).[119]

Nesse sentido, o princípio de seleção para redução é manter o enredo central do hipotexto, como faz Calvino (2020) ao selecionar os cantos da epopeia de Ariosto reescrevendo-a numa lógica de agrupamento temático de episódios. A redução do épico também apresenta a vantagem da narrativa contínua, e no que diz respeito à epopeia *Orlando furioso*, Calvino explora bastante essa vantagem ao reescrevê-la como ensaio épico.

A condensação, por sua vez, tem apenas o apoio indireto do hipotexto e diz respeito à uma memória, a manter somente a significação ou movimento de conjunto. Essa prática hipertextual é identificada na síntese, na súmula, no resumo e na sinopse. A condensação implica, portanto, no nível estrutural do hipotexto, enquanto a concisão, no nível frasal. A condensação tem uma função didática, extraliterária e metaliterária e, nesse sentido, tem função de consumo; segundo Genette (1982), comporta uma estética própria com marcas

características de enunciação. O ensaio épico de Calvino (2020) opera esses dois processos hipertextuais, condensação e concisão. Importante destacar algumas distinções de Genette entre narrativa, comentário, guia de leitura, resumo e o *reader's digest*:

> […] é a oposição entre o mundo da *narrativa* (que suporta muito bem a primeira pessoa) e o do *comentário*, que pode muito bem prescindir dele, mas requer o uso do presente. […] Um resumo certamente só pode aspirar modestamente a refrescar a memória do leitor; mas, em geral, serve de base para comentários sobre a obra literária. O autor de tal resumo não pode ter a ambição de reproduzir de forma mais curta e pior o que foi contado melhor e com mais detalhes. Resumir o conteúdo de um romance não é fazer um *reader's digest*. Pelo contrário, trata-se de comentar uma obra ou de dar a outros a oportunidade de fazê-lo sem falhas de memória. O resumo é, portanto, parte de uma situação de comentário mais ampla da qual é um elemento (Genette, 1982, p. 282-283).[120]

Então, temos, a partir das distinções de Genette (1982), o comentário como uma descrição ou situação pouco narrativa própria do resumo didático, e o resumo não pode ser confundido com *reader's digest*. Dissemos que não se trata de *digest* porque esse tipo de redução mantém a situação narrativa (presente ou passado, primeira ou terceira pessoa do discurso) sem mencionar o hipotexto — expondo, segundo Genette, o digestivo literário ao ridículo; ao contrário do resumo, que sempre traz o hipotexto (não conta, mas descreve). Não "contar", mas apenas "descrever" é a primeira característica do resumo apontada por Genette que se distancia do ensaio épico de Calvino, que já em seu título aponta para a contação da história. A instância enunciativa do resumo é o "eu" ou o "nós" acadêmico, considerada uma propriedade exclusiva do autor do resumo, seja ele descritivo, seja ele literário — mesmo literário, o resumo é um instrumento do discurso metaliterário, portanto, tem função descritiva e crítica. Embora descritivo e crítico, o resumo com citações é menos comum para o gênero porque sua função não é, *a priori*, demonstrar ou defender uma interpretação do hipotexto, como é o caso dos textos acadêmicos que se servem de resumos como instrumento metodológico e dessa forma reinterpretam e reorganizam o hipotexto sob diversas perspectivas. No entanto, para Genette (1982), o resumo é um claro exemplar do interesse e do ponto de vista sobre o hipotexto, de como se lê, se interpreta, por isso o adágio apresentado por Genette (1982, p. 286), mas dito aqui de outra forma: diga-me como resumes e dir-te-ei como interpretas.

Daremos continuidade à compreensão teórica da intertextualidade, desta vez trazendo as concepções de *A intertextualidade*, de Tiphaine Samoyault, publicado originalmente em 2001. Samoyault (2008) apresenta-nos tanto uma história das teorias da intertextualidade quanto uma descrição geral de suas práticas, comentando brevemente as primeiras concepções

de Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, o exame dos intertextos de Roland Barthes e a estilística de Michael Riffaterre, a intertextualidade estruturalista de Genette e o trabalho de citação de Antoine Compagnon que acabamos de expor, além das ideologias intertextuais de Laurent Jenny e as contribuições da psicanálise para a intertextualidade a partir de Michel Schneider. Samoyault (2008) identifica a imprecisão teórica da intertextualidade que se justifica a partir de uma bipartição de sentido: de um lado, temos a intertextualidade como instrumento linguístico textual; do outro lado, temos a intertextualidade como noção poética. Mas a intertextualidade mantém, desde sua origem, um atributo, muitas vezes despercebido ou ignorado, que é o fato de apontar para a autorreflexividade, ou seja, para o fato de que o texto fala de si mesmo, nas palavras de Samoyault (2008, p. 14): "uma característica maior da literatura, o perpétuo diálogo que ela tece consigo mesma". Além dessa bipartição de sentido, temos a divisão das teorias da intertextualidade em teoria extensiva (Bakhtin, Kristeva), sincrética (Compagnon) e restritiva (Genette).

A palavra "intertextualidade" e sua ideia surgem, a partir das reflexões de Kristeva sobre o dialogismo de Bakhtin, como uma teoria extensiva, isto é, compreendem que a tessitura de todo e qualquer texto é constituída a partir de outros textos, através de mecanismos como a absorção e a transformação. As concepções restritivas deslocam a intertextualidade da linguística textual para a poética, e fica a cargo de Genette criar uma tipologia geral de todas as relações que os textos literários têm com outros textos literários. Por outro lado, o "trabalho de citação" de Antoine Compagnon, faz parte do campo da teoria sincrética, tendo a "citação" como o modelo de toda escritura literária. Samoyault, por sua vez, apresenta uma "nova concepção" de intertextualidade como "memória da literatura". Essa concepção inclui expressões e conceitos como memória melancólica, memória lúdica, reescrita, jogo de referência, a questão do leitor e a referencialidade, que vão caracterizar o que a professora chama de "poética do movimento". Concentraremos nossos comentários, portanto, nessas expressões e conceitos que aparecem nos capítulos 2 "A memória da literatura" e 3 "Referência, referencialidade e relação".

Dentro da tipologia das práticas intertextuais, uma das expressões novas que aparece para explicar a intertextualidade como memória da literatura é a "instalação da biblioteca". A definição de biblioteca que queremos dar é a rigor a mais simples: a representação espacial do conhecimento. Mas, se "a biblioteca guarda uma tensão persistente entre o desejo de um saber completo e o reconhecimento de sua impossibilidade" (Moreira, 2002, p. 38), então a metáfora da biblioteca é uma metáfora sobre o tempo, a multiplicidade e a infinitude. O tempo é, portanto, o âmago das relações entre o universo e a biblioteca, o livro e o universo (o único livro e todos

os livros), entre o passado literário e a erudição imaginária. A intertextualidade implicada pelo tempo (constituição da biblioteca) é o conceito que ligará esses duplos e a subversão será a postura intertextual privilegiada desse debate.

A citação, a alusão, o plágio e a referência instalam uma "biblioteca"; a citação, com suas marcas tipográficas características, revela a biblioteca do autor do texto, já a alusão e o plágio podem dissimulá-la: "um espaço instável, onde o esquecimento, a lembrança fugaz, a recuperação repentina, o apagamento temporal atuam plenamente" (Samoyault, 2008, p. 68). Mais uma vez, a literatura de Jorge Luis Borges é evocada para explicar os limites das relações entre os textos. O sentido que Samoyault (2008, p. 51) encontrou é a oposição à propriedade literária, tomando como exemplo a extinção do plágio no conto "Tlön Uqbar Orbis Tertius" (Borges, 1972, p. 15-37): "A partir daí os textos tornam-se os fragmentos de um grande conjunto coletivo chamado literatura e formam patrimônio que pertencerá a todos". Há no plágio um paradoxo porque o plágio é, ao mesmo tempo, a definição e o oposto de literatura, já que copiar é não criar: "[esse] paradoxo expõe que no fundamento de qualquer criação existe um gesto precedente, uma influência antiga sobre as quais o artista se apoia" (Samoyault, 2008, p. 51-52).

Esse "gesto precedente" ou "influência antiga" se estabelece a partir da "memória da escritura", que é revelada a partir das práticas intertextuais: "O texto joga com a tradição, com a biblioteca, mas em vários níveis, implícitos ou explícitos" (Samoyault, 2008, p. 45). Observamos que a "instalação da biblioteca" e a "memória da escritura" são expressões que descrevem o mesmo fenômeno: a impossibilidade de conceber a criação literária sem o precedente da literatura, em outras palavras, a impossibilidade de produzir o novo; ela faz surgir a sensação de melancolia do processo criador sintetizada na expressão "tudo está dito" (Compagnon, 1979). A solução para a melancolia inerente ao fato de que toda literatura é repetição é incluir na definição de literatura a ideia de apropriação. Assim, ao lado do "tudo está dito" surge o "digo-o como meu" como resolução cujo otimismo não dura muito, pois entre um outro "há menos que um paradoxo, uma definição da literatura como necessária repetição ao mesmo tempo como apropriação" (Samoyault, 2008, p. 70).

A postura melancólica permanece, e ganha força na estética pós-moderna, como desinteresse pelo mundo, revelando o espelho da literatura: "A postura melancólica […] consiste em ver na literatura apenas um espelho da literatura, no qual se reflete sem cessar" (Samoyault, 2008, p. 72). Mas apesar de ganhar força na estética pós-moderna, a autorreflexividade ou especularidade da literatura é um dos mitos da criação poética, portanto, antiquíssimo. A ideia do espelho continua, desde os primórdios, na esteira da autorreflexividade

da literatura, atributo revelado pela intertextualidade. Nesse sentido, a literatura é autônoma do real, ela toma a si mesma como modelo, não o mundo; logo, trata-se sempre de autorreferencialidade. Na Antiguidade Clássica, os poetas "se apossavam de assuntos, que pertenciam coletivamente à tradição e poucos não foram tratados ao mesmo tempo" (Samoyault, 2008, p. 74); na Idade Média, "Os autores perseguem as narrativas das mesmas estórias, por continuidade cíclica, com retorno de personagens, e nunca se trata de identificar uma estória com uma única personagem dentre elas" (Samoyault, 2008, p. 74). Ou seja, a ideia de literatura como espelho, de autorreflexividade e autorreferencialidade, estão em funcionamento desde o início da literatura porque na verdade são atributos constituintes:

> Desde a origem, a literatura está duplamente ligada à memória. Oral, ela é recitada, seus ritmos e suas sonoridades são organizados de maneira que se inscrevam por muito tempo na memória. […] Em seguida, mas quase simultaneamente, a literatura, continuando a carregar a memória do mundo e dos homens […] inscreve o movimento de sua própria memória (Samoyault, 2008, p. 75).

A literatura se inscreve na memória ao mesmo tempo que inscreve seu próprio movimento mnemônico, e a partir dessas inscrições temos o trabalho da reescritura. Escrever é reescrever: é o que temos dito desde que iniciamos esta seção sobre as relações entre textos literários. A noção de reescritura é um processo que maximiza o efeito especular da criação poética e a relação do novo com o antigo: "Escrever é pois reescrever… Repousar no fundamento existente e contribuir para uma criação continuada. […] As atividades de leitura e de escritura se interpenetram então como um reflexo sem fim. Essa ideia de leitura e escrita como reescrita é a melhor reflexão que temos para explicar o profícuo movimento poético da Idade Média, tempo no qual pulularam poemas épicos absorvidos pelos mais variados poetas, eruditos e populares, e transformados de diversas formas, mas mantiveram sempre os mesmos elementos, mitos, episódios e personagens, sem o sentimento de melancolia. Tanto na Antiguidade Clássica quanto na Idade Média encontra-se outro registro de memória da literatura: o lúdico. No regime lúdico, a instalação da biblioteca torna-se laboriosa através de numerosos jogos literários. A paródia é o primeiro deles. Como dissemos a partir de Genette (1987), a paródia é o primeiro fenômeno de ludicidade perante o texto sério (epopeia e a tragédia), no qual o rapsodos têm importância fundamental. Mas muitos séculos depois dos primeiros jogos paródicos realizados a partir da epopeia e da tragédia temos o surgimento do romance moderno, compreendido como um desvio dos romances de cavalaria medievais: "[…] o romance teria assim nascido da paródia dos romances, o que […] colocaria a intertextualidade

na origem. Mas ocorre às vezes que, na consideração exacerbada de toda esta memória, esta se anule, por saturação ou por excesso" (Samoyault, 2008, p. 79). A percepção de que a intertextualidade está na origem e atravessa a criação literária por séculos implica na construção de uma enorme biblioteca virtual: "ela infringe os postulados da individualidade e da unicidade da obra de arte e conduz a literatura a um *corpus* imenso, que pertence a todos" (Samoyault, 2008, p. 79).

Esse sentido está magistralmente figurado no conto "A biblioteca de Babel", presente em *Ficções* (1972), de Jorge Luis Borges, e em várias obras de Italo Calvino. Calvino sempre esteve atento à biblioteca, é o que podemos verificar tanto nas ficções fantásticas e combinatórias com intertextos medievais como *O visconde partido ao meio*, *O cavaleiro inexistente* e *O castelo dos destinos cruzados* quanto no ensaio épico *Orlando furioso de Ludovico Ariosto Contado por Italo Calvino*, no hiper-romance épico combinatório *O castelo dos destinos cruzados* e noutros pequenos ensaios sobre a literatura épica, apesar de o hiper-romance *Se um viajante numa noite de inverno* (1999) ser o mais referenciado de seu trabalho intertextual. Assim, consideramos a "biblioteca épica de Italo Calvino" o principal conceito dessas reflexões, e o hiper-romance o ápice desse processo. A partir desse conceito equalizaremos os modos e as potencialidades metafóricas que a intertextualidade apresenta.

A terceira seção do terceiro capítulo de *A intertextualidade* (2008) é intitulada "O universo é uma biblioteca", uma clara referência ao conto de Borges. Samoyault (2008) nos fala de quatro posturas principais da relação com o modelo: admiração, desenvoltura, denegação e subversão. Na chamada subversão, Samoyault (2008, p. 135) afirma que os procedimentos intertextuais de Calvino "podem pôr em evidência o abandono de uma memória cultural, por dissolução, multiplicação"; e um pouco mais adiante no texto: "o excesso de memória suprime a memória, reduzida a não ser mais do que um simples lugar de produtividade textual". O excesso de memória no âmago da prática intertextual é provavelmente o principal ponto da atitude subversiva que está presente em "A Biblioteca de Babel" e nos hiper-romances de Calvino. Nesse sentido, identificamos uma tensão persistente entre o desejo de um saber completo e o reconhecimento de sua impossibilidade. A biblioteca de Borges e os hiper-romances de Calvino estão numa fronteira que melhor aproxima a reflexão sobre a acumulação, a memória, a tradição e o saber da literatura, e onde se reforça o papel político da literatura e os processos de produção do conhecimento. Samoyault (2008) afirma que a pós-modernidade está constituída por essa ideia de biblioteca, e que a intertextualidade na prática pós-moderna "põe em crise a propriedade literária e obriga a pensar diferentemente não só a relação com o outro

e com o modelo como também a constituição de si como modelo eventual" (Samoyault, 2008, p. 136).

Borges e Calvino radicalizam a proposição dos processos de escritura e de leitura como conteúdo do processo criativo, colocando em polêmica as relações entre o sistema literário e os sistemas sociais. O sistema literário é visto como um sistema determinado por fatores externos, mas, ao mesmo tempo, irredutível a esses fatores. Os "viajantes" dos hiper-romances de Calvino (1991, 1999) é o mesmo "viajante" de Borges (1972) e esse viajante é um leitor atormentado pela continuidade e descontinuidade dos livros ou de narrativas que formam uma biblioteca universal. Trata-se da intertextualidade implicada pelo leitor: "Constantemente solicitado, ele balança entre o cuidado de levantar referências ocultas, a dúvida sobre sua autenticidade e a vontade de ir mais longe. […] A intertextualidade apresenta de fato o paradoxo de criar um forte liame de dependência do leitor" (Samoyault, 2008, p 89). Nesse aspecto, identificamos esse "viajante" com as categorias do leitor. Segundo Eco (2003), o leitor incapaz de reconhecer a intertextualidade é muitas vezes excluído da compreensão do texto, que "pode ser lido de modo ingênuo, sem colher as remissões intertextuais, ou pode ser lido com plena consciência destas remissões ou pelo menos com a persuasão de que é preciso procurá-las" (Eco, 2003, p. 205). Tanto as obras constituídas pela biblioteca épica de Calvino podem ser lidas com o conhecimento da literatura épica medieval e renascentista quanto o romance *Se um viajante numa noite de inverno* (1999) pode ser lido a partir de um domínio da teoria do romance, percebendo as remissões da teoria da leitura e dos processos literários de composição.[121] Mas podem ser lidas sem o reconhecimento ou identificação do leitor. Portanto, isso nos dá a ver que há dois tipos de leitores: um de primeiro nível chamado de "semântico" e outro de segundo nível chamado de "crítico" ou "estético' ou ainda "semiótico":

> O leitor de primeiro nível quer saber o que acontece, aquele de segundo nível como aquilo que acontece foi narrado. Para saber como a história acaba, geralmente basta ler uma única vez. Para transforma-se em leitor de segundo nível é preciso ler muitas vezes, e certas histórias deve-se lê-las ao infinito (Eco, 2003, p. 208).

Ou seja, a prática da intertextualidade serviria apenas para o leitor do cânone, seja ele lúdico, hermeneuta ou ucrônico (Samoyault, 2008). Trata-se das subjetividades dos leitores que estão em jogo e, logo, quais são seus estratos sociopolíticos. Nesse sentido, Samoyault (2008, p. 91) explica que o leitor é solicitado em quatro planos: "sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico são frequentemente convocados juntos para que ele possa satisfazer à leitura dispersa, recomendada pelos escritos que superpõem vários

estratos de textos e, portanto, vários níveis de leitura". Se a intertextualidade é uma prática excludente porque exige do leitor o reconhecimento do cânone como hipotexto — segundo Eco (2003, p. 212) "a ironia intertextual é um seletor classista" —, então, a biblioteca de Borges subverte a exigência da intertextualidade e, nesse aspecto, o hiper-romance Italo Calvino nos apresenta um leitor na busca infinita de narrativas e em seu percurso depara-se com esta biblioteca fictícia. Nesse sentido, "é preciso aceitar a ideia de que a intertextualidade permanece frequentemente misturada, e mesmo, indescobrível" (Samoyault, 2008, p. 93).

A partir de agora, veremos a problematização dos níveis de leituras intertextuais com Linda Hutcheon. O capítulo "A intertextualidade, a paródia e os discursos da história" de *Poética do Pós-modernismo* (1991), de Linda Hutcheon, é essencialmente dedicado a breves comentários, porém numerosos, sobre a ficção norte-americana que ilustram o principal conceito do livro — a metaficção historiográfica — e seu mecanismo intertextual predominante — a paródia seriamente irônica. Hutcheon (1991) anuncia que seu objetivo é responder às afirmações do crítico Charles Newman de que na literatura americana não há "influências básicas" e que se trata de uma literatura "sem pais conhecidos". Para refutar essas afirmações, ela insiste na ideia de que o pós-modernismo traz uma ruptura com o passado, mas não perde a conexão com ele. A "manutenção do passado" através da literatura é chamada de "metaficção historiográfica" e seus mecanismos são a ironia e a paródia intertextual, consideradas nesse capítulo como paródia seriamente irônica e acentuando sua característica paradoxal: "a ironia realmente assinala a diferença em relação ao passado, mas a imitação intertextual atua ao mesmo tempo no sentido de afirmar — textual e hermeneuticamente — o vínculo com o passado" (Hutcheon, 1991, p. 164).

Em todo o texto, Hutcheon serve-se dos conceitos de vários teóricos para embasar suas reflexões na medida em que os menciona para refutá-los ou considerá-los. Eis um levantamento desses teóricos e suas principais ideias: Edward Said: a ficção pós-moderna abre-se para a história e para o mundo; William H. Gass: presença do passado somente através de vestígios textuais, literários e históricos; Charles Newman: uma literatura cujos pais não são conhecidos, teoria refutada; Michel Foucault: uma arte "dentro do arquivo" e esse arquivo é tanto histórico como literário; Julia Kristeva: primeira a utilizar o conceito de "intertextualidade" como pluralidade de vozes, mas se trata de uma teoria rigidamente formalista e, portanto, inadequada; Barthes e Riffaterre serviram-se da intertextualidade para substituir o relacionamento autor-texto por leitor-texto, fato considerado importante para Hutcheon, mas com ressalvas; Derrida trouxe a noção de paródia como abertura do texto e não como fechamento; e, por fim, Vicente

Leitch, numa formulação paradoxal: a intertextualidade proporciona um determinismo libertador.

Hutcheon afirma que a metaficção historiográfica põe em pauta a escritura (ato de escrever) e a leitura. Esse modo de fazer literatura exige do leitor não apenas o conhecimento do passado literário e histórico, mas também a percepção dos mecanismos intertextuais (ironia, paródia etc.), ou seja, o que foi feito com esse passado: "o leitor é obrigado a conhecer não apenas a inevitável textualidade de nosso conhecimento sobre o passado, mas também o valor e a limitação da forma inevitavelmente discursiva desse conhecimento" (Hutcheon, 1991, p. 167).

A ficção pós-moderna também marca uma introversão que se direciona na forma autoconsciente de criação literária, no entanto, "[…] só podemos 'conhecer' (em oposição a 'vivenciar') o mundo por meio de nossas narrativas (passadas e presentes) a seu respeito, ou é isso que afirma o pós-modernismo" (Hutcheon, 1991, p. 168). Então, a metaficção historiográfica funciona duplamente autorrefletindo o processo da escrita — a autoconsciência presente no texto — e autorrefletindo o processo da leitura por uma exigência que se faz para o leitor em relação ao passado histórico e literário.

A metaficção historiográfica de Hutcheon considera o conceito de intertextualidade limitado para descrever o que realmente acontece com a literatura americana, e antes de entrar propriamente na abordagem ficcional, ela diz que seu conceito serve-se das formas coletivas de discurso das quais o pós-moderno se alimenta parodicamente: "Tudo — desde os quadrinhos e os contos de fada até os almanaques e os jornais — fornece intertextos culturalmente importantes para a metaficção historiográfica" (Hutcheon, 1991, p. 173). Além dos discursos diversos, também se serve das diversas disciplinas (história, filosofia, sociologia, antropologia). A postura de seu conceito é de desafio tanto para o leitor comum quanto para o leitor especializado, porque utiliza quaisquer práticas de significado, muitas vezes difíceis de serem reconhecidas. Segundo Hutcheon, portanto, a "interdisciplinaridade" é que deveria servir melhor para caracterizar a metaficção historiográfica.

Também o cânone entra nessa dança pós-moderna e aqui lembramos das afirmações de Charles Newman que caem no embalo dessa dança: é quando Hutcheon se aproxima veementemente do discurso de refutação para provar o diálogo intra-americano com o seu cânone. O pós-modernismo indica sua dependência com seu uso do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico abuso desse mesmo cânone. Hutcheon (1991) afirma que a partir da década de sessenta a ficção americana se torna obcecada por seu próprio passado histórico, social e literário, e essa obsessão justifica-se em parte pela necessidade de encontrar uma voz

especificamente americana dentro da tradição eurocêntrica e canônica. São inúmeras as menções ficcionais que justificam para Hutcheon a comprovação de sua teoria.

O principal destaque que aqui se impõe é que, ao trazer obras que hibridizam o discurso histórico e o discurso ficcional, Hutcheon conscientiza seu leitor de que o mais importante não é uma relação de poder ou privilégio entre história e ficção, mas o conhecimento exigido que está por trás do jogo narrativo e textual. Nesse sentido, a relação de poder é com o leitor. Ao analisar *O livro de Daniel*, de Doctorow, Hutcheon (1991) diz:

> O reflexo múltiplo e complexo volta-se para as diferentes funções possíveis da intertextualidade na metaficção historiográfica, pois pode reforçar temática e formalmente a mensagem do texto *ou* atacar ironicamente quaisquer pretensões de autoridade ou legitimidade tomadas por empréstimo (Hutcheon, 1991, p. 179).

Na conclusão Hutcheon contrapõe o modernismo ao pós-modernismo, cuja diferença está justamente na relação intertextual crítica que não mais separa a arte e o mundo, ou seja, a literatura e a história. O pós-modernismo mantém a estética moderna através da autonomia da arte enfatizada pela autorreflexividade metaficcional, mas vai além, pois "outra dimensão é acrescentada por meio da intertextualidade aparentemente introvertida e pela utilização de irônicas inversões da paródia: a relação crítica da arte com o 'mundo' do discurso [...] com a sociedade e a política" (Hutcheon, 1991, p. 182), adicionando-se, assim, seu caráter historiográfico.

Em "*La politica de la parodia postmoderna*" (1993), Linda Hutcheon diz que a parodia se encontra no centro do pós-modernismo e que é uma "exploração da desordem iconográfica do passado" [*exploración del revoltijo iconográfico del pasado*]. Mas essa repetição paródica do passado da arte não é nostálgica, é sempre crítica. Com isso surge a principal dúvida: que consequências ideológicas derivam tanto da continuidade como da diferença em relação ao passado histórico? A resposta está numa reflexão acerca do estatuto da arte pós-moderna que assinala sua diferença com a arte moderna. Hutcheon assimila a "originalidade e unicidade artísticas" à noção de propriedade capitalista. Essa assimilação na verdade é um tom de denúncia dos "supostos humanistas", pois a paródia coloca em juízo a noção de original como raro, único e valioso (em termos estéticos ou comerciais).

Ela define a paródia como uma "política da representação", mas poucos críticos do pós-modernismo usam realmente a palavra "paródia" porque ela está contaminada com as "noções quixotescas" de ingenuidade e ridículo. Para Hutcheon (1993, p. 3), a paródia usa a ironia para reconhecer o fato de que estamos hoje em dia inevitavelmente separados do passado pela

subsequente história dessas representações: “existe uma continuação, mas existe também uma diferença irônica, diferença induzida por essa mesma história”.[122]

O primeiro exemplo que ela usa é *Ragtime*, de Doctorow: trata-se de uma “reelaboração irônica pós-moderna que faz do mesmo material histórico no que eu gostaria de chamar sua metaficção historiográfica” (Hutcheon, 1993, p. 3).[123] Novamente Hutcheon atesta, através de Barbara Foley ao comentar a obra de Doctorow, que a metaficção historiográfica funciona somente para o leitor especializado (o leitor ideal): “o conhecimento enciclopédico do leitor de que um Freud histórico, Jung, Goldman e Nesbit existiam para representar um desafio aberto às noções preconcebidas do leitor sobre o que a ‘verdade’ histórica realmente é” (Foley, 1983, p. 166 *apud* Hutcheon, 1993, p. 3).[124] O exemplo desse atestado é o comentário acerca da obra *Chatterton*, de Peter Ackroyd, que é uma novela sobre “a história e a representação e sobre a paródia e o plágio” [*la historia y la representación y sobre la parodia y el plagio*] (Hutcheon, 1993, p. 4). A inversão histórica é a de Thomas Chatterton, um poeta do século XVIII, cuja biografia oficial afirma que ele morreu através do suicídio. A paródia oferece duas versões alternativas para a morte do poeta: uma que de fato morreu, mas por outras razões e outra de que forjou sua morte para continuar fazendo o que fazia: compor grandes falsificações. Ora, que leitor conhece a “biografia oficial” do poeta Thomas Chatterton? Que leitor percebe a história da representação, a paródia e o plágio nessa obra de Peter Ackroyd? Para balizar essa dúvida Hutcheon afirma que “na primeira página da novela se dá o registro histórico oficial” (Hutcheon, 1993, p. 4),[125] ou seja, o leitor tem acesso ao hipotexto, mas, ainda sim, este não é o primeiro texto — trata-se de um palimpsesto (Genette, 1982), é já um segundo texto que reproduz o primeiro (ou o hipertexto de um hipotexto mais antigo). Em seguida ela diz: “sempre temos consciência dos desvios a respeito do mesmo, incluindo os desvios históricos reais da famosa pintura do século XIX de Henry Wallis que descreve a morte do poeta Chatterton” (Hutcheon, 1993, p. 4).[126] O “nós” deste “temos consciência” não inclui o leitor comum. Sua metaficção historiográfica, portanto, além de exigir do leitor um conhecimento do passado histórico remoto, acumula “passados” mais recentes e conhecimento sobre as artes plásticas. Hutcheon demonstra muito bem como funciona a política da paródia na metaficção historiográfica pós-moderna ao analisar as obras de que se serve, mas o lugar dela é de uma leitora especializada em diversas disciplinas (história, literatura, sociologia). Nesse texto parece que falta à discussão uma política da leitura, uma reflexão sobre o lugar do leitor. Ademais, foi possível perceber o intertexto (paródia, ironia, pastiche) em uma primeira ou quiçá segunda leitura? É possível recuperar a biografia oficial de Thomas Chatterton do século XVIII sem uma pesquisa, sem recorrer a um conhecimento enciclopédico? A política da paródia não seria uma

política de intelectuais? Independente dos leitores em jogo, Hutcheon (1993) conclui o comentário à obra de Ackroyd dizendo que a condição pós-moderna imprime uma incerteza radical ao discurso histórico.

A paródia torna-se, dessa forma, inevitável para o pós-modernismo: "toda palavra, toda imagem, está arrendada e hipotecada" [*Toda palabra, toda imagen, está arrendada e hipotecada*] (Levine, 1987, p. 92 *apud* Hutcheon, 1993, p. 6). Essa ideia de palavra ou imagem hipotecada é importante tanto para Hutcheon quanto para esta tese, e mais uma vez essa importância reverbera no estatuto da arte pós-moderna quando esta não mais admite a originalidade. Para ilustrar o que se refere à hipoteca da imagem, Hutcheon traz o exemplo da pintura paródica *The Innocent Eye Test* (Tansey, 1981), reproduzida a seguir:

Figura 1 - A imagem hipotecada em *The Innocent Eye Test* (Mark Tansey, 1981).

Fonte: *The Metropolitan Museum of Art* (Nova Iorque, EUA).

Trata-se de uma pintura que reproduz a exibição de outra, o *Joven toro* (Paulus Poter, 1647). A paródia de Tansey é representada quando a figura de uma vaca é colocada em frente à pintura de Poter para que "observe" e ou "dê seu parecer" sobre a pintura (é o que parece que ela está fazendo). Hutcheon (1993, p. 6) conclui desta forma: "esta é uma paródia irônica pós-moderna que usa as convenções do realismo contra elas mesmas a fim de pôr em primeiro plano a complexidade da representação e sua política implícita".[127]

Claro está que não podemos fazer o mesmo questionamento de uma "política do leitor" quando o exemplo provém das artes plásticas. A compreensão do mecanismo crítico e político é imediata mesmo que não saibamos a referência a Paulus Poter, pois o "hipoquadro" (uma analogia ao hipotexto) está reproduzido visualmente. Para que essa paródia se torne política é necessário um discurso crítico sobre a pintura: esse discurso crítico está presente desde o título *The Innocent Eye Test* [O teste do olho inocente] e na imagem, pois há uma vaca apreciando outras vacas numa pintura a óleo. Se não há uma menção expressa do conteúdo histórico no hiperquadro, ou seja, mesmo que o hipoquadro fosse mais recente ou fictício, o efeito político e crítico do discurso sobre a arte está presente, mesmo que em profundidade diferente. Há uma paródia implícita para nós que apreciamos o quadro e há também uma paródia política e historiográfica para nós que lemos Hutcheon (1993) ou que conhecemos o quadro de 1647 de Poter, mas resta a dúvida: a vaca que aprecia a arte tanto é uma ironia em relação ao apreciador especializado, aquele que tem o conhecimento histórico da pintura — cabe ressaltar que a vaca está acompanhada de outros homens que a observam e fazem anotações — quanto é uma ironia em relação ao apreciador leigo, aquele que não conhece o hipoquadro? Se a resposta a essa dúvida for afirmativa, então, a vaca que aprecia a arte tem uma dupla ironia política: é tanto aquela que nada sabe de pintura, quanto aquela que é uma especialista. Sendo assim, novamente a política do observador se faz necessária para colocar em questão que há uma diferença entre um estatuto crítico e político e um estatuto historiográfico da paródia.

Mais uma vez, para atestar a diferença entre o modernismo e o pós-modernismo, Hutcheon (1993) diz que apesar de usarem os mesmos mecanismos irônicos, o modernismo apresentava uma diferença com o passado histórico através de uma ironia "balanceada e solucionadora", enquanto que a ironia pós-moderna "se recusa a satisfazer a expectativa de fechamento ou a fornecer a certeza distanciadora que a tradição literária [e artística] inscreveu na consciência coletiva dos leitores ocidentais" (Spanos, 1987, p. 216 *apud* Hutcheon, 1993, p. 7).[128]

Ela continua a dar exemplos pós-modernos de outras fotografias e pinturas. Nas análises das artes visuais, que ela chama genericamente de mídia, as reflexões se repetem: "A paródia pode ser usada como uma técnica autorreflexiva que chama a atenção para a arte como arte, mas também para a arte como um fenômeno inescapavelmente ligado ao seu passado estético e até social" (Hutcheon, 1993, p. 8).[129] A crítica ao estatuto da arte moderna continua a reverberar e parece que não há mais a ser dito, através das palavras de Burgin (1987): "usar a paródia para se libertar das 'mãos mortas' da história da arte e de sua crença em valores eternos e gênios espontâneos" (Hutcheon, 1993, p. 10).[130]

Ao voltar para os exemplos literários, Hutcheon cita autores já comentados na *Poética do pós-modernismo* (1985) como Salman Rushdie, Grass e Sterne. A respeito desses exemplos, ela volta a afirmar: "A estrutura da paródia torna possível que o passado seja admitido como inscrito, mas também que seja subvertido ao mesmo tempo" (Hutcheon, 1993, p. 11).[131] E finalmente, Hutcheon levanta questionamentos acerca da "acessibilidade da paródia", com estas palavras:

> [...] existe uma ameaça muito real de elitismo ou falta de acesso ao uso da paródia em qualquer arte. Essa questão da acessibilidade é, inegavelmente, parte das políticas da representação pós-moderna. Mas é a cumplicidade da paródia pós-moderna — aquela que inscreve e prejudica o que ela parodia — que é fundamental para sua capacidade de ser compreendida. Isso pode explicar a frequente reapropriação paródica das imagens da mídia de massa em particular por muitos fotógrafos pós-modernos: não há necessidade de conhecer completamente a história da arte para entender a crítica dessas representações. A única coisa que alguém tem que fazer é olhar em volta (Hutcheon, 1993, p. 12-13).[132]

Apesar de ela ter escrito "ameaça muito real de elitismo ou falta de acesso ao uso da paródia em qualquer arte", o foco aqui são as artes visuais (imagens de mídia de massa) e não necessariamente a literatura. Parece-nos que a questão da acessibilidade paródia, que chamamos anteriormente de uma "política da leitura" para determinar o lugar do leitor nas políticas de representação pós-moderna, não é tratada estritamente do ponto de vista da literatura. Acreditamos que "a cumplicidade da paródia pós-moderna para a sua capacidade de ser compreendida" é mais complexa na literatura do que nas imagens de mídia de massa por conta de uma diferença de linguagem — de acesso a determinada linguagem. Sem tocar no assunto específico da literatura, ela contrasta as relações políticas existentes para observadores de dois tipos: quando Picasso faz uma paródia da pintura *As meninas*, de Velázquez e "a apropriação de meios de comunicação de massa e formas de arte popular na fotografia pós-moderna" (Hutcheon, 1993, p. 13).[133] Para concluir a reflexão sobre a acessibilidade da política da paródia na fotografia pós-moderna, Hutcheon questiona de quem é o reconhecimento paródico e a quem ele serve: "Essas perguntas explicam, acredito, o apelo à arte não alta, às imagens não tradicionais — isto é, da mídia de massa e de arte popular — em muitas paródias fotográficas atualmente" (Hutcheon, 1993, p. 14).[134]

A principal contribuição dos textos de Hutcheon (1991, 1993) para a nossa tese é que talvez seja possível o reconhecimento do efeito crítico e político das relações entre os textos que ela nos trouxe, mas o estatuto historiográfico só será possível com o conhecimento prévio das obras relacionadas ou com um apelo à pesquisa — e aqui já incluímos as leituras de

Hutcheon. Ao trazer o exemplo literário de Peter Ackroyd, ela nos falou acerca da paródia da biografia oficial de um poeta do século XVIII e ao trazer o exemplo pictórico de Mark Tansey ela nos falou da paródia de um quadro do século XVII. A questão da acessibilidade da paródia continua, ao nosso ver, em aberto quando se trata da literatura. Hutcheon explica-nos muito contundentemente a política da paródia de um lugar privilegiado, como leitora especializada, cujo acesso à biblioteca (tanto popular quanto erudita) se faz evidente em seus comentários. Apesar de a paródia pós-moderna, segundo ela, imprimir uma incerteza radical do discurso histórico, percebemos que há níveis de leitura e compreensão dos mecanismos paródicos e há uma falta de ponderação numa "política da leitura".

Percebemos, portanto, uma progressão na construção da biblioteca de Calvino: primeiramente, identificamos uma biblioteca épica que engloba tanto obras fantásticas quanto combinatórias constituídas de intertextos épicos; depois, temos o hiper-romance *Se um viajante numa noite de inverno*, de 1979, considerado o ápice do trabalho intertextual iniciado ainda na década de 1950. No que diz respeito a Borges (1972), o conto "A biblioteca de Babel" (publicado em 1944) é intertexto de outro conto intitulado "A biblioteca total" (publicado em 1939). Este último conto procura na história da produção do conhecimento humano o tema de biblioteca total, cuja ideia principal é o fato de que sua base está na indefinida e interminável possiblidade de combinações de 25 símbolos ortográficos. Esse também é o principal argumento de "A biblioteca de Babel". A respeito, Moreira (2012), em tese intitulada *Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino*, diz:

> Ainda que a biblioteca de Babel comporte um número imenso de livros, o qual não seria abarcado pelo próprio universo, esse número não é infinito. No entanto, o efeito narrativo de tal imensidade de volume é o da infinitude, uma vez que essa biblioteca é impossível de ser percorrida e mesmo vislumbrada em sua completude por qualquer ser humano (Moreira, 2002, p. 89).

Ao comparar o conto "A biblioteca de Babel" com o romance *Se um viajante numa noite de inverno*, cujo impacto no leitor se dá por formas diferentes, reconhecemos que essas diferenças implicam para as considerações sobre o conteúdo, porque o tema dessas obras, a biblioteca, condensa esses valores do tempo, ou seja, da duração das imagens literárias e de seus efeitos. Essa duração é particularmente interessante para entendermos a experiência épica de Calvino, e ela pode ser explicada a partir da ideia de multiplicidade como processo literário do hiper-romance épico combinatório *O castelo dos destinos cruzados*. No ensaio "Multiplicidade", de *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino (1990) define *O castelo dos destinos cruzados* como um "hiper-romance":

> O mesmo princípio de amostragem da multiplicidade potencial do narrável constitui a base de outro livro meu, *Il castello dei destini incrociati* [O castelo dos destinos cruzados], que procura ser uma espécie de máquina de multiplicar as narrações partindo de elementos figurativos com múltiplos significados possíveis como as cartas de um baralho de tarô. Sou inclinado por temperamento à "escrita breve" e essas estruturas me permitem aliar a concentração de invenção e expressão ao sentimento das potencialidades infinitas (Calvino, 1990, p. 134-135).

As características apontadas no excerto encontramo-las na literatura de Borges, e sobretudo próprias do conto "A biblioteca de Babel". A escrita breve é refletida pela forma, pois a brevidade da escrita possibilita a combinação de várias histórias. A concentração de invenção e expressão está presente na forma e estrutura de *O castelo dos destinos cruzados*, como veremos na seção 5.3; em *Se um viajante numa noite de inverno* e "A biblioteca de Babel" percebemos essas características presentes no próprio tema da biblioteca universal. Trata-se de um pensamento que tem na biblioteca tanto um emblema literário produtivo quanto uma metáfora para o tipo de escrita por efetivada pelos autores (voltada para o futuro e mobilidade do conhecimento). Os sentimentos de potencialidades infinitas também estão presentes tanto na forma e estrutura do romance épico-combinatório quanto no tema de "A biblioteca de Babel" — infinita porque abarca todos os livros e o único livro. Assim, a biblioteca de Borges e Calvino equaciona os níveis de leitura pautando tanto sua forma quanto o seu tema e equaliza os tipos de leitor conceituados por Samoyault (2008) e Umberto Eco (2003).

Borges (1972) propõe a imagem da biblioteca universal que só é possível a partir de uma erudição fictícia e Calvino (aglutina diversos tipos de leitor: a aventura de um leitor de primeiro nível (o protagonista Leitor), e o convite inegável a esse leitor e ao leitor empírico para o segundo nível, ou seja, para perceber que há um reconhecimento do envolvimento dos leitores na diegese da obra e que há, assim, uma teoria da literatura sub-reptícia.

4 O ESCRITOR ALÉM DA SUA ATMOSFERA

No começo de sua experiência literária, Calvino revela uma dupla visão, um olhar em dois sentidos: um para a história, outro para o fantástico. Para melhor visualizar a experiência do épico, é preciso compreender o contexto: Calvino cresceu numa família de cientistas com perfil ideológico que vai do anarquismo ao socialismo, numa Itália em meio à Segunda Guerra Mundial. Em 1941, ingressou na faculdade de agronomia, seguindo os passos do pai, mas interrompeu a faculdade em 1944, aos 22 anos, e se apresentou à Brigada Garibaldi, um regimento *partigiano* (a Resistência Italiana, contra o fascismo). Calvino conheceu a guerra: pegou em armas, lutou desarmado, foi aprisionado, mas conseguiu escapar do fuzilamento. Com o fim da guerra, manteve seu compromisso ideológico com a causa antifascista e filiou-se ao Partido Comunista Italiano (PCI) (Fioretti, 2017; Serrano Cueto, 2020).[135]

Entre 1947 e 1959, Calvino publica dois tipos de narrativa: há um grupo que traz em sua matéria poética o epos da guerra e do pós-guerra, fazem parte desse grupo: *A trilha dos ninhos de aranha*, de 1947, *Por último vem o corvo* de 1949, *A entrada na guerra* de 1954, *A especulação imobiliária* de 1958 etc.; outro grupo traz a matéria poética mais antiga: *O visconde partido ao meio* de 1952, *O barão nas árvores* de 1958 e *O cavaleiro inexistente* de 1959, romances reunidos um ano depois na trilogia fantástica *Os nossos antepassados* de 1960.[136] A experiência de Italo Calvino pode ser compreendida a partir do emaranhamento desses dois grupos de ficções que, obviamente, formam o conjunto das principais publicações criativas do período.

A complementaridade mais emblemática e exaustivamente debatida na fortuna crítica do grande narrador Calvino é a "distância aproximada" entre realismo e fábula. Giorgio Squarotti em *Literatura italiana* (1989), com a expressão "clima de fábula"; Cecchi e Sapegno, em *Storia della letteratura italiana* (1966) trazem a expressão "realista iluminista" e "fantástico fabulista"; e Giulio Ferroni (1991, p. 569), em obra homônima, diz que Calvino "transporta os brutos eventos bélicos a um plano aventuroso e fabulesco" [*transporta i crudi eventi bellici su un piano aventuroso e fiabesco*]. A relação entre realismo e fantástico (fábula) aponta muitos caminhos reflexivos, por exemplo, a utopia como atitude poética, dado o caráter apologista das narrativas, de seu cunho moral; também aponta para uma poética do pensamento e para um pensamento da poética (dar forma clara ao pensamento) de sua preocupação com a permanência do homem no mundo, com o futuro — os personagens da guerra sonham com o fim da guerra e têm medo de que ela nunca acabe.

No entanto, vale ressaltar a diferença entre as matérias poéticas desse conjunto para compreender o que chamamos de "experiência do épico". Estar "além de sua atmosfera" representa tanto o segundo grupo de narrativas, classificadas por Calvino de "transfiguração fantástica" quanto o primeiro grupo (compreendemo-lo como "neorrealismo fantástico"). As narrativas fantásticas de Calvino transfiguram o epos do período em uma atmosfera distante, no espaço e no tempo, hipertextualizando a matéria épico-romanesca passada. No entanto, a experiência épica não se restringe a obras que intertextualizam epopeias e ou romances de cavalaria. Compreendemos que essas obras anteriores ao ciclo fantástico apresentam a epicidade ao unir num plano literário romanesco tanto a história da guerra quanto a figuração mítica e/ou lendária do epos contemporâneo. A experiência épica pode ser vista nessas obras porque assimilam o epos da guerra e do pós-guerra com todos os implicantes históricos da década de 1940 e do início da década de 1950. A manifestação do epos na literatura resulta

> […] no fato de o artista captar, no seio de sua cultura, imagens, discursos, eventos e símbolos, que, articulados entre si, independentemente das fronteiras de tempo e espaço, expressam um estar no mundo passível de ser lido através de associações simbólicas extraídas do seio desta mesma cultura (Silva; Ramalho, 2022, p. 38).

O estar no mundo durante e após a guerra mundial é expressado pelas narrativas neorrealistas de Italo Calvino e suas as associações simbólicas são extraídas dos escombros da guerra. Os sentidos das fábulas, lendas, histórias dentro de histórias, também apontam para o fragmentado homem contemporâneo, o mesmo homem que viveu a recente guerra mundial, mas figurados a partir do romance de cavalaria, com matéria épica carolíngia. Diferenciamos a mudança de figuração do neorrealismo para o fantástico, uma tomada de decisão do autor para diferentes processos literários que figuram o epos de uma geração que viveu e lutou na guerra, a mesma que também viveu o pós-guerra. A divisão das obras de Calvino em "dois tipos" só faz ignorar a complementaridade de seus processos literários, pois nessas narrativas temos a constituição de um plano histórico (heterotópico no caso das narrativas fantásticas) e de um plano mítico.

A captação do artista pode ser redimensionada para compreendermos os processos de figuração do epos: da II Guerra Mundial no romance *A trilha dos ninhos de aranha* (2004), em alguns contos de *Por último vem o corvo* (2023a) e nas memórias *A entrada na guerra* (2023b); e do pós-guerra em outros contos de *Por último vem o corvo* (2023a) e no romance *A especulação imobiliária* (2011). Muitas dessas narrativas têm o elemento de fabulação que se liga ao épico, orquestrado pelo compartilhamento de histórias, principal motor que constitui a

experiência narrativa. Como não há um distanciamento temporal do narrador dos fatos narrados, o que se conta são fatos vividos e fabulosos/lendários — mas não somente fabulosos, pois nem todos os contos apresentam uma situação ou personagens maravilhosos. A falta de distanciamento dos fatos narrados e a escolha do plano maravilhoso para compor esses fatos dizem respeito à relação entre narração e experiência.

No ensaio "O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" (1994) de Walter Benjamin encontramos as ideias de método e de tema que fazem pleno diálogo com a experiência de Italo Calvino. Aparecem nesse ensaio os mesmos objetos de reflexão de Calvino do seu debute ao começo da década de 1970. Benjamin (1994) faz uma reflexão sobre a multiplicidade da narrativa: historiografia clássica (Heródoto), epopeia grega, a crônica medieval, o romance de cavalaria e o conto popular. Ao partir dessa reflexão surgem dois aspectos do ensaio: o desaparecimento do "narrador tradicional" — "É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente" (Benjamin, 1994, p. 197) — e sua relação com o advento do romance e da "informação".

Benjamin (1994) fala do fim da arte de narrar cada vez mais próximo ou já realizado na modernidade por conta da perda da centralidade e da unidade da figura do homem, cujo processo começara muito antes, e com isso o romancista deixa de retirar sua matéria romanesca de sua experiência e torna-se um indivíduo isolado e fragmentado — o que acarreta na fragmentação do epos em narrativas curtas. Segundo Saturbano (2018, p. 10), a fragmentação está simbolizada na ideia dos cristais de *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, e essa fragmentação também simboliza a impossibilidade de ler grandes narrativas, da qual comenta Roland Barthes no último curso de *A preparação do romance*, que aparece tanto no campo da história quanto no campo da literatura, "com a renúncia […] àquela mimese, por assim dizer, *evenemencial*", ou seja, realista. A fragmentação, portanto, erige-se a partir da diluição dos vínculos de uma realidade outrora percebida como total, agora percebida como fragmentos irredutíveis: "o acaso parece ter se transformado em caos, com a degradação de unidades significativas de pensamento e realidade" (Saturbano, 2018, p. 10). Compreendemos que há uma relação entre o processo literário de fragmentação de Calvino com o processo literário labiríntico de Ludovico Ariosto — é o que demonstraremos na seção "5 Calvino Furioso".

Exceto a historiografia clássica, todas a outras formas de narrativa mencionadas por Benjamin (1994) são parte do imaginário do escritor italiano. Esses também são os objetos de reflexão que aparecem nos ensaios de Italo Calvino, sempre entusiasmado com as possibilidades narrativas que a Itália do pós-guerra poderia oferecer. É justamente nessas

possibilidades narrativas que a concepção de Calvino se diferencia, pois Benjamin (1994) defende que há uma experiência não comunicável da guerra e do pós-guerra e a criação literária tornou-se alienada da experiência comum:

> No final da guerra observou-se que seus combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca (Benjamin, 1994, p. 198).

W. Benjamin (1994, p. 198) diz que "narrar" é "a faculdade de intercambiar experiências". O filósofo alemão coloca a palavra "experiência" no centro de uma reflexão sobre a literatura. A figura do narrador tradicional está desaparecendo porque, segundo Benjamin (1994, p. 198), "as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo". Ele justifica esta grave e preocupante frase dando o exemplo dos combatentes de guerra que voltavam mudos do campo de batalha. Para Benjamin (1994, p. 198), a situação de guerra é um obstáculo para a troca de experiências, e todos os livros sobre a guerra que surgiram depois "nada tinham em comum com a experiência transmitida de boca a boca". No entanto, estamos demonstrando, em Calvino, a articulação do pós-guerra com criação narrativa por uma via positiva da experiência.

Benjamin (1994) fala das histórias orais transmitida por inúmeros narradores anônimos. A mesma ideia que Calvino usa para explicar o impulso criador de *A trilha dos ninhos de aranha*, presente no prefácio ensaístico da experiência de criação literária:

> […] o cinzento das vidas cotidianas parecia coisa de outros tempos; movíamo-nos num multicolorido universo de histórias. Quem começou a escrever se viu, então, tratando da mesma matéria que o anônimo narrador oral: às histórias que tínhamos vivido pessoalmente ou das quais fôramos espectadores se somavam as que haviam nos alcançado já como narrações, com uma voz, uma inflexão, uma expressão mímica. Durante a guerra *partigiana* as histórias que acabávamos de viver se transformavam e se transfiguravam em histórias contadas à noite ao redor da fogueira, já adquiriam um estilo, uma linguagem, um humor um tanto fanfarrão, uma busca de efeitos angustiantes ou truculentos. Alguns dos meus contos, algumas páginas deste romance, têm na origem essa tradição oral recém-nascida, nos fatos, na linguagem (Calvino, 2004, p. 6).

Dentre esses narradores, Benjamin (1994) identifica dois tipos considerados arcaicos: o marinheiro, cuja experiência é a do movimento, da aventura; e o camponês sedentário, cuja experiência é local, de tradição. A interpenetração desses dois tipos foi conduzida pela Idade

Média, tempo no qual a sociedade funcionava através de um sistema coorporativo: “No sistema coorporativo associava-se o saber das distantes, trazidos pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário”. (Benjamin, 1994, p. 199). Esse modo de vida proporcionou uma intensa troca de narrativas.

O filósofo alemão descobre no interior desse sistema “o senso prático”, característico desses narradores em desaparecimento. Esse senso prático é manifestado de diversas formas, através de um ensinamento moral, um provérbio, um regramento da vida. Em todas as formas de senso prático observáveis nas narrativas há sempre a faculdade de dar conselhos — “de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (Benjamin, 1994, p. 200) —, e o aconselhamento, quando é oriundo da “substância viva da existência”, é o modo como a narrativa sugere sua continuação. Essa sugestão é dada a partir de um saber: “A arte de narrar está definhando porque a sabedoria — o lado épico da verdade — está em extinção” (Benjamin, 1994, p. 200-201).

> Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações (Benjamin, 1994, p. 203).

Após lançar essas convicções, Benjamin (1994) dá o exemplo de uma narrativa de Heródoto sobre um rei egípcio derrotado em uma guerra, aprisionado e obrigado a assistir o cortejo do vencedor: passa sua filha como escrava, passa seu filho para ser executado, mas o rei só demonstra seu desespero quando passa um velho servo do seu derrotado reino. A sobrevivência dessa narrativa, desde Heródoto, só é possível porque a história é intrigante, suscita dúvidas e sobretudo porque não há explicações: “Por isso, essa história do Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão”. (Benjamin, 1994, p. 204).

Esse poder de regeneração está ligado ao modo de produção artesanal de comunicação que se liga sumariamente à ideia de “troca de experiências”, porque no modo artesanal há a experiência do narrador:

> Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. […] Assim, seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata (Benjamin, 1994, p. 205).

A experiência do narrador, ou o narrador constituído de experiência e da necessidade de troca, ressurge ou deve ressurgir no pós-guerra para contar como a guerra foi. O tempo de guerra e, sobretudo, a vitória, fortaleceu a troca de experiências entre narradores: havia histórias para contar (Calvino, 2004). As histórias da guerra são contadas e revelam o epos, no que diz respeito ao fato grandioso, à transmissão de imagens históricas e a revitalização de imagens míticas, segundo Ramalho (2022):

> Cabe dizer que entendo o *epos* […] como uma das grandes chaves para compreendermos os sentidos da vida e o papel da existência humana em meio à força do tempo e do espaço, visto que o epos se constitui por um processo contínuo e encadeado de transmissão de imagens históricas e míticas (Ramalho, 2013) carregadas de materialidade no momento em que se traduzem em obras épicas, sejam epopeias propriamente ditas, sejam derivações do gênero (Silva; Ramalho, 2022, p. 241).

O capítulo 4 da biografia de Calvino *El escritor que quiso ser invisible* (2021), de Antonio Serrano Cueto, intitulado "4. Lucha partisiana y militancia política", podemos visualizar como se constituiu a experiência histórica e mítica de Calvino com a guerra e o pós-guerra: "essa experiência, traumática e rica a uma só vez, foi a origem de seu primeiro romance e de alguns de seus primeiros relatos"; e logo mais: "esses meses permanecem envolvidos em uma persistente cortina de fumaça e não é fácil distinguir entre a realidade e o mito da luta clandestina" (Serrano Cueto, 2020).[137] Realidade e mito são o que estamos a valorizar aqui como a constituição da materialização do epos italiano, portanto, a "indistinção" de que fala Serrano Cueto (2020) tem sua importância, na medida em que desconsideramos a possível analogia entre "realidade" como "verdade" e entre "mito" como "mentira". S. Cueto (2020) aponta para inconsistências e testemunhos contrários ao fato de que Calvino tenha participado da guerra[138] e de que ele, apesar de possuir uma licença para portar armas como caçador, não era um bom atirador.[139] No entanto, sua biografia é cheia de dados sobre o nome de guerra de Calvino, Santiago:[140]

> Apesar das negações, incoerências e lacunas, os testemunhos e os documentos oficiais permitem reconstruir o essencial dessa etapa na vida do *partigiano* Santiago, nome de guerra de Calvino em referência a Santiago de las Vegas, cidade cubana onde nasceu (Serrano Cueto, 2020).[141]

Calvino, ao contrário do que Benjamin (1994) refletiu, experimentou a guerra e não saiu "mudo" dela, mas com uma energia positiva de recomeço, de luta política por uma Itália mais justa e de esquerda. Essa energia proporcionou a ele compreender o sentido épico da vida ou

uma visão épica do mundo, mesmo em ruínas e a partir das ruínas, proporcionando o impulso para a criação de novas histórias. O que dissemos até o momento diz respeito à contação de histórias, à narração. Mas Calvino, desde sempre, atuou através do discurso ensaístico, no sentido reflexivo, que também aponta para a sua visão épica da realidade que propõe uma crítica à visão épica clássica do heroísmo da guerra, defendida pelo setor cultural do PCI.

Antes de partimos para a abordagem das obras arroladas nesta seção, devemos compreender o surgimento da concepção de épica moderna de Italo Calvino a partir de alguns ensaios do período. Klein (2008) escreve que a cabras mortas pelo teste de bomba nuclear na Ilha de Bikini, no Oceano Pacífico, é um ponto de partida para a reflexão de Calvino sobre a relação do homem com a natureza no ensaio intitulado "*Le capre ci guardano*" de 1946. Essa reflexão é conduzida por questionamentos insólitos: o que pensariam os animais, as cabras de Bikini, sobre os testes nucleares na ilha? Klein (2008, p. 67) escreve: "Na base das reflexões feitas pelo então jovem escritor está o 'secreto remorso do gênero humano em relação aos animais' que para ele caracteriza a hipocrisia da raça humana". Selecionamos o trecho do ensaio no qual as reflexões de Calvino (1995) estão expostas:

> Como [os animais] nos julgaram humanos naqueles momentos, em sua lógica que também existe, quanto mais elementar, mais — eu ia dizer — humana? Sim, devemos aos animais uma explicação, se não uma reparação. Eles podem entender quando os matamos para comê-los, quando os colocamos para puxar uma carroça, talvez até quando os torturamos por diversão em touradas, ou quando os dissecamos para experimentos. Mas a guerra? Sim, devemos uma explicação aos animais, devemos pedir desculpas a eles se virarmos este mundo que é deles de cabeça para baixo de vez em quando, se os colocarmos em negócios que não lhes dizem respeito. É aqui que a hipocrisia humana entra em jogo. Fazemos os animais mortos ou veteranos não de vítimas, mas de heróis, todos dedicados à nossa causa, caídos gritando viva, fazemos deles nossos cúmplices, corresponsáveis pelas ruínas que causamos: e comemoramos a morte das cabras para o bem da humanidade, erguemos monumentos a mulas, homenageamos os pombos. E, em nossa hipocrisia, fazemos motivo de orgulho no que seria motivo de remorso: aqui, vejam — digamos — até as cabras, até os pombos, estão conosco (Calvino, 1995, p. 2131-2132)[142]

Não há nenhum remorso, nem muito menos homenagens ou considerações sobre o heroísmo desses animais que morreram pelo bem da humanidade, portanto, uma ironia. Segundo Klein (2008, p. 68), esse artigo foi publicado no jornal comunista *L'Unità*, editado por Calvino entre os anos de 1946 e 1948, "sobre os temas culturais e políticos da luta comunista no imediato pós-guerra". O ensaio foi o início da reflexão de Calvino, que perdura por toda sua experiência literária, sobre a relação entre indivíduo, natureza e história. Perfila-se a partir desse

ensaio a imagem de um escritor politicamente e partidariamente engajado que é contrária à imagem comumente pintada de Calvino como um escritor racionalista e equilibrado; trata-se de apontar para "uma íntima descrença nos poderes da razão" (Klein, 2008, p. 68). Os motivos dessa descrença, se tomarmos os questionamentos feitos no ensaio, estão claros: há um racionalismo humano que é desumano, que cria bombas, que prejudica a natureza e que mata os animais. É um racionalismo insensato e hipócrita porque se traja de "pelo bem da humanidade". Segundo Klein (2008), essa imagem atípica de um Calvino engajado e antirracionalista é dada pelo crítico Ferretti, que defende que essa imagem não é contextual nem circunstancial, mas se trata de um questionamento constante em toda obra de Calvino. Klein (2008, p. 69) então destaca os "dois níveis paralelos" da produção intelectual do escritor: um nível em que atende ao engajamento, "como uma espécie de dever do escritor em assumir responsabilidades e como necessidade moral de tomar uma posição diante da época em que se vive — e aquele de uma racionalidade desiludida e desencantada", níveis amalgamados pelas cabras de Bikini. Como já demonstramos anteriormente, em *A ensaística especular e fantasmática de Italo Calvino* (2021), ensaio e ficção andam inseparáveis na experiência literária do escritor, ou seja, suas narrativas não escapam a esse contraste: "ininterrupta tentativa de conciliar elementos conflitantes, sempre entre os polos de uma visão positiva e de uma negativa" (Klein, 2008, p. 69).

No ensaio "Natureza e história no romance" (Calvino, 2006), publicado em 1958, Calvino expressa claramente a concepção de épica moderna e a contrapõe com a épica antiga:

> Indivíduo, natureza, história: na relação entre esses três elementos consiste naquilo a que podemos chamar de *épica moderna*. O grande romance do século XIX dá início a esse discurso, e a narrativa do século XX, em suas formas mais convulsas e abruptas, lhe dá continuidade. Varia a maneira de considerar a consciência individual, a natureza, a história: variam as relações entre os três termos: mas, com todas as diferenças, as literaturas dos dois últimos séculos apresentam uma perfeita continuidade de discurso. […] A *épica antiga* narrava o primeiro ato do homem para sair do caos do indistinto, a luta contra uma natureza virgem, ainda povoada de monstros, uma natureza amiga ou inimiga, conforme nela se manifeste a ajuda dos deuses favoráveis ou a hostilidade dos deuses adversos. Também o choque contra os outros homens, as batalhas, a história, não passam de manifestações terrestres de dissídios divinos […] A *épica moderna* já não conhece deuses: o homem está sozinho e tem diante de si a natureza e a história (Calvino, 2006, p. 30, grifos nossos)

Nesse sentido, a percepção do épico ou de uma literatura épica nasce sob uma perspectiva ideológica comunitária e é sintetizada em uma bela frase do ensaio "Três correntes

do romance italiano de hoje", de 1959. Nesse ensaio Calvino (2006, p. 63) escreve: "A Resistência fez crer que era possível uma literatura épica, carregada de uma energia a um só tempo racional e vital, social e existencial, coletiva e autobiográfica". Podemos dizer, portanto, que Calvino tem sua primeira percepção de uma literatura épica de guerra durante o pós-guerra italiano. É com essa energia de começo que ele escreve suas obras consideradas neorrealistas como *A trilha dos ninhos de aranha*, *Por último vem o corvo* e *A entrada na guerra*. Além de relacionar a literatura de Resistência ao epos, Calvino (2006, p. 70) descreve, nesse mesmo ensaio, o perfil de Ariosto além de falar da epopeia *Orlando furioso*:

> Entre todos os poetas de nossa tradição, aquele que sinto mais próximo e, ao mesmo tempo, o que considero mais obscuramente fascinante é Ludovico Ariosto, e não me canso de relê-lo. Esse poeta tão absolutamente límpido, divertido e sem problemas, mas ainda assim, no fundo, tão misterioso, tão habilidoso em ocultar a si próprio; esse incrédulo italiano do século XVI, que tira da cultura renascentista um sentido da realidade sem ilusões. Enquanto Maquiavel, munido do mesmo desencanto da humanidade, funda uma dura ideia de ciência política, Ariosto teima em desenhar uma fábula… Sem querer, acontece-me desde os primórdios […] de me ver em relação a esses mestres na postura […] em que Ariosto se encontrava em relação aos poemas cavalheirescos: Ariosto, que só pode ver tudo por meio da ironia e da deformação fantástica, nunca torna mesquinhas as virtudes fundamentais que a cavalaria expressava, nunca rebaixa a noção de homem que anima aqueles episódios, embora a ele pareça não restar nada mais que transformá-los num jogo colorido e dançante. Ariosto, tão distante da trágica profundidade que um século mais tarde terá Cervantes, mas com tanta tristeza, ainda que em seu contínuo exercício de leveza e elegância; Ariosto, tão hábil em construir oitavas e mais oitavas, com o pontual contraponto irônico dos últimos dois versos rimados, habilidoso a ponto de dar por vezes a sensação de uma obstinação obsessiva num trabalho louco; Ariosto, tão cheio de amor pela vida, tão realista, tão humano… 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 voos espaciais. É uma energia voltada para o futuro, tenho certeza, e não para o passado, a que move Orlando, Angélica, Ruggiero, Bradamante, Astolfo… (Calvino, 2006, p. 70-71).

A atitude descrita de Ariosto é muito parecida com a do próprio Calvino em relação aos seus contemporâneos, já que, na década de 1950, Calvino teima "desenhar" fábulas a partir de suas narrativas de transfiguração fantásticas, sobretudo em *O cavaleiro inexistente*. O diálogo com o épico delineado aqui, diante da realidade da década de 1950, volta-se, pela ação, pela vontade e com excepcionalidade, para o presente e para o futuro: "Todas essas são lições atuais,

necessárias hoje, na época dos cérebros eletrônicos e dos voos espaciais" — futuro no qual publicou seu ensaio épico.

Klein (2008) segue destacando os ensaios, ou seja, a produção intelectual de Calvino, que aprofundam sistematicamente sua concepção de indivíduo, natureza e história, cuja expressão síntese é "épica moderna". A intérprete diz que Calvino tende a se distanciar esteticamente do realismo de caráter mimético e pedagógico em voga na época. No entanto, ela também afirma que Calvino propunha uma literatura capaz de explicar o mundo e de transformá-lo, ou seja, o caráter pedagógico se mantém. Talvez a diferença esteja na forma da pedagogia do realismo mimético e de sua própria forma de literatura pedagógica. Há um contraste entre "fé na racionalidade e no valor moral da literatura" defendida por Calvino e "função pedagógica de denúncia e práxis política", defendida por outros escritores e críticos do período. A questão da pedagogia está presente nesses dois elementos contrastados. A pedagogia literária de Calvino, segundo Klein (2008), traz uma "lição de força" para a superação da barbárie contemporânea. O objetivo dessa lição é o "controle da história":

> Assim, ele sustentava que a melhor maneira de se alcançar tal objetivo seria representando a negatividade da condição humana no mundo atual, por meio da denúncia de sua degradação. Essa representação, contudo, não poderia ser feita com o emprego de uma narrativa de caráter subjetivo que privilegiasse a análise psicológica, nem tampouco com os recursos do naturalismo preso à aparência dos fatos da vida real (Klein, 2008, p. 70).

Outro elemento, além do pedagógico, que se repete nos elementos contrastados é a denúncia; então, a literatura para Calvino deve ser pedagógica e de denúncia, características presentes na literatura contemporânea, só que de outra forma. Para entender de que forma específica essa pedagogia e denúncia deveriam ser expressas, é preciso compreender a atmosfera estética das expressões artísticas da Itália no pós-guerra, sobretudo, o neorrealismo, porque é o que abrange o início e o fim da guerra e suas consequências imediatas. Além do coroado neorrealismo, temos o regionalismo dialetal, cujo expoente principal é o crítico literário e poeta Pier Paolo Pasolini. Entre essas duas expressões literárias, Calvino insere questões cruciais:

> […] a relação entre política e literatura; a função do intelectual como guia nos processos históricos e a sua participação real na construção de uma sociedade democrática; a delimitação específica do âmbito de ação da literatura e a necessidade de pesquisa de novas formas de comunicação artística (Klein, 2008, p. 71).

Klein (2008) destaca três narrativas realistas de Calvino "A formiga-argentina" de 1952 e "A nuvem de smog" de 1958, ambas publicadas em *Os amores difíceis* (2013), e o romance *A especulação imobiliária* (2011), para dizer que nelas há a denúncia da impossibilidade de intervenção significativa diante do capitalismo. As narrativas "realistas" contrastam com as narrativas "fantásticas" do mesmo período, consideras pelo próprio Calvino como solução para os embates entre literatura e política (controle da história, construção da sociedade democrática). Além disso, a literatura fantástica também representa a necessidade de pesquisa de novas formas poéticas:

> A solução estaria na criação de histórias fantásticas, nas quais seria possível reproduzir, por meio de um estilo "épico-lírico", a unidade substancial entre natureza e o homem, unidade destruída pela força das relações econômicas capitalistas. Nessa ideia, reside a tomada de posição original de Calvino no quadro da literatura italiana do século XX, sua resposta ao problema da crise do romance (Klein, 2008, p. 71).

Compreendemos, portanto, que a épica moderna, expressão síntese da relação entre indivíduo, natureza e história teorizada nos ensaios, ganha uma forma mais específica: o épico-lírico; e já sabemos onde encontrá-la: na literatura fantástica de Calvino. Com essa compreensão, devemos ainda ressaltar o caráter pedagógico e de denúncia da degradação da condição do homem no capitalismo. As narrativas realistas e fantásticas da década de 1950, nesse sentido, se complementam, porque representam uma mesma ideia de literatura pedagógica e de denúncia para além do contraste.

Klein (2008) identifica uma "mudança de tom" a partir do ensaio "O mar da objetividade" (Calvino, 2006), escrito em 1959 e publicado na revista *Il Menabò* em 1960. Sobre esse ensaio, a intérprete diz:

> O fato é que os três elementos analisados em "Natureza e história no romance" pouco a pouco se diluirão na obra de Calvino e aparecerá, em seu lugar, a imagem do labirinto como sinônimo de desnorteamento, um labirinto que surge em decorrência da "submissão" da subjetividade ao "mar da objetividade" (Klein, 2008, p. 70).

No fim da década de 1950 fica evidente a diminuição ou mesmo o fim das expressões neorrealistas ou do engajamento político por parte dos escritores e dos críticos. Nesse ensaio, Calvino aponta para um "'silencioso cataclismo' e que teriam [os indícios desse cataclismo] determinado uma inversão da antítese clássica entre consciência individual (subjetividade) e objetividade" (Klein, 2008, p. 71). No entanto, essa "mudança de tom" não abandona "a linha

de rigor moral, de responsabilidade, de tensão dialética entre indivíduo, história e natureza" (Klein, 2008, p. 72). É muito importante a contribuição de Klein quando aponta para as sutilezas do pensamento e da sensibilidade de Calvino nos ensaios da transição entre a década de 1950 e 1960, pois a função ativa e crítica da literatura para Calvino permanece e é apresentada sob perspectivas diferentes. No ensaio "O desafio ao labirinto" de 1962,

> A descrição do panorama contemporâneo torna-se mais minuciosa e o tema do qual Calvino parte — a negação ou a aceitação do presente desumanizado e, em consequência, a relação entre a mudança da realidade e a forma de retratá-la —, se dissolve na análise das linhas artísticas e literárias daqueles anos (Klein, 2008, p. 72).

Depois de abordarmos as primeiras obras neorrealistas publicadas entre 1947 e 1954 sobre o epos da Segunda Guerra Mundial, veremos a partir de *A especulação imobiliária*, de 1958, essa "negação ou a aceitação do presente desumanizado" e "mudança da realidade e a forma de retratá-la".

4.1 Epos da Segunda Guerra Mundial e do pós-guerra italiano

A trilha dos ninhos de aranha (2004) narra a aventura do garoto Pin, desgarrado da família, que acaba se juntando ao destacamento dos *partigiani*. A situação de guerra, nesse romance, aparece sob a perspectiva da criança. Apenas o capítulo 11 do romance destoa dessa perspectiva, apresentando uma voz mais reflexiva, fato que levou alguns comentadores a sugerirem que o retirasse para que preservasse a perspectiva fabulosa da criança (Miranda, 2021). No entanto, Calvino sentia necessidade do "enxerto ideológico" no romance e, por isso, o manteve — trata-se de um ensaio das ideias que movimentam a Resistência italiana e como cada membro da Resistência, diversos tipos de homens, absorvia ou não essas ideias (Calvino, 2004).

Desse centro, partiremos para um breve comentário sobre o sentimento de coletividade e de narrativa do epos do período (da guerra e do pós-guerra), experiência que foi descrita no prefácio da segunda edição *A trilha dos ninhos de aranha*. A experiência de coletividade e de narrativa do epos no debute da vida artística está ligada ao que disse no terceiro axioma de "Por que ler os clássicos", ou seja, à presença do épico "nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual" (Calvino, 2007, p. 10).

A epígrafe desta tese, que traz a palavra "experiência", foi retirada da última página do prefácio, e a seguir retomamo-la dentro de um recorte maior:

> […] o primeiro livro já define você, ao passo que na realidade você ainda está longe de ser definido; e essa definição, depois você terá de carregá-la a vida toda, procurando confirmá-la ou aprofundá-la ou corrigi-la ou desmenti-la, mas não conseguindo nunca mais abrir mão dela. […] A memória — ou melhor, a experiência, que é a memória mais ferida que ela lhe deixou, mais a mudança que produziu em você e que o transformou —, a experiência, primeiro alimento da obra literária (mas não só dela), riqueza verdadeira do escritor (mas não só dele), logo que deu forma a uma obra literária, definha, destrói-se. O escritor dá por si como o mais pobre dos homens. […] Um livro escrito nunca me consolará daquilo que destruí ao escrevê-lo: aquela experiência que, guardada por todos os anos da minha vida, talvez tivesse me servido para escrever o último livro e me bastou apenas para escrever o primeiro (Calvino, 2004, p. 24-25).

Nesse prefácio, Calvino traz a imagem de um ensaísta-editor que olha para o passado. Olhar para o passado é o gesto da experiência. Todo olhar para o passado é a consciência de que algo mudou em si mesmo, mas também é a consciência de que algo permanece — estamos falando de um período de dezessete anos. No excerto anterior temos que a relação apontada entre o autor e o livro não é conciliatória, porque o livro, além de definir o autor, lhe sobrecarrega. A partir desse pequeno trecho, entrecortado das duas últimas páginas do prefácio, refletimos primeiramente sobre o sentido de "experiência" relacionado à "narrativa" e ao "epos contemporâneo", já abordado anteriormente em relação a Benjamin (1994).

Uma questão crucial para entender o sentido da "experiência" em Italo Calvino é o que Fabio Pierangeli (2015) aponta no artigo intitulado "Italo Calvino e a energia 'no momento de início'". Nesse artigo, encontramos um parágrafo que resume os aspectos perceptíveis dos processos criativos de Calvino, a partir da experiência histórica do pós-guerra. A literatura que brota dessa experiência, a "própria infância para a criança que não quer crescer" (o caso do protagonista do romance chamado Pin) e a "viagem como partida sempre nova em busca de alguma coisa obscura e pouco provável" (Pierangeli, 2015, p. 13) são elementos visíveis de uma sutil utopia que está ligada ao maravilhoso e à fábula. A fabulação de *A trilha dos ninhos de aranha* é, portanto, constituída pelo "olhar da criança" ou por uma "poética da infância" em meio aos *partigiani*, já que a história traz o garoto Pin como protagonista, perdido no destacamento de homens brutos prontos para a batalha na região da Ligúria, norte da Itália.

Calvino experimentou narrativas díspares e criou personagens atípicos de contexto: como são os combatentes e civis dos romances neorrealistas, como são também os personagens dos séculos passados dos romances fantásticos (um visconde dividido ao meio, um nobre que vive nas árvores, um cavaleiro que não existe). Vale ressaltar que os *partigiani* são homens e mulheres antifascistas das camadas populares e da classe trabalhadora, pessoas vindas de diferentes regiões, que se organizaram numa guerrilha entre os anos de 1943 e 1945. Como

dissemos, Calvino foi um *partigiano*, por isso suas narrativas trazem personagens *partigiani*, condensando experiências da população e depois chamada de "literatura de Resistência", e também por isso não há heroísmos no sentido clássico do termo.

No entanto, aqui defendemos que se trata de uma visão épica da realidade materializada a partir de suas obras. A complementaridade entre realismo e fábula na produção literária de Calvino, sobretudo nas primeiras duas décadas, resultou em duas expressões sínteses: (1) "neorrealista fabulador" — alcunha dada a Calvino desde o seu primeiro romance e formulada por Élio Vittorini: realismo com força de fábula e fábula com força realista.

> Daquele reconhecimento ganhou impulso a produção do Calvino "fabulador" (definição que já era corrente na crítica desde o lançamento de seu primeiro romance) e ao mesmo tempo a de uma representação de experiências contemporâneas com chave de um irônico stendhalismo. Para definir tais alternâncias, Vittorini cunhou a feliz fórmula "realismo com força de fábula" e "fábula com força realista" (Calvino, 2013, p. 224).

O "fabulador" cria narrativas que representam experiências contemporâneas. E (2) "transfiguração fantástica" — expressão síntese do já citado ensaio "Três correntes do romance italiano de hoje". Essas expressões sintetizam a experiência estética de Calvino nas décadas de 1940 e 1950, e a partir delas, podemos visualizar toda uma cadeia inconsútil de escolhas literárias crítico-criativas que nos mostra sua visão épica da realidade. Em uma nota de 1943, ancorada sob um conjunto de pequenas narrativas experimentais, podemos ler essa atitude poética, quando Calvino diz:

> O apólogo nasce em tempos de opressão. Quando o homem não pode dar forma clara a seu pensamento, exprime-o por meio de fábulas. Esses continhos correspondem a uma série de experiências políticas e sociais de um jovem durante a agonia do fascismo (Calvino, 2001, p. 8).

Primeiro: opressão, pensamento, fábulas; depois: experiência política e social, fascismo (agônico). São palavras que trazem uma necessidade irrealizada (dar forma clara ao pensamento), por conta de um estar/permanecer no mundo impetrado pelo fascismo, transfigurado pela fábula. Portanto, estar no mundo e a história do mundo, estar na história do mundo opressor e de guerra são figurados pela fábula.

Com o fim da guerra, Calvino manteve seu compromisso ideológico com a causa antifascista e filiou-se ao Partido Comunista Italiano (PCI). Sua participação e compromisso com a organização do partido levou aos primeiros embates com determinada visão de literatura e cultura que se reduzia à propaganda comunista, considerada oficial e defendida por Emilio

Sereni, na época responsável pelo setor cultural do PCI (Serrano Cueto, 2020). Esse embate já aparece em seu primeiro romance — fabulação e enxerto ideológico —, mas tem sua forma mais racional com a publicação do ensaio "*Saremo come Omero*" [Seremos como Homero] em dezembro de 1948 — uma resposta à carta aberta escrita por Sereni e endereçada ao escritor Libero Bigiaretti. Vejamos, nas palavras de Fioretti (2017), como se dá essa querela:

> Nesse artigo, Calvino declarou que a boa vontade do escritor não é suficiente para "se tornar como Homero". Ele passou a explicar que a sociedade italiana estava experimentando uma grande mudança, e ainda estava tentando se livrar da influência de vinte anos de doutrinação fascista. Um escritor não podia se tornar um poeta épico como Homero confiando somente na sua vontade; a sociedade inteira teve que mudar também (*Saggi* 1483). De acordo com Calvino, essa mudança, que aproximaria os intelectuais e o povo, requereria tempo, e não simplesmente o esforço de escritores individuais (Fioretti, 2017, p. 90-91).[143]

Enquanto o PCI "cobrava" de seus autores uma literatura que figurasse o epos da guerra com um sentido homérico (excelência guerreira), Calvino a negava. A crítica de Sereni, responsável pelo setor cultural do partido, atinge a sensibilidade de Calvino. O jovem escritor tinha acabado de publicar um romance "neorrealista", "partigiano" que, em vez de apresentar um herói da Resistência como protagonista, apresenta o garoto Pin, completamente perdido em meio à guerra e muito novo para entendê-la. Apesar da expressa discordância de o PCI suster os processos criativos de seus correligionários, delimitando-os, Calvino mantinha-se ajudando a causa comunista, publicando contos e artigos no jornal *L'Unità*, fundado por Antonio Gramsci. O caminho de Calvino parecia claro: tornar-se-ia um escritor neorrealista, ideologicamente compromissado. O clima existencial do período a que nos referimos está inteiramente posto no prefácio à segunda edição de *A trilha dos ninhos de aranha*, no qual grifamos mais um trecho que liga clima existencial com experiência literária:

> A explosão literária daqueles anos na Itália foi, mais que uma questão de arte, uma questão fisiológica, existencial, coletiva. Tínhamos vivido a guerra, e nós, os mais jovens — que mal tivéramos tempo de nos juntar aos *partigiani* —, não nos sentíamos esmagados, vencidos […] sentíamo-nos depositários de um sentido da vida como algo que pode recomeçar do zero […]. Muitas coisas surgiram daquele clima, e também o tom dos meus primeiros contos e do primeiro romance (Calvino, 2004, p. 5).

Há um forte senso de coletividade, de "nós" e de "narrativas anônimas" que surgem nas páginas desse prefácio. Esse senso nos dá a ver que a criação literária do período deseja traduzir o epos, presente nesse sentido de vida que pode começar "do zero"; na verdade, trata-se do

desejo de começar das ruínas de uma guerra, desejo de uma juventude que, apesar de fragilizada, estava alegre por ter vencido o fascismo. Fioretti (2017, p. 91) diz que "esse senso de vida […] é a condição prévia para a possibilidade de uma utopia alcançável".[144]

Dar-se à fábula enquanto as bombas explodem, dar-se à fábula depois da guerra, em meio aos escombros, dar-se à fábula enquanto a sociedade italiana transforma-se de economia agrária para um capitalismo burocrático de desenvolvimento industrial, alia-se à experimentação do realismo.

O guerrilheiro antifascista Santiago e o militante do PCI compreendiam essa necessária entrega de si para uma fabulação épica do mundo. Como um fabulista e entusiasta de narrativas de aventura, Calvino viu na sensação de vitória e nos escombros da guerra o potencial narrativo da coletividade sobre a coletividade, era o tempo de recuperar "o lado épico da verdade" (Benjamin, 1994, p. 201) sobre a guerra e sobre os rumos possíveis da sociedade após a guerra. No começo da vida literária, essa era a sua energia de início. Assim como Benjamin (1994), Calvino encontra o aspecto coletivo, oral, manifestado em todas essas formas de narrativa tradicional; em relação oposta, encontra também o individualismo da cultura moderna, manifestado no romance moderno, no *short-story* e no jornal e, assim, faz a sua escolha. Esse par dialético — o coletivo tradicional e o individualismo moderno — é uma questão sumária nas obras de Italo Calvino, e ele decide pelo épico. Calvino experimenta ou ensaia o épico em processos criativos diferentes, modos de narrar que se ligam à experiência coletiva e ao epos: romances, contos, memórias. Trata-se da imagem de um escritor que tem múltiplas experiências literárias, que busca por essas experiências que, por sua vez, apontam para a matéria poética de existência coletiva.

Em *Por último vem o corvo* (2023a), Calvino está imbuído de um sentimento de coletividade que lhe faz sentir que brotam narrativas de todos os lugares, em meio aos escombros e ruínas da guerra contra o fascismo italiano. Esse sentimento é fruto da vitória. O fascismo foi derrotado. O sentimento de coletividade gerou em Calvino um "desejo de escrita", a energia do momento de início para uma literatura que figurasse o epos italiano, que trouxesse a figuração da história recente e o sentimento de vitória a partir de um forte tom fabular: tratava-se de uma literatura revitalizadora. Mas essa revitalização perpassa por uma gravidade de fatos de guerra. Há contos que relatam cruelmente muitos momentos de violência, morte, desespero, fome, como também de esperança. Alguns dos contos apresentam o contexto do imediato pós-guerra. O segundo conto, "Um navio carregado de caranguejos", narra dois grupos de crianças em conflito nos escombros de uma embarcação "afundada pela guerra", e traz, da mesma forma como em *A trilha dos ninhos de aranha*, a fabulação sob a perspectiva da criança: "Talvez toda

a estiva do navio estivesse lotada de caranguejos tateantes, e um dia a embarcação se movesse sobre as patas dos caranguejos, caminhando pelo mar" (Calvino, 2023a, p. 21). O conflito dessas crianças representa os dois lados da trincheira na guerra e a solução do conflito para uma criança é uma fábula. Calvino (2006), como Ariosto, "teima em desenhar uma fábula".

"Alvorada sobre os galhos nus", por sua vez, é a narrativa de um casal de camponeses lidando com o clima de austeridade do pós-guerra: a degradação das plantações, a pobreza, a fome, o roubo, a precarização do trabalho. O clima de austeridade acaba desembocando em violência doméstica. "Homens nos ermos" apresenta o medo da guerra oriunda da ideia de que sempre recomeçará, ou os homens vivem em constante estado de guerra:

> — Não. Medo das bombas, dos aviões.
> Baciccin se aproximou.
> — E a guerra? Como vai a guerra?
> — O bom é que a guerra acabou, Baciccin.
> — Bem. Então o que há no lugar da guerra? De resto, não acredito que tenha acabado. Tantas vezes disseram isso, e quantas vezes ela recomeçou de outro jeito. Estou errado? (Calvino, 2023a, p. 46).

O conto "A mesma coisa que o sangue", de 1945, um dos primeiros que Calvino escreve, narra a história de dois irmãos que se tornam *partigiani* depois da prisão da mãe pela organização paramilitar nazista conhecida como *SS*. A percepção da atmosfera de tensão pelos personagens, indicada também pelo narrador se traduz na seguinte sensação de mudança repentina da situação com a presença dos nazistas: "Então o ar ficou tenso e carregado, como quando a brigada negra subia e se ouviam rajadas entre as oliveiras. Uma avalanche de perguntas nos tímpanos, na garganta" (Calvino, 2023a, p 76). A luta, a transformação dos dois rapazes em combatentes da Resistência contra o fascismo são um caminho sem volta e o narrador nos explica as diferentes percepções dos rapazes:

> A luta, o ódio pelos fascistas já não eram como antes; para o mais velho, uma coisa aprendida nos livros e reencontrada como por acaso na vida; para o mais novo uma bravata, um vagar pelas veredas carregado de bombas e assustando as moças: eram agora a mesma coisa que o sangue, algo enraizado neles como o sentimento da mãe, uma coisa decidida de uma vez por todas, que os acompanharia pelo resto da vida (Calvino, 2023a, p. 82).

A diferença entre os dois irmãos é clara para Serrano Cueto (2020) e representa a experiência *partigiana* do autor: "O retrato do irmão mais velho enquadra-se no caráter de Calvino daqueles anos, mas não podemos esquecer a cautela com que devemos analisar os elementos supostamente biográficos de qualquer obra de ficção".[145] Observamos que a

experiência do personagem desse conto, o irmão mais velho, parte da leitura de livros, do mundo escrito reencontrado no mundo não escrito. Apesar da ressalva em traçar relações entre biografia e ficção, S. Cueto (2020) entende que a experiência *partigiana* de Calvino é também caracterizada pela leitura e escrita de livros, pela relação sempre constante em toda sua vida do mundo escrito com o mundo não escrito, que nesse período da vida se torna contrastante com a necessidade de pegar em armas.[146] No prefácio da segunda edição de *A trilha dos ninhos de aranha*, Calvino (2004, p. 9) fala de dois aspectos criativos que podemos ver claramente manifestados nesse conto e que caracterizam o neorrealismo italiano: "A Resistência representou a fusão entre paisagens e pessoas"; e a incompatibilidade que sentia com esta necessidade de pegar em armas:

> O interior do livro eram essas discussões e, antes ainda, todas as minhas reflexões sobre a violência, desde que eu me vira pegando em armas. Antes de me juntar aos *partigiani*, tinha sido um jovem burguês que sempre vivera em família; meu tranquilo antifascismo era, acima de tudo, oposição ao culto da força guerreira, uma questão de estilo, de *sense of humour*, e de repente a coerência com minhas opiniões levava-me ao centro da violência *partigiana*, a medir-me com aquele parâmetro. Foi um trauma, o primeiro… (Calvino, 2004, p. 18-19).

No conto "A mesma coisa que o sangue", escrito dois anos antes do romance, a transformação dos irmãos em *partigiani* ocorre depois que se reúnem ao redor do fogo para comer com outros combatentes e contar histórias de guerra. A memória torna-se assim essencial tanto para a sobrevivência quanto para a constituição identitária do combatente:

> Na volta, conversando com o irmão, disse: — Não tenho mais cabeça para seguir nessa vida de rebelde de luxo. Ou somos *partigiani* ou não somos. É bom ver que num desses dias a gente tome o rumo das montanhas e suba com a brigada (Calvino, 2023a, p. 84).

A constituição identitária dos rapazes é heroica, mas não do modelo clássico de herói (Silva; Ramalho, 2022); além disso, no movimento que estabelece a contação de histórias, ao redor do fogo, há um sentido épico, lembrando que ele está "nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual" (Calvino, 2007, p. 10). A memória e a imaginação agrupam o conjunto de narrativas sobre a guerra e são o bojo desse sentido, pois é também no conjunto de narrativas que temos em mãos que se estabelece a necessidade de contar a experiência de como pessoas comuns se tornam combatentes de guerra, como essas mesmas pessoas, uma vez aprisionadas, despedem-se dos entes queridos e, ao esperarem a

morte, transformam-se em fantasmas vivos, como é o caso do combatente em "À espera da morte em um hotel". Já o conto "Angústia na caverna" traz a história de um desertor. Os personagens das obras de Calvino vivem o absurdo da guerra enquanto lembram e contam histórias de guerra:

> Assim era a vida deles: uma sequência de anos cinzentos como uma fila em marcha, com um "8 de setembro" a cada tanto, um sair da linha, um pega-pega, um foge-foge com as mochilas cheias de coisas do governo, para depois retornar à fila e aguardar um outro "8 de setembro" e repetir a brincadeira. O rapaz capturado estava estendido no catre fechado e incômodo, e as falas dos soldados eram poeiras que caíam sobre ele como as teias do teto. Suas lembranças vagavam para outros homens, outras falas, falas de homens sentados ao redor de fogueiras […]. De vez em quando o nome de um daqueles homens ressoava nas falas dos soldados, com um tom de mistério, de lenda, de medo: apenas para ele aqueles nomes tinham um rosto, uma voz (Calvino, 2023a, p. 97).[147]

A expressão "ao redor da fogueira" se repete nesse conto e nela encontramos o sentido de fábula. É através do desertor que o sentido épico é encontrado, pois segundo o narrador: "Os *partigiani* evaporaram em sua memória como um mito, uma recordação de antigas eras do homem; titãs geradores de novas leis […]" (Calvino, 2023a, p. 100). Mas há também a transformação do desertor em *partigiano*, pois uma ordem de participação no combate é dada, vinda do alto comando da Resistência. Para se transformar em *partigiano* o desertor precisa enfrentar a estrada dentro de um caminhão cheios de soldados, e nesse caminho fala-se na esperança do fim da guerra:

> O caminhão era o mundo e a vida, com homens diversos, impiedosos uns contra os outros, burgueses que falavam das coisas que fariam quando terminasse a guerra, comprariam um carro e não viajariam mais de caminhão, o tenente de óculos que ria, dizendo: — Se agora estourasse a paz! — com um tom de temor em seu sotaque ignorante de matuto (Calvino, 2023a, p. 101).

Esse conto é um dos que consideramos mais emblemáticos no que diz respeitos à figuração do epos italiano do período.

No conto "Medo na trilha" nos deparamos, no fim da narrativa, com um narrador homodiegético (Genette, 1989):

> […] num instante o fazia cair nas mãos deles, diante do grande alemão que está no fundo de todos nós, chamado Gund, carregado de capacetes, bandoleiras, bocas de armas apontadas, que abre sobre todos nós as mãos enormes e jamais consegue nos agarrar. […] e Gund já está sobre nós, abaixa

> a mão sobre nossa cabeça, nossa garganta, nosso peito, e continua abaixando: gritamos. É preciso pensar em Regina, a garota que há em todos nós e por quem todos gostaríamos de escavar um nicho no fundo do bosque (Calvino, 2023a, p. 108).

Temos diferentes tipos de narradores nessa coletânea de contos: narrativas em primeira pessoa e em terceira pessoa, narradores heterodiegéticos e homodiegéticos (Genette, 1989). No caso de "Medo na trilha", o narrador homodiegético aparece no momento em que traz uma figuração mítica: a presença de um nazista, que todos chamam Gund, arqui-inimigo do *partigiano*; e Regina é a figura mítica antagônica à Gund: a jovem garota "da pele tão lisa e fina", par romântico do *partigiano*. O narrador faz parte do mundo narrado, participando dele diretamente, por isso a pessoa do discurso muda para "nós".[148]

O plano histórico dessas narrativas é a Itália no período da Segunda Guerra Mundial; e o plano mítico ou maravilhoso se constitui dos diversos momentos nas narrativas nos quais aparecem a figuração mítica da guerra, através de personagens improváveis (ou seja, históricos e míticos), como o é o velho Bisma do próximo conto, intitulado "A fome em Bévera": a vila precisa de alguém que fosse à cidade buscar pães; ninguém queria ir, mas o octogenário Bisma com sua velha mula decide pela missão. Bisma torna-se como Gund e Regina, uma figura mítica ou lendária, improvável, portanto, uma personagem que estabelece o plano maravilhoso do conto épico:

> — Quantos quilos? — ele perguntava. — Hein, quantos quilos?
> Deram-lhe os sacos, explicaram com os dedos o número de quilos, e ele partiu. A cada assovio de granada, os homens olhavam a estrada da soleira da cova e aquela torta figura que se afastava: a mula e o homem montado na cangalha que pareciam sempre vacilar e a ponto de cair, os dois. Os canhonaços atingiam a estrada adiante, levantando uma poeira espessa, e arrasavam o caminho à frente dos cautelosos passos da mula, ou atrás deles: e Bisma nem sequer se virava. Os homens prendiam a respiração a cada disparo, a cada sibilo. — Esse o derruba — diziam. Após um tiro, sumiu por completo, envolvido na poeira. Os homens ficaram calados. Agora, baixada a poeira, veriam a estrada nua e nem sequer seus restos. No entanto ressurgiram como fantasmas, o homem e a mula, e continuaram caminhando, lentos, lentos. Depois dobraram a última curva, e não se podia mais acompanhá-los. — Não vai conseguir — os homens disseram, e viraram as costas (Calvino, 2023a, p. 112).

Bisma consegue voltar com os pães. A história da fome durante a guerra nesse conto tem uma aderência mítica no ato de Bisma de repetir a façanha de ir à cidade e voltar com os pães para vila, sendo que em seu primeiro ato é festejado como o ato de um herói improvável:

> Então os homens, as mulheres e as crianças saíram das casas e das covas e viram na última curva a mula que vinha à frente, ainda mais torta sob os sacos, e Bisma atrás, a pé, agarrado à cauda que não se sabia se o puxava ou se era ele que empurrava.
> Toda a gente do vale fez grandes festas para Bisma, que voltava com o pão. Fizeram a distribuição na grande cova, os moradores passavam em fila um a um, e o homem do comitê dava um pão para cada. Ali perto Bisma mordiscava o seu com os poucos dentes e olhava os rostos de todos
> […] E todo dia continuou descendo e trazendo o pão, e todo dia escapava, passando incólume pelas bombas: diziam até que tinham feito um pacto com o demônio (Calvino, 2023a, p. 113-114).

A aderência mítica da história da fome é a figura de um velho fantasma, que durante a guerra cavalga uma mula esquelética, indo de cidade a vilarejo carregando sacos de pães para os conterrâneos: "O velho macilento e impassível, montado naquele esqueleto de mula, parecia um espírito saído das pedras do vilarejo desabitado e semidestruído" (Calvino, 2023a, p. 114). A morte de Bisma e sua mula reforça o caráter maravilhoso de sua presença: "Mas o manchado já tinha disparado a rajada. Foram ceifados juntos, homem e mula, mas continuaram de pé" (Calvino, 2023a, p. 16), ou seja, continuaram de pé, mesmo depois de mortos. A unidade entre homem e mula aqui também alude a outra fabulação épica: a figura mítica do centauro, oriunda das epopeias clássicas, que não pode morrer porque tem com o tempo outro vínculo que não é histórico nem epocal. Mas Bisma e sua mula morrem: Bisma foi enterrado e a mula foi assada para matar a fome dos habitantes do vilarejo, finalizando a narrativa com a volta do plano histórico da fome e necessariamente marcado pelo maravilhoso.

"Por último vem o corvo", conto que intitula a coletânea, também traz uma figuração mítica da guerra através de um personagem que apresenta uma habilidade extra-humana e atitudes grandiloquentes. Trata-se do mito do bom atirador, narrado por um grupo de soldados ao redor de uma fogueira. O bom atirador não erra nunca seu alvo, e o de Calvino é também um personagem improvável, não aquele treinado pelas forças armadas, mas um jovem camponês "descoberto" por dois *partigiani*. Os combatentes antifascistas decidem levar o rapaz consigo, mas o rapaz tem atitudes irreverentes e não lhes obedece: durante o caminho, quando deve ficar quieto e não atirar, o rapaz não resiste à necessidade de acertar os seus alvos. Numa manhã, o rapaz acorda antes dos combatentes e sai para fazer mais alvos, assim, acaba encontrando os fascistas, que o avistam: "Ao verem o rapaz de espingarda, sorrindo com aquela cara branca e vermelha de maçã, gritaram e apontaram as armas para ele. Mas o rapaz já tinha visto uns botões dourados no uniforme de um deles e atirado, mirando um dos botões" (Calvino, 2023a, p. 126). O fato de o garoto estar sorrindo coaduna com o fato de ele ser um camponês, não um combatente de guerra que quando vê o inimigo fica apreensivo e toma medidas táticas

e estratégicas de combate, e coaduna com o fato de ele estar convicto de sua habilidade, capaz de transformar batalhas inteiras. Como à caça, o bom atirador persegue seu inimigo até um rochedo:

> Deitou-se de costas no chão, alongou o braço direito atrás de si tentando não se descobrir, reuniu todas as forças e lançou a bomba. Um belo arremesso, chegaria longe; mas na metade da parábola um disparo a fez explodir no ar. O soldado se virou com a cara no chão para não receber os estilhaços (Calvino, 2023a, p. 127).

Assim seguem as várias tentativas de o soldado inimigo medir a habilidade do bom atirador para poder, num momento de fraqueza, fugir. O bom atirador, para provar sua habilidade, não deixava que nenhum pássaro, à distância do soldado e além, resistisse à sua pontaria. A expressão "por último vem o corvo", destacado da narrativa como título, é o momento em que o bom atirador, esse personagem épico de guerra, ganha uma aderência mítica, refletindo seu caráter heroico. Nesse sentido, o bom atirador aparentemente erra o corvo várias vezes e o soldado não acredita que tenha errado, compreende que o corvo ainda vivo depois de tantos tiros é o sinal de sua própria morte: "Talvez quem esteja prestes a morrer veja todos os pássaros passar: quando vê o corvo, quer dizer que chegou a hora" (Calvino, 2023a, p. 128). O soldado, impaciente com os erros de um inimigo tão habilidoso, "[…] se pôs de pé e, indicando o pássaro preto com o dedo — O corvo está ali! —, gritou em sua língua. O projétil atingiu bem no meio de uma águia de asas abertas que ele trazia bordada no casaco. O corvo baixava lentamente, em giros" (Calvino, 2023a, p. 128). A presença do homem que engendra um mito torna insólita a ação de seu inimigo: primeiro é atingida a águia em seu corpo; por último, o corvo. O tiro certeiro e a morte do soldado concretizam o plano maravilhoso do que está sendo narrado, e a necessidade histórica narrada é o recrutamento do garoto pelos guerrilheiros antifascistas que, associada à fabulação do bom atirador, constituem o caráter épico do conto e o destino épico dos *partigiani*: vencer a guerra.

Há muitos outros mitos de guerra nesses contos, que não iremos tratar aqui, pois daremos continuidade com os três contos reunidos sob o título *A entrada na guerra* (2023b). São contos de memória, autoficcionais, sobre o início da guerra, a mudança de atmosfera e a necessidade de contar histórias:

> Mas a bomba tinha subitamente deixado a cidade desperta e excitada, e, como costuma acontecer, a excitação se dirigiu contra um alvo fantasioso: os espiões. […] As pessoas se aglomeravam ao redor e comentavam: tudo ainda estava no raio das coisas possíveis e previsíveis — uma casa bombardeada—

> mas ainda não se estava dentro da guerra, ainda não se sabia o que ela era. […] Mas a guerra dava uma direção, um sentido geral à irrevocabilidade idiota da desgraça fortuita, só indiretamente imputável à mão que havia baixado a alavanca da força na central, ao piloto que zumbia invisível no céu, ao oficial que lhe assinalara a rota, a Mussolini que decidira a guerra… (Calvino, 2023b, p. 12).

Daí seguem as bombas, a suspensão da aulas escolares, a ocupação das siglas fascistas nos territórios do norte da Itália, a evacuação dos povos, a invasão dos fascistas italianos no território francês, a pilhagem de guerra, temas que já aparecem em menor ou maior grau nas obras anteriores; o diferencial aqui é a construção identitária épico-política do escritor. Trata-se das formas épicas das escritas de si, já que o personagem central dessas narrativas é o próprio Calvino, e, apesar de não haver escrito seu nome na página, encontramos muitos índices que apontam para autoficção, além da localidade; por exemplo, os pais do escritor, dois cientistas de orientação anarquista, mais identificáveis pelos seus leitores e biógrafos que os amigos Ostero e Biancone.

Segundo Rodrigues (2015), as formas épicas de escrita do eu se constituem em recordação lírica e recapitulação épica. A recordação lírica é "[…] o rememorar dos fatos pela narração que permitem criar o *senso de história em si*" (Rodrigues, 2015, p. 19); e a recapitulação épica diz respeito aos "sentimentos referentes aos princípios que regem a sociedade em questão e que lhe parecem avesso aos seus ideais" (Rodrigues, 2015, p. 19). Daí surge a ideia de que no século XX há um herói anticlássico ou moderno, não um "anti-herói" como Rodrigues (2015) defende, pois não se trata de príncipes, reis ou generais, mas de garotos perdidos, mulheres guerreiras, velhos caquéticos, soldados cruéis, combatentes destemidos etc. Rodrigues (2015) diz que o herói das formas épicas da escrita do eu sente uma aversão ao mundo e a impotência diante dele. É como vemos Calvino descrever seus sentimentos diante da presença dos fascistas e, sobretudo, da propaganda fascista. É interessante observar a tomada de consciência do *modus operandi* do fascismo: o espalhamento dos valores, incluindo seu forjado "passado mítico" (Stanley, 2018), através da propaganda enganosa e dos dispositivos culturais, como o cinema: "Recentemente tínhamos visto no cinema um documentário que apresentava uma batalha de nossas tropas nas ruas de Menton; mas sabíamos que era tudo fingimento […]" (Calvino, 2023b, p. 31). A cidade francesa Menton, evacuada ao invés de atacada, torna-se, na memória de Calvino, uma cidade emblemática do começo da guerra, pois o segundo conto, intitulado "Os vanguardistas em Menton", trata justamente de sua presença por lá, retomando o tema da pilhagem.

No conto “A entrada na guerra”, Calvino, então um garoto de dezessete anos, era comandado pelos fascistas que estavam no momento com o poder estatal em mãos e haviam chegado à sua cidade ocupando e transformando o ambiente. Durante o regime fascista, os garotos das escolas eram compulsoriamente setorizados e recebiam a disciplina e a educação militares. Calvino exprime sua aversão ao militarismo quando decide ajudar os refugiados sem uniforme fascista, e essa ação é o primeiro índice que encontramos para a construção da identidade *partigiana* de Calvino: “Fui para casa, tirei o uniforme, vesti minhas roupas civis e voltei para os refugiados” (Calvino, 2023b, p. 23). A guerra era de todo ruim e ainda não havia a presença organizada dos guerrilheiros antifascistas, no entanto, os elementos identitários constituintes se mostram através da visão que Calvino tem, num processo memorialístico, de sua juventude. Assim, podemos visualizar o processo de amadurecimento do escritor sobre os temas da guerra:

> Claro, minha intenção de sumir dali tinha sido real, de ir à praia, deitar despido na areia, pensando em tudo o que estava acontecendo no mundo naquele momento, enquanto eu estava ali, tranquilo e ocioso. Assim eu estivera como que pendulando entre o cinismo e moralismo, como frequentemente me ocorria, em um falso dissídio, e acabei cedendo a vitória ao moralismo, não sem renunciar ao gosto de uma postura cínica (Calvino, 2023b, p. 23).

O principal elemento que lhe chamava à responsabilidade (além das bombas, obviamente) eram os refugiados: “[…] o caso dos ‘refugiados’ exercia um forte apelo sobre mim, sem que eu soubesse explicar bem por quê” (Calvino (2023b, p. 14). Esse apelo liga-se ao insólito e à atmosfera típica do neorrealismo, já que o movimento de guerra faz surgir um real nunca antes percebido:

> […] era a presença entre eles dos estropiados, dos retardados com bócios, das mulheres barbadas, das anãs, eram os lábios e os narizes deformados pelo lúpus, era o olhar inerme dos doentes de *delirium tremens*: era essa face obscura dos vilarejos de montanha agora obrigada a se mostrar, a desfilar em parada, o antigo segredo das famílias camponesas ao redor das quais as casas dos povoados se estreitam umas às outras como as escamas de uma pinha. Agora, desentocados de seu breu, tentavam a brancura burocrática daquele edifício reencontrar um refúgio, um equilíbrio (Calvino, 2023b, p. 19).

A construção da identidade *partigiana* do escritor, representada nesses contos de memória, é, assim, refletida através de mais índices. Em “Os vanguardistas em Menton”, temos figurada, mais uma vez, a pilhagem. Segundo o tradutor, Mauricio Santana Dias: “Estudantes do sexo masculino em idade pré-militar, de catorze a dezoito anos, foram matriculados nos

Vanguardistas. Alunos mais novos, de oito a treze anos, integravam os Balilas, uma espécie de movimento escoteiro fascista" (Dias, 2023b, p. 15). Calvino fazia parte dos Vanguardistas e a história narrada no conto é sua viagem a Menton para receber os fascistas espanhóis. Apesar de fazer parte de um agrupamento de jovens fascistas, é através de outro personagem, seu amigo Biancone, que Calvino deixa claro sua diferença:

> Mas Biancone tinha mais forte que eu o gosto de imiscuir-se nos assuntos do fascismo e de às vezes imitar suas atitudes com mimetismo caricatural. Como amava a vida agitada, no ano anterior estivera num acampamento de vanguardistas em Roma e voltara com distintivos de líder de esquadra; coisa que eu jamais faria, seja por inata incompatibilidade com modos militarescos, seja por aversão à cidade de Roma, na qual jurava que nunca poria os pés na vida (Calvino, 2023b, p. 30).

Temos assim dois temperamentos diferentes que resultam nos lados opostos da trincheira da guerra, mas que naquele momento de começo ainda não podiam estar nos seus devidos lugares. E isso é fundamental para compreender numa perspectiva humanista como a guerra causa o embrutecimento dos homens de ambos os lados da trincheira. A estética fascista, ou seja, a maneira pela qual o fascismo produz a representação de um mundo que não existe, mas que deverá ser construído a ferro e fogo, pode se apropriar de elementos épicos, construindo e representando para si também um herói, o herói do regime fascista, o soldado nacionalista que elimina o comunismo do mundo, cujas características ligam-se diretamente à épica da matriz clássica. Os trejeitos fascistas são caricaturais e são replicados em diversos indivíduos porque o fascismo é um regime autoritário e propagador de ideais hegemônicos (Stanley, 2018), Calvino vê esses trejeitos no seu amigo Biancone: "Mas aquele rosto tinha uma estranha habilidade em assumir expressões mussolinianas: torcendo a boca, levantando o queixo, erguendo o pescoço compacto com a nuca reta e se empertigando em poses militares quando menos se esperava" (Calvino, 2023b, p. 34).

Durante a estadia em Menton, os Vanguardistas saíam do alojamento e passavam o dia visitando as ruas, prédios e casas abandonadas com o objetivo de acharem riquezas deixadas para trás pelos refugiados franceses. Calvino chama a pilhagem de "caça" e é uma prática que iguala todos numa espécie de competição. Apesar do gosto pela aventura e pelas novidades, Calvino demonstra incomodo com a prática de pilhagem. Há dois momentos em que a pilhagem é descrita como um etos da guerra, de forma pitoresca. No primeiro, Calvino é mais generalista: "[…] um bando de rapazes peludos e malandros, que não viam a hora de saquear uma cidade" (Calvino, 2023b, p. 47); no segundo, vemos um personagem emblemático da pilhagem:

> Era Duccio, um vanguardista de nossa esquadra; tinha uns treze anos de idade, a cara vermelha, e era gordo e atarracado. […] Ia pegando tudo das gavetas; se não lhe servia, jogava no chão, se servia, enfiava nos bolsos do casaco: jarreteiras, meias, gravatas, escovas, toalhas, um pontinho de brilhantina. De tanto meter as coisas na jaqueta, criara uma corcunda quase esférica, e continuava enfiando echarpes, luvas e suspensórios sob o casaco. Estava inchado e peitudo feito um pombo, e não dava sinais de querer parar (Calvino, 2023b, p. 49).

Calvino é o completo oposto dessa caricatura fascista (novamente um personagem antagônico à sua identidade):

> Entrei em outro cômodo: no chão havia um mar de cartas, cartões, fotografias. Vi uma foto de noivos: ele soldado, ela loirinha. Agachei-me para ler uma carta: *Ma chérie*… Era o quarto dela. A luz era escassa, com um joelho apoiado no piso eu decifrava aquela carta e tentava, depois de ler a primeira folha, a segunda (Calvino, 2023b, p. 53).

Ao invés de procurar por objetos de valor, senta-se para ler cartas francesas; ou seja, ele busca a leitura em meio aos escombros da guerra. Mas não há valor fascista nessa atitude, já que os superiores mais imediatos consideravam a pilhagem uma boa prática, e, por isso, Calvino considerava o "não pegar nada" uma atitude "quase heroica" e se exaltava secretamente, na sua diferença com os fascistas:

> E agora eu trepidava de emoção: era o único, o único dentre todos eles que não havia pilhado nada, o único que não pegaria nada, que voltaria para casa de mãos vazias! Não que eu fosse um tipo menos rápido e esperto que os outros, como até pouco antes duvidava: minha atitude era corajosa, quase heroica! Agora era eu que me exaltava, mais ainda que eles (Calvino, 2023b, p. 56).

Mas Calvino decide pegar alguma coisa, justamente algo sem valor monetário, mas com um valor estratégico de sabotagem aos fascistas: as chaves do prédio invadido que servia de alojamento. Mais uma vez, vemos a diferença, um jovem *partigiano* surgindo no seio do mundo fascista: enquanto os Vanguardistas mais filiados à causa fascista iam à cidade para pilhar objetos pessoais dos refugiados, Calvino pilhava os próprios fascistas e se excitava com a possibilidade de causar uma grande confusão:

> Começava a me dar conta do que tinha feito. Por um motivo ou por outro, meu gesto incompreensível poderia ser descoberto a qualquer momento. […] Todas aquelas chaves, com os números do "New Club", só podiam ter sido roubadas da Casa do Fascismo: e com que objetivo? Como eu poderia justificar meu ato? Era claramente um gesto de escárnio, ou rebelião, ou

> sabotagem… O ex- "New Club" pesava às minhas costas com todas as janelas iluminadas e protegidas, das quais transpareciam apenas vagas claridades azuis. Era um sabotador do fascismo em terras conquistadas… (Calvino, 2023b, p. 57).

Calvino amplia sua visão épica da realidade histórica contemporânea com o romance *A especulação imobiliária* (2011). Com ele compreendemos os humores, a economia e o trabalho do pós-guerra italiano. Nesse sentido de compreensão dos "sentidos da vida e o papel da existência humana em meio à força do tempo e do espaço" (Silva; Ramalho, 2022, p. 241), lemos em *A especulação imobiliária* a transformação de uma sociedade agrária para uma sociedade industrial após quase quinze anos decorridos do fim da Segunda Guerra Mundial:

> Além disso, como a resposta a quem quer que indagasse — nas repartições da receita, nos bancos, nos tabeliães — era uma só: vender, "Todos estão fazendo isso: para pagar os impostos, precisam vender alguma coisa" (em que "todos" evidentemente significa "todos aqueles como você", isto é, velhas famílias de proprietários de pequenos olivais improdutivos ou de casas com aluguéis suspensos) (Calvino, 2011, p. 13).

A fabulação da transformação da sociedade italiana no pós-guerra deixa evidente a materialização do epos. Frases como "— Estamos às vésperas de encerrar a consciência universal num cérebro eletrônico" (Calvino, 2011, p. 36) sintetizam a atmosfera de expectativas do período. Além da transformação dos processos socioeconômicos, temos representadas as transformações políticas. No capítulo 5 do romance, temos a política partidária como componente do "velho mundo em extinção". Quinto, o protagonista, deixou de ser militante comunista e agora se preocupa apenas com a sobrevivência nesse novo mundo que está se construindo. Sobre a Itália do pós-guerra, da transformação das gentes e da cidade, temos algumas passagens do capítulo 14. Trata-se de uma verdadeira radiografia da sociedade italiana. A narração ganha um tom de reflexão ensaística. Quinto acha tudo muito estranho, tem dificuldades em se encaixar nesse novo mundo:

> Ora, depois da Segunda Guerra Mundial viera a democracia, ou seja, o veraneio na praia de populações inteiras. Uma parte da Itália, depois de um incerto quinquênio ou pouco menos, agora gozava de bem-estar, um bem-estar sacrossantamente baseado na produção industrial, mas sempre disforme e incoerente devido à economia nacional desequilibrada e contraditória na distribuição geográfica da renda e gastadora nas despesas gerais e no consumo; no entanto, mesmo assim, era bem-estar, e quem o usufruía podia dizer-se contente (Calvino, 2011, p. 72-73).

Para Quinto era a única Itália possível. Lemos um personagem em angústia, cansado da militância partidária, tentando se encaixar no novo mundo porque vê o seu próprio mundo, antes construído sobre bases sólidas, ruir:

> Para Quinto, todos esses sentimentos misturados, e um culto tardio à fibra rústica das antigas gerações (que a memória do pai morto recentemente, velho a ponto de poder ter sido seu avô, típico sobrevivente daquela cepa, lhe avivava), tornavam cada vez mais estranha a *** de hoje. Mas querendo, como sempre, contestar a si mesmo (num duelo em que já não se sabia o que nele era autêntico ou forçado), convencia-se de que justamente a nova burguesia dos apartamentinhos em *** fosse a melhor que a Itália podia expressar. Alistado nessa multidão de civis, empreendedora, adúltera, satisfeita, cordial, filisteia, familiar, conservada, devoradora de sorvetes, todos de calção e camiseta, mulheres, homens, crianças, adolescentes na absoluta paridade das idades e dos sexos, nesse rio pingue e superficial sobre a acidentada realidade italiana, Quinto se dispunha a passar o verão em *** (Calvino, 2011, p. 75).

Entre a "fibra rústica das antigas gerações" e a "nova burguesia de apartamentinhos" está Quinto, moralmente perdido e em transformação interna que implica nesse contraste, tentando se estabelecer financeiramente através da construção de um pequeno prédio no terreno da família. O velho mundo é tanto o mundo pai quanto o mundo do pós-guerra mais recente, é o sentimento de reconstrução, de poder guiar o processo histórico. No capítulo 18, o contraste fica mais evidente através do tom de crítica sem conformação:

> A sociedade italiana tinha dado uma bela guinada!, exclamava para si. Dois *partisans*, um camponês e um estudante, dois que se rebelaram juntos pela ideia de que a Itália devia ser refeita de cima a baixo; e agora lá estavam eles, em que se tinham transformado, dois indivíduos que aceitam o mundo como é, que correm atrás do dinheiro, sem nem sequer as virtudes da antiga burguesia, dois trapalhões do meio imobiliário, e não por acaso se tornaram sócios no negócio e, claro, tentavam trapacear-se reciprocamente… Porém — observou Quinto — ao camponês restara aquela atitude de considerar como luta social todas as dificuldades que se lhe apresentavam. E a ele? (Calvino, 2011, p. 92).

Trata-se de um homem híbrido, de transição. Percebe-se que a temática do romance *A especulação imobiliária* é a relação entre os antigos *partigiani* e o mundo de crescimento industrial, do capital especulativo e das transformações tecnológicas. Essa é a maneira que Calvino, ele mesmo *partigiano* — Quinto é claramente uma autorreflexão do próprio autor —, narra e reflete (no sentido especular e especulativo) o epos do pós-guerra italiano.

4.2 O palimpsesto épico de *O cavaleiro inexistente*

Na seção anterior demonstramos o sentido épico dos processos criativos das obras neorrealistas *A trilha dos ninhos de aranha* (romance), *Por último vem o corvo* (contos), *A entrada na guerra* (autoficção) e *A especulação imobiliária* (romance), nos quais os planos histórico e maravilhoso — aspectos semióticos que fazem parte do gênero épico — puderam ser identificados e engendram a contemporaneidade de Calvino e sua participação direta na experiência coletiva da guerra e do pós-guerra. O sentido "épico-lírico" (expressão do próprio Calvino) está manifestado através do romanesco e da contística.

Quando publicou *A entrada na guerra* em 1954, Calvino já tinha iniciado seu reconhecido clico fantástico, que só se consolidou em 1960 com a publicação de *Os nossos antepassados*, no qual são reunidos, além de *O visconde partido ao meio*, os romances *O barão nas árvores* e *O cavaleiro inexistente*. Alterando a matéria épica, os planos histórico e maravilhoso desse ciclo são de um passado remoto e o conjunto de narrativas intitulado *Os nossos antepassados* torna-se, assim, especialmente interessante para compreender a experiência épica de Calvino.

O título da obra, temático e metafórico (Genette, 2009), aponta para a matéria poética ancestral e coloca o leitor no passado. Como explica Calvino (2014) no prefácio da coletânea, se trata da reunião de três narrativas epocais que tematizam a construção identitária do homem contemporâneo como um ser mutilado. *O visconde partido ao meio* ambienta-se no século XVII no período da guerra contra os turcos, e no prefácio Calvino explica sua escolha:

> A história de um soldado, numa guerra moderna? Mas a sátira expressionista costumeira já estava feita e refeita: melhor uma guerra dos tempos passados […]. Então os turcos com canhões? Sim, as guerras austro-turcas, final do século XVII, príncipe Eugênio, mas tudo um tanto vago, o romance histórico não me interessava (ainda) (Calvino, 2014, p. 9-10).

A opção de contar uma história de soldado não numa guerra moderna no estilo de "sátira expressionista costumeira", mas num passado remoto, explica tanto *O visconde partido ao meio*, quanto as outras narrativas do ciclo. *O barão nas árvores* ambienta-se no século XVIII no período da "crise geral" da sociedade que inclui o barroco e a revolução científica, e *O cavaleiro inexistente* retrata a transição dos séculos VIII e IX ou a guerra de Carlos Magno contra os árabes. Sobre a relação dessas obras fantásticas ambientadas num passado distante com o homem contemporâneo, Jackson Silva, em artigo intitulado "Calvino e Orlando: os desvarios d'*Os nossos antepassados*" (2011), diz:

> Nesse 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 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 […] (Silva, 2011, p. 236).

Não perdendo de vista o fato de que Calvino está também metaforizando o homem contemporâneo do pós-guerra italiano nessas obras, apontamos para a assimilação da matéria épica nos *incipits*, que têm uma história de destaque a partir da Idade Média, período no qual as primeiras frases de uma obra literária eram destacadas tipograficamente (Hall, 2014). Os intertextos épicos presentes nos *incipits* de *Os nossos antepassados* conduzem o leitor a uma atmosfera do passado:

a) *O visconde partido ao meio* (2014, p. 20): "Havia uma guerra contra os turcos. O Visconde de Medardo di Terralba, meu tio, cavalgava pelas planícies da Boêmia rumo ao acampamento dos cristãos. Acompanhava-o um escudeiro chamado Curzio";
b) *O barão nas árvores* (2014, p. 96): "Foi em 15 de junho de 1767 que Cosme Chuvasco de Rondó, meu, irmão, sentou-se conosco pela última vez".
c) *O cavaleiro inexistente* (2014, p. 316): "Sob as muralhas vermelhas de Paris perfilava-se o exército da França. Carlos Magno ia passar em revista os paladinos".

As narrativas tematizam dois problemas que são sequenciados: primeiro a divisão do homem e depois a sua extenuação através da não condição existencial. No prefácio da coletânea, Calvino (2014) comenta que a crítica se despistava do sentido que ele dava à obra quando a escreveu, esclarecendo que o fato de uma metade do visconde Medardo ser boa e a outra má aponta não para uma moralidade, mas para o embate ideológico do período do pós-guerra. Há uma tensão entre ontologia moral e ideologia política — ambas fazem parte do jogo metafórico da obra —, pois temos a captura do epos da guerra e do pós-guerra a partir de uma transfiguração fantástica.

No epos da década de 1950, identificamos uma crise ideológica que perpassa as obras neorrealistas, as obras fantásticas e os ensaios. Fioretti (2017, p. 99), a respeito de *Os nossos antepassados*, escreve:

> Analisando os personagens do ponto de vista utópico, torna-se claro que o autor estava lidando com o mesmo tema em todos esses romances. Olhando a narrativa dessa perspectiva, viscondes e barões não são diferentes de estudantes e intelectuais (Fioretti, 2017, p. 99).[149]

No caso de *O cavaleiro inexistente* (2014), temos um palimpsesto épico, pois essa narrativa assimila diretamente o ciclo carolíngio, primeiramente manifestado no conjunto de epopeias das canções de gesta, passando pela assimilação dos romances de cavalaria medievais até chegar ao *Orlando Furioso* (2011, 2023). Como dissemos, o tema épico que iremos apontar no romance *O cavaleiro inexistente* é o da donzela guerreira, tema que engendra o mito antiquíssimo do andrógeno (o ser que representa mais de uma sexualidade) que está representado em epopeias e fábulas desde Homero, e acrescentamos que esse tema se liga tanto à onomástica dos personagens quanto à questão existencial presente no romance, além de implicar no seu caráter autorreflexivo e narrativo. Mito, nomes e existência são orquestrados a partir de recursos narrativos oriundos da epopeia de Ariosto, conforme demonstraremos a seguir; mas antes temos o aporte de Genette (1982) a respeito da hipertextualidade de *O cavaleiro inexistente*.

No capítulo 36 de *Palimpseste*, Genette (1982) apresenta alguns aspectos narrativos que caracterizam *O cavaleiro inexistente* como um travestimento moderno de *Orlando furioso*. São eles: (1) a presença do intérprete de insultos entre cristãos e mulçumanos:

> Portanto, o importante era entender-se, coisa não muito fácil entre mouros e cristãos e com as várias línguas mouras e cristãs entre eles; se alguém recebia um insulto indecifrável, que podia fazer? Era preciso suportá-lo e quem sabe se ficasse desonrado para o resto da vida. Portanto, nessa fase do combate, participavam os intérpretes, tropa rápida, com armamento leve, montada em cavalinhos, que circulavam ao redor, captavam no ar os insultos e os traduziam imediatamente na língua do destinatário (Calvino, 2014, p. 341).

(2) A relação entre camponeses e os cavaleiros do Santo Graal, que pilham as comunidades de camponeses e os assassinam é revelada no momento em que os camponeses não entregam o soldo ao rei do Graal. Primeiro vemos Torrismundo, antagonista do cavaleiro inexistente, esforçar-se para fazer parte da ordem medieval, "[…] de fundir-se na comunhão com o amor infinito do Graal" (Calvino, 2014, p. 405), depois vemos o seu desespero e real tomada de consciência dos "atos sagrados" do Graal e a ironia com que os cavaleiros justificam sua crueldade:

> Os cavaleiros, com os olhares dirigidos aos céus, ao som de berrantes e de outros instrumentos, marcharam sobre as aldeias da Curvaldia durante a noite. […] Superadas as linhas desfeitas dos defensores, eles se lançaram com os pesados cavalos de guerra contra as cabanas de pedra, palha e barro, destruindo-as sob os cascos, surdos aos gritos das mulheres, dos vitelos e das crianças. Outros cavaleiros seguravam tochas acesas e ateavam fogo nos tetos, nos depósitos de feno, nas estrebarias, nos celeiros miseráveis, até que as aldeias ficassem reduzidas a fogueiras que eram só gritos e prantos. Torrismundo, arrastado pela corrida dos cavaleiros, estava transtornado.
> — Alguém me diga, por quê? — gritava para o ancião, indo atrás dele, como se fosse o único que podia ouvi-lo. — Então não é verdade que estejam cheios de amor pelo todo! Ei! atenção, estão atacando aquela velha! Como têm coragem de investir sobre restos humanos? Socorro, as chamas atingem aquele berço! Mas o que estão fazendo?
> — Não queira interferir nos desígnios do Graal, noviço! — advertiu o ancião. — Não somos nós quem faz isso; é o Graal, que está em nós, que nos move! Entregue-se ao seu amor furioso! (Calvino, 2014, p. 406-407).

Não podemos deixar de ressaltar esta expressão síntese da relação entre hipertexto (Calvino) e hipotexto (Ariosto): "amor furioso", já que é o principal tema épico que liga as obras e se manifesta em diversos contextos e personagens.

(3) O fato de o herói ser uma hipérbole metafísica e ter seu oposto como escudeiro Gurdulu, que está constantemente perdido em todas as coisas do mundo. Na citação seguinte vemos sutis diferenças nos estatutos existenciais entre três personagens: Rambaldo, que se angustia na busca do sentido de si e do mundo; Agilulfo, o cavaleiro que não existe e por isso é impassível a todo e qualquer tipo de ansiedade ou angústia que caracterizam a busca de Rambaldo; e Gurdulu, um homem cuja existência é privada de consciência, e nesse ínterim havia transformado a si mesmo e tudo ao redor em "sopa":

> Aquela visão provocou em Rambaldo uma perturbação capaz de fazer-lhe rodar a cabeça: mas era mais uma dúvida que um arrepio — que aquele homem que girava ali na frente sem enxergar tivesse razão e o mundo não fosse nada mais que uma imensa sopa sem forma em que tudo se desfazia e tingia com sua substância todo o existente. "Não quero me tornar sopa: socorro!", estava a ponto de gritar, mas viu junto dele Agilulfo, que, impassível, com os braços cruzados, parecia alheio a tudo, intocado pela vulgaridade daquela cena; e sentiu que ele jamais entenderia sua apreensão. A ansiedade contraditória que a visão do guerreiro da couraça branca sempre lhe comunicava agora contrabalançava a nova angústia provocada por Gurdulu: e desse modo conseguiu salvar seu equilíbrio e ficar calmo de novo (Calvino, 2014, p. 355).

Para Rambaldo, trata-se do equilíbrio entre dois modos de existência: entre uma existência privada de consciência e uma consciência privada de existência. No prefácio de *Os nossos antepassados*, Calvino (2014) explica que a relação entre esses personagens é de

contraposição lógica, já que o cavaleiro Agilulfo representa o oposto de seu escudeiro Gurdulu, embora ambos representem as qualidades de um mesmo vazio de sentido ontológico. Nesse sentido, entendemos que o trecho que escolhemos é um dentre vários que expressam a hipérbole metafísica mencionada por Genette (1982), embora o teórico francês não tenha a demonstrado com citações.

Segundo Genette (1982), o principal aspecto que caracteriza o romance de Calvino como "travestimento moderno" de *Orlando furioso* é (4) a fábula que perpassa pela autorreflexividade do autor, dos leitores e do próprio livro. Demonstramos em trabalho anterior (Miranda, 2021) que a ensaística especular do prefácio de *Os nossos antepassados* aponta para a autorreflexão presente na obra, e o volume das obras reunidas cria, também a partir do prefácio, um jogo de espelhos no qual vemos refletidas as imagens de Calvino e, neste momento, devemos acrescentar: também de Ariosto.

Devemos ressaltar que a hipérbole metafísica se liga à fábula autorreflexiva dos atores literários (escritores, narradores, personagens, livros e leitores) e para entender melhor essa ligação, devemos ressaltar a sequência de apresentação dos personagens e seus estatutos existenciais. No capítulo 1, Agilulfo Emo Bertrandin dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, cavaleiro de Slimpia Citeriore e Fez — o cavaleiro inexistente. É no mínimo curioso que um cavaleiro que não existe tenha tantos nomes; e o fato de o cavaleiro não existir é assimilado sem hesitação pelos outros personagens, ou seja, é o que Todorov (1981) chama de "maravilhoso".[150] Carlos Magno, ao ouvir o nome do cavaleiro inexistente, cheio de aderência ao modo de existir cavaleiresco com estirpe e patentes, não se espanta que o cavaleiro não tenha aberto o elmo para mostrar o rosto porque não existe, contanto que, mesmo sem existir, aja em prol da causa e do conjunto de valores necessário a todo cavaleiro que existe:

> O cavaleiro não fez nenhum gesto; sua direita enluvada com uma manopla férrea e bem encaixada cerrou-se mais ainda ao arção da sela, enquanto o outro braço, que regia o escudo, pareceu ser sacudido por um arrepio.
> — Falo com o senhor, ei, paladino! — insistiu Carlos Magno. — Como é que não mostra o rosto para o seu rei?
> A voz saiu límpida da barbela.
> — Porque não existo, sire.
> — Faltava esta! — exclamou o imperador. — Agora temos na tropa até um cavaleiro que não existe! Deixe-nos ver melhor.
> Agilulfo pareceu hesitar um momento, depois com mão firme e lenta ergueu a viseira. Vazio o elmo. Na armadura branca com penacho iridescente não havia ninguém.
> — Ora, ora! Cada uma que se vê! — disse Carlos Magno. — E como é que está servindo, se não existe?
> — Com força de vontade — respondeu Agilulfo — e fé em nossa santa causa!

> — Certo, muito certo, bem explicado, é assim que se cumpre o próprio dever. Bom, para alguém que não existe está em excelente forma! (Calvino, 2014, p. 318-319).

No romance épico de Calvino, como na epopeia de Ariosto, a causa é a guerra santa contra os mulçumanos e a preocupação do imperador dos francos é defender a França e expulsar os infiéis do território apesar de todas as adversidades encontradas em relação aos seus guerreiros que, se não são idênticas entre hipotexto e hipertexto — não temos na epopeia de Ariosto cavaleiros que não existem —, temos os outros exemplos: cavaleiros que se perdem no amor, cavaleiros que não têm consciência de si, cavaleiros que não acreditam em mais nada.

No capítulo 2, é-nos apresentado Rambaldo de Rossiglione, jovem aspirante a cavaleiro que "trata de provar que o é, como todos os jovens. A prova do ser está no fazer" (Calvino, 2014, p. 16) — modo de existência que se constrói a partir de atitudes e aspirações; e no capítulo 3, Gurdulu, que existe, mas sua existência é atravessa pelo mundo ao redor, desaparecendo — personagem, portanto, antagônico ao cavaleiro inexistente, que não existe, mas está sempre presente na centralidade de si.

No começo do capítulo 4, o narrador explica como é possível que um cavaleiro que não existe, passe a agir dentro de sua armadura vazia:

> Era uma época em que a vontade e obstinação de existir, de deixar marcas, de provocar atrito com tudo aquilo que existe, não era inteiramente usada, dado que muitos não faziam nada com isso — por miséria ou ignorância ou porque tudo dava certo para eles do mesmo jeito — e assim uma certa quantidade andava perdida no vazio. Podia até acontecer então que num ponto essa vontade e consciência de si, tão diluída, se condensasse, formasse um coágulo, como a imperceptível partícula de água se condensa em flocos de nuvem, e esse emaranhado, por acaso ou por instinto, tropeçasse num nome ou numa estirpe, como então havia muitos disponíveis, numa certa patente de organização militar, num conjunto de tarefas a serem executadas e de regras estabelecidas; e — sobretudo — numa armadura vazia, pois sem ela, com os tempos que corriam, até um homem que existia corria o risco de desaparecer, imaginem um que não existia… Assim havia começado a atuar Agilulfo dos Guildiverni e esforçar-se para obter glórias (Calvino, 2014, p. 338-339).

No capítulo 7, é narrado o motivo pelo qual o cavaleiro inexistente carrega consigo um nome extenso. Agilulfo, justamente por não existir ou por existir somente porque tropeçou no nome de uma estirpe com uma certa patente de organização militar, é empertigado com a burocracia cavaleiresca e, numa reunião com Carlos Magnos e demais nobres cavaleiros, questiona a veracidade das histórias das façanhas contadas por todos sobre a maneira como adquiriram suas credenciais. Nesse momento, Torrismundo — que nos é apresentado no

capítulo 6 como um aspirante a cavaleiro do Santo Graal — questiona a estirpe e as credenciais militares do cavaleiro inexistente. Agilulfo dos Guildiverni, cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez, como é reconhecido, foi armado cavaleiro pela defesa da virgindade de Sofrônia no tempo que ele era apenas um aventureiro:

> Sua entrada em serviço, e todos os reconhecimentos, as patentes, os nomes que se agregaram depois eram consequência daquele episódio. Se fosse demonstrada a inexistência de uma virgindade de Sofrônia salva por ele, também o seu título de cavaleiro se esvaía em fumaça, e tudo o que ele fizera desde então não podia ser reconhecido como válido para nenhum efeito, e todos os nomes e predicados eram anulados, e, portanto, cada uma de suas atribuições se tornava não menos inexistente que sua pessoa (Calvino, 2014, p. 373).

A existência do personagem se liga à onomástica e ao debate de patentes. Mas o debate de patentes de um cavaleiro inexistente entre cavaleiros que existem esvazia-se de sentido. A burocracia medieval, ou seja, a maneira como as pessoas são definidas e organizadas socialmente a partir de uma documentação (Cañellas Fort, 1984), é aqui ironizada. Tudo que está sendo narrado, dos jantares de honra de Carlos Magno com seus paladinos à discussão de merecimentos de patentes militares, é ironizado a partir do momento que temos o rei e os seus paladinos contestando o nome e as patentes de uma pessoa que não existe, mas fala. Portanto, o maravilhoso, na primeira cena em que Carlos Magno ignora o fato de uma armadura vazia dizer que é um cavaleiro no momento da sua revisão, apresenta-se ironicamente na discussão sobre o seu nome e suas patentes.

Voltando ao capítulo 4, da mesma forma que o cavaleiro "passa a existir" revestido de armadura e de nome — na armadura não há ninguém que "se torna" cavaleiro — e tem sua identidade questionada, o narrador transforma-se, ou seja, "passa a existir" na diegese e ainda se revela duplamente: Teodora e Bradamante, sob o signo do espelho. Após a explicação sobre como uma armadura passa a falar e ganha patentes, a narradora apresenta-se: "Eu, que estou contando esta história, sou irmã Teodora, religiosa da ordem de são Columbano" (Calvino, 2014, p. 339). Observamos que o nome da personagem também é seguido de uma estirpe. Dissemos "da mesma forma" porque ressaltamos que a explicação de como o cavaleiro inexistente passa a atuar e a aparição do "Eu" ocorre na mesma página, de um parágrafo a outro. No prefácio, Calvino (2014, p. 16) explica essa passagem como a imagem diegética do "esforço de escrever": "assim criei a feira escrivã, como se fosse ela que estivesse narrando [e não eu, Italo Calvino], e isso servia para dar-me estímulos mais descontraídos e espontâneos, e empurrava o restante para frente". Nesse sentido, os estatutos existenciais dos personagens do

livro desdobram-se e com eles desdobra-se também o livro, que é chamado à narrativa como um vocativo: “Livro, agora que você chegou ao fim […]” (Calvino, 2014, p. 418). Genette (1982) espanta-se com isso:

> […] duas instâncias se unem para a maior alegria de uma terceira e do leitor bem-nascido. […] já que o destinatário da história […] não é outro senão a própria história: “Livro, chegamos ao fim... Isso mesmo, livro. Irmã Teodora, que conhece essa história, etc.” Pelo que sei, embora ainda não tenha lido todos os livros, é a primeira vez que um deles, convidado a ler-se, desempenha o papel de seu próprio público. É por vezes mais seguro, e isso também tem, sem dúvida, algo a ver com hipertextualidade (Genette, 1982, p. 225).[151]

Observamos que no capítulo 36 de *Palimpseste*, Genette (1982) não aprofunda o comentário acerca da riquíssima e complexa hipertextualidade do romance, apresentando-o como um paradigma: “é a primeira vez que um deles, convidado a ler-se, desempenha o papel do próprio público”; e deixando vaga a sua abordagem: “algo a ver com a hipertextualidade”. Ressaltamos que a palavra “Livro” em *O cavaleiro inexistente* diz respeito à história que está sendo narrada pela irmã Teodora, pois ela escreve o vocativo “Livro” para falar com o livro que está escrevendo (como se fosse um diário), não com o leitor que tem a obra de Italo Calvino em mãos:

> Livro, chegou a noite, comecei a escrever mais rápido […] de vez em quando percebo que a pena desliza pela folha como se estivesse sozinha, e eu correndo atrás dela. É na direção da verdade que corremos, a pena e eu, a verdade que espero vir ao meu encontro (Calvino, 2014, p. 379).

No entanto, há a reflexividade do leitor de Calvino na obra, porque, ao se reportar ao livro como vocativo, a narradora cria um outro leitor virtual. A narração de Calvino emula, portanto, tanto o ato de escrever quanto o de ler, e o leitor de Calvino coincide com o leitor virtual de Teodora; analogamente, a imagem de Teodora escrevendo espelha a imagem do próprio Calvino no processo de criação literária: “Eu, que estou contando esta história […]”. Devemos ressaltar que esse jogo de espelhos como processo de criação literária coaduna-se com o palimpsesto épico e é um dos elementos que constitui a visão épica de Calvino, ocorrendo através de variados processos literários, como a transestilização (Genette, 1982) da matéria épica em matéria romanesca, e em processos criativos (travestimento, transformações quantitativas e jogo de espelhos) que implicam na constituição de uma épica moderna.

A épica moderna aqui está implicada por um jogo narrativo de múltiplas instâncias, ou nas palavras de Genette (1989), pela complexa figura narrativa definida como metalepse.

Segundo a tipologia de Genette (1989), podemos classificar as vozes narrativas presentes em *O cavaleiro inexistente* quanto à posição do narrador em relação à história (sua voz): até o terceiro capítulo, temos um narrador heterodiegético, ou seja, não participa da história e é onisciente; no capítulo 4, temos um narrador que, ainda que se faça presente no texto, continua heterodiegético, ou seja, fora da história que escreve, embora o leitor tenha elementos suficientes para entender que sua existência faça parte do mundo diegético, ou seja, suspeita que seja um narrador homodiegético, já que se trata de uma freira num convento. No último capítulo o narrador revela-se autodiegético, embora não seja, ou passe a ser somente nas últimas páginas por um efeito retroativo, o protagonista da história. A autodiegese do romance implica no plano maravilhoso que traz o mito do andrógeno (não só o travestimento literário, mas também o travestimento dos papeis sexuais de homens e mulheres), já que a narradora Teodora é também Bradamante, personagem da diegese, mulher (freira ou guerreira) que se disfarça de cavaleiro. O jogo do disfarce da donzela é, portanto, espelhado na metalepse da obra. Mas antes de partimos para o mito da donzela guerreira, vamos tratar brevemente da onomástica dos personagens, já que o nome "Bradamante" aparece em épicos desde a Idade Média, e apontar o tema da loucura a partir do artigo já mencionado de Silva (2011).

Um dos índices do travestimento épico na narrativa, do qual não detalha Genette (1982), é a onomástica dos personagens, oriunda das canções de gesta, passando pelas epopeias de Boiardo e de Ariosto. Sobre a onomástica desse romance épico, temos a explicação de Calvino numa carta de 1964 endereçada a Despina Mladoveanu, tradutora da obra para o romeno. A preocupação da tradutora nas cartas é se deve traduzir os nomes dos personagens e como traduzi-los. Calvino (2001), responde:

> Nomes da tradição épica cavalheiresca: muitos nomes pertencem ao ciclo dos Paladinos da França, nas formas em que foram italianizados nos poemas épicos populares do século XIII em diante, até as reelaborações literárias do material no século XVI (Boiardo, Ariosto). Esses nomes não são apenas os mais conhecidos dos heróis de Ariosto (Bradamante, Orlando, Astolfo, Rinaldo de Montalbano, Guidon Selvaggio), mas também: Salomão da Bretanha, Ulivieri (ou Olivieri), Bernardo de Mompolier (Montpellier), Sansonetto, Dudone, e assim por diante, todos os nomes dos cavaleiros de Carlos Magno; e os nomes de seus inimigos (sarracenos ou gigantes ou outras criaturas sobrenaturais): Fierabraccia, Brunamonte, Galiferno etc. Durlindana é a famosa espada de Orlando e Fusberta é a igualmente famosa espada de Astolfo (Calvino, 2001, p. 814-815).

O paladino Orlando está presente no romance como um personagem secundário no já mencionado jantar de honras entre os paladinos e Carlos Magno, mas Bradamante é uma das

personagens principais — a posição secundária do herói principal da epopeia no romance épico de Calvino remete à caracterização de Genette (1982), como foi dito: trata-se de uma elipse lateral ou continuação paraléptica da epopeia. É como se, ao trazer a cena do jantar de Carlos Magno com os seus paladinos no qual fala Orlando, Calvino fizesse passar, por um enquadramento, toda a epopeia *Orlando furioso* de Ariosto.

A onomástica de *O cavaleiro inexistente* dá continuidade ao debate sobre a repetição dos nomes dos personagens do ciclo carolíngio de matriz épica medieval nas epopeias renascentistas. *Orlando innamorato*, de Boiardo, conta outra história dos mesmos personagens já presentes nas canções de gesta, especialmente na epopeia *A canção de Rolando*, e Ariosto repete os nomes dos personagens do *Innamorato* no *Furioso*. Na carta, Calvino (2001) explica os motivos para a utilização desses nomes:

> Os cavaleiros de Orlando e Carlos Magno têm uma tradição talvez ainda mais forte na Itália do que em França, […] tornaram-se a grande literatura do povo e têm raízes profundas no folclore. Tanto na tradição popular quanto na literária, esses nomes surgem de várias formas: muitas vezes escolhi a versão mais estranha e mais antiga. Eles não têm significado lexical; as razões da escolha do nome nestes casos são puramente fonéticas e musicais. O problema que todos os tradutores enfrentam é como traduzi-los, porque como o ciclo carolíngio é de origem francesa, não há razão para dar aos nomes as terminações italianas (exceto em alguns casos, como uma homenagem a Ariosto). Não sei se havia na literatura romena uma tradição épica do ciclo carolíngio como havia na Itália: se houvesse, encontraríamos o equivalente para cada nome ("listas" de guerreiros sempre fazem parte dos poemas épicos). Se não houvesse traduções romenas antigas da *Canção de Rolando* ou dos romances épicos franceses, poderíamos simplesmente usar a grafia francesa dos nomes. (Rambaldo di Rossiglione, por exemplo, deveria ser traduzido Rambaut de Roussillon.) (Calvino, 2001, p. 815).

Apesar da ligação dessas obras a partir da onomástica, Genette (1982), como dissemos, compreende que Ariosto dá continuação a *Orlando innamorato* fazendo esquecer os hipotextos (chama de "continuações infiéis"), apontando para uma política de leitura (Samoyault, 2008; Eco, 2003; Hutcheon, 1993; 1991) em que o leitor precisaria ser um erudito para concatenar as obras em palimpsesto — Genette (1982) afirma que nem Stendhal nem Hegel, dois exímios italianistas, atentaram para o hipotexto. Não pretendemos trazer aqui uma história do efeito (Jauss, 1994) das canções de gesta a partir da multiplicação de obras com os mesmos motivos narrativos e personagens, da Idade Média ao Renascimento; mas podemos apontar para alguns recursos narrativos presentes em *Orlando furioso* que dão o caráter de palimpsesto ao romance de Calvino.

Jackson Silva (2011) aborda brevemente a temática da loucura presente nas três obras da trilogia fantástica e afirma que tem sua origem na epopeia de Ariosto, especialmente na relação entre verdade e aparência, já que na epopeia abundam episódios nos quais feiticeiros e feiticeiras disfarçam sua aparência para parecerem belos ou com a imagem dos pares amorosos de suas vítimas com a intenção de aprisioná-las. O episódio da epopeia escolhido para ilustrar a loucura é o de Rogério e Alcina:

> 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 […]. 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. […] 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 (Silva, 2011, p. 231-232).

Segundo Silva (2011), o tema da loucura presente em Ariosto é travestido em *O cavaleiro inexistente* a partir das relações entre razão e loucura, mediadas pela questão existencial. Os personagens eleitos para demonstrá-las são Agilulfo e Gurdulu:

> 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; […] 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 (Silva, 2011, p. 235).

Além da relação existencial da loucura e da razão entre esses dois personagens, Silva (2011) também vê o tema da loucura no jogo entre o "dever de honra" que é a obediência à causa de Carlos Magno e o "fogo do amor", duas expressões aqui retiradas da epopeia de Ariosto (2011, 2023) que são centrais para o desenvolvimento da narrativa. No romance, o sentido da vida para Rambaldo é vingar a morte do pai e quando o alcança, passa a ser a busca do amor de Bradamante, que por sua vez sente amor pelo cavaleiro inexistente, ou seja, por algo que não existe e não pode amar:

> 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 […]. 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 (Silva, 2011, p. 235).

O tema da loucura é central em Ariosto assim como o tema da existência é central em Calvino. Como acabamos de ver a partir de Silva (2011), esses temas se ligam. No entanto, outra abordagem possível de *O cavaleiro inexistente* deixa em segundo plano a temática da existência, dada sobretudo pelo próprio autor no prefácio (Calvino, 2014), e de sua onomástica através da carta que orienta sua tradução, e se concentra principalmente na relação entre seus processos criativos e nas estratégias textuais de *Orlando furioso*. Por um lado, encontramos os mesmos recursos narrativos em ambas as obras, por outro, encontramos a mesma organização dos discursos através de uma instância narrativa complexamente estruturada. A importância da epopeia *Orlando furioso* como hipotexto de conteúdo e forma se torna mais evidente com a comparação que faremos a seguir do romance com a epopeia.[152]

O tratamento lúdico dado à matéria poética da epopeia de Ariosto se dá a partir de toda uma série de elementos hipotextuais combinados em um pequeno espaço para formar um hipertexto (Huss, 2001); identificamos, assim, um redimensionamento, ou, nas palavras de Genette (1982) uma transformação temático-quantitativa da matéria épica de *Orlando furioso*. Esse processo literário acarreta necessariamente num travestimento moderno da epopeia renascentista — ou pós-moderno se aderimos à metaficção historiográfica de Hutcheon (1991). Lembramos o que dissemos na seção anterior a respeito do travestimento: trata-se de uma modernização por anacronismo tendo em vista uma absorção do público moderno; portanto, de uma revitalização. Dissemos que esse travestimento moderno, no caso do romance épico de Calvino, se constitui através do processo de continuação paraléptica; ou seja, *O cavaleiro inexistente* deriva da epopeia a partir de paralipses ou elipses laterais (Genette, 1982). Também é possível identificar o processo de transestilização do épico em gêneros literários diferentes, ou seja, a transestilização em prosa do conteúdo temático da epopeia escrita em versos.

Apresentados os temas centrais da epopeia e do romance, o índice hipotextual que abordaremos é a donzela guerreira, dada pela revelação identitária de Bradamante. A donzela guerreira tanto na epopeia de Ariosto quanto no romance épico de Calvino faz parte do plano maravilhoso e constitui a identidade heroica de Bradamante. A primeira vez em que

Bradamante é mencionada na epopeia é no Canto I, quando, vestida de cavaleiro, derrota o sarraceno Sacripante, rei da Circássia:

> Um cavaleiro vem pela espessura,
> Homem de vista fera e sobranceira.
> Traz vestes que de neve têm alvura,
> Branco penacho ostenta na cimeira.
> […]
> O incógnito campeão que se susteve,
> Ao ver prostrado seu contrário em terra,
> Deu por finda a contenda que os reteve
> E, sem querer continuar a guerra,
> Seu curso à rédea solta enfim manteve
> Pelos caminhos que a floresta encerra.
> (Ariosto, 2011, t. 1, p. 43)

Com a derrota Sacripante se sente humilhado e quer saber de um mensageiro o nome do cavaleiro que o havia derrotado:

> Suspira e geme, não por sentir leso
> O braço ou pé, e sim que lastima
> É só vergonha, que seu rosto aceso
> Com mais rubor não pode ser que exprima;
> […]
>
> Num rocim a galope, eis ofegante,
> Co'a buzina e co'a bolsa a tiracolo,
> Um correio que busca Sacripante.
> Com mostras de aflição a descompô-lo,
> Pergunta-lhe se já seguira adiante
> Um cavaleiro de alvo escudo ao flanco
> Que o elmo enfeitava de um penacho branco
>
> Torna o rei: — Como bem podes dar fé,
> Ele abateu-me e acaba de ir-se embora.
> Mas o nome de quem me pôs a pé
> Faze que eu venha a conhecer agora. —
> Responde o outro: — É fácil que eu te dê
> A notícia que pedes, sem demora.
> Deves saber que te abateu da sela
> O alto valor de uma gentil donzela.
> Ainda é mais formosa que aguerrida.
> E tu em breve hás de saber-lhe o nome.
> Toda a glória que houveste em tua vida
> Aos pés de Bradamante se consome. —
> […]
> (Ariosto, 2011, t. 1, p. 44-46)

Ao mesmo tempo em que Bradamante é apresentada como cavaleiro, é revelada como donzela; portanto, uma donzela disfarçada de cavaleiro. Também é revelada sua exímia habilidade bélica, já que derrota outro cavaleiro, mas não um qualquer: um rei, ou seja, um cavaleiro que obteve todos os recursos e aprendizado na arte da guerra desde a infância. No Canto II, o eu-lírico/narrador decide deliberadamente falar mais sobre Bradamante, e entregar suas origens. O retorno a Bradamante é justificado pelo poeta a partir de sua reconhecida habilidade de costurar enredos e episódios, revelando, assim, o plano literário da epopeia:

> […]
> Mas vários fios requer quem determina
> Várias teias urdir, qual vou fazendo:
> Assim, deixo Rinaldo e o incerto lenho
> E à sua Bradamante agora venho.
>
> Passo a falar da célebre donzela
> Que a Sacripante em terra derribou
> Digna irmã de Rinaldo se revela,
> Que de Beatriz o duque Amon gerou.
> Bravura tem tamanha engrandecê-la
> Que a toda a França e a Carlos admirou;
> Vence as provas, de agravos tira saldo
> Tão bem quanto o louvado irmão Rinaldo.
> (Ariosto, 2011, t. 1, p. 56-57)

Trouxemos aqui a revelação identitária de Bradamante no hipotexto, dada pela sua nomeação e explicação de suas origens, tanto no Canto I para o personagem Sacripante — "Toda a glória que houveste em tua vida / Aos pés de Bradamante se consome" — quanto no Canto II para o leitor — "Passo a falar da célebre donzela". O Canto II narra o encontro de Bradamante com Pinabel de Mogúncia que lhe conta sobre a captura de sua amada e do guerreiro Rogério por um mago que monta um hipogrifo (animal fabuloso, metade grifo metade cavalo). Rogério é o amado de Bradamante, e ela, por interesse em alcançá-lo, decide ajudar Pinabel tendo-o como guia até o mago e seu hipogrifo. No momento em que resolvem partir, o mesmo mensageiro — que anunciou ao rei Sacripante a derrota por uma a donzela guerreira — aparece e entrega-lhe uma mensagem de socorro de Marselha que, por dever de honra, Bradamante deveria atender. Novamente aqui se apresenta o motivo narrativo central da epopeia de Ariosto: a escolha que os guerreiros fazem muitas vezes entre o "dever de honra" e o "fogo do amor". Essa escolha determina o labirinto narrativo da epopeia, pois é a partir da escolha entre "dever" e "amor", que os caminhos tortuosos dos personagens se delineiam — voltaremos a esse aspecto na próxima seção. Bradamante dessa vez escolhe o "fogo do amor",

pede desculpas ao mensageiro ao negar-lhe o socorro e segue junto a Pinabel no encalço de Rogério; no entanto, o pedido de socorro dito pelo mensageiro revela a Pinabel que Bradamante é sua inimiga, sem que ela o saiba:

> Incerta a dama, o sim e o não sopesa;
> Inclina-se a voltar, por um momento:
> Ora é o dever de honra o que mais pesa,
> Ora é o fogo do amor maior tormento.
> Resolve enfim continuar a empresa
> De a Rogério livrar do encantamento,
> Ou, se o valor não baste à tentativa,
> De a seu lado cair, também cativa.
>
> Tão bem se desculpou, que da mensagem
> O portador partiu, tranquilo e ledo.
> Segue a donzela o rumo da viagem
> A par de Pinabel, agora azedo,
> Por saber que ela vem de uma linhagem
> Que aos seus odeia em público e em segredo:
> E as futuras angústias já pressente
> Se ela o reconhecer por de tal gente.
> (Ariosto, 2011, t. 1, p. 65).

No final do Canto II, Pinabel de Mogúncia encontra um monte de pedra no qual há um grande fosso e, tentando livra-se de Bradamante, atrai-a para que caia no fosso, mas por sorte Bradamante não morre. O fosso é na verdade o túmulo do mago Merlim, e a maga Melissa está à espera de Bradamante. A donzela guerreira tem a seu favor uma poderosa maga que vê o futuro, a protege, guia e ensina, além de lhe entregar um poderoso anel mágico. Ficamos sabendo que a donzela guerreira Bradamante é a ancestral dos nobres a partir da revelação dada pela possessão da maga Melissa pelo espírito de Merlim; e o anel mágico dado por Melissa é crucial para a derrota do mago montado no hipogrifo para depois ser passado de Bradamante a Rogério, que também irá utilizá-lo. A proteção do casal por Melissa é uma garantia histórica. O antagonismo entre Pinabel e Bradamante e sua paixão por Rogério são recursos que permitem ao poeta inserir a história da Itália no poema. Devemos ressaltar que Bradamante é a personagem fictícia que dá descendência aos nobres da corte de Este, à qual é dedicada a epopeia de Ariosto.

As donzelas guerreiras disfarçadas de cavaleiros são também reveladas donzelas ao se despirem ou retirarem parte de sua armadura, muitas vezes perto de um leito com uma fonte d'água (Huss, 2001). Nesse recurso narrativo, Bradamante, disfarçada de cavaleiro, é reconhecida como mulher quando seu capacete é removido, mostrando seus cabelos longos

(Ariosto, 2011, 2023). A revelação também aparece na personagem Marfisa, outra donzela guerreira da epopeia:

> Mas o elmo, ao retirar-se, já não some
> Quem por eles lutara: uma donzela
> Que áureos, crespos cabelos faz que assome
> Em rosto que gentil, linda a revela
> […]
> (Ariosto, 2023, t. 2, p. 80).

Não há nenhuma personagem em *O cavaleiro inexistente* nomeada "Marfisa", mas visualizamos aqui o processo de ablação (Compagnon, 1979), no qual a presença do nome "Bradamante" remete necessariamente à personagem Marfisa. E ambas personagens remetem, por sua vez, ao mito do andrógino. Portanto, Compagnon (1979) nos dá a ver que Calvino continua a cadeia ininterrupta de reescritura do mito.

O mito da donzela guerreira é a tradução de um epos antiquíssimo que atravessa dezenas de séculos: da Antiguidade Clássica greco-romana através das numerosas personagens guerreiras de Homero como as Amazonas, da caçadora abântida Atalanta, também Camila na epopeia romana Eneida, de Virgílio, comanda os exércitos de Volscos contra Enéias, passando pela balada popular chinesa *Mu Lan* do século VI, até chegar ao romance ibérico e depois às guerreiras Clorinda, Bradamante e Marfiza das epopeias de cavalaria renascentistas; assim, o mito da donzela-guerreira é metamorfoseado em diversas narrativas. A intérprete de maior destaque no cenário crítico de língua portuguesa é Walnice Galvão (2002). Mas há outros estudos arrolados aqui, como os de Tania Serra (1996), Walnice Vilalva (2004), Anabela da Silva (2010), Eliane da Silva (2013), cujas pesquisas trazem uma revisão das manifestações da donzela-guerreira.

Em "A donzela guerreira de Homero a Guimarães Rosa" (1996), Tania Serra escreve que o mito é uma manifestação do andrógino e "[…] introduziria nos textos épicos […] a noção de ser superior, divino, pois que efetivou a *coniunctius oppositorum*, isto é, a união dos opostos a que se refere Carl Gustav Jung" (Serra, 1996, p. 181). Serra (1996), explica a donzela guerreira como um duplo, "masculino e feminino ao mesmo tempo", e isso não quer dizer que se trata do hermafrodita, ou seja, do portador de dois sexos. Trata-se de representar, sob o signo do disfarce, o outro sexo — e isso não diz respeito a restringir a multiplicidade dos afetos corporais entendendo-a como binária. O mito do andrógino, pelo contrário, é o resultado da compreensão da multiplicidade dos afetos corporais, porque multiplica e implica num "terceiro gênero", na diversidade, no outro que são vários ou, pelos menos, dois ao mesmo tempo.

No tempo do mito havia três tipos de seres: os homens, as mulheres e os andrógenos, de dupla sexualidade, considerados superiores aos outros seres — vale ressaltar que a sexualidade é um conjunto mais complexo que o sexo, pois envolve comportamento e representação social. Por causa dessa superioridade em relação aos outros seres, os andrógenos desafiam os deuses e acabam sendo divididos em dois. Esse mito representa um paradigma básico através da epopeia: a totalidade e completude do homem em todos os aspectos de sua vida enquanto ser social, na literatura, na política, na sociedade. É um mito épico porque se manifesta no plano maravilhoso desde a *Ilíada*, de Homero — Pentesileia, rainha das Amazonas, guerreira aliada de Troia. Nesse sentido, devemos ressaltar que, do ponto de vista literário, há duas manifestações do mito: uma ligada à tradição greco-romana, cujas referências mais antigas são Homero e Virgílio, mas também os épicos da Renascença, do Humanismo e do Neoclassicismo; e outra, ligada ao conto popular, como o romance ibérico ou o romanceiro português, retomado depois no Romantismo e mantido no estrato popular até os dias atuais.[153] A manifestação épica percorre seu caminho paralelamente à manifestação popular, na verdade são caminhos que sempre se cruzam, como vimos na seção 2. Gostaríamos de ressaltar que, na tradição épica, a donzela-guerreira é uma exímia combatente e resolve as situações também através da astúcia do disfarce. A imitação do homem pela donzela-guerreira não se restringe ao aspecto físico e ao fato de vestir armadura, pois mesmo preservando sua feminilidade, ela precisa assumir atitudes tidas como marcadamente masculinas, incluindo o despojamento da vaidade. No romance épico de Calvino, lemos esse despojamento no seguinte trecho: "No fundo, Bradamante, não era diferente deles: talvez houvesse enfiado na cabeça aqueles seus desejos de severidade e rigor para contrastar sua verdadeira natureza" (Calvino, 2014, p. 360).

Assim, surge a questão da sexualidade através do equacionamento da inversão dos papéis sociais e o que está estabelecido binariamente. Como dissemos, na epopeia de Ariosto (2011, 2023) abundam episódios de disfarce de todos os tipos. Feiticeiros, feiticeiras, heróis e heroínas disfarçam-se de cavaleiros e donzelas, mas o eu-lírico/narrador mantém-se heterodiegético e não se disfarça ou se transforma em autodiegético. No entanto, na épica moderna de Calvino, esse equacionamento ultrapassa a diegese da obra, pois, como dissemos, no capítulo 4 temos a apresentação de dois personagens que se disfarçam: a narradora autodiegética chamada Teodora e a donzela guerreira Bradamante. Teodora, uma freira num convento que escreve sob o signo do árduo e da penitência, é apresentada, mas só é revelada autodiegética quando, no último capítulo, diz ser Bradamante, a personagem da história que escreve; e Calvino chama essa revelação de "golpe teatral" do processo criativo. O momento do golpe é este: "*Pronto*, ouve-se um cavalo subir pela estrada íngreme, eis que se detém

exatamente na porta do mosteiro. O cavaleiro bate. De minha janelinha não dá para vê-lo, mas ouço a voz dele" (Calvino, 2014, p. 418, grifo nosso). O cavaleiro que bate à sua porta é Rambaldo, personagem do livro que escreve e sua conquista amorosa. A palavra "pronto" é o ponto da metalepse do romance que muda seus níveis da realidade, que funde a matéria histórica e mítica e é refletido no mito do andrógino de Bradamante, pois se revela narradora autodiegética (Teodora) e autoimagem do autor (Calvino). Descobrimos que Teodora estava contando, desde sempre, a história de si, e essa história é a da dificuldade que tem de escrever, mesma dificuldade revelada no prefácio como sendo a do próprio Calvino, e justamente por isso, usou o recurso do "golpe teatral". No plano literário, portanto, há o desdobramento da duplicidade presente no mito do andrógino: Bradamante é uma mulher e um guerreiro, Teodora é uma freira no convento e uma donzela guerreira (Bradamante) e Teodora é também a autoimagem de Calvino.

No romance, Bradamante, no primeiro episódio em que aparece, salva Rambaldo do perigo. Rambaldo agradece e se apresenta, esperando ser correspondido com a mesma cortesia, mas "O cavaleiro pervinca não responde: não diz o próprio nome nem aperta a mão estendida de Rambaldo nem descobre o rosto. O jovem enrubesce. — Por que não me responde? E, pronto, o outro vira o cavalo em sentido contrário e sai correndo" (Calvino, 2014, p. 347). Rambaldo considera a atitude do cavaleiro misterioso uma ofensa e, sentindo-se humilhado, desejoso de vingança, vai em seu encalço: "— Vai me pagar a afronta, não importa quem você seja!" (Calvino, 2014, p. 348).

Ressaltamos a relação hipertextual aqui delineada no surgimento da donzela guerreira: no hipotexto, temos a vitória de um guerreiro sem nome nem rosto sobre o rei Sacripante, gerando nele o sentimento de inferioridade bélica, depois temos um mensageiro que identifica o guerreiro como uma donzela e daí segue-se o sentimento de humilhação por ter sido derrotado por Bradamante; no hipertexto, temos a vitória de um guerreiro sem nome nem rosto sobre os inimigos de Rambaldo, salvando-o do perigo e da morte, mas Rambaldo se sente ofendido pelo seu salvador e quando descobre que se trata de uma donzela, ao invés de sentir-se humilhado, se apaixona. A seguir citamos o trecho do romance no qual a identidade da donzela guerreira é revelada e ressaltaremos alguns aspectos narrativos importantes do hipotexto que aparecem no hipertexto:

> Agora, o que mais o atormentava, após aquela manhã incandescente, era a sede. Descendo rumo ao leito da torrente para beber, distinguiu um movimento de ramos: amarrado a uma aveleira com uma peia frouxa, um cavalo comia o capim de um prado, livre das couraças mais pesadas, que se

> espalhavam por ali. Não havia dúvidas: era o cavalo do guerreiro desconhecido, e o cavaleiro não devia estar longe! Rambaldo penetrou entre os caniços para procurá-lo.
> Aproximou-se da água, pôs a cabeça entre as folhas: o guerreiro estava lá. A cabeça e o torso ainda estavam encerrados na couraça e no elmo impenetráveis, como um crustáceo; mas havia retirado os coxotes, joelheiras e perneiras, e assim estava nu da cintura para baixo e corria descalço sobre as pedras da torrente.
> Rambaldo não acreditava em seus olhos. Porque aquela nudez era de mulher: um liso ventre emplumado de ouro e redondas nádegas cor-de-rosa e rijas, e longas pernas de moça. Essa metade de moça (a metade de crustáceo tinha agora um aspecto ainda mais desumano e inexpressivo) girou sobre si mesma, procurou um lugar acolhedor, pousou um pé de um lado e o outro na outra parte do riacho, dobrou um pouco os joelhos, aí apoiou os braços com as proteções férreas do cotovelo, jogou a cabeça para a frente e as costas para trás, e se pôs tranquila e altiva a fazer xixi. Era uma mulher com harmoniosas luas, plumagem tenra e fluxo delicado. Rambaldo apaixonou-se imediatamente.
> A jovem guerreira desceu ao rio, abaixou-se de novo na água, fez uma ablução rápida estremecendo um pouco e correu para cima com leves saltos dos pés rosados descalços. Foi então que percebeu Rambaldo, que a estava espionando entre os caniços.
> — Schweine Hund! — gritou e, tirando da cintura um punhal, arremessou-o contra ele, não com o gesto da perfeita manejadora de armas que era, mas com o impulso raivoso da mulher furiosa que joga no homem um prato ou uma escova ou aquilo que tiver à mão.
> De qualquer modo, não acertou a testa de Rambaldo por um fio. O jovem, envergonhado, retraiu-se. Mas após um instante teimava em reapresentar-se a ela, revelar-lhe de algum modo sua paixão. Ouviu um tropel; correu até a planície; o cavalo não estava mais lá; desaparecera. O sol declinava: só então ele se deu conta de que um dia inteiro se passara (Calvino, 2014, p. 348-349).

Ao retornar para o acampamento, Rambaldo fala sobre o episódio a outros paladinos e lhes diz que o cavaleiro é uma mulher belíssima. Os paladinos conhecem Bramante e sabem que se trata de uma mulher. Da mesma forma como hipotexto, o aparecimento do guerreiro, no hipertexto, já revela sua verdadeira identidade: "— Com Bradamante quer se meter, pintinho! Sim que ela vai se interessar por você! Bradamante escolhe generais ou servos da estrebaria! Não conseguirá apanhá-la nem que lhe ponha sal no rabo!" (Calvino, 2014, p. 350). Bradamante é uma mulher que, por ser um soldado, se torna severa e rigorosa e seus comportamentos são reconhecidos como masculinos, no entanto, suas atitudes contrastam, para os homens, com sua beleza, porque não admitem que a mulher, uma donzela, se comporte como guerreiro.

> Começando a donzela a desarmar-se,
> O escudo larga, solta ao elmo e tira;
> Mas uma coifa d'ouro eis escapar-se
> Que os cabelos retém, quando o elmo tira.
> Cai-lhe pelas espáduas sem disfarce
> A cabeleira e faz que estão se vira

> Estar ali presente uma donzela
> Não menos fera em armas do que bela.
> […]
> Vai-lhe crescendo e em comprimento avança
> A cabeleira que cortar o frade;
> Junto à nuca já pode formar trança
> (Mostra agora, porém, mais brevidade).
> De que esta é Bradamante se afiança
> — Que a vira em mais de uma oportunidade —
> Da torre o dono e mais assim se anima
> A festejá-la e a demonstrar-lhe estima
> (Ariosto, 2023, t. 2, p. 260).

A paixão de Rambaldo por Bradamante ao se despojar da armadura, revelando sua beleza, aparece também em Ariosto. Esse tema da paixão é encontrado num conto do irmão de Bradamante, Ricciardetto, no Canto 25, que acaba por se combinar ao curso de água, onde pode ocorrer o enamoramento:

> Pouco tempo haverá, dias apenas,
> Passava minha irmã [Bradamante] por esta mata,
> Sem elmo, quando de hostes sarracenas
> Vem ataque imprevisto que a maltrata.
> Isto a obriga a encurtar muito as melenas
> Para curar-se da ferida ingrata
> Que, na cabeça abrindo-se, a molesta
> Assim, tosada, entrou pela floresta.
>
> Foi ter, sem rumo, a uma formosa fonte,
> Cansada e aflita; do corcel que a trouxe
> Desceu, e tendo desarmado a fronte,
> Sobre a relva macia adormentou-se.
> Não creio que haja fábula que conte
> Mais bela história que esta: apaixonou-se
> Flordespina de Espanha, que ali passa,
> Correndo pelo bosque para dar-se à caça.
>
> Encontrar minha irmã ali lhe toca:
> Dorme armada (só no rosto fica à vista),
> Tendo a espada consigo em vez da roca:
> A um cavaleiro julga então que avista.
> Contemplar-lhe a feições viris provoca
> Seu peito a dar-se àquele que a conquista.
> Convida-a à caça e eis que entre fronde e fronde
> Com ela e longe dos demais se esconde.
> (Ariosto, 2023, t. 2, p. 54-55)

Na epopeia de Ariosto, o lugar encantado — "uma formosa fonte" —, fonte do enamoramento, é responsável pelas mudanças nos corações dos cavaleiros (Huss, 2001). Esse é outro motivo para a construção labiríntica da narrativa. Há duas fontes de água encantada:

uma que faz se enamorar quem dela se banha ou bebe e outra que faz perder a paixão. Encontramos no trecho de *O cavaleiro inexistente* citado anteriormente esse mesmo tema do curso de água bem como a oposição explícita de partes do corpo que são cobertas por uma armadura, também de forma detalhada como pudemos ver na citação anterior. Cabe ressaltar que as passagens citadas anteriormente, respectivamente do hipertexto e do hipotexto, mostram diferentes partes do corpo da donzela: no hipertexto ela está vestida da cintura para cima, revelando seu sexo; no hipotexto, ela retira apenas o elmo, mostrando os longos cabelos. Em ambos os casos, despir-se da armadura seja da cintura para baixo, seja retirando o elmo, envolve o risco de revelar-se mulher (esconder os longos cabelos é crucial para manter o disfarce).

O redimensionamento da epopeia *Orlando furioso* em *O cavaleiro inexistente* se dá pela condensação, um tipo de transformação quantitativa, dos temas narrativos. Os elementos hipertextuais exigem uma leitura que concatene as respectivas ordens textuais da epopeia e remeta aos elementos que identificamos na cena citada anteriormente (Calvino, 2014, p. 348-349). Trata-se da hipertextualidade épica, que no romance de Calvino se baseia totalmente na epopeia de Ariosto. Na introdução ao romance inserido na edição italiana das narrativas completas de Calvino, Mario Barenghi (2001) se refere a essa hipertextualidade épica, com outras palavras: "[*O cavaleiro inexistente*] muito mais do que outros romances fantásticos […], apresenta-se como uma obra 'hiperliterária', isto é, construída com amplo recurso a materiais narrativos pré-existentes" (Barenghi, 2001, p. 1362).[154]

Estamos a identificar essa hiperliterariedade de que fala Barenghi (2001) na relação entre *O cavaleiro inexistente* e *Orlando furioso*, primeiro apontando para os elementos épicos existentes: plano maravilhoso, plano histórico e plano literário. Sobretudo o plano literário, ou seja, os aspetos que têm a ver com a instância narrativa e que demonstram a revitalização e redimensionamento do épico numa criação moderna. Vamos aprofundar mais um pouco os planos literários, desta vez apontando para os processos literários que relacionam os elementos "folha", "pena" e "paisagem" e para tanto, devemos retomar os tipos de narradores em jogo porque implicam para a relação desses elementos.

Como dissemos, do capítulo 1 ao capítulo 3 temos um narrador heterodiegético, que não fala de si mesmo; no capítulo 4 esse narrador se apresenta extradiegético ou como escritor da história; e no capítulo final, torna-se autodiegético, apresentando-se como personagem da história. Vimos os tipos narrativos se misturarem numa metalepse: primeiro, Teodora se descreve, nas últimas páginas do romance, como uma figura da história: "— A irmã Teodora, que narrava esta história, e a guerreira Bradamante são a mesma pessoa. […] Quando vim me trancar aqui estava desesperada de amor por Agilulfo, agora queimo pelo jovem e apaixonado

Rambaldo" (Calvino, 2014, p. 418) — lembramos aqui que resplandece o hipotexto através do tema da incessante troca de interesses amorosos que delineia seu movimento labiríntico, revitalizado e redimensionado no hipertexto. Depois como a criadora da história: "Por isso, a certa altura, minha pena se pôs a correr. Corria ao encontro dele" (Calvino, 2014, p. 418). O plano literário do hipertexto épico apresenta um nó inextrincável entre o nível da história (diegético) e o nível do discurso. No entanto, o que acrescentaremos nesse momento é que o desmascaramento da diegese como ficção e o seu desmantelamento ontológico começa no capítulo 5, quando Teodora anuncia que suas descrições de espaços diegético intraficcionais são criadas a partir dos ruídos cotidianos extradiegéticos que ela percebe no mosteiro em que escreve:

> Ontem escrevia sobre a batalha e no ruído de louça na pia acreditava estar ouvindo o bater de lanças contra escudos e couraças, o ressoar de elmos atingidos por grandes espadas; do pátio chegavam até mim os golpes do tear das irmãs tecedoras e me parecia uma batida de cascos de cavalos a galope: e, assim, aquilo que minhas orelhas ouviam meus olhos entreabertos transformavam em visões e meus lábios silenciosos em palavras e palavras e a pena se lançava pela folha branca, correndo atrás delas (Calvino, 2014, p. 350-351).

Observamos a analogia entre "folha" e as paisagens diegéticas a serem descritas por Teodora, cujos percursos dos personagens são marcados com traços na diegese, representando os espaços geográficos fictícios; e os caminhos dos personagens da diegese também correspondem à forma como os desenhos que ela produz na respectiva página se transformam em objetos do mundo diegético no começo do capítulo 8:

> […] aqui nesta página é preciso encontrar espaço para tudo, a estrada principal cheia de poeira, o rio, a ponte, lá está Agilulfo, que passa com seu cavalo de cascos ligeiros […]. Traço no papel uma linha reta, às vezes interrompida por ângulos, e é o percurso de Agilulfo. Esta outra linha cheia de garatujas e vaivéns é o caminho de Gurdulu. […] De vez em quando, os itinerários fora de rota de Gurdulu coincidem com atalhos invisíveis (ou é o cavalo que prefere uma senda própria, já que o seu palafreneiro não o guia) e depois de muitas voltas o vagabundo torna a encontrar-se ao lado do patrão na estrada principal (Calvino, 2014, p. 379-380).

Lemos a escritora Teodora descrever seus processos criativos, que estão baseados na estilística labiríntica de Ariosto. A multiplicidade de percursos, atalhos, as idas e voltas dos personagens, constituem o meio pelo qual a epopeia de Ariosto torna-se labiríntica, e Calvino revitaliza esse estilo épico de Ariosto em *O cavaleiro inexistente*. Mas essa revitalização passa

por redimensionamento da complexa estrutura da epopeia numa matéria romanesca que deixa a ver suas marcas — processo criativo retomado no capítulo 9:

> […] doravante teremos o verdadeiro andamento do enredo, isto é, as viagens aventurosas de Agilulfo e de seu escudeiro para localizar a prova da virgindade de Sofrônia, as quais se entrelaçam com as de Bradamante perseguidora e perseguida, de Rambaldo apaixonado e de Torrismundo em busca dos cavaleiros do Graal. Mas este fio, em vez de fluir veloz entre meus dedos, eis que afrouxa, que se interrompe, e, se penso em quanto ainda tenho de pôr no papel de itinerários e obstáculos e perseguições e enganos e duelos e torneios, sinto que me perco. […] Gostaria de correr a narrar, narrar rapidamente, historiar em cada página duelos e batalhas quantos fossem necessários a um poema, mas, se me detenho e tento reler, dou-me conta de que a pena não deixou marcas no papel e as páginas continuam brancas. […] Com a pena eu teria de chegar a incidir sobre a folha, mas com leveza, pois o prado deveria surgir sendo percorrido pelo deslizar de uma serpente invisível na grama, e o bosque atravessado por uma lebre que agora desemboca na clareira, se detém, fareja ao redor com os bigodes curtos, já desapareceu (Calvino, 2014, p. 392-393).

Os conhecidos processos criativos "leveza" e "rapidez", explicados nos ensaios homônimos de *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), se constituem, portanto, pela hipertextualidade épica de *Orlando furioso*. O que dizemos é que os processos criativos de Calvino, dessas e de outras narrativas, têm o esquema estrutural e seu respectivo efeito de labirinto a partir da epopeia de Ariosto e, portanto, são épicos.

Esses dois processos criativos encontram seu ápice no capítulo 12 numa sincronização completa entre os dois níveis de literatura que esboçamos aqui, que já não permite qualquer diferenciação:

> A página tem o seu bem só quando é virada e há a vida por trás que impulsiona e desordena todas as folhas do livro. A pena corre empurrada pelo mesmo prazer que nos faz correr pelas estradas. O capítulo que começamos e ainda não sabemos que história vamos contar é como a encruzilhada que superamos ao sair do convento e não sabemos se nos vai colocar diante de um dragão, um exército bárbaro, uma ilha encantada, um novo amor (Calvino, 2014, p. 419).

No que diz respeito ao hipotexto, no início do Canto 29, por exemplo, o eu-lírico/narrador, instância intradiegética (Genette, 1989), dirige-se às "gentis senhoras" e promete-lhes refutar vingativamente as declarações misóginas de Rodomonte no canto anterior: "Mais ganhara ao calar quem vos acossa / Co'a tinta e a pena a todos o apregoo / Se a boca abriu, mordesse a língua, após: / Fora melhor que falar mal de vós" (Ariosto, 2023, t. 2, p. 173). O eu-lírico/narrador se comporta como se a produção do texto fosse um processo ainda em

andamento e que o leitor o acompanhasse e vivenciasse diretamente — exatamente como acontece no trecho de *O cavaleiro inexistente* citado anteriormente.

Em *O cavaleiro inexistente*, a freira Teodora, condenada à escrita, expressa em palavras seu anseio pela vida, em contraste com o ato de escrever: "Começa-se a escrever com gana, porém há um momento em que a pena não risca nada além de tinta poeirenta, e não escorre nem uma gota de *vida*, e a *vida* está toda fora, além da janela, fora de você […]. De que me valerão estas páginas descontentes?" (Calvino, 2014, p. 367, grifos nossos). Diferentemente de Ariosto, Calvino inclui o ambiente imediato da vida do narrador no discurso (descrição do lugar onde escreve e dos acontecimentos em frente à janela), sob a marca "vida"; isso acontece com uma intenção preparatória: o nível de vida do narrador que circunda o processo da escrita está causalmente ligado a ele, e é extradiegético, pois é chamado para poder fundir-se no final do texto com o mundo épico da diegese. Observamos o mesmo objetivo de desestabilizar e fundir o estatuto ontológico dos dois níveis literários tanto no hipotexto quanto no hipertexto, com apenas algumas nuances: em *Orlando furioso*, o eu-lírico/narrador não pode se suspender completamente da produção do texto, mas o ato de escrever se insere na instância narrativa: "Já tendo enchido de alto a baixo a folha / Paro, por que ao descanso me recolha" (Ariosto, 2023, t. 2, p. 301); no romance épico de Calvino, vemos o processo literário de revitalização: "Livro, chegou a noite, comecei a escrever mais rápido, […] de vez em quando percebo que a pena desliza pela folha como se estivesse sozinha, e eu correndo atrás dela. […] Agora, devo representar as terras atravessadas por Agilulfo […]" (Calvino, 2014, p. 379). Tanto no hipertexto quanto no hipotexto o processo de escrita é representado em materialidade tangível através da menção de "folha", "Livro", "pena" etc.

Mais uma vez torna-se evidente que os processos literários de *O cavaleiro inexistente* sobre a relação entre as esferas extradiegética e diegética, já estabelecida em *Orlando furioso*, é desenvolvida na medida em que ambas as esferas são questionadas na sua consistência e estatuto.

5 CALVINO FURIOSO

Nesta seção caracterizamos a obra *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* (2020) como um "ensaio épico", e ao fazê-lo defendemos que a ensaística épica, da forma como se apresenta nessa obra, torna-se central na experiência literária do escritor. Os motivos para essa centralidade serão apontados no decorrer da seção, mas desde já explanaremos seu aspecto cronológico e a gênese da obra. Antes de o ensaio épico adquirir sua forma textual, ele foi contado por Italo Calvino na rádio italiana. Sobre a gênese da obra, Rezzonico (2022) diz:

> […] representa o resultado do trabalho realizado pelo escritor para o ciclo de transmissões radiofônicas de 1968 dedicado à leitura do poema, para o qual assumiu cuidado com a escolha das músicas e dos textos comentados relacionados (Rezzonico, 2022, p. 194).[155]

A experiência épica de Calvino demonstrada desde o seu *debut* literário com o neorrealismo partigiano, passando pela transfiguração fantástica de *O cavaleiro inexistente*, agora inclui outra forma de expressão: a oralidade (a leitura para um grande público, a edição da fala com trilha sonora). O fato de ter sido apresentado pela primeira vez em sua forma oral relaciona a gênese do ensaio a duas vinculações: entre o épico e a oralidade (Bowra, 1952) e entre o ensaio e a oralidade (Wampole, 2018);[156] mas, a rigor, a relação do ensaio épico de Calvino com essas duas vinculações não cria algo novo, pois se trata da leitura de uma epopeia renascentista; ou seja, a vinculação à oralidade não apresenta um novo objeto poético. O que o ensaio épico de Calvino entrega de "novo" já a partir de suas transmissões radiofônicas é um tipo especial de mediação, sem precedentes, entre o público e a epopeia de Ariosto, ou seja, entre o homem contemporâneo e a épica renascentista.

A editora Einaudi lançava o projeto de divulgação de duas epopeias: a primeira a ser publicada é *Orlando furioso* por Italo Calvino e, posteriormente, *Jerusalém libertada*, de Torquato Tasso, por Alfredo Giuliani. O *marketing* editorial definiu esse novo tipo de mediação como "guia de leitura" [*guide alla lettura*], mas, apesar de ter sido utilizado no processo de divulgação com o intuito de atrair o público, não define ensaística épica de Calvino, pois essa caracterização serve

> […] para atribuir-lhe um papel auxiliar na produção de Calvino: o *Orlando Furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* é uma reescrita e constitui uma obra literária autônoma, nascida em função do texto de Ariosto,

> mas igualmente esclarecedora no caminho de Calvino (Rezzonico, 2022, p. 194).[157]

Conforme dissemos na seção 3.1 desta tese, a reescrita de uma obra constitui uma obra literária autônoma. De acordo as distinções das transformações quantitativas de Genette (1982), podemos entender que o ensaio épico de Calvino assimila em parte cada uma delas. Calvino opera transformações quantitativas redutivas e dentre os tipos de reduções definidos por Genette (1982), podemos identificar todos eles, menos, como dissemos, o guia de leitura e *reader's digest*. Pode ser considerado um "resumo" de *Orlando furioso* que "serve de base para comentários sobre a obra literária" [*il sert d'appui au commentaire de l'œuvre littéraire*] e não se trata de uma "ambição de reproduzir de forma mais curta e pior o que foi contato melhor e com mais detalhes" [*ambition de reproduire en plus bref et en plus mal ce qui a été raconté mieux, et plus en détail*] (Genette, 1982, p. 282-283).

Comparado à epopeia, o ensaio épico de Calvino é quantitativamente muito menor em detalhes narrados, mas isso não implica em uma obra qualitativamente inferior, ou "pior". O ensaio épico não é um "guia de leitura", um resumo do tipo *digest*, mesmo que possa ser mercadologicamente e didaticamente útil, porque Calvino não se contenta em simplesmente "digerir" a epopeia renascentista, mas em ensaiar a epicidade ariostesca. Acontece que o caráter hipertextual do ensaio épico é tão rico de possibilidades taxonômicas na sua forma híbrida, que nos impele a identificar cada uma de suas possibilidades, tendo em vista que a expressão aqui cunhada "ensaio épico" se sobrepõe às demais taxonomias possíveis na caracterização de *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* (2020), e temos a intenção de, com ela, assimilar todas as outras.

Esse ensaio é uma reescrita, mas é também um comentário como veremos a seguir a partir da análise da "Apresentação"; pode ser considerado um resumo pessoal, e é também uma recitação (contação). O ensaio épico de Calvino é, em relação à matéria épica medieval e a *Orlando furioso*, um metatexto, um hipertexto descritivo ou intelectual, uma transestilização (reescrita), uma excisão, concisão e condensação, ao mesmo tempo (Genette, 1982).

Rezzonico (2022) identifica um percurso, iniciado com o romance *O cavaleiro inexistente*, que estabelece, a partir de então, a "função Ariosto" de Calvino, e o ensaio épico é considerado um resumo das considerações de Calvino sobre o poeta renascentista. Segundo Rezzonico (2022),

> Em comparação com a edição anterior, o *Orlando Furioso contado por Italo Calvino* por Einaudi é introduzido por uma Apresentação, que oferece um

> tratamento semi-manualístico da matéria de Rolando e do contexto histórico-cultural em que o poema nasceu, além de resumir as considerações críticas sobre Ariosto formuladas por Calvino entre as décadas de 1960 e 1970. A nova edição foi divulgada através de um artigo na *Tempo* de 26 de dezembro de 1970, intitulado "Calvino apresenta seu *Orlando Furioso*" (Rezzonico, 2022, p. 195).[158]

O ensaio épico de Calvino deve ser considerado central para esclarecer a "função Ariosto" (Petersen, 1991) porque a partir de sua análise surgem "[…] ideias temáticas, características estruturais e estilísticas específicas da produção do autor […] que nos permitem considerar a obra como uma etapa fundamental da relação com o poeta do século XVI" (Rezzonico, 2022, p. 194).[159]

5.1 A ensaística épica metatextual

Vamos a partir de agora abordar a "Apresentação" do ensaio épico, na qual Calvino apresenta os temas, as características estruturais e estilísticas da epopeia de Ariosto que se tornaram seu modelo de produção criativa. O primeiro ponto que ressaltamos da "Apresentação" é a sutil passagem entre o metatexto épico para o hipertexto épico. Como vimos na seção 3.1, o hipertexto é considerado mais literário do que o metatexto e assim se estabelece entre eles uma diferença de grau e não necessariamente de natureza (Genette, 1982). A "Apresentação" de *Orlando Furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* (2020) apresenta um breve estudo da epopeia *Orlando furioso* e está dividida nas seguintes seções: "Rotholandus, Roland, Orlando", "Como Orlando se enamora", "O sensato Ludovico e Orlando louco", "Cristãos e infiéis" e "A oitava". Na seção "O sensato Ludovico e Orlando Louco", temos a antecipação do que ocorrerá nos capítulos do ensaio épico: Calvino irá — a partir de comentário e da transestilização épica (do verso épico para a prosa narrativa) — introduzir as citações da epopeia de Ariosto, utilizando chamadas que se tornarão comuns com a leitura do ensaio.

A primeira seção é uma introdução à matéria poética carolíngia, mais conhecida como Matéria de França, que por sua vez inaugura o que é conhecido como "ciclo carolíngio". O longo caminho histórico do material poético de Ariosto começa com as canções de gesta. A maioria desses poemas refere-se a Carlos Magno (742-814) e suas guerras contra os mouros. A mais importante dessas composições é *A canção de Rolando*, que narra a morte de doze paladinos do rei dos cristãos e, em particular, o sacrifício de Rolando, que morreu em uma emboscada durante o retorno da campanha vitoriosa no Franco-Condado da Espanha. Por

consequência, os romances de cavalaria tornaram-se muito populares na Europa Ocidental e foram imitados em muitos lugares. No norte da Itália, as vulgarizações dos poemas das canções de gesta eram conhecidas — o nome francês "Roland", em português "Rolando", foi traduzido na Itália para "Orlando" — principalmente através dos *canterini*, menestréis ou poetas populares (Cechi; Sapegno, 1966; Ferroni, 1991). Calvino (2020) explica como o personagem italiano Orlando duplica e complementa o personagem francês Roland (Hruodlandus). Essas narrações sobre os atos dos paladinos de Carlos Magno e do Rei Arthur criaram um imaginário literário mantido vivo até o Renascimento. Como disse Calvino (2020) na "Apresentação", versões em versos e em prosa que misturaram motivos de romances corteses e canções de gesta se espalharam em muitos países e se tornaram material literário popular e foram retrabalhados por alguns poetas de cortes italianos como Luigi Pulci (1432 – 1484),), um poeta ativo na corte de Lorenzo de Medici, que compôs *Morgante* (1478), cujos protagonistas são Orlando, Rinaldo e dois gigantes convertidos ao cristianismo, chamados Morgante e Margutte. Os personagens das canções de gesta foram misturados aos temas mágicos e fantásticos dos romances de corte. O poema tem um tom popular e está repleto de episódios ridículos, engraçados e paradoxais. Pulci criou novos personagens, como o dois gigantes e a entidade Astoratte, que não estão presentes na tradição e ele dá uma atenção particular à narrativa de aventuras desses personagens. No mesmo período, os temas dos poemas de cavalaria são também tomados por Matteo Maria Boiardo (1441-1494) no *Orlando innamorato* (1495), um poema escrito na corte dos Duques de Este em Ferrara (Calvino, 2020). Esse poema é um exemplo elegante de poesia de corte, no qual os valores das armas e dos amores são apreciados pelo autor como símbolos da civilização. Entretanto, o poema de Boiardo é profundamente diferente do poema medieval por causa da diversidade da sociedade do século XV: a cavalaria parece estar esvaziada do seu conteúdo religioso e adaptada aos valores éticos e políticos do humanismo (Bedin, 2019).

Como já dissemos na seção 2 desta tese, a epopeia *Orlando furioso* está inserida dentro dessa tradição poética, e sua segunda fonte são também os poemas cavaleirescos (romances) da Matéria de Bretanha que se espalharam no Norte da França entre o final do século XII e início do século XIII, quando o fervor das cruzadas acabou. Entretanto, a Matéria de Bretanha tem outro espírito e natureza, já que seus temas são desenvolvidos a partir de uma herança fantástica baseada na mitologia céltica, comum no Norte da França, na Normandia e na Inglaterra. Diferentemente das canções de gesta, os temas dos romances corteses nunca tiveram bases históricas muito desenvolvidas como o são nas epopeias do período, são narrações de aventuras totalmente fantásticas. Os paladinos da Matéria de Bretanha engendram as virtudes da sociedade de corte como a lealdade ao soberano, a coragem, o heroísmo e o espírito de aventura.

Os temas do amor e da devoção à mulher, que se tornaram o emblema da refinada sociedade feudal, são adicionados como outras características do cavaleiro. Esse é um elemento novo, considerando que nos poemas da Matéria de França nem o amor nem a mulher têm qualquer relevância (Bowra, 1959; Highet, 2015; Bedin, 2019). Também na epopeia de Ariosto encontramos instâncias greco-romanas que se misturam às instâncias cristãs e assim se tornam híbridas. Ou seja, as epopeias renascentistas, conforme já apontamos na seção 2, se configuram com a junção de três tradições: a greco-romana, a medieval com seus elementos mágicos oriundos muitas vezes da tradição clássica, a celta e a cristã. Para ilustrar a presença das instâncias híbridas entre tradição greco-romana, medieval e cristã, temos as seguintes oitavas de *Orlando furioso*, Canto I, 52; Canto III, 10; Canto IX, 77:

> Deixa o refúgio umbroso, e eis que ao antigo
> Mui formosa se mostra de repente
> Qual Diana ou Citereia que do abrigo
> Selvagem saia e aos olhos se apresente.
> Assim lhe fala: "Esteja a paz contigo!
> Por ti nosso renome Deus sustente,
> Nem permita jamais que, sem razão,
> Tenhas de mim tão falsa opinião.
> (Ariosto, 2011, t. 1, p. 41).
>
> Nobre e antiga é esta gruta, e quem a fez
> Construir foi Merlim, o sábio mago,
> Que aqui (terás ouvido isto talvez)
> Caiu no engano da Dama do Lago.
> Seu corpo já muito em pó já se desfez
> E jaz neste sepulcro, onde ele, pago
> De dar ouvidos àquela mulher,
> Vivo deitou-se, e morto está a jazer.
> (Ariosto, 2011, t. 1, p. 72).
>
> Caem por terra cavalo e cavaleiro;
> Jaz aquele; este o chão toca e se alteia
> Com tal agilidade e tão ligeiro
> Que a força ora parece ter mais cheia.
> Qual o líbico Anteu, mais altaneiro
> Se erguia, e forte, após bater na areia,
> Tal dobrado vigor ostenta quando
> Donde caíra se levanta Orlando.
> (Ariosto, 2011, t. 1, p. 225).

A primeira oitava supracitada é apenas uma das várias oitavas que apresentam uma hibridação da matéria épica greco-romana e da mitologia cristã divididas em dois quartetos: Citereia é um epíteto da deusa romana Vênus, que é equivalente à deusa grega Afrodite e nos versos "Mui formosa se mostra de repente / Qual Diana ou Citereia que do abrigo / Selvagem

saia e aos olhos se apresente" temos Angélica tentando seduzir um guerreiro, e a representação da sensualidade é dada através da comparação com as deusas; o segundo quarteto apresenta o contraste com a fala cristã: "Assim lhe fala: "Esteja a paz contigo! / Por ti nosso renome Deus sustente". Na segunda oitava supracitada temos a presença fantasmática de Merlim, personagem celta, oriundo da Matéria de Bretanha — abordamos esse mesmo episódio na seção 4.2. A terceira oitava temos a representação da bravura de Orlando através de Anteu. Calvino está atento às instâncias híbridas da epopeia de Ariosto e ancora uma nota de rodapé no nome grego, que diz: "*Anteu*: gigante que habitava a Líbia, filho de Posídon e de Geia (a Terra). Em contato com a mãe, era invulnerável. Para o matar, Héracles teve de erguê-lo do chão" (Calvino, 2020, p. 91). Os personagens greco-romanos não são utilizados somente como elemento de comparação com os personagens cristãos e pagãos, mas também fazem parte do plano maravilhoso da epopeia, como o Hipogrifo.

Uma diferença e repetição de um mesmo personagem e de um mesmo plano histórico. No plano histórico temos a oposição entre os mulçumanos vindos do norte da África e da península arábica e os cristãos comandados por Carlos Magno. Segundo Calvino, essa oposição é apenas um pequeno detalhe na vida do imperador, e mesmo sem usar exatamente essas expressões sínteses da semiotização épica do discurso (Silva; Ramalho, 2022), discerne o plano histórico e o plano maravilhoso:

> Entre tantas guerras […] as que opuseram aos Árabes ocupam um espaço relativamente pequeno da vida do imperador dos Francos; contudo, na literatura agigantaram-se, chegando a abranger todo o globo terrestre, e encheram as páginas de inteiras bibliotecas. Na imaginação dos poetas — e, ainda antes, na imaginação popular —, os factos dispõem-se numa perspectiva diferente da histórica: a perspectiva do mito. Para encontrar as origens dessa extraordinária proliferação mitológica, é costume recorrer-se a um episódio histórico obscuro e desditoso. […] É tudo o que a história diz, mas a verdade dos factos tem pouco que ver com a epopeia (Calvino, 2020, p. 5).

Esse "agigantamento" da história é devido à sua aderência mítica, transformando-se em matéria épica (Silva; Ramalho, 2022). Isso se deve ao distanciamento espaço-temporal entre o eu-lírico/narrador e o plano histórico da epopeia, necessário para a aderência mítica dos atos, transformando-os em heroicos. O principal ato grandioso e fato histórico da epopeia *A canção de Rolando* é a batalha de Roncesvalles, ocorrida três séculos antes do surgimento do longo poema épico e documentada na biografia de Carlos Magno *Vita Caroli Magni* (830), de Eginhardo, e pelos *Anais Reais* carolíngios (Calvino, 2020). Nesta batalha, Rolando, comandante militar da retaguarda do exército de Carlos Magno, morre e se eterniza como herói

na epopeia. Após a conspiração de Ganelão com o rei Marsilio "para que o exército mouro viole a paz estabelecida e ataque em força, no desfiladeiro de Roncesvalles, a retaguarda franca, comandada por Roland" (Calvino, 2020, p. 6), temos delineado o plano maravilhoso da epopeia: Durendal, a espada abençoada pelo Deus cristão e dada por um anjo a Roland, foi crucial para a resistência carolíngia, até que o próprio Rolando vê a si praticamente sozinho em campo de batalha e faz soar Olifante, um corno mágico que chama o distante reforço militar de Carlos Magno. Durendal e Olifante são elementos mágicos que fazem parte do plano maravilhoso da epopeia.

Um dos interesses de Calvino é a circulação da matéria épica em diversos outros gêneros literários. Em consequência ao desenvolvimento das canções de gestas, conjunto das epopeias do ciclo carolíngio, temos o desenvolvimento das narrativas em prosa:

> A essa segunda categoria pertence a crónica latina atribuída ao arcebispo de Turpim (*Historia Karoli Magni et Rotholandi*), que se baseava no testemunho directo de um contemporâneo e que poetas e romancistas posteriores traziam sempre à baila como fonte fidedigna, embora na verdade também tenha sido escrita na época das Cruzadas (Calvino, 2020, p. 6).

A conjunção de duas culturas distantes (a mistura de povos) fez com que surgissem as mais diversas manifestações poéticas: canções de heróis, epopeias, contos populares, e pequenas narrativas em prosa que forneciam os temas aos rapsodos e jograis (poetas populares). Percebemos que o estudo de Calvino sobre o épico coaduna-se com a teoria épica esboçada na seção 2, sobretudo no que diz respeito à passagem entre o estrato popular para o erudito e vice-versa. Calvino (2020, p. 6) afirma que foi através dessas pequenas narrativas que a Matéria de França foi assimilada pelos italianos, mas não só por eles: "Roland tornou-se Don Roldán do lado de lá dos Pirenéus, e Orlando do lado de cá dos Alpes". Ela se espalha através de sua forma popular, propagada pelos rapsodos nos Caminhos de Compostela, e na Via Francigena com destino a Jerusalém, passando por Roma (caminho percorrido pelo próprio Carlos Magno). O excerto a seguir temos uma explicação mais detalhada sobre o espalhamento dos temas reunidos posteriormente na epopeia *Orlando Furioso*:

> Em Itália, os jograis não eram apenas os que vinham de França; havia jograis vênetos, que manipulavam os versos franceses das canções numa linguagem mais próxima dos dialectos da planície do Pó; entre os séculos [XII e XIII] nasceu uma literatura 'franco-vêneta', que reproduzia os ciclos franceses e os enriquecia com novas façanhas. Pouco tempo depois surgiram as traduções em toscano. Os toscanos substituíram as monótonas coplas de uma só rima por uma estrofe narrativa de ritmo amplo e movimentado: a oitava. A tradição

> francesa nada mais conta sobre Roland a não ser a última batalha e a morte. Todo o resto da sua vida — nascimento, árvore genealógica, infância, juventude anterior a Roncesvalles — ser-lhe-á atribuído, sob o nome de Orlando, em Itália (Calvino, 2020, p. 7).

Vê-se aí que os dados que Calvino levanta apontam para um intercâmbio de narrativas entre o estrato popular e o erudito, observado tanto na forma como essas narrativas são difundidas através da implementação da oitava quanto no conteúdo, pois é na Itália que se acrescentam novas façanhas e mais dados sobre o herói épico que nasce em *A canção de Rolando*. Outra mudança fundamental é a importância dada ao antagonista de Orlando, o seu primo Rinaldo de Claramonte, e essa importância implica, mais uma vez, numa questão formal e, segundo Calvino (2020), aponta para a relação entre narrativa e política:

> A elevação de Rinaldo à categoria de protagonista e a descida paralela de Carlos Magno à figura da personagem quase cômica de um velho um pouco caquéctico, é vista pelos historiadores como o reflexo do espírito de autonomia dos feudatários vassalos ou dos municípios guelfos, em relação à autoridade imperial. Na verdade, essas duas caracterizações servem, em primeiro lugar, para dar andamento à narrativa (Calvino, 2020, p. 7).

Temos aqui demonstrada a semiotização épica do discurso de *Orlando furioso*, ou seja, a identificação dos planos histórico, maravilhoso e literário. Ainda sobre os planos constituintes da epopeia, temos as seguintes indicações:

> […] a epopeia cavaleiresca italiana dá também lugar às guerras entre Francos e Lombardos, às fabulosas aventuras dos paladinos no Oriente e aos seus amores com princesas maometanas. O tempo em que ocorrem as façanhas das canções de gesta é, em suma, um concentrado de todos os tempos e guerras. […] E é precisamente quando as Cruzadas, com a sua pressão propagandista e o seu peso militar, já não fazem parte da actualidade, que os duelos e as batalhas entre paladinos e infiéis se tornam matéria puramente narrativa, símbolo de todas as contendas, de toda a magnanimidade e de todas as aventuras, e que o assédio dos Mouros a Paris é um mito como o da guerra de Tróia (Calvino, 2020, p. 8).

Calvino tem um estudo e uma percepção aguçada do movimento literário ocorrido no período medieval e renascentista, pois sabe precisar muito bem como se deu a troca de experiências, ou seja, de epopeias e narrativas. Enquanto a Matéria de Bretanha ou arturiana ascendia às classes dominantes italianas constituindo leitura nas cortes, a Matéria de França ou carolíngia continuava no gosto popular: "o povo permanecia fiel a Orlando […]. Os duelos entre paladinos e Mouros, no nosso país, tinham começado a fazer parte daquele depósito

cultural extremamente conservador que é o folclore" (Calvino, 2020, p. 8). Mas essa Matéria de França não permaneceu somente no estrato popular, como era de se esperar, porque esse mesmo povo a fez circular de tal forma que atinge a corte:

> Foi o que aconteceu com a literatura cavaleiresca no Renascimento. Quase em simultâneo, na segunda metade do século XV, nas duas cortes mais requintadas de Itália — a dos Médici de Florença e a dos Este de Ferrara — o apreço pelas histórias de Orlando e Rinaldo elevou-se das praças públicas aos ambientes cultos (Calvino, 2020, p. 9).

Na segunda seção "Como Orlando se enamora" temos a paulatina simbiose entre cultura erudita e cultura popular, porque a Matéria de Bretanha, caracterizada por uma exacerbação de feitiços, dragões, fadas, ou seja, na qual há uma predominância do plano maravilhoso e acontecimentos fabulosos, contamina a épica carolíngia, contaminação verificada já em alguns poemas franceses e em muitas cantigas populares italianas, mas encontra-se, no seu movimento primeiro, na epopeia de Boiardo *Orlando innamorato*, cuja novidade, é justamente o enfoque na temática da paixão amorosa. *Orlando furioso* expande a novidade anterior e apresenta uma grande diferença:

> Mas o *Innamorato* foi, sobretudo, ensombrado pelo *Furioso*, isto é, a continuação, que Ludovico Ariosto começou a escrever dez anos depois da morte de Boiardo, continuação essa que se revelou de imediato outra coisa: da casca-grossa do século XV, o século XVI explode como uma vegetação luxuriante e carregada de flores e de frutos. Essa sorte-infortúnio mantém-se. Aqui estamos nós a falar do *Innamorato* apenas como um "antecedente" do *Furioso*, a despachá-lo como se fosse um "resumo dos episódios anteriores". Sabemos que o que fazemos é errado e injusto, pois os dois poemas são dois mundos independentes, contudo, não podemos evitá-lo (Calvino, 2020, p. 10).

A expressão "ensombrado pelo *Furioso*" nos remete à classificação de Genette (1982), que considera, assim como Calvino nesse momento, o *Furioso* uma continuação infiel, ou seja, trata-se do hipertexto que faz esquecer o hipotexto. No entanto, Calvino defende com vigor que o *Furioso* é uma epopeia autônoma e independente e que pensá-la numa cadeia inconsútil de narrativas em palimpsesto é reduzi-la demasiado a fatores históricos e "ensombrar" sua diferença.

Lembramos que Highet (2015) defende a ideia de "tradução renascentista" das referências clássicas de três modos: tradução, imitação e emulação. Os poetas renascentistas — Boiardo e Ariosto — decidem escrever seus poemas em vernáculo (mas em dialetos diferentes) seguindo o padrão poético da matriz épica medieval, que por sua vez repetem os temas da matriz

épica clássica (Silva; Ramalho, 2022). A ligação entre *A canção de Rolando*, *Orlando innamorato*, *Orlando furioso* e o *corpus* da pesquisa é justamente o processo de onomástica e "emulação épica" no sentido de Highet (2015, p. 104), ou seja, o poeta moderno usa a matéria épica da matriz medieval, mas a transpõe e tematiza em seu próprio estilo, mais moderno: "no esforço de produzir algo não apenas tão bom quanto obras-primas clássicas, mas diferentes e novas". Esse mesmo sentido é encontrado na semiotização épica do discurso (Silva; Ramalho, 2022), pois se trata de explicitar que o poema, a partir de uma exigência, tem uma intenção épica e expressa uma nova concepção épica — a de Calvino é dada pelo jogo de espelhos narrativos, pela onomástica medieval e ontológica e pela repetição de temas. Nesse sentido, todos os aspectos que apontam para a ligação entre essas obras explicitam para o leitor a relação entre *Orlando innamorato* e *Orlando furioso*. No entanto, a caracterização da epopeia de Ariosto como uma "continuação infiel" por Genette (1982), como dissemos, se dá pelo fato de não haver nenhuma menção explícita à epopeia anterior e pelo fato de a epopeia de Ariosto ter tido maior importância, fazendo esquecer o *Orlando innamorato*. Calvino mostra a diferença de "mundos independentes" ao explicar como se dá a passagem entre o *Innamorato* e o *Furioso*: através do movimento dos personagens, como veremos a seguir.

A fixação da temática do amor no *Innamorato* é explicada e justificada através do plano maravilhoso da epopeia: artes mágicas, armas e armaduras encantadas, anel mágico, fontes encantadas. Após a chegada de Angélica a Paris, "formosa e entendida nas artes mágicas" e Argália, "o guerreiro das armas encantadas e do elmo à prova de todas as lâminas", ambos filhos do rei Cataio, Argália lança o desafio de ser derrotado e o paladino que conseguir vencê-lo, como prêmio, desposará sua irmã, caso contrário, o paladino desafiador tornar-se-ia seu escravo. Começa-se, então, a disputa entre os paladinos por Angélica: "mal vêem Angelica enamoram-se, até o rei Carlos perde a cabeça" (Calvino, 2020, p. 11). Argália é morto pelo sarraceno Feraguto (Ferraú em *Orlando furioso*), que terá ainda que derrotar Orlando. No momento que surge Orlando, Angélica foge:

> Na fuga, Angelica, cheia de sede, bebe de uma fonte mágica. É a fonte do amor. A bela princesa apaixona-se por Rinaldo. Também este bebe de uma fonte encantada, mas que é do desamor: ele, que antes estava apaixonado por Angelica, torna-se seu inimigo e foge dela (Calvino, 2020, p. 11).

Depois de muitas tentativas para conquistar Rinaldo, Angélica se retira para o Cataio (de onde viera) e lá é sitiada por Sacripante, rei dos circassianos, e Agricane, rei dos Tártaros, o próximo paladino a duelar com Orlando, que lá chega para salvar sua princesa: "Bate-se um

duelo com Agricane durante um dia e uma noite e mata-o. Esse duelo (Livro I, Cantos XVIII-XIX) é justamente o episódio mais admirado do poema" (Calvino, 2020, p. 11). Isto porque antes de morrer há a conversão religiosa do oriental Agricane, a pedido, pelo seu próprio inimigo Orlando.

Calvino segue sua contação de histórias épicas e percebe que a temática do amor cria um centro de gravidade no qual orbitam diversas outras narrativas, e com isso "Descrever as batalhas e os duelos em volta de Albracá é difícil, porque vão aparecendo sempre novos exércitos e novos campeões" (Calvino, 2020, p. 11). Resplandece na epopeia a multiplicidade de episódios gerados a partir da fixação temática do amor: "Inúmeras histórias secundárias de fadas, de gigantes e de feitiços derivam dos episódios principais". (Calvino, 2020, p. 11). Essa multiplicidade é particularmente cara a Calvino que, além de ser fascinado por uma narrativa labiríntica, na qual o narrador conduz com leveza e rapidez suas múltiplas imagens visivas, além disso, ou por consequência disso, toma a multiplicidade para si em sua própria criação literária, seja narrativa (*O castelo dos destinos cruzados* reúne histórias que desejam reunir mais tantas outras) seja ensaística, na proposta de processos criativos para o próximo milênio ("Multiplicidade", de 1985).

Mas dentro dessa multiplicidade é preciso ressaltar o movimento em que *Orlando furioso* dá continuidade a *Orlando innamorato*. É o movimento de três personagens que perseguem uns aos outros: "Rinaldo volta a ir em socorro do rei Carlos, que corre perigo, e Angélica corre atrás dele, enquanto Orlando a segue" (Calvino, 2020, p. 12). Nessa perseguição, a fixação do amor tem uma reviravolta: "Passam em frente das duas fontes encantadas e desta vez é Angelica que bebe da fonte do ódio e Rinaldo da do amor. Orlando e Rinaldo são de novo rivais; num momento tão grave para as armas cristãs, os dois primos não pensam senão na sua disputa" (Calvino, 2020, p. 12). Carlos Magno encontra a solução para ter os dois campeões sob as ações da coroa: "Angelica ficará à guarda de Namo da Baviera e será atribuída àquele que, dos dois paladinos, combater com mais denodo contra os infiéis" (Calvino, 2020, p. 12). É exatamente neste ponto que a epopeia *Orlando furioso* começa, mais especificamente na batalha de Montalbano, e dessa forma Ariosto ata os fios das várias personagens: "[…] é nesta batalha que Ruggiero, cavaleiro sarraceno descendente de Heitor de Troia, encontra a guerreira cristã Bradamante […], irmã de Rinaldo, e que, sendo até aqui inimigos, se apaixonam um pelo outro" (Calvino, 2020, p. 12).

Nesse ínterim de passagem de uma epopeia para outra, Calvino identifica a importância dessa paixão e, dessa forma, faz resplandecer questões de ordem política em torno da circulação da epopeia *Orlando Innamorato*. "O episódio é importante porque era intenção de Boiardo (ao

que parece por explícita encomenda de Hércules I de Este) legitimar a lenda segundo a qual a Casa de Este teria a sua origem no casamento de Ruggiero de Risa com Bradamante de Claramonte" (Calvino, 2020, p. 12). A Casa de Este e a Casa de Ferrara disputavam o poder, e uma das maneiras de disputa acontece no campo simbólico:

> Naquele tempo, uma genealogia, mesmo que imaginária, tinha grande importância: os inimigos da família Este haviam espalhado o boato de que os senhores de Ferrara descendiam do infame traidor Gano de Mogúncia; era necessário tomar medidas. Boiardo introduziu este tema genealógico quando o poema já ia muito adiantado, e não teve tempo de o desenvolver; caberá a Ariosto leva-lo a bom termo (Calvino, 2020, p. 12).

Calvino defende Ariosto de uma suposta "vassalagem" à Casa de Este: "nada tinha do espírito do cortesão adulador; mas foi fiel à tarefa que se impusera". Continuar a tarefa genealógica de Boiardo tinha motivações literárias: a história de amores impossíveis (Orlando e Angelica, Ruggiero e Bradamante) e a ligação do "tempo mítico das cavalarias com os acontecimentos do tempo em que vivia, com o presente de Ferrara e de Itália" (Calvino, 2020, p. 13). Como estamos a demonstrar, Calvino está plenamente consciente dos planos histórico e do plano maravilhoso da epopeia e como esses dois planos são unidos através do plano literário.

Em "O sensato Ludovico e Orlando Furioso", dando continuidade à questão de contexto, Calvino traça a maneira como a epopeia de Ariosto traduz o epos italiano do renascimento:

> O *Orlando Furioso* nasce numa Ferrara onde a glória guerreira ainda é a base de toda a bravura, mas que agora sabe que é apenas uma peça de um jogo diplomático e militar de muito maiores dimensões. O poema desdobra-se continuamente em dois planos temporais, o das histórias cavaleirescas e o do presente político-militar. Uma corrente de impulsos vitais transmite-se do tempo dos paladinos (onde agora o fundo épico-histórico carolíngio desaparece, absorvido pelo arabesco fantástico) às guerras italianas do século XVI (em que à apologia dos feitos da família de Este se sobrepõem cada vez mais os tons de amargura pelos tormentos da Itália invadida) (Calvino, 2020, p. 13).

Dado o contexto histórico italiano, nesse momento da "Apresentação" Calvino nos apresenta o poeta Ludovico Ariosto. A partir das questões levantadas sobre a personalidade poética de Ariosto, podemos perceber a revitalização da épica renascentista na segunda metade do século XX, pois Calvino, ao descrever a relação de Ariosto com o mundo, não deixa dúvidas que esta mesma relação deve ser refletida entre o escritor contemporâneo e seu mundo: "Quem é este poeta, que sofre com aquilo que o mundo é e com aquilo que não é e poderia ser, e no entanto o representa como um espetáculo multicor e multiforme para ser contemplado com

irónica sabedoria?" (Calvino, 2020, p. 14). Dois processos criativos calvinianos são apontados nessa revitalização do sentimento poético do mundo: a multiplicidade e a ironia. Essa multiplicidade também é identificada com outro aspecto moderno: "porque um poema como este nunca se pode dizer que esteja terminado" (Calvino, 2020, p. 14); ou seja, trata-se do aspecto da infinitude, da obra inacabada, que é retomado com força a partir de Stephane Mallarmé, passando como paradigma da criação literária por todo século XX, e magistralmente abordado no romance *Se um viajante numa noite de inverno* de 1979.[160] Portanto, Calvino compreende a poética moderna a partir dos aspectos criativos de Ariosto, como se tudo já houve sido traçado desde o renascimento. Calvino explica a poética da multiplicidade tendo como maior exemplo a epopeia de Ariosto, e esta poética explica o aspecto labiríntico:

> A verdadeira forma de ampliar um poema com uma estrutura pluricêntrica e sincrónica como o *Furioso*, com histórias que se ramificam em todas as direcções e que se cruzam e bifurcam continuamente, era dilatá-lo no seu interior, fazendo proliferar episódios a partir de outros episódios, criando novas simetrias e novos contrastes. Era essa, sem dúvida, a forma como o poema fora construído desde o princípio, e foi dessa forma que o autor continuou a ampliá-lo até às vésperas da sua morte (Calvino, 2020, p. 15).

Essa multiplicação de histórias e episódios a partir de outros episódios é revitalizada nas obras de Calvino como um de seus principais processos criativos, com destaque na poética de *O castelo dos destinos cruzados* (1991). Como dissemos, já na "Apresentação" Calvino nos revela o *modus operandi* do ensaio épico a partir da passagem entre metatexto épico para o hipertexto épico, que se apresenta ao explicar o principal tema de *Orlando furioso* e seu tema paralelo:

> O tema principal do poema é o modo como Orlando, antes um infeliz apaixonado de Angelica, ficou louco furioso, e como os exércitos cristãos, devido à ausência do seu principal campeão, se arriscaram a perder a França, e, ainda, como o tino perdido pelo louco (o recipiente que continha o seu juízo) foi encontrado por Astolfo na Lua e reintroduzido no corpo do legítimo proprietário, permitindo-lhe voltar a ocupar o seu lugar nas fileiras. O tema paralelo centra-se nos obstáculos que advêm e que impedem que o destino nupcial de Ruggiero e Bradamante se realize, enquanto o primeiro não consegue passar do acampamento sarraceno para o franco, receber o baptismo e desposar a segunda. Esses dois motivos principais interligam-se com a guerra entre Carlos Magno e Agramante em França e em África, com a carnificina feita por Rodomonte na Paris sitiada pelos Mouros, com as discórdias no campo de batalha de Agramante, até ao acerto de contas entre a fina-flor dos campeões de um e de outro exército (Canto I, 1-4) (Calvino, 2020, p. 15).

Ao inserir a chamada "(Canto I, 1-4)" identificamos o trabalho de citação (Compagnon, 1979), que, ao trazer as quatro primeiras oitavas do *Furioso*, inicia, ainda sob o aspecto de metatexto, sua hipertextualidade:

> Damas e paladins, armas e amoroes,
> As cortesias e as façanhas canto
> Do tempo em que o mar d'África os rigores
> Dos mouros trouxe, e França esteve em pranto;
> Ira os movia e juvenis furores
> De Agramante seu rei, disposto a tanto,
> Que ousou vingar a morte de Troiano,
> Em Carlos, rei e imperador romano.
>
> De Orlando, ao mesmo tempo, direi eu
> O que nunca se disse, em prosa ou rima,
> Que o amor o pôs em fúrias de sandeu
> E lhe tirou de homem cordato a estima;
> Isto, se a que igual fim quase me deu
> E o pouco engenho me corrói qual lima,
> Assentir em poupar-me em tal medida,
> Que eu possa dar a obra prometida.
>
> Dignai-vos, ó hercúlea prole Estense,
> Ornamento e esplendo do tempo nosso,
> Hipólito, aceitar, pois vos pertence,
> A oferta do criado humilde vosso.
> O que vos devo em grande parte vence
> Quanto co' o verbo e a pena pagar posso;
> Nem por vos dar tão pouco ingrato sou,
> Pois do que posso dar, tudo vos dou.
>
> Dentre os grandes heróis, se ora me ouvis,
> Vereis lembrado o nome sobranceiro
> Que de vossa linhagem foi raiz,
> Rogério, de alta estirpe avô primeiro;
> E se benignamente consentir
> Em dar-me, por um pouco, ouvido inteiro,
> Deixando por meu canto altos cuidados,
> Seus feitos achareis aqui exaltados.
> (Ariosto, 2011, p. 29-30)[161]

Percebemos que o trecho anterior à citação é uma condensação em prosa com grande poder de síntese das quatro primeiras oitavas. A relação entre a prosa de Calvino e o seu trabalho de citação nesse momento é dada pelo metatexto, já que, após a citação, Calvino continua seu comentário sem dar continuidade à narrativa épica, mas aponta a importância do personagem Orlando, que "[…] continua a ser uma personagem ao mesmo tempo central e distante; […] Orlando torna-se, se não uma verdadeira personagem, sem dúvida uma imagem poética viva, como nunca havia sido na longa série de poemas que o representavam […]" (Calvino, 2020, p.

16). Dada a importância de Orlando, Calvino nota a presença da autoimagem de Ariosto no personagem Astolfo, revelando outro aspecto moderno da epopeia, a autorreflexividade:

> Nunca nos revela algo de si, daquilo que pensa e que sente, contudo — aliás, talvez justamente por isso —, a alma de Ariosto (essa presença que nunca se deixa agarrar e definir) é reconhecível, principalmente, nele, explorador lunar que não se surpreende com nada, que vive rodeado pelo maravilhoso e recorre a objectos enfeitiçados, livros mágicos, metamorfoses e cavalos alados, com a ligeireza de uma borboleta, mas sempre para alcançar fins de utilidade prática e perfeitamente racionais (Calvino, 2020, p. 17).

As qualidades que Calvino escolhe para definir a personalidade poética de Ariosto são os mesmos com os quais se identifica: "não se surpreende com nada", "vive rodeado pelo maravilhoso", "ligeireza de uma borboleta", "fins de utilidade prática e perfeitamente racionais"; dessa forma, percebemos que Calvino se espelha em Ariosto.

Orlando furioso (2011, 2023) é uma obra fundamental da literatura ocidental que parece ser o resultado de uma operação de reescrita e continuidade. É uma reescrita (Compagnon, 1979) porque retrabalha o material do épico cavalheiresco da literatura francesa medieval, e é uma continuação porque faz parte de uma tradição de assimilação da Matéria da França. Portanto, podemos dizer que o palimpsesto épico de Calvino no *corpus* desta pesquisa (romance, contos e ensaio) é uma dupla reescrita que tende a qualificar em outros gêneros literários a estrutura labiríntica e complexa do poema de Ariosto, de acordo com um método de transestilização e transformações quantitativas (Genette, 1982). É por isso que o conceito de palimpsesto, de Genette, é útil para entender e descrever a relação entre esses textos.

Na penúltima seção da "Apresentação", intitulada "Cristãos e infiéis", Calvino retoma a ideia de que a epopeia de Ariosto é tão singular que deve ser lida de maneira autônoma em relação ao palimpsesto épico observável. Sobre essa diferença, Calvino (2020) escreve:

> O defeito de todos os prefácios do *Orlando Furioso* é começarem por dizer que se trata de um poema que serve de continuação a outro poema, que dá continuidade a um ciclo de inúmeros poemas, os quais por sua vez colhem origem num poema inicial… o leitor sente-se imediatamente desencorajado. Se antes de iniciar a leitura deverá pôr-se ao corrente de todos os anteriores, quando é que alguma vez conseguirá começar a ler o poema de Ariosto? Na realidade, todos os prefácios se revelam de imediato supérfluos, pois o *Furioso* é um livro único no seu género e pode — quase diria deve — ser lido sem que se faça referência a qualquer outro livro anterior ou seguinte; é em si mesmo um universo em que se pode viajar ao comprido e de atravessado, entrar, sair, perdermo-nos. Que o autor faça passar a construção desse universo por uma continuação, um apêndice, um acréscimo a uma obra alheia, é sinal da extraordinária circunspecção de Ariosto, um exemplo daquilo a que os

> ingleses chamam *understatement*, ou seja, o espírito especial de auto-ironia que faz com que se minimize as coisas grandes e importantes (Calvino, 2020, p. 17).

Calvino defende uma leitura livre do palimpsesto épico do qual faz parte a epopeia porque acredita que o palimpsesto carrega demasiado o texto de um cabedal de referências que não deve impedir o entendimento do poema como autônomo. No entanto, temos a identificação do universo poético como uma continuação caracterizada como uma "circunspecção de Ariosto […], ou seja, o espírito especial de auto-ironia". Em outras palavras, Calvino entende que Ariosto se insere dentro do palimpsesto épico com uma falsa modéstia, diminuindo a importância de seu texto. Dando continuidade ao trabalho de citação, após citar as oitavas 1 a 4, Calvino identifica como Ariosto revela os antecedentes da epopeia nas oitavas de 5 a 9:

> De Angélica formosa enamorado
> Ficara Orlando, e por seus
> Em Tartária, Índia e Média havia deixado
> Inumeráveis e imortais troféus.
> Ei-lo agora com ela retornado
> Ao ocidente, ao pé dos Pireneus,
> Aos arraiais de França e Alemanha,
> Convocados e Carlos à campanha,
>
> Para que aos reis Marsílio e Agramante
> Cara custasse a estulta confiança
> Com que um de África todo homem prestante
> Trouxera armado com espada e lança,
> E outro de Espanha se pusera adiante
> Por oprimir o lindo chão de França.
> Voltava então Orlando ao pátrio solo,
> Mas logo a volta pôs em desconsolo.
>
> Pois logo sua amada ali perdia:
> Que o juízo humano tantas vezes erra!
> Aquela pela qual lutado havia,
> Da Eólia à Hespéria, em tão renhida guerra,
> Ora a perde entre amiga companhia,
> Sem a espada brandir, em sua terra.
> É o sábio imperador quem, tendo em mira
> Grave incêndio extinguir, assim lha tira.
>
> Desavença recente separar
> Rinaldo e o Conde Orlando, que é seu primo;
> Da mesma dama, a formosura rara
> Os abrasava, pela graça e o mimo.
> Carlos, a quem o pleito desgosta,
> Pois desses bravos lhe tolhia o arrimo,
> A donzela, que aos dois indispusera,
> Deu em custódia ao duque de Baviera;

> E em prêmio a reservou ao que se houvesse
> Com mais valor naquela grã jornada,
> Aos que mais infiéis ali abatesse
> Pelo valor do braço e forte espada.
> Mal fundada esperança, que fenece
> Ao pôr-se em fuga a gente batizada.
> Força é que então com outros mil se renda
> O duque e, preso, deixo ao léu a tenda.
> (Ariosto, 2011, t. 1, p. 30-31)

Calvino introduz a citação dessas oitavas de *Orlando furioso* para mostrar como Ariosto revela a continuação da narrativa épica anterior, e logo após a citação temos uma aproximação do processo de redimensionamento e revitalização do épico, dado por uma típica frase cuja estrutura se repete ao longo do ensaio: "Dito isto, não nos resta senão seguir Angelica, que foge a galope pelo bosque, figurinha estilizada representada sobre o fundo finito de uma tapeçaria" (Calvino, 2020, p. 19). No entanto, Calvino interrompe a narração e dá continuidade ao comentário, revelando que a passagem do metatexto épico para o hipertexto épico se dá de forma paulatina da "Apresentação" ao primeiro capítulo intitulado "Angélica perseguida". O comentário de Calvino após a citação das oitavas 5 a 9 diz respeito, mais uma vez, à diferença entre o *Furioso* e o *Innamorato*:

> Em redor dela volteiam três cavaleiros que se chamam Rinaldo, Ferraú e Sacripante, mas que até podiam ter outros nomes, uma vez que a sua função aqui é apenas executar piruetas e escaramuças, como num bailado. Aliás, nenhum dos três cavaleiros que aparecem no primeiro canto será personagem de relevo na continuação do poema, nem sequer Rinaldo, cujas proezas e bravura constituirão matéria de muitos episódios do *Furioso*, mas nunca deixando de ser uma figura acessória. São sobretudo personagens do *Orlando Innamorato* que, no início do novo poema, é como se pedissem licença para se retirarem para segundo plano, para darem lugar a uma constelação de protagonistas disposta por uma ordem de importância diferente (Canto I, 10-23) (Calvino, 2020, p. 19).

É comumente dito pela fortuna crítica que os principais personagens do *Innamorato* são os mesmos do *Furioso*, tratando-se de uma continuação (mesmo que infiel, mesmo que faça esquecer seu hipotexto). A diferença está no grau de importância e ou protagonismo dado aos personagens de uma epopeia à outra, como exemplifica Calvino com a citação das oitavas 10 a 23. Após a citação, temos a introdução de uma das mais importantes analogias com a qual Calvino explica a epopeia de Ariosto e, dessa forma, liga-a a processos literários modernos: a epopeia de Ariosto é como um jogo de xadrez cujas peças, de cores diferentes, são personagens divididos entre cristãos e infiéis, e seus movimentos representam um complexo processo

combinatório de episódios, de idas e vindas e reviravoltas. Com essa analogia, Calvino explica muitos aspectos estilísticos e temáticos do poema, como, por exemplo, a aderência mítica do plano histórico (Silva; Ramalho, 2022):

> O serem "de fé diferente", no *Furioso*, não significa muito mais do que a diferente cor das peças num tabuleiro de xadrez. Os tempos das Cruzadas, em que o ciclo dos paladinos assumira um valor simbólico de luta pela vida e pela morte entre a cristandade e o islão, já vão longe. Na verdade, parece que não foi dado nenhum passo em frente para compreender os "outros", os "infiéis", os "Mouros". Continua-se a falar dos maometanos como "pagãos" e adoradores de ídolos, atribui-se-lhes o culto de uma estrambólica trindade mitológica (Apolo, Macone e Trivigante). Contudo, são representados num plano de igualdade com os cristãos no que respeita à bravura e à civilidade; e quase sem nenhuma caracterização exótica, ou observação de costumes diferentes dos ocidentais (Calvino, 2020, p. 23).

No começo do capítulo intitulado "Olimpia abandonada", Calvino escreve o seguinte metatexto:

> O *Orlando furioso* é uma imensa partida de xadrez que se joga sobre o mapa-mundo, uma partida desmesurada que se desdobra em várias partidas simultâneas. O mapa-mundo é muito mais variado do que um tabuleiro de xadrez, mas sobre ele as acções de cada personagem sucedem-se de acordo com regras fixas, como acontece com as peças de xadrez (Calvino, 2020, p. 93).

Segundo Petersen (1991), o ensaio épico de Calvino, por meio de alguns conceitos-chave ou metáforas, entra em relação com alguns ponto-chaves das discussões poéticas contemporâneas, que são três: o jogo de xadrez; o labirinto e a tapeçaria. Todas essas caracterizações podem ser encontradas tanto no ensaio *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* (2020) quanto nos ensaios críticos posteriores "A estrutura de *Orlando*" e "Pequena antologia de oitavas" (Calvino, 2007), e tratam de poética, ou seja, de processos literários encontrados na epopeia de Ariosto que coadunam plenamente com as discussões contemporâneas sobre poética. Como dissemos, o jogo de xadrez implica uma formalização do espaço, dos personagens e das forças que os movem; ou seja, as forças pelas quais são empurrados em suas andanças entre mares e continentes, são vistas como as regras que determinam os movimentos de cada peça específica, tornando-as funções fixas, por exemplo Olímpia ou Angélica formalizada no papel de "bela mulher perseguida", da qual não pode sair. Ainda segundo Petersen (1991), para a poética do jogo combinatório experimentada nos últimos anos por Calvino, inspirada no grupo OuLiPo e também na nascente semiologia, o

jogo de xadrez constitui um importante modelo de referência, que implica nos processos literários de outras obras que fazem parte da fase combinatória. Vale ressaltar que é na experiência com o épico que Calvino irá amadurecer sua ficção combinatória:

> Usar o jogo de xadrez como metáfora estruturante para um vasto material de histórias já existentes, como a de *Orlando Furioso*, pode certamente ser muito esclarecedor; mas usar o jogo como modelo gerador de histórias é algo completamente diferente: é isso que Calvino tentará com as cartas de tarô [trata-se do romance *O castelo dos destinos cruzados*]; enquanto volta a utilizar, como sabemos, o jogo de xadrez em *Cidades invisíveis*, agora novamente como reflexão, como metáfora e não como máquina de gerar histórias (Petersen, 1991, p. 238).[162]

No ensaio "Cibernética e fantasmas (notas sobre a narrativa como processo combinatório)" lido como conferência em 1967 e publicado em 1968 — consideramos o mais importante do período combinatório —, Calvino (2006), já inserido dentro do grupo OuLiPo, traz algumas palavras sobre o jogo de xadrez como processo literário, cuja ideia central se repetirá de variadas maneiras, tanto no ensaio épico quanto nos ensaios posteriores sobre *Orlando furioso*:

> Sabemos que, assim como nenhum jogador de xadrez poderá viver o bastante para esgotar as combinações dos possíveis lances das 32 peças no tabuleiro, da mesma forma — dado que nossa mente é um tabuleiro em que são postas em jogo centenas de milhares de peças — nem sequer numa vida que durasse tanto quanto o universo chegaríamos a jogar todas as partidas possíveis. Mas sabemos também que todas as partidas estão implícitas no código geral das partidas mentais, por meio do qual cada um formula a todo momento seus pensamentos, dardejantes ou preguiçosos, nebulosos ou cristalinos (Calvino, 2006, p. 200).

Como estamos a demonstrar, nos anos de abordagem da literatura combinatória, o jogo de xadrez tornou-se muito presente no imaginário de Calvino; no entanto, ele nunca usa de forma literal e direta o xadrez como mecanismo gerador de histórias, limitando-se a teorizar essa possibilidade em ensaios críticos. A expressão síntese utilizada por Calvino na última seção da "Apresentação", intitulada "A oitava", é "o poema do movimento". E sobre a relação desse movimento com o poeta Ariosto, Calvino (2020) escreve:

> Dir-se-ia que o poeta, quando começa a narração, não conhece ainda o plano do enredo que a seguir o guiará com pontual premeditação, mas que uma coisa tem já perfeitamente clara: esse arranque e ao mesmo tempo esse à-vontade no narrar, ou seja, aquilo que poderíamos definir — usando um termo prenhe

> de significado — como o movimento *errante* da poesia de Ariosto (Calvino, 2020, p. 25).

Para Calvino, a oitava de Ariosto é a forma que melhor expressa esse movimento labiríntico e combinatório transformado em tema da loucura e sabedoria épica. A oitava de Ariosto diferencia-se da tradição, e não há precedentes porque ela se mostrou pela primeira vez na sua versatilidade máxima:

> […] estrofe que se presta a longos discursos e a alternar tons sublimes e líricos com tons prosaicos e jocosos, e outra inerente ao modo de escrever poesia de Ariosto, que não se atém a limites de nenhum género, que não se impôs, como Dante, uma regra de simetria que o obrigue a um número de cantos pré-estabelecido e a um número de estrofes em cada canto (o canto mais curto tem setenta e duas oitavas e o mais longo, cento e noventa e nove) e, sobretudo, não se propôs uma distribuição rígida da matéria. O poeta, se quiser, pode levar o seu tempo, usar várias estrofes para dizer qualquer coisa que outro diria num só verso, ou concentrar num verso aquilo que poderia ser matéria para um longo discurso. O segredo da oitava ariostesca está em seguir o ritmo variado da linguagem falada, na abundância daquilo que foi definido como «acessórios não essenciais da linguagem», assim como na ligeireza da piada irónica; mas o registo coloquial é apenas um dos muitos, que vão do lírico ao trágico ou ao sentencioso e que podem coexistir na mesma estrofe […]. Diga-se de passagem que a própria estrutura da oitava se baseia numa descontinuidade de ritmo: aos seis versos ligados por rimas alternadas seguem-se os dois versos em rima emparelhada, com um efeito que hoje definiríamos como *anticlímax*, de mudança brusca, não só rítmica mas também de clima psicológico e intelectual, do culto para o popular, do evocativo para o cómico (Calvino, 2020, p. 25).

Para finalizar, o principal aspecto do poema de Ariosto que reúne todas essas analogias, como jogo de xadrez, é, como temos dito, sua estrutura complexa, entendida ao longo de sua fortuna crítica como um poema labiríntico, múltiplo, polifônico, multicêntrico e multiespacial. A complexidade do poema de Ariosto não deixa de ser complexa no ensaio épico de Calvino, e a palavra "jogo", tanto na expressão "jogo de xadrez" para explicar o poema quanto nas diversas vezes que ela é utilizada por Ariosto, segundo Calvino (2020, p. 26), "não deixa de ter um fundamento sério". Nesse sentido, segundo Rezzonico (2022), o ensaio épico *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino*, ao ligar-se aos processos literários combinatórios, solapa veementemente a ideia editorial de "guia de leitura", no sentido de uma "simplificação" da epopeia. Vejamos como a intérprete nos explica:

> Esta obra, realizada no final da década de 1960, inaugura a fase de mais intensa frequentação do *Furioso* em toda a carreira de Calvino e sugere ao autor uma interpretação do poema à luz da literatura combinatória e do

> estruturalismo: dessa forma estabelece um vínculo com sua produção contemporânea, que foi afetada pelas mesmas influências culturais, um vínculo demonstrado pela presença de metáforas-chave que acomodam uma estratificação de significados e que se tornam, além de sugestões narrativas, exemplificações de poéticas. Por essas razões literárias, a narração de *Orlando Furioso* não pode ser considerada um simples "guia de leitura" do poema, mas deve ser lida e analisada como uma obra narrativa de Calvino; esta consideração crítica é também a chave para compreender o sucesso de *Orlando Furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* como uma obra de popularização. Como o grande público geralmente considera os clássicos como textos ilustres, mas distantes do ponto de vista cronológico e cultural, a reescrita de um autor contemporâneo permitiu construir uma ponte para transpor essa distância, transpondo o mundo de Ariosto para o imaginário do século XX: se é verdade, segundo uma famosa citação de Calvino, que "um clássico nunca termina de dizer o que tem a dizer", a reescrita feita "com os olhos de 1970" permitiu a *Orlando Furioso* fazer ouvir a sua própria voz (Rezzonico, 2022, p. 213).[163]

Para finalizar a abordagem da "Apresentação", devemos ressaltar as últimas palavras de Calvino, atentas para o movimento moderno do poema. Lembramos nossa reflexão sobre a estética da recepção (Jauss, 1994) que diz respeito ao efeito da instituição literária: a expansão do comportamento social do leitor e, consequentemente, a literatura como constitutiva da sociedade. Nesse sentido, Calvino (2020, p. 26) escreve as últimas linhas da "Apresentação" delineando uma estética da recepção e identificando na epopeia de Ariosto um "projeto de público": "O poema sai de si próprio, define-se através dos seus destinatários, e por sua vez é o poema que serve de definição, ou emblema, para a sociedade dos seus leitores presentes e futuros, para o conjunto das pessoas que participarão no seu jogo e que nele se reconhecerão".[164]

5.2 A ensaística épica hipertextual

Em seu artigo sobre o "novo tipo de mediação" entre a epopeia de Ariosto e o público proposta por Calvino a partir do ensaio épico, Rezzonico (2022) traz alguns artigos de Calvino que não foram selecionados para compor o volume mais completo que temos dos ensaios do escritor, são eles: "L'Orlando raccontato", publicado em 1967 na revista *Radiocorriere*; "Ariosto – Orlando Furioso raccontato da Italo Calvino", publicado em 1968 na revista *ERI*; "Calvino presenta il suo *Orlando Furioso*", publicado em 1970 na revista *Tempo*; e "Ariosto geometrico", publicado na revista *Italianistica* em 1974.[165] Segundo Rezzonico (2022, p. 197), no artigo "Calvino presenta il suo *Orlando Furioso*", Calvino diz que inicialmente não se sentiu atraído com a tarefa de "reescrever o *Furioso*" [*riscrivere il* Furioso]: "é malditamente intrincado e assim que você tenta desembaraçar o emaranhado de múltiplos acontecimentos que se entrelaçam e se cruzam, você se perde" (Calvino, 1970 *apud* Rezzonico, 2022, p. 197).

Antes de esclarecer a estrutura do ensaio épico de Calvino (hipertexto), devemos entender a estrutura da epopeia de Ariosto (hipotexto). O aspecto principal é a estrutura complexa, entendida ao longo da fortuna crítica como um poema labiríntico. O centro do poema é a loucura, que é um movimento em ziguezague: multiplica-se o número de caminhos e gera-se o labirinto da narrativa que caracteriza todo o poema. Em outras palavras, a loucura de Orlando é a loucura do poema, que por sua vez é a sabedoria de Ariosto. No trecho a seguir, de importante capítulo intitulado "O palácio encantado", traz a partir da consciência do poema como labirinto:

> O poema que estamos a percorrer é um labirinto, no qual se abrem outros labirintos. No coração do poema existe um alçapão, uma espécie de vórtice que engole, uma a uma, as personagens principais. É o palácio encantado do mago Atlante. Ele já nos dera a oportunidade de encontrar, entre as cordilheiras dos Pirenéus, um castelo todo de aço, que depois fizera com que se dissolvesse no ar. Agora, no meio de um prado próximo do Canal da Mancha, vemos surgir um palácio que é um vórtice de nada, no qual se refractam todas as imagens do poema (Calvino, 2020, p. 197).

É interessante pensar que *Orlando furioso* é uma obra fundamental da literatura ocidental que parece ser o resultado de uma operação de reescrita e continuidade. É uma reescrita porque retrabalha o material da epopeia cavalheiresca da literatura francesa medieval, e é uma continuação porque faz parte de uma tradição de assimilação. Portanto, podemos dizer que o ensaio épico de Calvino é uma dupla reescrita que redimensiona a estrutura labiríntica e complexa do poema, de acordo com vários processos hipertextuais.

Para entendermos a estrutura da epopeia, recorremos ao ensaio "A estrutura de *Orlando*", publicado quatro anos depois e incluído na coletânea *Por que ler os clássicos* (2007). Sobre o movimento editorial, a primeira frase do ensaio é: "*Orlando furioso* é um poema que se recusa a começar e se recusa a acabar", porque é a continuação de um poema interrompido, o *Orlando innamorato*, de Matteo Maria Boiardo, e porque "Ariosto não para nunca de trabalhar dentro de nós" (Calvino, 2007, p. 67). Ariosto também não parou de trabalhar sua epopeia entre os anos de 1516, ano da primeira publicação com 40 cantos, e 1536, ano da última edição definitiva, com 46 cantos. Entre 1516 e 1536, Ariosto "procura fazê-lo crescer, inicialmente tentando dar-lhe uma sequência, que foi truncada (os chamados *Cinque canti*, publicados postumamente), depois inserindo novos episódios nos cantos centrais" (Calvino, 2007, p. 67). A segunda edição é de 1521 e "testemunha outro modo de não se considerar o poema definitivo, isto é, a limpeza, o ajuste da língua e da versificação, que Ariosto continua a buscar" (Calvino, 2007, p. 67). Essa busca totaliza 28 anos de trabalho e é a busca por uma dilatação no interior

do poema, por uma multiplicidade de episódios simétricos e contrastantes. O poema já nasce com sua multiplicidade de episódios que são dilatados no movimento editorial. São muitos personagens principais e secundários e Ariosto os elabora a partir do seguinte movimento: abandona um personagem ou "um teatro de operações" (Calvino, 2007, p. 67) e passa para outro justificando-se ao leitor; as oitavas 30 e 31 do Canto II ilustram:

> Ora fustiga à popa, ora à bolina.
> O tenaz vendaval, que vai crescendo;
> A nau, com velas curtas, já declina
> A bordejar, por alto mar correndo.
> Mas vários fios requer quem determina
> Várias teias urdir, qual vou fazendo:
> Assim, deixo Rinaldo e o incerto lenho
> E à sua Bradamante agora venho.
>
> Passo a falar da célebre donzela
> Que a Sacripante em terra derribou
> […]
> (Ariosto, 2011, t. 1, p. 56-57).

Lemos Ariosto interromper a narração, declarar sua intensões poéticas: "Mas vários fios requer quem determina / Várias teias urdir, qual vou fazendo", e mudar o episódio épico por meio dos personagens, deixando Rinaldo e indo à Bradamante. Sobre passagens desse tipo, Calvino (2007) observa:

> Essas passagens às vezes ocorrem sem romper a continuidade da narrativa, quando duas personagens se encontram e a narrativa, que estava seguindo a primeira, se afasta para ir atrás da segunda; outras vezes, ao contrário, mediante cortes nítidos que interrompem a ação bem no meio de um canto. São em geral os dois últimos versos da oitava que informam sobre a suspensão e descontinuidade no relato, duplas de versos rimados […] (Calvino, 2007, p. 67-68).

Essas passagens dizem respeito à estrutura do longo poema épico. Além de destacar passagens desse tipo, Calvino destaca outros aspectos estruturais: "Frequentemente, para fechar o canto, Ariosto finge de novo ser um aedo que recita seus versos numa noitada da corte […] ou então se nos mostra — testemunho mais raro — no ato material de escrever" (Calvino, 2007, p. 68). Esses dois recursos poéticos orquestrados por Ariosto revelam a metalinguagem do poema e o seu plano literário (Silva; Ramalho, 2022). Nesse sentido, Calvino (2007) continua a observar esses aspectos que envolvem o plano literário da epopeia:

> […] o início do canto subsequente comporta quase sempre um alargamento do horizonte, um distanciamento da urgência da narração, sob a forma de introdução gnômica ou de peroração amorosa ou ainda de metáfora elaborada, antes de retomar a narrativa do ponto em que foi interrompida. E justamente na abertura dos cantos se situam as digressões sobre a atualidade italiana que são muitas sobretudo na última parte do poema. É como se por meio dessas conexões o tempo em que o autor vive e escreve irrompesse no tempo fabuloso da narrativa (Calvino, 2007, p. 68).

Dados esses aspectos, Calvino compreende o movimento do poema como um movimento em linhas quebradas, um zigue-zague dos personagens a galope, e o desenho geral da epopeia é uma geometria complexa de linhas sobre o mapa da Europa e da África. O movimento de perseguição dos personagens a galope acontece junto ao movimento do coração, entre o dever pela guerra entres cristãos e infiéis e as vicissitudes da paixão, pois os caminhos são quase sempre pautados por encontros e desencontros amorosos: "É com esse zigue-zague traçado pelos cavalos a galope e pelas intermitências do coração humano que somos introduzidos no espírito do poema" (Calvino, 2007, p. 70). A grande variedade de episódios corresponde à grande variedade de personagens e eventos. O sentido que Calvino aponta através das "intermitências do coração humano" é que o amor não é o tema principal: há uma enorme quantidade de outros sentimentos como a amizade, a lealdade, a devoção e a gentileza, e seus opostos, infidelidade, decepção, traição, crueldade. Tal movimento do coração humano a galope é caracterizado também pelo estilo da oitava de Ariosto, que Calvino resume bem:

> 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 oitava, introduzindo as pausas, os pontos fixos em posições diversas, adaptando diversos andamentos sintáticos ao esquema métrico, alternando períodos longos com breves, quebrando a estrofe e, em certos casos, encadeando-a numa outra, mudando continuamente os tempos da narrativa, saltando do pretérito perfeito para o imperfeito, para o presente e para o futuro, criando enfim uma sucessão de planos, de perspectivas da narração. Essa liberdade, essa amplitude de movimentos que encontramos na versificação dominam ainda mais no nível das estruturas narrativas, da composição do enredo (Calvino, 2007, p. 71).

Na observação do estilo de Ariosto — da "agilidade do poeta ao movimentar a oitava" —, um processo literário que Calvino decidiu tomar para si em suas produções ficcionais e ensaísticas aparece aqui e é ensaiado posteriormente como propostas estilística para o próximo milênio: a "Rapidez". Segundo Rezzonico (2022), o estilo da rapidez presente em Ariosto é imitado por Calvino no seu ensaio épico; e a imitação do estilo, segundo Genette (1982) diz respeito ao travestimento moderno. Portanto, podemos dizer que o ensaio épico de Calvino é

um travestimento moderno da epopeia de Ariosto porque imita seu estilo quando narra a epopeia em forma de prosa:

> A seleção pela velocidade cria mais um efeito de espelhamento entre prosa e poesia, já que esta qualidade estilística, analisada nas *Seis propostas para o próximo milênio* como "elogio à escrita bem como e ao mesmo tempo ao ritmo como agilidade de estilo e enredo" […] é típico de *Orlando Furioso*: Calvino repetiu muitas vezes que uma das características fundamentais do poema é "o prazer da rapidez da ação",[166] que se manifesta no movimento geral do poema "em linhas quebradas, em ziguezague". Além disso, a rapidez é uma característica do estilo de Ariosto, apreciado pela "rapidez da piada irónica" e porque "pode ser de uma concisão memorável", tanto que muitos dos seus versos se tornaram proverbiais: o autor cita como exemplos "Aqui está o julgamento humano que muitas vezes erra!" ou "Oh, grande bondade dos antigos cavaleiros!" (Rezzonico, 2022, p. 208).[167]

Petersen (1991, p. 245) também reconhece que as propostas estilísticas de Calvino são oriundas da experiência épica com Ariosto, mas em vez da rapidez, encontra seu par semântico: a "Leveza"; afinal, a rapidez opera através da leveza: "A leveza, qualidade estilística que se torna também uma atitude psíquico-existencial e que permeia, como pesquisa, toda a narrativa de Calvino, é também uma qualidade eminentemente ariostesca, na qual a parte mais brilhante de Calvino foi reconhecida".[168] Como temos visto, Leveza, Rapidez e Multiplicidade são concebidos por Calvino como processos literários e são imitados a partir da epopeia de Ariosto. Nesse processo, também acontece que obra reescrita se adequa à poesia e sensibilidade de Calvino, que usa o hipotexto para expressar seus pensamentos e visões da realidade.

Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino é composto por 22 capítulos que ilustram a complexa multiplicidade de seu hipotexto. Os títulos dos capítulos do ensaio épico de Calvino são temáticos (Genette, 2009) e correspondem a episódios narrados em diversos cantos da epopeia de Ariosto, são eles:

1. Angélica perseguida;
2. Bradamante e o hipogrifo;
3. A ilha de Alcina;
4. Orlando, Olímpia e o arcabuz;
5. Olímpia abandonada;
6. As acorrentadas da ilha do pranto;
7. Mandricardo rapta Doralice;
8. Rodomonte na batalha de Paris;

9. Astolfo contra Caligorante e Orrilo;
10. Cloridano e Medoro;
11. O palácio encantado;
12. O duelo pela espada Durindana;
13. A loucura de Orlando;
14. A discórdia no acampamento de Agramante;
15. Morte de Zerbino e Isabella;
16. Rodomante, Orlando louco e Angelica;
17. Astolfo na lua;
18. Bradamante e Marfisa;
19. O duelo de Rinaldo e Ruggiero;
20. A cura de Orlando;
21. O triplo duelo de Lampedusa;
22. O fim de Rodomonte.

O resumo é o procedimento predominante: Calvino suprime vários detalhes presentes no hipotexto, resume os diálogos em forma de discursos indiretos, cria outros inexistentes na epopeia, elimina muitas semelhanças. Em cada capítulo, há uma mistura de partes em prosa, compostas por Calvino, e longas citações do poema de Ariosto. Os capítulos não seguem a ordem dos livros de epopeia de Ariosto, mas são reunidos e retrabalhados como pequenos episódios temáticos. Calvino seleciona, recorta e cola os Cantos escolhidos da epopeia, eliminando 16 dos 46 Cantos e resumindo 5 deles. Assim, o ensaísta faz um trabalho de seleção do poema de Ariosto ao selecionar para cada "episódio" um número variado de versos de diferentes cantos, redimensionando as oitavas. O primeiro capítulo do livro consiste de versos do Canto I; o segundo capítulo contém citações do Canto IV, o terceiro capítulo combina versos dos Cantos VI e VII; o capítulo 14 é uma colagem de versos dos Cantos XXIV, XXVI e XXVII; o capítulo 15 é composto dos Cantos XXIV e XXIX.[169]

As descrições são reduzidas ao máximo e apenas os detalhes essenciais são mencionados: por exemplo, as oitavas 12 e 13 do Canto IV que descrevem o castelo de Atlante são, no segundo capítulo, resumidas na expressão "Chegam junto do castelo, todo de aço" [*Il castello è là, tutto d'acciaio*] (Calvino, 2023c, p. 42). Outro exemplo é a viagem de Ruggiero nas costas do hipogrifo, que no hipotexto é descrita detalhadamente da oitava 69 à oitava 73 do Canto 10: "Muito mês passou ele, muito dia / Curioso, a ver sertões e litoral" [*E spese giorni e mesi in questa via, / si di veder la terra e il mar gli cale*] (Ariosto, 2011, t. 1, p. 249); mas no

hipertexto essa viagem é resumida da seguinte forma em "Olímpia abandonada", quinto capítulo: "Uma fantasiosa geografia da Ásia e da Europa passa diante dos olhos de Ruggiero, até que ele decide pousar na Inglaterra, de onde está prestes a partir um exército que vai em socorro de Carlos Magno, sitiado (Canto X, 69-73)" (Calvino, 2020, p. 100).[170]

As seções em prosa podem servir de ponte entre dois grupos de oitavas, para resumir trechos do hipotexto excluídos no hipertexto, ou ainda como continuidade ao hipertexto. Esses casos ocorrem quando Calvino reescreve o conteúdo das oitavas, antecipando-o ou recapitulando-o. A prosa de Calvino às vezes não serve para conectar, mas para fragmentar o texto de Ariosto: é o que acontece, por exemplo, com o Canto I, do qual as oitavas 1-44 são relatadas na íntegra, mas intercaladas com seis seções em prosa e uma mudança do capítulo. Vamos dar mais exemplos dos processos hipertextuais mencionados. A narração em prosa de Calvino começa antes da oitava 24, quando Ferraú está tentando encontrar um capacete no rio:

> Vejamos Ferraú. Vamos encontrá-lo no momento em que tenta pescar o elmo que lhe caiu num rio, quando de repente passa por ali Angélica, por quem ele está apaixonado, seguida de Rinaldo; Ferraú desiste de procurar o elmo e luta com Rinaldo; no meio do duelo, Rinaldo propõe ao adversário que ponham de lado a desavença e sigam juntos a fugitiva; Ferraú interrompe a luta e lança-se em perseguição de Angelica, em plena concordância com o rival; mas perde-se no bosque e vai de novo parar à margem do rio em que lhe caíra o elmo; interrompe a busca de Angelica e recomeça a procurar o elmo; do rio sai o fantasma de um guerreiro que matara, o qual reivindica a posse do elmo como propriedade sua e aconselha Ferraú, se acaso deseja adornar-se com um capacete superfino, a conquistar em batalha o de Orlando; perante isto, Ferraú já não quer saber do rio, do elmo, do fantasma e da fugitiva e parte à procura de Orlando (Canto I, 24-32) (Calvino, 2020, p. 30-31).[171]

Como poderíamos esperar, a correspondência entre as frases em prosa e os versos aponta para o redimensionamento do épico dado através também da imitação do estilo de Ariosto, no que diz respeito à "Rapidez", pois a narrativa em prosa de Calvino é construída por frases curtas que dão dinamicidade à narrativa. Da oitava 24 a 32, temos 72 versos e as duas primeiras frases correspondem a 14 versos. Desde o aparecimento do fantasma até a decisão de Ferraú de conquistar o elmo de Orlando temos 48 versos. Os últimos 10 versos são a continuação da narrativa iniciada por Calvino:

> Bem pouco anda Rinaldo, e já depara
> Com seu corcel, e o vê escapar veloz.
> — Oh, para, meu Baiardo! Ouve-me, para,
> Que tua ausência é para mim atroz. —
> Mais ligeiro o animal porém dispara,
> De seu senhor sem atender à voz,

> Fazendo que em Rinaldo a ira se aloje;
> Mas sigamos Angélica que foge
> (Ariosto, 2011, t. 1, p. 36).[172]

A citação da epopeia termina com o verso "Mas sigamos Angélica que foge". A epopeia continua o episódio narrando o que aconteceu com Angélica. Então, Calvino opera sua transestilização quebrando a instância do eu-lírico e continua a instância do narrador com a seguinte reiteração: "E Angelica? Galopa durante um dia, uma noite e uma manhã. Chega a um pequeno bosque entre dois riachos. Desmonta da sela e procura o mais macio leito vegetal para se deitar" (Calvino, 2020, p. 33).[173] Para além de uma estilística de frases curtas sem arroubos, o que queremos destacar aqui é a duplicação da instância narrativa do poema, lembrando que uma epopeia é feita por duas inseparáveis instâncias de enunciação (Silva; Ramalho, 2022): Calvino reescreve um episódio da epopeia e o mesmo episódio foi cortado do original e colado em seu ensaio épico. Por outro lado, a revitalização da epopeia ocorre na narração em prosa: Calvino duplica o humor, a ironia e os paradoxos presentes na epopeia, mas através de uma linguagem moderna, mais compreensível para o leitor contemporâneo. Continuando o ensaio: "Ou melhor, sonha que está a suspirar e o suspiro acorda-a. Ou melhor, já acordada, ouve um suspiro que não é seu. Ou melhor, enquanto ela dormia, alguém, ali perto, suspirava (Canto I, 33-38)" (Calvino, 2020, p. 33).[174]

Em italiano, temos a repetição da palavra *Ossia* (Calvino, 2023c), em português temos a repetição da expressão "Ou melhor". A repetição dessas expressões revela o humor característico na forma como Calvino reescreve a oitava:

> Forma-se um leito ali, de erva macia,
> Que ao sono de quem passa se oferece,
> Ali, a bela dama fugidia
> Abriga-se, recosta-se e adormece.
> Porém por breve espaço assim dormia,
> Que um tropel acercar-se lhe parece.
> Ergue-se quieta, e à margem do ribeiro
> Vê chegar-se um armado cavaleiro
> (Ariosto, 2011, t. 1, p. 37).[175]

O humor advém do fato de que essa repetição aponta para uma suposta hesitação que, como podemos perceber, não existe na oitava de Ariosto — embora tanto o humor quanto a ironia sejam processos literários de Ariosto, operados inúmeras vezes em outras oitavas. Calvino hesita diante do texto épico, afasta-se do discurso crítico acadêmico e mostra-se um leitor e experimentador do material épico e da poesia. Ele não apenas interpreta o texto, como

é esperado de um comentário crítico, mas também experimenta o próprio texto épico com suas próprias palavras. Nesse sentido, no momento em que Calvino reescreve a epopeia, ele a revitaliza em outra linguagem mais moderna (ou inevitavelmente reinserida na modernidade).

Dadas essas observações, percebemos a poética ensaística de Calvino, ou seja, o *modus operandi*, já que as partes escritas em prosa têm as seguintes funções: narram precisamente o mesmo episódio dos versos, por meio de um processo que moderniza a linguagem épica, ou fazem um comentário sobre a epopeia. Nesse sentido, há duplicações, mas ainda há supressões, continuidades, descontinuidades, ou seja, todo tipo de manipulação de episódios; há também interpretações e análises críticas dos versos citados — como é o caso do começo do quinto capítulo "Olímpia abandonada", citado anteriormente, quando Calvino traz a analogia da epopeia com o jogo de xadrez. Sobre a metatextualidade presente entre as narrações em prosa e as citações da epopeia, Rezzonico (2022) diz:

> Essas pausas narrativas são frequentemente encontradas na abertura do capítulo, como que seguindo o método de Ariosto de iniciar cada canto com uma espécie de proêmio, procedimento que o poeta herdou e sistematizou da tradição da canção e do romance. Os comentários de Calvino costumam ser dedicados ao *Furioso* em geral, aos personagens ou às reflexões sobre a natureza humana. As observações dedicadas às personagens expressam considerações sobre o seu comportamento, o seu destino, as suas características, como indivíduos ou como grupos. Nessas ocasiões, por vezes, observam-se tendências opostas àquelas que operam na modalidade sumária, com intervenções que visam explicar a psicologia ou peculiaridades dos personagens (Rezzonico, 2022, p. 205).[176]

Calvino, dessa forma, esclarece os planos histórico, mítico e literário da epopeia. São muitos os exemplos nos quais lemos o poema de Ariosto nas partes superior e inferior, e entre elas, lemos a narração em prosa de Calvino, às vezes com diálogos — trabalho de citação que Compagnon (1979) caracterizou como bricolagem ou metáfora da costura. A ordem entre narração em prosa, citação épica, e comentário varia da seguinte forma: Comentário (metatexto) – Narração épica em prosa (hipertexto) – Epopeia (hipotexto); Narração épica em prosa (hipertexto) – Epopeia (hipotexto) – Narração épica em prosa (hipertexto) – Comentário (metatexto). As narrações em prosa também têm a função de explicar brevemente o significado dos versos citados antes ou depois e não são usadas para substituí-los, embora os versos originais não sejam indispensáveis para o ensaio épico, permanecendo legível sem interrupções da epopeia de Ariosto.

No começo do segundo capítulo, intitulado “Bradamante e o hipogrifo” [*Bradamante e l’Ippogrifo*], temos a transestilização do hipotexto através de um diálogo com humor e ironia ariostescos no hipertexto:

> Numa estalagem perto dos Pirenéus servia-se o jantar. De repente, um grande barulho: o estalajadeiro e os seus serventes correm para as janelas ou para a rua e olham para o céu de boca aberta. As mulheres, por sua vez, abandonam os fogões e escondem-se na cave.
> — Que diabo se passa? É um eclipse? Um cometa? — Os dois fregueses não parecem tipos que percam a calma. Um é um cavaleiro com uma armadura magnifica, de rosto radioso e longos cabelos dourados; o outro é um focinhudo que usa meias-calças de malha, de estatura baixa e negro retinto.
> O estalajadeiro apressa-se a justificar-se: — Não é nada, não é nada, já lá vai. Passa aqui a voar todas as noites, não vale a pena fazer caso. É um cavalo, um cavalo com asas, e em cima dele vai um necromante. Se vê uma mulher bonita, desce e rapta-a. É por isso que as mulheres fogem, as bonitas, e as que julgam que o são, isto é, todas. Leva-as para um castelo encantado, lá em cima dos Pirenéus, e ali as prende. E também os cavaleiros, fecha-os lá, aqueles que vence em duelo, pois até agora, todos os que se atreveram a desafiá-lo caíram-lhe nas mãos (Canto IV, 4-7) (Calvino, 2020, p. 45-46).[177]

No hipotexto, lemos:

> E vê que o taberneiro e a criadagem
> Qual à janela, qual à porta espia,
> Como a eclipse ou cometa reagem:
> Todo olhar às alturas já se envia.
> Vê, pois, a dama insólita miragem
> Que a muito custo crédito acharia:
> Nos ares vê um corcel garboso e alado
> Passar levando um cavaleiro armado.
>
> Entre asas largas, de matriz diverso,
> Assomava assentado um cavaleiro
> De ferro armado luminoso e terso,
> Que ao poente rumava, em voo certeiro.
> Sobre as serras baixou e fez-se imerso.
> Por nigromante o deu o taberneiro
> (E não mentiu), que amiúde ali fazia,
> Mais alterado ou menos, travessia.
>
> Ao voar, já se eleva até as estrelas,
> Já, abaixando-se, ao solo chega rente;
> Daqui toma consigo quantas belas
> Mulheres porventura encontre à frente;
> De sorte que entre as míseras donzelas
> Quem é formosa, ou tal se crê somente,
> Receando o captor que as assedia,
> Não sai jamais de casa à luz do dia.

> — Ele dos Pireneus tem um castelo
> (Disse o hospedeiro) todo por encanto
> Murado de aço, e tão brilhante e belo
> Que outro não pode haver que o seja tanto;
> Mil cavaleiros foram cometê-lo;
> Nenhum logrou sair de lá, no entanto:
> Cuido, senhor, e meu receio é forte,
> Que cativeiro os aguardava, ou morte. —
> (Ariosto, 2011, t. 1, p. 92-93)[178]

Observamos que um diálogo é criado por Calvino a partir da epopeia: "— Que diabo se passa? É um eclipse? Um cometa? […] O estalajadeiro apressa-se a justificar-se: — Não é nada, não é nada, já lá vai" (— *Che diavolo succede? un'eclisse? una cometa?* […] *L'oste si affretta a scusarsi: — Niente, niente, è già passato*). A voz do hospedeiro no hipotexto é magistralmente transformada estilística e quantitativamente no hipertexto. Calvino segue com a narração, para depois introduzir um comentário, voltando ao metatexto:

> Os dois fregueses nem pestanejam. Tanto um como o outro tinham ali ido justamente por causa daquilo.
> — Muito bem — diz o cavaleiro de longos cabelos —, se me arranjares um guia, gostaria de ir desafiar esse necromante.
> — Eu posso ensinar-te o caminho — diz o homenzinho negro —, podes confiar em mim.
> Era mesmo isso que Bradamante esperava. Pois aquele cavaleiro outro não era senão ela, a corajosa guerreira do exército de Carlos Magno, irmã de Rinaldo de Montalbano, e o negro baixote era Brunello, um ladrão ao serviço das tropas sarracenas, famoso, entre outras coisas, por ter roubado a Angelica um anel mágico que viera do Catai. Tanto Bradamante como Brunello estavam ali para tentar libertar do castelo do mago Atlante um dos cavaleiros que lá se encontrava prisioneiros, isto é, Ruggiero. […] É lícito roubar os ladrões? É lícito simular com os simuladores? Bradamante estava a resolver afirmativamente esse problema de consciência quando o hipogrifo fizera a sua aparição. […] O fim que movia Bradamante era ainda mais importante: a amazona estava apaixonada por Ruggiero. Guerreiros e exércitos inimigos, haviam-se encontrado no campo de batalha e enamoraram-se um do outro à primeira vista, mais imediatamente se perderam. Havia interferência de uma série de profecias. Cada passo de Ruggiero, homem predestinado, era ditado pelos astros. As estrelas tinham decidido que Ruggiero deveria converte-se ao cristianismo e desposar Bradamante, mas também fora decretado pelas estrelas que, depois desse casamento, Ruggiero morreria devido a uma traição da casa de Mogúncia (Calvino, 2020, p. 46-47).[179]

Na sequência, Calvino volta à narração em prosa e novamente à citação da epopeia, e assim segue seu trabalho de reescrita épica. Em outro momento do episódio de Bradamante e o hipogrifo, Calvino (2020, p. 53) descreve o perfil de Bradamante, mas, ao descrevê-lo, não está travestindo nenhum verso de Ariosto: "Bradamante não era mulher que se deixasse condoer.

Primeiro que tudo obrigou-o a despedaçar umas certas panelas fumegantes, o que faz com que o castelo se dissipe no ar (Canto IV, 37-42)".[180] Se por um lado "Bradamante não era mulher que se deixasse condoer" [*Bradamante non era donna da lasciarsi impietosire*] é uma leitura de Calvino e, portanto, uma opinião baseada no perfil da donzela guerreira presente na epopeia de Ariosto; por outro lado, "Despedaçar umas certas panelas fumegantes" [*a spezzare certe pentole fumanti*] e "o castelo se dissipe no ar" [*dileguare il castello nel nulla*] são a prosificação dos seguintes versos do Canto IV, oitava 38:

> Tira Atlante uma laje de soleira
> Em que arcano letreiro inscrito avulta;
> Abaixo, há fumegante cantareira
> De olhas, onde arde fogo que se oculta.
> O mago as quebra, e eis que a montanha inteira
> Volta a ficar inóspita, erma, inculta,
> Sem muro ou torre, e em nada se parece
> Com lugar onde alcácer estivesse.
> (Ariosto, 2011, t. 1, p. 100).[181]

Daremos mais alguns exemplos dos processos literários sinalizados, dessa vez com mais detalhes no intuito de apontar como Calvino reescreve a epopeia. O capítulo intitulado "Rodomonte na batalha de Paris" [*Rodomonte alla battaglia di Parigi*] começa com a narração em prosa de Calvino em dois parágrafos que contextualizam o episódio do hipotexto. A parte em prosa, para dar início à citação das oitavas, termina com seguinte parágrafo:

> Paris está rodeada por altas muralhas, sobre as quais os defensores estão à espera, com pedregulhos, baldes de pez a ferver e argamassa. Soam as trompas. Os Sarracenos sobem as escadas de mão como formigas, e os cristãos empoleirados nos parapeitos das ameias, regam-nos com óleo a ferver e com pedras, e fazem pontaria com arcos em chamas, que se lhes enfiam nas cabeças como coroas ou colares (Canto XIV, 104-112) (Calvino, 2020, p. 133).[182]

O ensaio segue com a citação das oitavas 104 a 112, totalizando 64 versos. Desses 64 versos, a primeira frase supracitada corresponde aos três primeiros versos da oitava 106: "Toda a área que o grande muro abraça / de fortificações Carlos proveu, / aterros reforçou com argamassa" (Calvino, 2020, p. 133).[183] E o trecho "Os Sarracenos sobem as escadas de mão como formigas, e os cristãos empoleirados nos parapeitos das ameias, regam-nos com óleo a ferver e com pedras, e fazem pontaria com arcos em chamas, que se lhes enfiam nas cabeças como coroas ou colares" é escrito a partir das oitavas 110 e 111:

Do muro ocupam os cristãos a altura
Com lanças, gládios, achas, pedras, fogo.
E a cidade defendem com bravura,
Dos invasores despojando o arrogo.
A Morte ronda e quando alguns captura
Outros os seus lugares tomam logo.
Surrados, para o fosso os mouros descem,
Tamanhas as feridas que padecem.

Nem os ferros se põem somente em obra,
Mas os tetos das torres e os terraços
E o mais que de abatidos muros sobra,
Pedras de canto e ameias caem a espaços;
E cai água a ferver, em que soçobra
A mourisma sujeita a tais mormaços,
Que mal à chuva quente há quem resista:
Entra nos elmos, vai cegando a vista.
(Ariosto, 2011, t. 1, p. 361, grifos nossos).[184]

Após a citação das oitavas, Calvino volta a ensaiar a epopeia com suas próprias palavras, reescrevendo-a. O capítulo "Rodomonte e a batalha de Paris" torna-se um dos capítulos que mais traz os aspectos da ensaística épica. Um desses aspectos são as notas explicativas que aparecem somente ancoradas nos versos da epopeia. Não há nas notas nenhum tipo de narração, elas são somente explicativas; nesse sentido, são metatextuais, ou seja, ligam-se à "Apresentação" do ensaio épico, congregando o comentário crítico e explicativo aos versos da epopeia, pois segundo Genette (2009, p. 282), "o discurso do prefácio e o do aparato de notas estão numa relação muito estreita de continuidade e de homogeneidade". Mesmo que muitas vezes as narrações em prosa se mesclem a comentários críticos, Calvino opta por não trazer nas partes narradas em prosa as explicações sobre os nomes que aparecem nos versos, inserindo-as por meio de notas de fim. As notas são de muitos tipos, mas a maioria delas são ancoradas em nomes com grandes chances de serem desconhecidos dos leitores contemporâneos: não só identificam a origem desses nomes oriundos das culturas greco-romana e medieval como também apontam para os nomes históricos, passados e contemporâneos; sendo assim, a partir das notas autorais, Calvino amplia o entendimento dos planos histórico, maravilhoso e literário da epopeia. A metatextualidade liga-se, em diversas ocasiões, ao interesse pela onomástica e pelos efeitos sonoros, aspectos que retornaram nos ensaios "A estrutura de *Orlando*" e "Pequena antologia de oitavas". Seguiremos com alguns exemplos de notas explicativas. Nos dois primeiros versos da oitava 107 do Canto XIV inseridos no ensaio épico, lemos o seguinte: "Sabe prever o filho de Pepino / Com olhos d'Argos golpes de Agramante" [*Con occhi d'Argo il figlio di Pipino* / *previde ove assalir dovea Agramante*] (Ariosto, 2011, t. 1, p. 360). Temos o intertexto clássico "Argos" e o intertexto histórico "Pepino". Para cada um desses nomes, temos

uma nota de rodapé ancorada, na primeira nota lemos: "*Argo*: figura mítica que possuía cem ou mais olhos"; e na segunda: "*Filho de Pepino*: Carlos Magno era filho de Pepino, *o Breve*" (Calvino, 2020, p. 154). Na narração em prosa que se segue temos a descrição de Rodomonte e de seus atos grandiloquentes e heroicos:

> É um guerreiro gigantesco que arranca em corrida, atravessa o fosso na base da fortificação, levantando um turbilhão de água e lama. […] Enverga uma armadura de escamas de dragão que pertencera ao seu antepassado Nemrod, o da Torre de Babel, praguejador tão feroz como ele (Calvino, 2020, p. 136).[185]

Calvino reproduz um intertexto bíblico presente nos versos de Ariosto, mas não ancora nenhuma nota de rodapé em suas próprias palavras. A nota está ancorada na citação da epopeia e, ainda para ilustrar o processo de transformação quantitativa e de transestilização, reproduzimos a citação das duas oitavas correspondentes ao destaque da narração em prosa de Calvino:

> Vem metido em couraça áspera e dura
> De pele de leão [dragão] el-rei de Argel;
> Esta mesma servia de armadura
> A seu remoto avô, que ergueu Babel
> E do áureo sólido a Deus banir procura
> Por ser dos astros o senhor novel:
> Para tal, capacete, espada, escudo
> Mandou forjar e quis esmero em tudo.
>
> Não menos que Nemrod é Rodomante,
> Indômito, soberbo, furibundo
> Não há céu sublimado que o amedronte
> Lá irá, se achar caminho pelo mundo.
> Tanto lhe dá que inteira ou rota afronte
> A muralha, ou que a cerque valo fundo:
> Passa, antes corre, voa, pelo fosso,
> Com água pantanosa até o pescoço.
> (Ariosto, 2011, t. 1, p. 363, grifos nossos)[186]

A nota ancorada no primeiro verso da segunda oitava explica o intertexto bíblico para os leitores contemporâneos e sua relação com o plano literário e histórico da epopeia:

> *Avô* […] *neto*: Nemrod é referido na Bíblia como o descendente de Noé que fundou Babel, Nínive e muitas outras cidades, e foi "poderoso caçador diante da faço do Senhor (*Gênesis*, 10, 8-12). Ariosto, como Boiardo, considera-o antepassado de Rodomonte e construtor da torre de Babel. Com esta, pretendia expulsar Deus do assento celeste e ficar senhor dos astros. Para esse fim mandara construir armas perfeitas, as mesmas que Rodomonte usa (Calvino, 2020, p. 154).

Como podemos perceber, o ensaio épico mescla magistralmente os níveis intertextual (como presença efetiva de um texto em um outro), metatextual e hipertextual; assim, ao analisarmos esses níveis de perto, identificando-os a cada passo, compreendemos a poética da ensaística épica de Calvino. Em mais um exemplo, temos o início do terceiro capítulo "A ilha de Alcina" [*L'Isola di Alcina*] no qual Calvino mescla hipertextualidade (narrativa em prosa) e metatextualidade (comentário). A citação a seguir é do início desse capítulo que se liga à abordagem crítica da "Apresentação", apesar do tom ligeiramente diferente, mais narrativo ou inserido na narrativa épica:

> As profecias do mago Merlim não dão lugar a dúvidas: casará com Bradamante, para que na sua união possa ter origem a dinastia de Este, dos duques de Ferrara. E para que, consequência ainda mais importante, um obscuro funcionário da Casa de Este, Ludovico Ariosto, possa — para a glória dos seus senhores e seu pessoal deleite — escrever o *Orlando Furioso* (Calvino, 2020, p. 60).

A partir desses comentários metatextuais, Calvino observa repetidamente como, no universo multifacetado do poema, estão incluídos diferentes gêneros literários. Ainda no terceiro capítulo, quando Astolfo descreve a Ruggiero a situação da ilha com a presença das três irmãs feiticeiras, duas dedicadas ao pecado e uma à virtude, Calvino comenta que o cavaleiro "[…] começara como personagem de um poema cavaleiresco, cheio de aventuras e maravilhas, e corre o risco de se encontrar no meio de um poema alegórico, em que cada aparição tem um significado moral e pedagógico. Há que sair dele o mais depressa possível" (Calvino, 2020, p. 70). Petersen (1991, p. 241) afirma que a hibridez de gênero na obra de Calvino tem origem na leitura de Ariosto: "pode ser lido como um reflexo do importante ensinamento de Ariosto que Calvino reteve desde o início: a livre praticabilidade dos gêneros, que podem ser revisitados e transformados em um novo sentido em um novo contexto".[187] Quando Ruggiero enfrenta os monstros da ilha de Alcina, a identificação do significado alegórico das figuras que enfrenta, atribuído ao personagem na forma de discurso indireto livre, cabe na verdade ao comentarista; ou seja, o comentário é atribuído ao personagem e não à voz narrativa:

> Ruggiero inicia a travessia da ilha alegórica. Uma chusma de personagens monstruosas sai-lhe ao caminho; é claro que são os pecados capitais; ele apressa-se a dar-lhes luta e a pô-los em debandada. Vem depois uma mulher gigante de dentes enormes; deve ser a avareza; Ruggiero vence-a também. E então avista as muralhas da magnífica cidade de Alcina. Dever ser uma

> alegoria do prazer, pensa Ruggiero, e o espírito belicoso dá lugar a uma inclinação mais benigna (Calvino, 2020, p. 70).

Para uma visão geral, o que temos aqui sendo costurado são os níveis de relação entre hipotexto e ensaio épico. Calvino leva às últimas consequências a indistinção apontada por Genette (1982) entre a "hipertextualidade descritiva ou intelectual" e a "metatextualidade": apresentamos um comentário no qual Calvino atribui ao personagem Ruggiero tanto a consciência de fazer parte de um poema, que passa do cavaleiresco para o alegórico, quanto os sentidos alegóricos dos monstros que enfrenta. Esses tipos de comentários se espalham em todo ensaio épico. Noutro exemplo sobre os gêneros literários, do capítulo 19, intitulado "O duelo de Rinaldo e Ruggiero", sobre os progenitores da corte de Este, do qual o poeta Ariosto faz parte, Calvino escreve: "Eis, pois, até onde os factos, passo a passo, levaram Ruggiero e Bradamante: como heróis da epopeia e de aventura que eram, tudo fora calculado para os promover à categoria de heróis da tragédia clássica, atormentados por um conflito interior (Canto XXXVIII, 71-72)" (Calvino, 2020, p. 326).

Apontadas na poética ensaística as relações entre hipertextualidade e metatextualidade, vamos comentar ainda outros recursos estilísticos que dizem respeito às metáforas e às semelhanças. Já pudemos perceber quão caras são para Calvino as metáforas e alegorias na epopeia de Ariosto. Como temos visto, Ariosto faz uso de muitas metáforas e comparações para caracterizar seus heróis e suas atitudes grandiloquentes. São metáforas que utilizam elementos do mundo natural, como o relâmpago e o vento para o sentido de velocidade, e animais para atribuir força, velocidade, destreza, traição, quantidade etc.

No capítulo sobre Rodomonte e a batalha de Paris, temos variações entre o uso das metáforas no hipotexto e no hipertexto. Calvino está atento às metáforas e comparações utilizadas por Ariosto e, ao reescrever a epopeia, opta também por metáforas e comparações, mas utiliza outras. Se na citação da oitava 120 do Canto XIV, lemos: "De água e lodo encharcado, a um torvelinho / Rompe de fogo, pedras, arcos, bestas, / Qual porco da Maleia abre caminho, / Em charco onde o caniço faz florestas / Que co'o ventre, co'as presas e o focinho / Por onde passa vai rasgando frestas" (Ariosto, 2011, t. 1, p. 363);[188] no ensaio épico temos o uso de metáforas que não aparecem na epopeia, mas realizam a mesma função: "Atrás de Rodomonte, os Sarracenos assaltam o muro, como as moscas no Verão atacam mesas postas e no Outono os passarinhos atacam as vinhas" (Calvino, 2020, p. 139).[189] Dessa forma, compreendemos que Calvino revitaliza a epopeia de Ariosto, e Rezzonico (2022, p. 207)

corrobora com a ideia: “Tamanho é o gosto por essas semelhanças que Calvino acrescenta novas, ou reescreve algumas, personalizando-as e acrescentando detalhes”.[190]

Essa revitalização se dá não só pelo uso de metáforas análogas àquelas utilizadas na epopeia, mas também pela modernização da linguagem. Selecionamos alguns exemplos de como Calvino trabalha as metáforas e comparações entre hipotexto e hipertexto, primeiro com o tratamento dado às comparações no capítulo “Orlando, Olímpia e o arcabuz”. Da epopeia temos citadas as oitavas 61 a 80 do Canto IX, mas como já ficou percebido, a narração em prosa de Calvino opera uma transformação quantitativa dos versos épicos:

> 62. Orlando pede a um guarda que embaixada
> Leve até o rei, de um cavaleiro errante
> Que o repta a se medir, em lança e espada;
> […]
>
> 63. […]
> Depressa leva as novas o estafeta,
> Mas o rei, que virtude e cortesia
> Sempre ignorou, somente pôs o intento
> No engano traiçoeiro e fraudulento.
> (Ariosto, 2011, t. 1, p. 220).
>
> 64. […]
> Trinta homens, por insólito roteiro
> Manda à porta, a aguardar a sua presença.
> Oculta, por desvios, vai a guarda
> E posta-se de Orlando à retaguarda.
> (Ariosto, 2011, t. 1, p. 221)
>
> 73. […]
> Fica a espreitá-lo a um canto, pouco atrás
> Como quem goza da caçada o jogo
> E co’o espeto e co’o armados cães a espera
> O javali, até que surge a fera,
>
> 74. Que abala pedras, galhos estraçalha
> E por onde levanta a altiva fronte,
> Parece, tal estrépito se espalha,
> Que rompe a selva e que derriba o monte.
> Cimosco espreita por que nada valha
> A Orlando, nem a pena lhe desconte.
> Quando este surge no gatilho toca
> E o ferro deita fogo pela boca.
>
> 75. […]
> A nada a seta ardente dá perdão,
> Ao que encontra espedaça e desboroa,
> A zunir e silvar; porém não fere
> A quem o assassino tredo quere.
> (Ariosto, 2011, t. 1, p. 224)

> 77. Caem por terra cavalo e cavaleiro;
> Jaz aquele; este o chão toca e se alteia
> Com tal agilidade e tão ligeiro
> Que a força ora parece ter mais cheia.
> Qual o líbico Anteu, mais altaneiro
> Se erguia, e forte, após bater na areia,
> Tal dobrado vigor ostenta quando
> Donde caíra se levanta Orlando.
>
> 78. Quem do céu vê descer à terra a chama
> Que, com horrendo som Jove descerra
> Quem a vê, quando em arca se derrama
> Que salitre, carvão e enxofre encerra,
> Vê que a um só toque, tudo já se inflama
> E parecem arder o céu e a terra;
> Desabam muros, saltam pedras duras,
> Voa o mármor, dos astros às alturas.
> (Ariosto, 2011, t. 1, p. 225)[191]

As narrações em prosa que citaremos constituem dois parágrafos, cujos trechos recortados da epopeia, citados no ensaio, correspondem à primeira parte do primeiro parágrafo; e a segunda parte do primeiro parágrafo é um comentário sobre o plano literário da epopeia e uma opinião clara sobre a estilística de Ariosto no que diz respeito ao uso de metáforas e comparações:

> O paladino desfia o rei Cimosco a lutar com lança e espada. Este urde uma emboscada para apanhar Orlando pelas costas. Dispara sobre ele com o arcabuz, mas erra o alvo. É a batalha entre o passado glorioso e o presente incerto. O poeta poderia entoar as suas notas mais solenes; porém, prefere reproduzir o recontro cingindo-se à vida quotidiana que o rodeia e extraindo dela as suas metáforas (Calvino, 2020, p. 82).[192]

Alternando entre metatexto e hipertexto, Calvino continua o segundo parágrafo com a narração em prosa que corresponde aos versos citados anteriormente:

> Enfim, apenas para dar uma ideia: Cimosco procura apanhar Orlando pelas costas, tal como no delta do Pó os pescadores cercam as enguias com as redes, e quer apanhá-lo vivo, como os passarinheiros que capturam as aves de negaça; Orlando começa a trespassar inimigos com a lança, como se fossem *tortellini* no grande garfo do cozinheiro, ou como os pescadores de Ferrara enfiam no espeto todas as rãs que nele couberem; Cimosco pôs-se à espreita, com o arcabuz apontado, como um caçador dos Apeninos faz uma espera a um javali; o disparo do arcabuz mata o cavalo, mas faz saltar no ar Orlando, fazendo lembrar aquela vez em que, em Brescia, um paiol explodiu (Canto, IX, 61-80) (Calvino, 2020, p. 82).[193]

Demonstramos neste momento a modernização da linguagem a partir da comparação entre a narração em prosa e os versos citados da epopeia: Calvino escreve que "Cimosco pôs-se à espreita, com o arcabuz apontado, como um caçador dos Apeninos faz uma espera a um javali", enquanto que em Ariosto a localização dos Apeninos está ausente, mas a comparação da emboscada de Orlando com a caça ao javali é um detalhe recuperado na reescrita, conforme podemos ler na oitava 73, citada anteriormente. O tiro do arcabuz "mata o cavalo, mas faz saltar no ar Orlando, fazendo lembrar aquela vez em que, em Brescia, um paiol explodiu", enquanto que na epopeia é um paiol de pólvora genérico, mas descrito com mais detalhes, conforme podemos ler na oitava 78. Ainda no segundo parágrafo, lemos: "Orlando começa a trespassar os inimigos com a lança, como se fossem *tortellini* no grande garfo do cozinheiro"; já na epopeia, os versos correspondentes são das oitavas 68 e 69 do Canto IX:

> Onde o senhor d'Anglante vê mais denso
> O cerco, baixa a lança e os homens passa:
> Espeta-os um por um co'o ferro infenso,
> Como se fossem da mais branda *pasta*
> Seis enfiou na lança, e o cabo extenso
> Já não pode suster os que trespassa:
> Por isso, malferido, fica fora
> O sétimo, que ali morre na hora
>
> Como de fossos e canais na areia
> O cauto arqueiro as rãs em bando mira,
> Depois, no flanco ou dorso as alanceia,
> Enfiando-as no ferro com que atira,
> E juntas prende, até que, estando cheia
> A flecha, ele uma a uma enfim retira:
> Assim Orlando a lança ora arremessa
> E a luta com a espada recomeça.
> (Ariosto, 2011, p. 222, grifo nosso).[194]

"Pasta" [*sêmbrar di pasta*] torna-se um tipo específico de massa: o *tortellini* [*come tortellini sul forchettone del cuoco*]. Como pudemos perceber, essas transformações de palavras, expressões, metáforas, comparações, dizem respeito a aspectos estilísticos importante da epopeia de Ariosto, assimilados por Calvino na sua experiência de criação literária. Em mais um exemplo:

> Enquanto baixa a Sarracena gente,
> Ou use derrama, ao perigoso fundo,
> Donde procura escada diferente
> Que a possa alçar ao bastião segundo,
> Arvora el-rei de Sarça o corpo ingente
> (Como se asas criasse, fremebundo)

> E com tal peso e estando todo armado,
> Salta o fosso e se planta do outro lado.
>
> Media o fosso trinta pés, talvez,
> E, ágil qual galgo, ele alcançou vencê-lo;
> O estrondo de bater no chão co'os pés
> Foi qual se viesse feltro amortecê-lo;
> Uns e outros agarra pelo arnês;
> Qual fosse estanho, tenro como velo;
> Cede o ferro qual casca de um arbusto
> A tal espada e a braço tão robusto!
> (Ariosto, 2011, p. 365)[195]

> E Rodomonte? Dá um salto do alto da muralha e, com todo o peso de armas e armadura que tem sobre si, transpõe os trinta pés, ou quase, que separam a muralha do baluarte, ou seja, nove metros, e aterra com leveza, como que sobre o tapete de ginásio, deixando para trás as chamas e as explosões (Calvino, 2020, p. 139).[196]

Calvino não deixa de mencionar a precisão e a leveza nos gestos grandiloquentes do herói narrados por Ariosto, mas entendemos a expressão "como que sobre o tapete de ginásio" [*come sul tappeto d'una palestra*] para corresponder a "Foi qual se viesse feltro amortecê-lo" [*avesse avuto sotto i piedi il feltro*] como uma modernização da linguagem épica. Há muitos outros exemplos de revitalização e modernização da linguagem entre a epopeia e o ensaio épico, como continuaremos a demonstrar.

Citaremos algumas passagens do capítulo "O palácio encantado", citado anteriormente para ilustrar a percepção de Calvino sobre o aspecto labiríntico do poema de Ariosto, no qual encontramos algumas palavras dentre tantas outras de outros capítulos que procuram compreender o poema renascentista a partir de uma perspectiva contemporânea da vida: "Ou seja, o palácio está deserto daquilo que se procura, e povoado apenas por aqueles que andam à procura. Atlante deu forma ao reino da ilusão; se a vida é sempre variada, imprevista e mutável, a ilusão é monótona, bate sempre insistentemente na mesma nota" (Calvino, 2020, p. 199).[197] Calvino retira da imagem poética de Ariosto uma reflexão sobre a vida, pois ao escrever a palavra "vida" [*se la vita è sempre varia e imprevista e cangiante*], Calvino não se refere à vida em geral, de todas as épocas, à vida em um sentido amplo, mas à vida mais próxima de si. Em outra passagem: "O desejo é uma corrida em direção ao nada, o feitiço de Atlante concentra todos os desejos insatisfeitos no espaço fechado de um labirinto, mas não altera as regras que governam os movimentos dos homens no espaço aberto do poema e do mundo" (Calvino, 2020, p. 204).[198] Esse labirinto expressa a condição do homem contemporâneo na sociedade italiana e no mundo das artes, e como podemos ver, também é um processo literário oriundo da epopeia *Orlando furioso*; labirinto que provoca o desnorteamento, mas com o valor positivo.

Em *Orlando Furioso*, não só o palácio de Atlante, mas o poema em geral é identificado como um labirinto, pois os personagens ali se deslocam movidos pelo desejo e pela perplexidade, a deambulação que se segue é uma característica constitutiva da obra. No entanto, não há dúvidas sobre o resultado positivo dos acontecimentos dos paladinos e o fato de que eles sempre conseguirão sair do labirinto, "mesmo que essa saída não seja nada mais do que a passagem de um labirinto para outro". A confiança subjacente que permeia *Orlando Furioso* determina outra das principais metáforas presentes na obra: a resolução do labirinto e o mapa geográfico. Nesse sentido, a passagem a seguir, última do capítulo "O palácio encantado", arremata a ideia da relação entre a literatura, passando pelo autor e pelo leitor, e o mundo:

> Atlante sequestrara-os no seu labirinto, e agora volta a dar-lhes livre curso pelos caminhos do poema. Atlante ou Ariosto? O papel do feiticeiro que quer retratar o cumprimento do destino e o papel do poeta, que ora acrescenta personagens à história, ora as subtrai, ora as agrupa ou as dispersa, sobrepõem-se até se identificarem. O carrossel das ilusões é o palácio, é o poema, é o mundo inteiro (Calvino, 2020, p. 209).[199]

Para nós esse é um exemplo claro de revitalização do épico na modernidade, porque Calvino faz um poema "adormecido" ressurgir com grande potência reflexiva sobre a literatura e o mundo. Essa reflexão não é abandonada em nenhum momento durante todo o ensaio épico que é também o ensaio sobre a relação entre passado e futuro da literatura; no capítulo "A cura de Orlando", temos outra passagem que a ilustra, quando fala sobre o autor bíblico São João Evangelista, protetor de Astolfo: "sabe que o mundo é inteiramente feito de metáforas" (Calvino, 2020, p. 341).[200]

Para finalizar a abordagem do ensaio épico *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino*, vamos caracterizá-lo como obra combinatória, com os aportes críticos de Petersen (1991), Bedin (2019) e Rezzonico (2022). Para entendermos o ensaio épico como arte combinatória, precisamos um pouco de contexto. No final da década de 1960, Calvino mudou-se com a família para Paris e acompanha de perto a produção intelectual do estruturalismo francês, assistindo a aulas e conferências de Lévi-Strauss, Roland Barthes, Jacques Derrida e outros intelectuais (Serrano Cueto, 2020). Nesse período, aproximou-se de Raymond Queneau, do grupo OuLiPo e passou a produzir obras chamadas de "arte combinatória", são elas: *As cidades invisíveis* de 1972, *O castelo dos destinos cruzados* de 1973 e *Se um viajante numa noite de inverno* de 1979.

No entanto, dado todo o debate sobre a multiplicidade e o labirinto presente na leitura que Calvino faz de Ariosto que acabamos de demonstrar, incluímos, como exemplar da arte

combinatória, todos os ensaios publicados entre as décadas de 1960 e 1970 que dizem respeito à epopeia renascentista: "L'Orlando raccontato" (1967), "Ariosto – Orlando Furioso raccontato da Italo Calvino" (1968), *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* (1970), "Calvino presenta il suo *Orlando Furioso*" (1970), "A estrutura de Orlando" (1974), "Ariosto geometrico" (1974) e "Pequena antologia de oitavas" (1975). Segundo Rezzonico (2022), os ensaios sobre o *Orlando furioso* testemunham uma releitura estruturalista e oulipiana, o que leva Calvino a centrar a análise na estrutura da epopeia. A importância do ensaio épico nesse processo é demonstrada pelo fato de que muitas considerações contidas nos ensaios posteriores à publicação do ensaio épico já se encontram nos artigos de 1967 e 1968 e na "Apresentação" da edição Einaudi. Esse movimento editorial reforça a ideia de que o ensaio épico *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* (2020) é central na experiência épica de Calvino, para além dos aspectos estilísticos apontados — o labirinto, o castelo, o mapa, a multiplicidade, a leveza, o tabuleiro de xadrez —, que também são aspectos da leitura estruturalista do poema. Dentre os aspectos estilísticos, talvez o labirinto seja o mais emblemático para compreendermos o ensaio épico como arte combinatória. Isso porque, como afirma Petersen (1991, p. 239):

> O labirinto é a metáfora preferida do modernismo dos anos 50 e 60 para designar o estranhamento do sujeito, […] continua a ser uma metáfora polissemântica e ambivalente, colocada entre um polo negativo de espaço fechado, cheio de ilusões que levam a lugar nenhum, e o reconhecimento de que a viagem no labirinto constitui a nossa vida (Petersen, 1991, p. 239).

Como pudemos demonstrar anteriormente, o labirinto de Ariosto é revitalizado por Calvino logo na "Apresentação", quando explica que a epopeia é estruturada a partir do movimento de perseguição dos personagens Angélica, Orlando, Rinaldo, Bradamante etc., todos a galope. Calvino (2020, p. 93) encontrou, fora do texto, uma imagem síntese para a complexa estrutura labiríntica da epopeia: o tabuleiro de xadrez;[201] e, dentro do texto, ressaltou o castelo do mago Atlante como emblema do labirinto, no qual há um vórtice que engole os personagens. Nesse sentido, se no hipotexto há uma combinatória de personagens e episódios, no ensaio épico também há uma combinatória de episódios transformados estilística e quantitativamente, considerados por Calvino importantes para a compreensão da arte combinatória de Ariosto através de imagens reflexivas sobre a literatura e o mundo.

5.3 O hiper-romance épico

Essa complexidade combinatória atinge a sensibilidade poética de Calvino e a partir dela temos a criação de *O castelo dos destinos cruzados* (1991). Não só pela repetição da palavra "castelo", mas também pelo emblema labiríntico que ela carrega, é que devemos compreender o romance épico como uma arte combinatória. O romance é dividido em duas partes que reúnem pequenas histórias encadeadas narrativamente, a primeira intitulada "O castelo dos destinos cruzados" foi escrita em 1968, a chamada "edição de Ricci", a segunda é intitulada "A taverna dos destinos cruzados" e foi publicada pela primeira vez em 1973 junto à primeira parte, no entanto, a segunda parte contém, na verdade, as narrativas mais antigas.[202] Segundo Petersen (1991, p. 241), ambas as partes "têm uma gênese muito diferente, que deve ser tida em conta para seguir a 'função Ariosto': a primeira escrita […] com dupla inspiração no tarô Visconti e *Orlando furioso*, a segunda lançada em 1973, após uma conturbada gestação de cinco anos".[203] Em trabalho anterior, analisamos os processos de criação literária no posfácio do romance intitulado "Nota" que já foi caracterizado como "diário de uma obsessão" (Troiano, 2015, p. 37), dada a ideia de "loucura" presente nos processos de criação.[204] Enquanto a elaboração da primeira parte homônima é realizada sem problemas no espaço de uma semana, no caso da segunda parte "A taberna dos destinos cruzados", o escritor entra em conflito com a dificuldade não resolvida de dar à narrativa uma unidade que contenha todas as histórias geradas pelo tarô, pois a ideia central do romance é "utilizar o tarô como máquina narrativa combinatória" (Calvino, 1991, p. 152).

A primeira parte do romance intitulada "O castelo dos destinos cruzados" tem um capítulo introdutório intitulado "O castelo", seguido de mais sete capítulos: "História do 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" [*Storia dell'Orlando pazzo per amore*][205], "História de Astolfo na lua" e "Todas as outras histórias". A segunda parte mantém a mesma estrutura da primeira, também tem um capítulo introdutório "A taverna" e os seguintes capítulos: "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". Essas histórias tanto podem ser lidas de forma independentes entre si porque mudam completamente de um capítulo para outro quanto mantém um fio narrativo que as liga através da introdução e dos finais de cada capítulo. Toledo (2017) traz uma boa síntese de como funciona a estrutura do romance:

> 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 (Toledo, 2017, p. 35).

Além do problema da unidade dentro da multiplicidade, "nas operações pictóricas e fabulatórias", há outras dificuldades: "as da orquestração estilística" (Calvino, 1991, p. 155). A reflexão sobre as questões de estilo faz com que Calvino se pergunte sobre sua saúde mental, num tom que pode ser lido como irônico porque recria o discurso ocultista que o próprio Calvino tinha rechaçado de início. Notemos no trecho a seguir do posfácio como as ideias de labirinto, arte combinatória, loucura e razão são orquestradas:

> Em várias ocasiões, a intervalos mais ou menos longos, nestes últimos anos, eu voltava a me enfurnar nesse labirinto que logo me absorvia inteiramente. Estava ficando louco? Seria o influxo maligno daquelas figuras misteriosas que não se deixavam manipular impunemente? Ou era a vertigem dos grandes números que se desprende de todas as operações combinatórias? De súbito, decidia-me a renunciar, deixava tudo de lado, ocupava-me com outras coisas: era um absurdo perder mais tempo com uma operação da qual já havia explorado as possibilidades implícitas e que só tinha sentido como hipótese teórica. Passava meses, um ano inteiro talvez, sem pensar mais nelas; e de repente me vinha a ideia de que podia voltar a elas tentando um outro método, mais simples, mais rápido, de resultado seguro. Recomeçava a compor esquemas, a corrigi-los, a complicá-los: deixava-me novamente engolfar por aquelas areias movediças, trancava-me numa obsessão maníaca (Calvino, 1991, p. 156).

No final do capítulo intitulado "História de Orlando louco de amor" lemos as mesmas reflexões do posfácio:

> As últimas duas cartas da fila ali estavam sobre a mesa. A primeira era A Justiça , que já havíamos encontrado, coroada pelo friso do guerreiro a galope. Sinal de 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. Era, portanto, com a Razão, na imagem da loura justiceira com a espada e a balança, que ele devia afinal acertar suas contas? A Razão do relato que se oculta sob o Acaso combinatório das cartas espalhadas do tarô? Quereria dizer que no final das contas chega o momento em que o agarram e amarram para meter-lhe pela goela adentro a inteligência recusada? (Calvino, 1991, p. 51).

Percebamos que a pergunta “A Razão do relato que se oculta sob o Acaso combinatório das cartas espelhadas do tarô?” em meio à narrativa é um exemplo pleno de narrativa reflexiva sobre os processos de criação, ou seja, de uma metanarrativa que se liga ao tema da loucura de Ariosto. Podemos dizer que a dúvida do narrador é a do próprio escritor, que não sabe ou hesita diante das possiblidades narrativas e ou interpretativas que as cartas de tarô podem entregar enquanto matéria poética, como podemos ler no trecho citado do posfácio “Nota”. As perguntas feitas nesse trecho são emblemáticas para a compreensão da épica-combinatória do romance: primeiro porque temos um intertexto com *Orlando furioso*, desde o título do capítulo; segundo porque esse processo de alternar dúvidas e certezas, loucura e razão, é um *modus operandi* da narrativa que apontaria de maneira sub-reptícia para os processos de criação literária se não houvesse o posfácio “Nota”; assim, já que temos esse testemunho do escritor, podemos ter a certeza que determinadas partes do romance apontam para esse processo. Vamos a seguir trazer alguns exemplos de como Calvino opera a alternância desses opostos, mas antes é preciso trazer um pouco do primeiro capítulo, intitulado “Castelo”, que é contextual.

Nesse capítulo, temos um narrador personagem aventureiro que se estabelece num lugar ambíguo, pois era ao mesmo tempo uma mansão senhorial e um albergue de estrada:

> Tinha a impressão de encontrar-me numa corte abastada, como não se poderia esperar de um castelo tão rústico e fora de mão; e isso não só pelas alfaias preciosas e o cinzelado da baixela, mas pela calma e abastança que reinava entre os comensais, todos de bela figura e vestidos com ataviada elegância. Mas ao mesmo tempo percebia uma espécie de desleixo e desordem, para não dizer mesmo de licenciosidade, como se se tratasse não de uma mansão senhorial, mas de um albergue de estrada, onde pessoas desconhecidas entre si e de condições sociais e países diferentes se encontrassem em convívio por uma noite e, nessa promiscuidade forçada, cada qual sentisse afrouxarem-se as regras a que estivesse preso no seu ambiente próprio, e, assim como alguém se resigna a modos de vida menos confortáveis, da mesma forma se entrega a costumes mais livres e diversos. De fato, as duas impressões contrastantes podiam perfeitamente referir-se a um único objeto: fosse que o castelo, havia muitos anos visitado apenas como lugar de pousada, se tivesse aos poucos degradado a estalagem, e os castelões acabassem por se ver relegados à condição de taverneiros, embora conservando ainda os gestos de sua hospitalidade gentílica; ou fosse que uma taverna, como amiúde se vê nas imediações dos castelos para dar de beber aos soldados e cavaleiros, tivesse invadido — estando o castelo havia tempos abandonado — as antigas salas senhoriais para nelas instalar seus bancos e barris, e o fausto daquele ambiente — conjugado ao ir e vir de hóspedes ilustres — lhe fosse conferindo uma imprevista dignidade, a ponto de povoar de fantasia a imaginação do taverneiro e de sua mulher, que acabaram se acreditando soberanos de uma corte ostentosa (Calvino, 1991, p. 11-12).

Essa ambiguidade do espaço, que é chamado de castelo, mansão senhorial, albergue de estrada e taverna, é reflexo do castelo de Atlante em *Orlando furioso*, pois vemos aqui a mesma força misteriosa de atração, como um vórtice que engole os personagens (Calvino, 2020, p. 197). Se na epopeia os personagens são atraídos para o castelo do mago Atlante através da magia, em *O castelo dos destinos cruzados* os personagens são atraídos pelas cartas de tarô; assim, essa ambiguidade do espaço liga-se à outra característica insólita: a perda da fala. Sobre isso, o narrador diz: "Minha impressão se confirmou ao ver que todos os comensais moviam os lábios em silêncio com ar graciosamente resignado: estava claro que a travessia do bosque havia custado a cada um de nós a perda da fala" (Calvino, 1991, p. 13). A perda da fala dos comensais é necessária para que as cartas de tarô possam falar através deles:

> […] continuamos ali sentados a olhar uns para os outros com a frustração de não podermos trocar entre nós as muitas experiências que cada um teria a comunicar. A esse ponto, sobre a mesa recém-tirada, aquele que parecia ser o castelão pousou um maço de cartas. Era um baralho de tarô […] (Calvino, 1991, p. 13).

A exibição das cartas pelos personagens irá criar suas narrativas de aventuras e a partir das cartas será feito um jogo de espelhos: "Todos notamos a semelhança entre sua fisionomia e a figura da carta, e pareceu-nos compreender que ele queira dizer 'eu' e que se dispunha a contar a sua história" (Calvino, 1991, p. 14). Na introdução da segunda parte intitulada "A taverna", a situação insólita se torna ainda mais emblemática:

> Como faço agora para contar que perdi a palavra, as palavras, talvez mesmo a memória, como faço para recordar o que eu era lá fora, e, depois de me haver recordado, como faço para encontrar as palavras que possam exprimir tudo isto; […] Ainda bem que há estas cartas, aqui sobre a mesa, um baralho de tarô, daqueles mais comuns, dos marselheses, como o chamam, também conhecidos por bergamascos, ou ainda napolitanos, piemonteses, chamai-os como quiserdes, se não são os mesmos pelo menos se assemelham, que há nas hospedarias das estradas […]. Todas as nossas mãos correram juntas para elas, as cartas, e uma das figuras postas em fila com tantas outras me traz à memória a história que me trouxe aqui, procuro reconhecer o que me aconteceu para mostrá-lo aos outros que, no entanto, também procuram reconhecer-se nas cartas, e me mostram com o dedo uma figura ou outra, e nada se conjuga e arrancamos as cartas das mãos uns dos outros e as espalhamos de novo sobre a mesa (Calvino, 1991, p. 76).

No entanto, da mesma forma que não se sabe ao certo onde estão, não se sabe ao certo o que dizem com as cartas. A ambiguidade do espaço, assim, é refletida pela multiplicidade interpretativa e possibilidade combinatória das cartas, tornando as histórias dos personagens

muitas vezes ambíguas. Dado o contexto em que se encontra a produção de narrativas interligadas do romance, são muitos os exemplos de hesitação do narrador diante das cartas e, assim, apontamos para a alternância dos opostos entre "dúvida" e "certeza". Num claro exemplo de certeza do primeiro capítulo, intitulado "História do ingrato punido", o narrador diz: "Não havia como nos iludirmos de que as coisas se tivessem passado de outra forma" (Calvino, 1991, p. 19); e em momento posterior:

> A interpretação desta passagem do relato não era fácil: podia significar apenas "era um belo dia de sol", e nesse caso o nosso narrador desperdiçava inutilmente suas cartas para reportar detalhes sem importância. Talvez melhor conviesse, em vez de nos determos no significado alegórico da figura, atentar para o sentido literal: uma criança seminua havia sido vista correndo nas vizinhanças do castelo onde se celebravam as núpcias, e era para seguir aquele pequeno que o esposo abandonara a mesa do banquete (Calvino, 1991, p. 20).

Os mesmos recursos estilísticos que apontam para a hesitação no ensaio épico são encontrados aqui, dados pelas palavras "ou melhor" e "ou seja", espalhadas em todo texto:

> […] talvez aquele manto, que o cavaleiro havia esquecido no prado de seus fugazes amores, era visto agora a desfraldar-se pela campina como um papagaio de papel e era para recuperá-lo que ele se havia lançado ao encalço do pequeno, ou melhor, pela curiosidade de descobrir como havia podido acabar ali, ou seja, para saber que ligação havia entre o manto, a criança e a jovem do bosque (Calvino, 1991, p. 21).

Entre as dúvidas e as certezas sobre o que está sendo contado, os gestos e os olhares dos personagens têm papel fundamental, lembrando que estão misteriosamente impossibilitados de falar: "Porém, o olhar desconsolado que o narrador deitava àquela carta não nos deixava dúvidas quanto ao desfecho: sua adversária se revelara um espadachim aguerrido; cabia-lhe, agora, a ele, jazer em meio ao prado ensanguentado" (Calvino, 1991, p. 22). Assim, temos a poética de *O castelo dos destinos cruzados*, entendida como fazer literário.

No romance épico-combinatório, Calvino realiza um diálogo com muitas obras clássicas; não só épicas, mas dramáticas, romanescas etc. Por exemplo, no capítulo intitulado "Também tento contar a minha" — um capítulo autoimagético, ou seja, que traz a imagem do autor que escreve porque o narrador personagem se confunde com o autor que tenta manter o fio das histórias narradas através das cartas (Miranda, 2021) —, temos os intertextos da trilogia tebana de Sófocles;[206] na verdade, trata-se de um pequeno resumo do que desencadeou os eventos dramáticos edipianos:

> O *Dois de Paus* assinala um cruzamento na poeirenta estrada principal, ou antes: é o próprio cruzamento, e quem aí esteve pode reconhecer o lugar em que a estrada que vem de Corinto cruza com a que vai para Tebas. O *Ás de Paus* testemunha uma rixa de estrada, ou mesmo de encruzilhada, quando dois carros não querem dar passagem um ao outro e ficam com os eixos das rodas enganchados; os condutores saltam à terra esbravecidos e empoeirados, vociferando como carroceiros, insultando-se, cada qual tratando de porco e vaca ao pai e à mãe do outro, e, se um saca do bolso uma arma branca, fácil é prever que teremos um morto. De fato, aqui estão o *Ás de Espada*, *O Louco* e *A Morte*: foi o desconhecido, que provinha de Tebas, quem ficou por terra, o que o ensinará a controlar seus nervos, e tu, Édipo, não o fizeste de propósito, nós o sabemos, foi um impulso violento, não importa que lhe tenhas caído em cima de mão armada como se não estivesses à espera de outra coisa em toda a vida (Calvino, 1991, p. 130).

Mas *Orlando furioso* é o principal hipotexto épico do romance épico-combinatório de Calvino. Podemos afirmar isto a partir dos intertextos nos títulos de dois capítulos: "História de Orlando louco de amor" e "História de Astolfo na Lua", mas também por vários outros elementos.[207] Um deles, por exemplo, é o que Calvino diz no posfácio, no qual assume plenamente sua hipertextualidade ariostesca:

> A referência literária que me vinha espontaneamente era o *Orlando Furioso*: mesmo que as miniaturas de Bonifácio Bembo tenham precedido de quase um século o poema de Ludovico Ariosto, elas podiam representar muito bem o mundo visual em que a imaginação do poeta se havia formado. Tentei logo compor com os tarôs milaneses algumas sequências inspiradas no *Orlando Furioso*; assim, não tive dificuldade em construir o cruzamento central das narrativas de meu "quadrado mágico". Bastava deixar que em torno dele tomassem forma as outras histórias que se entrecruzavam para obter assim uma espécie de palavras cruzadas compostas de figuras no lugar de letras, nas quais além disso cada sequência se podia ler em ambos os sentidos (Calvino, 1991, p. 153).

Vejamos como Calvino reescreve a história épica a partir das cartas. Logo no início do capítulo sobre Orlando temos exposta a carta Rei de Espadas que representa o herói épico como uma "mortífera máquina de guerra" (Calvino, 1991, p. 47), seguida da carta Dez de Espadas que representa as batalhas pelas quais ele passou: "lá no meio desse círculo estava o paladino Rolando que revolteava nos ares sua Durindana. Nós o reconhecemos, era bem ele que nos contava sua história […]" (Calvino, 1991, p. 47-48). Então, surge outro personagem épico: Angélica, representada pela carta Rainha de Espadas: "a maga que viera de Catai para a ruína das armadas francas, e não tínhamos dúvida de que o conde Rolando ainda estava enamorado dela" (Calvino, 1991, p. 48); e pelo arcano maior O Carro, retirado após a carta Dez de Paus: "uma mulher com roupagens de maga ou soberana oriental, a qual sustinha as rédeas de dois

cavalos brancos alados. Era assim que a desvairada fantasia de Rolando figurava a majestosa marcha de Angélica pelo bosque" (Calvino, 1991, p. 48). Ressaltamos que em *O castelo dos destinos cruzados* o paladino épico Orlando está dentro de um castelo/taverna, sentando a uma mesa com outros comensais, sem poder falar, retirando cartas de tarô para contar sua história, que é a história da sua paixão e da paixão de outros heróis que, loucos por amor assim como ele, se abstém de lutar a guerra de Carlos Magnos e quase leva-o à derrota não fosse a recuperação da razão. Segundo Genette (1982), poderíamos considerá-lo uma continuação paraléptica, já que se apropria da matéria épica e apresenta uma paralipse ou elipse lateral; nesse sentido, temos dois níveis literários: o primeiro no qual está (1) Orlando jogando tarô enquanto é observado pelo narrador do romance que temos em mãos; e o segundo nível que é (2) a narrativa de seu passado contada por Orlando através das cartas.[208] Como dissemos, a próxima carta retirada é o Dez de Paus que representa a fuga da guerra e a busca por Angélica: "O bosque do amor não é lugar para ti, Rolando! Estás seguindo um inimigo contra as insídias de quem não há escudo que te possa proteger. Esquece-te de Angélica! Volta!" (Calvino, 1991, p. 48). Por enquanto, temos quatro cartas: Rei de Espadas (Orlando), Dez de Espadas (batalhas épicas, Durindana), Rainha de Espadas (Angélica como ela é), Dez de Paus (o bosque do amor ou a fuga da guerra) e O Carro (Angélica, como Orlando a imagina se aventurando pelo bosque). A próxima carta retirada acrescenta o personagem Medoro ao nível literário (2) e dá alguns detalhes sobre o nível literário (1) entre os parênteses:

> Pobre infeliz! Não sabia ainda que no mais ermo dos ermos um enlace amoroso lânguido e cálido unia naquele instante Angélica e Medoro. Foi preciso que o arcano do *Amor* lho revelasse, com todo aquele langor do desejo que o nosso miniaturista soubera imprimir ao olhar dos dois enamorados. (Começamos a perceber que, com suas mãos de ferro e seu ar desvairado, Rolando havia guardado para si desde o princípio as cartas mais belas do maço, deixando que as demais balbuciassem suas vicissitudes ao som de copas e paus e ouros e espadas.) (Calvino, 1991, p. 49).

Assim, podemos perceber que Calvino, mais uma vez, reescreve a epopeia *Orlando furioso* em forma de prosa romanesca, ressaltando seu tema principal, revelando sua estrutura, com precisão e leveza; isso porque escolhe os personagens principais e mostra como eles se movimentam em oposição fundamental, estabelecida entre Orlando e Medoro, trata-se de uma reescritura do Canto XXIII do hipotexto. A carta que representa Medoro não poderia ser mais oposta à carta de Orlando: "O favorito de Angélica não era um dos ilustres comandantes do esquadrão mas um rapazelho do séquito, esbelto e grácil como uma donzela; sua figura

ampliada apareceu na carta seguinte: o *Valete de Paus*" (Calvino, 1991, p. 49). Como sabemos, o amor de Angélica por Medoro leva Orlando à loucura:

> Quando não tinha mais dúvidas quanto ao fim de suas esperanças, Rolando fez alguns movimentos desordenados — desembainhou a espada, aplicou as esporas, ergueu-se nos estribos —, depois algo dentro dele se rompeu, explodiu, acendeu e fundiu-se, e instantaneamente apagou-se-lhe o lume do intelecto e ele mergulhou na escuridão (Calvino, 1991, p. 49).

A carta que representa o fim da razão de Orlando é o arcano maior O Sol, porque nele vemos a figura de um homem segurando um sol com as mãos em meio às nuvens. O narrador interpreta o homem como um cupido e o sol como a razão de Orlando; ou seja, a razão de Orlando — principal herói dos exércitos de Carlos Magno e único combatente a altura do rei sarraceno Rodomonte — está sendo levada aos ares pelo amor. As cartas seguintes, o arcano A Força e muitas outras, representam as consequências da perda da razão:

> A *Força* completava a série. […] Assim como outrora as hostes maometanas eram dizimadas pelos golpes de sua Durindana, agora o turbilhão de sua maça se abatia sobre as bestas ferozes que no caos das invasões haviam passado da África para as costas da Provença e Catalunha; […] Vi (e ouvi) o estalido dos troncos dos carvalhos desraigados pelo possesso naquele *Cinco de Paus*, lamentei a inação da Durindana que ficara abandonada a pender de uma árvore naquele *Sete de Espadas*, deplorei o desgaste de energias e de bens naquele *Cinco de Ouros* (acrescido no momento ao espaço vazio) (Calvino, 1991, p. 50).

Calvino, atento à multiplicidade própria da hipotexto, acrescenta em poucas linhas quatro cartas seguidas, sem que se atenha demoradamente na descrição delas como fez com as outras. O Orlando do hipertexto escolhe ainda outras cartas: A Lua, é quando lemos no texto inverter-se magistralmente os sentidos atribuídos da razão e loucura: "Lua é um planeta vencido, e a Terra conquistadora é prisioneira da Lua. Rolando percorre uma terra que se tornou lunar" (Calvino, 1991, p. 50); O Louco: "eis que Rolando já havia descido ao coração caótico das coisas, ao centro do quadrado do tarô e do mundo, ao ponto de interseção de todas as ordens possíveis" (Calvino, 1991, p. 51); a carta Três de Copas representa as ampolas na Lua, nas quais são armazenados os juízos daqueles que estão loucos na terra; A Justiça representa o empenho de Carlos Magno em recuperar a razão do seu herói; e, numa outra magistral inversão, temos O Enforcado: "E eis finalmente que sua face se torna serena e luminosa, os olhos límpidos como nem mesmo os tinha no exercício da razão passada. Que estará dizendo? Diz: — Deixai-me assim. Dei a volta completa e compreendi. O mundo lê-se ao contrário. Tudo é claro" (Calvino,

1991, p. 51). Petersen (1991) localizou no hipotexto a ideia de que o mundo se lê ao contrário: "Do verdadeiro chegarás ao gozo / Se a história toda em seu revés convertes" (Ariosto, 2023, p. 337). Essas inversões, no entanto, representam uma mudança no entendimento de Calvino sobre a relação entre razão e loucura na modernidade:

> O contexto do modernismo, para o qual a loucura constitui um fulcro semântico subversivo, e as cartas do tarô, obrigaram Calvino a repensar a loucura de Orlando, tema fundamental e fundamentalmente polissemântico em Ariosto, na tensão não resolvida entre racionalidade e irracionalidade. A sequência de Orlando termina com o tarô do Enforcado […]. Uma zombaria de inversões ingênuas de significado? ou cancelamento de todo significado? A ironia apenas nos dá uma complexidade paradoxal de significados (Petersen, 1991, p. 242-243).[209]

Vemos que Petersen (1991) está atenta à revitalização do épico orquestrada por Calvino. O capítulo seguinte, "História de Astolfo na Lua", é a continuação da reescrita épica revitalizadora e redimensionada de *Orlando furioso*, seguindo o mesmo padrão de escolha das cartas que representam personagens e suas atitudes, trata-se da recuperação do juízo de Orlando por Astolfo (Cavaleiro de Paus), a mando de Carlos Magno (O Imperador), ato crucial para vencer a guerra santa: "Vai, Astolfo, ao encalço do juízo de Rolando, onde quer que ele o tenha perdido, e trá-lo de volta: é nossa única esperança de salvação! Corre! Voa!" (Calvino, 1991, p. 57). Mas outro padrão é repetido entre o hipotexto e o hipertexto: se Astolfo é um personagem considerado autoimagem do poeta Ariosto, no romance épico-combinatório ele representa o mesmo papel, ou seja, a figura do escritor. Nesse sentido, ainda com Petersen (1991, p. 243):

> A sequência de Astolfo obriga Calvino a interpretar o signo lunar, que é uma imagem importante em toda a narrativa de Calvino. Ele se coloca explicitamente numa linha de "poetas lunares", Ariosto, Galileu, Leopardi […] creio que lunar, em última análise, para Calvino significa acima de tudo uma qualidade estilística, a ser determinada pelas palavras precisão e leveza (Petersen, 1991, p. 243).[210]

Assim como a história da loucura de Orlando e a recuperação por Astolfo é o episódio central do hipotexto, os dois capítulos que acabamos de abordar se tornam também centrais em *O castelo dos destinos cruzados*. O cruzamento é dado pelas histórias das narrativas que selecionamos para abordar, já que trazem os nomes de dois personagens também centrais do hipotexto, sendo as outras histórias formuladas em torno desses personagens, corroborando para atestar a força catalizadora (Toledo, 2017) que eles teriam no romance épico-combinatório.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste momento em que chegamos ao limite de nossas reflexões depois de um longo percurso, retrocederemos aos momentos que consideramos importante frisar. Começamos esta tese com a jornada épica de pesquisa, na qual apontamos como o problema de pesquisa surgiu diante do nosso contato com as obras de Italo Calvino: na dissertação *A ensaística especular e fantasmática de Italo Calvino* (2021) levantamos a hipótese de um "fio épico" do escritor e imediatamente propusemo-nos a investigá-lo.

No processo de determinação do *corpus* para a demonstração do fio épico calviniano, algumas obras foram cogitadas, incluídas e excluídas (foi o caso de *Fábulas italianas*, *Marcovaldo ou As estações na cidade* e *Todas as cosmicômicas*). A visão épica de Calvino contamina todas as suas obras e muitos dos seus ensaios, isso porque o escritor definiu para si valores estéticos e processos literários que são identificados com o épico, sobretudo com a epopeia *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, poeta ao qual Calvino declarou seu "amor": "Seria evasão o meu amor por Ariosto?" — pergunta feita na transição entre o neorrealismo fabular e a transfiguração fantástica.

A experiência épica de Calvino, no entanto, começa antes mesmo de sua relação mais estreita com Ariosto, pois já está presente em seu neorrealismo fabuloso. Identificamos, assim, três momentos da experiência épica de Italo Calvino: (1) épico neorrealista; (2) épico de transfiguração fantástica e (3) épico combinatório. Do primeiro momento escolhemos quatro obras nas quais o epos da Segunda Guerra Mundial e do Pós-Guerra italianos é narrado em três gêneros distintos: nos romances *A trilha dos ninhos de aranha* e *A especulação imobiliária*; nos contos de *Por último vem o corvo* e nas três narrativas memorialísticas ou autobiográficas, ou ainda, autoficcionais de *A entrada da guerra* que representam a forma épica do eu. Do segundo momento, escolhemos o romance fantástico *O cavaleiro inexistente*, considerado um travestimento moderno da epopeia de Ariosto. A partir desse momento, adentramos nas especificidades da relação entre Calvino e Ariosto, e avançamos para o épico combinatório do ensaio *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino*, considerado a obra central do *corpus*, não só pela cronologia, mas também por mesclar a hipertextualidade épica presente desde *O cavaleiro inexistente* com a metatextualidade épica anterior e posterior. O ensaio épico liga-se também à ideia titular de "experiência épica de Italo Calvino", já que o "ensaio" é o gênero experimental por excelência e, nesse sentido, o experimento que Calvino realiza é com a epopeia de Ariosto, na combinatória de episódios e oitavas reescritas de modo a revitalizar e redimensionar a experiência épica na modernidade. Logo após, avançamos para

o épico combinatório de *O castelo dos destinos cruzados*, no qual Calvino retoma sua experiência hipertextual épica. Assim, traçamos o fio épico de Calvino a partir dessas obras, mesmo sabendo que poderíamos incluir muitos outros textos.

Elegemos, para a nossa costura textual, ou para a tessitura da nossa tese, algumas fundamentações teóricas sobre o épico. Mas antes, propusemo-nos a compreender as questões em torno do gênero literário e como mudaram ao longo dos séculos, desde a Antiguidade Clássica até o final do século XX, a partir de autores-chave que fizerem uma historiografia teórica sobre o assunto, sobretudo Lima (2002) e Genette (1987). Depois seguimos para questões teóricas especificamente sobre o épico delineadas durante o século XX, e explanamos como as concepções sobre o épico evoluíram até chegar em sua forma, considerada por nós, mais bem acabada que é a semiotização épica do discurso, proposta por Anazildo Silva e Christina Ramalho (2022).

Na sequência, ainda preparando o terreno para a abordagem do *corpus*, propusemos o estudo sobre a relação entre textos literários. A experiência épica de Calvino só poderia ser explicada a partir desse campo, já que Calvino não escreveu nenhuma epopeia. O épica em Calvino é estabelecida em "segunda mão" ou "segundo grau", ou melhor, a partir da memória literária. Isso envolve os debates da literatura comparada e da recepção. Portanto, os nossos principais instrumentos norteadores foram: o trabalho de citação de Compagnon (1979) e a hipertextualidade de Genette (1982). Mas a recepção, o problema da leitura e de uma política da intertextualidade não deixaram de serem contemplados, já que a relação entre autores modernos e clássicos, se constituiu a partir de uma reflexão sobre erudição e possibilidades de leitura que engendram uma dificuldade: é possível recuperar todos os intertextos de uma obra? Essa e outras questões foram debatidas a partir de Samoyault (2008), Hutcheon (1991; 1993) e explicamos como Calvino e Borges subvertem a lógica da erudição intertextual. Essas últimas questões nos levaram a colocar a liberdade do ensaio em relação ao controle da escrita como homeostase (Compagnon, 1979). O ensaio, enquanto gênero literário, foi explicado com o aporte do nosso trabalho anterior, e incluímos dessa vez as reflexões de Silva e Ramalho (2022), relacionando o hibridismo ensaístico com o épico.

Dados esses pressupostos teóricos (épico, hipertexto e ensaio), passamos a abordar o *corpus*. Vimos como Calvino, mesmo representando magistralmente o plano histórico da Segunda Guerra Mundial e do Pós-Guerra, adere à fábula, configurando, assim, um plano maravilhoso, que são, ambos, constituintes do épico. Por isso, entendemos que o escritor está "além da atmosfera", já que muitas vezes, em maior ou menor grau, buscou a fábula, imagens literárias fantásticas, para exprimir as angústias do que experimentou nesse período. O além da

atmosfera fica ainda mais evidentes quando Calvino decide por uma ambientação e personagens muito distantes historicamente, voltando para o período de Carlos Magno e, assumindo, literalmente, seu amor por Ariosto. Mas não se trata de uma alienação do real, não poderia se tratar disso quando estamos diante de um comunista, de um escritor engajado: o além da atmosfera é uma escolha estética e de processos literários que representam o homem contemporâneo do pós-guerra, ou seja, fragmentado (o visconde partido ao meio), obstinado e empertigado (o barão nas árvores) e, por fim, pondo em dúvida sua própria existência e o real (o cavaleiro inexistente). Elegemos o romance *O cavaleiro inexistente* para estudo porque é um palimpsesto épico que apresenta camadas referencias oriundas da Antiguidade Clássica (mito da donzela guerreira), passando pelos romances de cavalaria medievais, até chega à epopeia *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto. A partir do mito da donzela guerreira e da operação de disfarce que esse mito engendra, apontamos para o aspecto mais importante que aparece tanto no hipotexto quanto no hipertexto: a relação do escritor com o que produz e com o mundo. Essa relação, ao mesmo tempo que diferencia ambas as obras, identifica processos literários de Ariosto em Calvino e também o contrário: aprendemos com Calvino a identificar aspectos modernos da epopeia.

Essa relação de reciprocidade entre Ariosto e Calvino continua no ensaio épico combinatório e no romance épico combinatório, publicados numa distância de apenas três anos. Na última seção desta tese, procuramos demonstrar todos os aspectos que identificamos da ensaística épica de *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* e como esses aspectos foram posteriormente retrabalhados ou recombinados no romance *O castelo dos destinos cruzados*.

Assim, não há dúvidas de que Calvino é um autor-chave para compreender o desenvolvimento do epos contemporâneo, por ter escrito sobre a guerra, por ter escrito o homem travestido de matéria épica antiga, por ter escrito ensaísticamente sobre si mesmo como um "estruturalista épico", por ser justamente um autor que no final do milênio passado elaborou propostas criativas que circunscrevem uma compreensão do clássico e do épico, no claro objetivo de fazer com que os artistas por vir, deste milênio, não os percam em seu horizonte.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. *In*: _____. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades: Editora 34, 2003, p. 15-45.

AIRA, César. O ensaio e seu tema. *In*: PIRES, Paulo Roberto (org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**: antologia *serrote*. Tradução: Paulina Wacht e Ari Roitman. São Paulo: IMS, 2018, p. 235-241.

ANUÁRIO DE LITERATURA. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina: Centro de Comunicação e Expressão, v. 20, n. esp. 1, 2015. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/issue/view/2181. Acesso em: 8 set. 2020.

ARAUZ, Valéria Angélica Ribeiro. **Indivisíveis, intangíveis, impossíveis**: mundos ficcionais em *I nostri antenati*, de Italo Calvino. 2009. 133 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2009. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/handle/11449/102374?show=full. Acesso em: 8 set. 2020.

ARIOSTO, Ludovico. **Orlando furioso**: Tomo I. Tradução, introdução e notas: Pedro Garcez Ghirardi. Ilustrações: Gustave Doré. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. t. 1.

ARIOSTO, Ludovico. **Orlando furioso**: Tomo II – Cantos XXIV-XLVI. Tradução, introdução e notas: Pedro Garcez Ghirardi. Ilustrações: Gustave Doré. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2023. t. 2.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BARENGHI, Mario. Il cavaliere inesistente. *In*: CALVINO, Italo. **Romanzi e racconti**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2001, p. 1361-1365.

BARRENTO, João. **O género intranquilo**: anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BEDIN, Cristiano. Italo Calvino as rewriter of the *Orlando Furioso*, by Ludovico Ariosto. *In*: INTERNATIONAL SCIENTIFIC RESEARCH CONGRESS, 4., 2019, Ankara, Turquia. **Anais** […]. Ankara, Turquia, 2019. Disponível em: https://periodicos.rdl.org.br/anacidil/article/view/499. Acesso em: 26 nov. 2021.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. *In*: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. *In*: PIRES, Paulo Roberto (org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**: antologia *serrote*. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: IMS, 2018, p. 111-124.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução: Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. 1. ed. Tradução: Carlos Nejar. Porto Alegre: Edições Globo, 1972.

BOWRA, Cecile. **Heroic Poetry**. London: MacMillan Press, 1952.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A teoria dos gêneros literários e o estatuto da narrativa simples em Platão**. Site do professor Jacyntho Lins Brandão. Faculdade de Letras UFMG. Belo Horizonte, [21--?]. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/jlinsbrandao/ Acesso em: Acesso em: 02 nov. 2021.

CALVINO, Italo. **A trilha dos ninhos de aranhas**. 2. ed. Tradução: Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CALVINO, Italo. **A entrada na guerra**. 1. ed. Tradução: Mauricio Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2023b.

CALVINO, Italo. **A especulação imobiliária**. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. 1. ed. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. **Assunto encerrado**: discursos sobre literatura e sociedade. Tradução: Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CALVINO, Italo. **Fábulas italianas**. Tradução:; Nils Moulin. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

CALVINO, Italo. **Italo Calvino Letters 1941-1985 selected and with an introduction by Michael Wood**. Translated by Martin McLaughlin. New Jersey: Princeton University Press, 2013.

CALVINO, Italo. **Lettere (1940-1984)**. A cura de Luca Baranelli. Introduzione di Claudio Milanini. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2001.

CALVINO, Italo. **Marcovaldo ou As estações na cidade**. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 144 p.

CALVINO, Italo. **O castelo dos destinos cruzados**. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 160 p.

CALVINO, Italo. **Il castello dei destini incrociati**. Milano: Oscar Mondadori, 2012. 184 p.

CALVINO, Italo. **Orlando Furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino**. Tradução: Margarida Periquito. Amadora, Portugal: Cavalo de Ferro, 2020.

CALVINO, Italo. **Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino con una scelta del poema**. Milano: Oscar Mondadori, 2023c.

CALVINO, Italo. **Os amores difíceis**. Tradução: Raquel Ramalhete. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CALVINO, Italo. **Os nossos antepassados**: O visconde partido ao meio; O barão nas árvores; O cavaleiro inexistente. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CALVINO, Italo. **Por último vem o corvo**. 1. ed. Tradução: Mauricio Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2023a.

CALVINO, Italo. **Saggi: 1945-1985**. Milano: Mondadori, 1995. 2. v.

CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno**. 1. ed. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAÑELLAS, F. O. R. T.; ROSA, María. Sobre onomástica aragonesa medieval. **Archivo de filología aragonesa**, p. 34-35, 1984. Disponível em: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/09/23/22fort.pdf. Acessado em: 02 out. 2022.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CASTRO, Gustavo de. **Italo Calvino**: pequena cosmovisão do homem. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

CECHI, E.; SAPEGNO, N. **Storia della letteratura italiana**: Il Novecento. Milano: Garzanti, 1966.

COMPAGNON, Antoine. **La seconde main ou le travail de la citation**. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. 176 p.

COSTA, Rita de Cássia M. e S. **O desejo da escrita em Italo Calvino**: para uma teoria da leitura. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

DAL PONT, Stella R. da S.; GUERINI, Andréia. Itália e Brasil: paralelismo em tradução literária? **Belas infiéis**, Universidade de Brasília, DF, v. 6, n. 2, p. 33-51, 2017. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfieis/article/view/11453/10082. Acesso em: 15 jun. 2023.

DERRIDA, Jacques. A lei do gênero. Tradução: Nicole Alvarenga Marcello e Carla Rodrigues. **Revista TEL Tempo Espaço e Linguagem**, Irati, v. 10, n. 2, p. 250-281, jul. /dez. 2019. Disponível em: https://revistas.uepg.br/index.php/tel/article/view/13793 Acesso em: 29 jul. 2021.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução: Marileide Dias Esquerda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
ECO, Umberto. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Reccord, 2003, p. 199-2018.

FANTAGHIRÒ. Direção: Lamberto Bava. Roteiro: Francesca Melandri e Gianni Romoli; Italo Calvino (fábula original). Produção: Lamberto Bava, Andrea Piazzesi, Roberto Bessi. Montagem: Piero Bozza. Fotografia: Romano Albani. Música: Amedeo Minghi. Intérpretes: Alessandra Martines, Mario Adorf, Ángela Molina, Kim Rossi Stuart. Itália: Reteitalia, 1991. 1 Blu-Ray Disc (200 min.), son., color.

FERNANDES NETTO, C. E. A forma literária, Ulisses e o leitor. **Revista Interface Tecnológica**, Taquaritinga, SP, v. 3, n. 1, p. 143-150, 2006. Disponível em: https://revista.fatectq.edu.br/index.php/interfacetecnologica/article/view/416. Acesso em: 26 set. 2020.

FERREIRA, João C. L. Italo Calvino: escritor e sociedade: uma análise de O cavaleiro inexistente. **Todas as Letras**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 47-57, 2006. Disponível em: http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/840. Acesso em: 8 set. 2020.

FERRONI, G. **Storia della letteratura italiana**: Il Novecento. Milano: Einaudi, 1991.

FIORETTI, Daniele. Italo Calvino: A Reasonable Utopia. *In*: _____. **Utopia and Dystopia in Postwar Italian Literature**: Pasolini, Calvino, Volponi-Palgrave Macmillan. [*S. l.*]: Palgrave Macmillan, 2017.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Metamorfoses da donzela-guerreira. **Dialogia**, São Paulo, v. 1, p. 21-26, out. 2002.

GAZOLA, Flávio Roberto. **A busca do ser e da arte em O Cavaleiro Inexistente de Ítalo Calvino**. 2006. 99 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2006. Disponível em: http://hdl.handle.net/11449/99134. Acesso em: 14 set. 2020.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1989.

GENETTE, Gérard. **Introdução ao arquitexto**. Lisboa: Vega: 1987.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**: **La littérature au seccond degré**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Editora Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução: Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GHIRARDI, Pedro Garcez. Gravuras, leituras, loucuras: visões do *Orlando Furioso*. *In*: ARIOSTO, Ludovico. **Orlando Furioso**: Tomo I. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

GOMES, Natalia G. B. **Ficcionalização histórica e insólito em *Os nossos antepassados*, de Italo Calvino**. 2016. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Londrina, Programa de Pós-graduação em Letras, Londrina, PR. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000205328. Acesso em: 08 de set. 2020.

GUERINI, A. A teoria do ensaio: reflexões sobre uma ausência. **Anuário de Literatura**, v. 8, n. 8, jan. 2000, p. 11-27. doi:10.5007/%x.

HALL, James. **Self-portrait**: a cultural history. New York: Thames & Hudson, 2014.

HIGHET, Gilbert. **The Classical Tradition**: Greek and Roman Influences on Western Literature. Nova Iorque: Oxford University Press, 2015.

HUSS, Bernhard. **Il cavaliere intertestuale:** intertextuelle Relationen zwischen Italo Calvino und Ludovico Ariosto. Romanische Forschungen, 113. Bd., H. 3, p. 320-351, 2001.

HUTCHEON, Linda. La política de la parodia postmoderna. Tradução de Desiderio Navarro. **Revista Critérios**, La Habana, edición especial de homenaje a Bajtín, p. 187-203, jul. 1993.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JAUSS, Hans. Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.

KLEIN, Adriana Iozzi. As cabras de Bikini: natureza e história em Italo Calvino. **Revista de Italianística**, [*S. l.*], n. 15, p. 65-80, 2008. DOI: 10.11606/issn.2238-8281.v0i15p65-80. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/88160. Acesso em: 11 ago. 2022.

KLEIN, Adriana Iozzi. Breve ensaio sobre o ensaio de Italo Calvino. *In*: KLEIN, Adriana Iozzi; MOREIRA, Maria E. R (org.). **Escrever é também outra coisa**: ensaios sobre Italo Calvino. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013, p.13-27. (Estudos Italianos – Série Ensaios).

LARA, Glaucia M. P.; SANTIAGO, Maria M. de L. O diálogo de Calvino com Hermes-Mercúrio em *As cidades invisíveis*. *Anuário de Literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina: Centro de Comunicação e Expressão, v. 20, n. esp. 1, 2015. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/issue/view/2181. Acesso em: 8 set. 2020.

LIMA, Luis Costa. A questão dos gêneros. *In*: _____ (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. vol. 1, p. 253-292.

LUKÁCS, György. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

LUKÁCS, György. Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper. *In*: PIRES, Paulo Roberto (org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**: antologia serrote. Tradução: Rainer Patriota. São Paulo: IMS, 2018, p. 86-109.

MAURO, Sergio. Italo Calvino e a trilogia I nostri antenati. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 103-109. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/342. Acesso em: 19 ago. 2019.

MIRANDA, Igor Gonçalves. **A ensaística especular e fantasmática de Italo Calvino**. 2021. 260 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2021. Disponível em: https://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/15174.

MIRANDA, Igor Gonçalves. Dilatações épicas em Fantaghirò, de Lamberto Bava: uma releitura fílmica da fábula de Italo Calvino. In: **Revista Épicas**. Ano 7, NE 6, Mar 23, p. 145-165. ISSN 2527-080-X. DOI: http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023ne6

MIRANDA, Igor Gonçalves. Fantaghirò. Cinema épico. **Revista Épicas**. São Cristóvão, SE, Ano 4, Número Especial 3, nov. 2020, p. 25-29. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaios**. 1. ed. Tradução e notas: Sérgio Milliet. Revisão e notas adicionais: Edson Querubini. Apresentação: Andre Scoralick. São Paulo: Editora 34, 2016. 1032 p.

MORAES, C. Resistência e leitura na Itália de *A trilha dos ninhos de aranha*, de Italo Calvino. **Litterata**: Revista do Centro de Estudos Hélio Simões, v. 3, n. 1, p. 8-21, 17 dez. 2015. Disponível em: https://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/803. Acesso em: 26 nov. 2021.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. A representação poética da escrita em *O cavaleiro inexistente*, de Italo Calvino. **Caligrama**, Belo Horizonte, n. 11, p. 161-174, dez. 2006.

MOREIRA, Maria Elisa. Rodrigues. **Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino**. 2012. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura**: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2015.

NASCIMENTO, Evando. Introdução: a literatura à demanda do outro. *In*: DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução: Marileide Dias Esquerda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 7-41.

NITRINI, Sandra. Conceitos fundamentais. In: NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 125-168.

OLIVEIRA, Eva Aparecida de. **Propostas para o século XXI**: o conto popular em Italo Calvino. 2013. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2013. Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/914742. Acesso em: 14 set. 2020.

PAIVA, Juliana Zanetti de. **Os nossos antepassados, de Italo Calvino, como alegoria do sujeito moderno**. 2015. 177 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269949. Acesso em: 8 set. 2020.

PESSOA NETO, Anselmo. **Italo Calvino**: passagens obrigatórias. Goiânia: Ed. da UFG, 1997.

PETERSEN, Lene Waage. Calvino lettore dell'Ariosto. **Revue Romane**, Bind 26, 1991.

PIERANGELI, Fabio. "Italo Calvino e a energia 'no momento de início'". *Anuário de Literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina: Centro de Comunicação e Expressão, v. 20, n. esp. 1, 2015. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/issue/view/2181. Acesso em: 8 set. 2020.

PIEROBON, Camila. Cidade, natureza e ilusão: Ítalo Calvino e a épica moderna nas desventuras de *Marcovaldo ou As estações na cidade*. **Revista Intratextos**, Rio de janeiro, v. 3, n. 1, p. 96-111, 2012. Disponível em: https://doi.org/10.12957/intratextos.2012.3139. Acesso em: 08 set. 2020.

PLATÃO. **A República**. 9. ed. Introdução, tradução e notas de Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PRECIOSO, Adriana Lins. O resgate lendário da cavalaria em *Il cavaliere inexistente*, de Italo Calvino. **Estudos Literários**, Sinop, v. 4, n. 7, p. 159-169, jan./jun. 2011.

RAMALHO, Christina B. CIMEEP: o gênero épico em discussão. *In*: RAMALHO, Christina B.; LIMA, Geralda de O. S (org.). **Estudos linguísticos e literários**: edição comemorativa 10 anos do Programa de Pós-graduação em Letras da UFS. Aracaju: Criação, 2018, p. 105-133.

RAMALHO, Christina. **Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres**. 825 f. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004. Acesso em: 14 maio 2021.

REZZONICO, Silvia. Um tipo nuovo di mediazione tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura dell'*Orlando Furioso*. **Enthymema**, n. 31, p. 192-215, 2022. https://doi.org/10.54103/2037-2426/18527.

RODRIGUES, Maria Aparecida. **As formas épicas de escrita do eu**. Curitiba: Editora CRV, 2015.

SAMOYAULT, Tiphaine. **Intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, Ana B. F. dos; ZAGANELLI, Margareth Vetis. Sobre a resistência *partigiani*: uma leitura do direito de resistir à opressão na perspectiva de *A trilha dos ninhos de aranha*, de Italo Calvino. *In*: COLÓQUIO INTERNACIONAL DIREITO E LITERATURA, 7., 2019, Belo

Horizonte, Minas Gerais. **Anais** […]. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2019. Disponível em: https://periodicos.rdl.org.br/anacidil/article/view/499. Acesso em: 26 nov. 2021.

SERRA, Tania. A donzela guerreira de Homero a Guimarães Rosa. **Rev. Inst. Est. Bras**., SP, n. 41, p. 181-188, 1996.

SERRANO CUETO, Antonio. **Italo Calvino. El escritor que quiso ser invisible**. Sevilha (España): Fundación José Manuel Lara, 2020.

SIGRIST, Vanina Carrara. **As fábulas na trilha de Italo Calvino**. 2007. 166 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270076. Acesso em: 19 ago. 2020.

SILVA, Anabela M. M. P. da. **A donzela guerreira**: confluências literárias. 2010. Mestrado (Dissertação). Porto: Faculdade de Letras, 2010.

SILVA, Anazildo V. da; RAMALHO, Christina B. **A semiotização épica do discurso e outras reflexões sobre o gênero épico**. 1. ed. Jundiaí (SP): Paco, 2022.

SILVA, Carla Araújo Lima da. **Diálogos entre a novela de cavalaria e *O cavaleiro inexistente*, de Italo** Calvino. Recife: O Autor, 2013.

SILVA, Eliana Carlos da. **Atualizações e ressignificações do mito da donzela guerreira**: uma análise comparada dos romances Papisa Joana (Donna Woolfolk Cross) e Memorial de Maria Moura (Rachel de Queiroz). 2013. 152 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2013.

SILVA, Jackson L. da. Calvino e Orlando: os desvarios d'*Os nossos antepassados*. **Intersecções**, Jundiaí, SP, v. 4, n. 1, p. 225-237, maio 2011.

SQUAROTTI, G. B. (org.). **Literatura italiana**: linhas, problemas, autores. São Paulo: Nova Stella (EDUSP), 1989.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução: Celeste Aída Galeão. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1997.

STANLEY, Jason. **Como funciona o fascismo**: a política do "nós" e "eles". Tradução: Bruno Alexander. Porto Alegre, RS: L&PM, 2018.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? *In*: PIRES, Paulo Roberto (org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**: antologia *serrote*. Tradução: André Telles. São Paulo: IMS, 2018, p. 13-26.

STEPHENS, J. Calvino's *I Glovanl Del Po*: A Study in Grey. **Romance Studies**, v. 11, n. 2, p. 83–97, 1993. https://doi.org/10.1179/ros.1993.11.2.83. Acesso em: 12 out. 2021.

TANSEY, Mark. **The Innocent Eye Test**. 1981. Óleo sobre tela. Altura: 198.1 cm. Largura: 304.8 cm. Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/484972. Acesso em: 21 abr. 2022

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

TOLEDO, Luana Rennó Martins. **Dialogando com os clássicos**: a importância do paladino Orlando em *O castelo dos destinos cruzados* de Ítalo Calvino. 2017. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/D.8.2018.tde-04042018-105149. Acesso em: 08 set. 2020.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In: CARVALHAL, Tânia F, COUTINHO, Eduardo (org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 120-132.

NOTAS

[1] Esta pesquisa teve apoio financeiro do Programa de Demanda Social da CAPES. Disponível em: https://ri.ufs.br/handle/riufs/15174.

[2] A respeito do movimento editorial fantasmático de Montaigne, publiquei o artigo "Movimento editorial e imagem da subjetividade: notas sobre *Ensaios*, de Michel de Montaigne" na revista *Diacrítica*, v. 35, n. 3, 2021, pp. 135–152, da Universidade do Minho (Portugal).

[3] Sobre o GT 22 , ver: https://www.cimeep.com/_files/ugd/fb7169_d6ad87a175f449b7972b24caa3a2e7f9.pdf.

[4] Em artigo intitulado "*I Giovani Del Po*: A Study in Grey" (1993), Joanna Stephens escreve a respeito do neorrealismo de *I giovani del Po*, obra de Calvino escrita entre 1950 e 1951, ainda não traduzida no Brasil: "I giovani del Po*, which Calvino wrote in 1950-51, does not appear in the first volume of his collected fiction, 1945-1963, recently published by Mondadori. This seems to confirm its status as one of the 'romanzi neorealistici' for which the author would prefer not to be remembered, since in them, he says,* 'tutto sfumava nel grigio, nel triste, perdevo quel timbro che era mio, cioe l'unica giustificazione del fatto che a scrivere fossi io e non un altro'. *With that* 'timbro'*, that personal voice, Calvino had written* II sentiero dei nidi di ragno *which took its urgent colour and life from the collective partisan experience. In the inevitable contextual shift in the postwar years from the group to the individual and from adventure to comformity he discovered with alarm that* 'temi della vita popolare di quegli anni' *produced a grey, institutional tone in his realistic writing and he abandoned it to elaborate, with more success, the fantastic vein*" (Stephens, 1993, p. 83).

[5] A relação de Calvino com o período e suas angústias criativas foi explanada a partir do prefácio da segunda edição de *A trilha dos ninhos e aranha*, escrito em 1964.

[6] A primeira versão com 40 cantos foi publicada e 1516, a segunda com revisões em 1521 e a terceira com 46 cantos foi publicada em 1532.

[7] Ver: https://www.cimeep.com/

[8] Tivemos acesso às edições originais no Centre de Documentation, da Maison des Sciences de l'Homme et de la Société (MSHS) na Universidade de Poitiers, durante o Doutorado Sanduíche.

[9] Esse artigo foi encontrado através da supervisão da professora d.ra Charlotte Krauss, durante a pesquisa do Doutorado Sanduíche realizada em 2024, em Poitiers, França. No original: *Vielmehr ist ihm ein Text wie der Orlando Orientierungsinstanz im Rahmen einer Konzeption, die die Literatur als Ordnungsmodell von "Welt" begreift (die Literatur hat keine Abbild-, sondern Modellfunktion) und sich folgerichtig von Prätexten Strategien zur Bewältigung subjektiver Erfahrung des Kosmos aneignen will*.

[10] Por conta disso, em março de 2022 fomos ao Terceiro Colóquio do CIMEEP, realizado na Universidade de Poitiers, França, e apresentamos uma comunicação e publicamos seu respectivo artigo na *Revista Épicas* intitulado "Dilatações épicas em Fantaghirò, de Lamberto Bava: uma releitura fílmica da fábula de Italo Calvino", fruto da pesquisa "Imagens do Épico nas Adaptações Cinematográficas de Italo Calvino", alocada no Grupo de Trabalho 22 – O Épico no Cinema do CIMEEP, que se insere dentro do eixo temático da transformação intermidial de matérias épicas. A fonte de abordagem foi o filme *Fantaghirò* (1991), do cineasta Lamberto Bava, adaptação cinematográfica da fábula "Fanta-Ghirò, persona bella", publicada na edição integral italiana de *Fábulas italianas*. Na ocasião, refletimos sobre o hibridismo épico de conto popular para o cinema épico, ressaltando a materialidade épica ao identificar o plano maravilhoso (Caverna da Rosa Dourada) e o plano heroico (donzela guerreira). A pesquisa em cinema épico, a comunicação e o artigo foram de suma importância para orientar a abordagem nesta tese da hipertextualidade de *O cavaleiro inexistente* por conta da presença do mito da donzela guerreira. Na seção 4.2 apresentamos uma pequena fortuna crítica e teórica sobre o mito do andrógeno representado pela donzela guerreira.

[11] […] *al livello di poetica esplicita (nei saggi) e di poetica implicita (nelle opere che si pongono in relazione intertestuale coll'Orlando furioso) e a un livello di profondo orientamento soprattutto formale più intimamente presente nella scrittura di Calvino*.

[12] *1. un primo periodo di presenza ariostesca «invisibile» o implicita; 2. il momento del Cavaliere inesistente, che dà luogo alla formulazione di una poetica di «trasfigurazione fantastica»; 3. il periodo della doppia «riscrittura» dell'Orlando furioso, I 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.*

[13] *Dall'esordio nell'46 fino al '54 il nome dell'Ariosto appare una sola volta nel 1949* […].

[14] *Nel 1952, con II visconte dimezzato, ha fatto il suo ingresso nella narrativa di Calvino la figura del cavaliere, immagine emblematica di un rapporto intertestuale coll'Ariosto.* […] *Dobbiamo aspettare il periodo successivo all'esperienza profondamente ariostesca del Cavaliere inesistente (1959), per trovare la prima esplicita lettura poetica dell'Ariosto*.

[15] *Therefore, the rewriting process is realized as the substitution of a hypertext for a hypothesis and this situation causes a sense of anxiety in those who elaborate this transformation.*

[16] *The author accompanies the reader in reading the proposed passages with a simple and non-academic language and helps him to give an interpretation of the text, through a work of simplification of the poetic material*.

[17] Referimo-nos aos textos *Arte poética*, de Aristóteles; *Arte poética*, de Horácio e *Do sublime*, de Longino, reunidos no volume *A poética clássica* (2005), organizado por Roberto Oliveira Brandão e Jaime Bruna.

[18] O artigo do renomado professor Jacyntho Lins Brandão não está datado, mas podemos encontrá-lo em sua página, endereço eletrônico da Universidade Federal de Minas Gerais: http://www.letras.ufmg.br/jlinsbrandao/

[19] *Its chief interest is that it shows us an earlier stage of development in European civilization that any other comparable document, Greek or Roman books included*.

[20] *Compared with Homer, Beowulf's adventures take place, not in the morning light of civilization, but in the twilight of that huge, lonely, anti-human world, the forest primeval* […].

[21] […] *contains far less such information, because its characters and composers knew far less of the past and of the world around*.

[22] *Sometimes these are roughly linked together, to make a cycle or a chronicle telling of many great exploits performed in one war, or under one dynasty, or by one group of strong men. But still these do not make an epic.*

[23] […] *will form an interesting story, but they will not have the artistic impact of a real epic*.

[24] *An epic is made by a single poet (or perhaps a closely linked succession, a family of poets) who relates one great heroic adventure in detail, connecting it with as much historical, geographical, and spiritual background as will make it something much more deeply significant than any isolated incident, however remarkable, and causing it to embody a profound moral truth*.

[25] […] *on the level above folk-poetry, the world of literature was also a unity*.

[26] *It is a 4.000-line epic, arranged in strophes bound together by assonance, and inspired by the Saracenic wars of Charlemagne. It relates the heroic death of Charlemagne's Lord Warden of Brittany, Hruodland, in A.D. 778. (Roland is his modern name, and he was actually killed not by the Saracens but by the Basques.)*

[27] *They were extremely long poems — not long and rich like Homer, but diffuse and rambling to suit the leisurely tempo of the Middle Ages*.

[28] *The word romance simply means a poem or story written in one of the vernacular Romance languages instead of Latin* […]; *but in time it acquired the sense that indicates the essential quality of these works, their love of marvellous*.

[29] Decidimos manter o nome original em italiano da epopeia de Boiardo, já que não temos nenhuma tradução para o português. 1495 e 1532 são os anos das últimas publicações das epopeias com todos os cantos, ambas póstumas.

[30] *Since then the culture of each civilized European nation has been based on the teaching of some other language in its schools and the constant flow of translation, imitations, and emulations into its literature.*

[31] […] *on the exact pattern of the Latin or Greek works he admires*.

[32] […] *impels modern writers to use something, but not everything, of classical form and material, and to add much of their own style and subject-matter — in the endeavour to produce something not only as good as the classical masterpieces but different and new*.

[33] *A huge and delightful phantasmagoria telling of the adventures in love and war of Roland and other champions, in a period roughly identifiable as that which saw the invasion of France by the Saracens and their defeat by Charles Martel. It was a continuation and improvement of an unfinished Roland in Love (Orlando Innamorato) by Matteo Maria Boiardo, Count Scandiano (1434–94). The plot and its treatment are wildly unhistorical. Orlando (in whom few could recognize Hruodland, the grim warden of the Breton marches) goes mad through his hopeless love for Angelica, daughter of the Grand Khan of Cathay. He recovers only when the sorcerer Astolfo visits the moon, riding on a winged horse and guided by St. John the author of the Apocalypse, and brings back a bottle containing his common sense. The lost wits of many people are stored in the moon. Astolfo had not thought lunacy had undone so many. He examined the bottle after bottle for Roland's, "and the wizard recognized it, since / it bore the label: Roland's sanity".*

[34] […] *most of the supernatural element is provided by medieval fantasies: magic, sorcerers, enchanted objects such as helmets and swords, fabulous animals such as flying hippogriffs*.

[35] Apesar de Bowra (1952) afirmar que na China não existe poesia heroica propriamente dita, ele traz exemplos de alguns poemas para exemplificar sua tese.

[36] *The conception of the hero and of heroic prowess is widely spread, and despite its different settings and manifestations shows the same main characteristics, which with what Greeks say of their heroes*.

[37] *This degree of independence and objectivity is due to the pleasure which most men take in a well told tale and their dislike of having it spoiled by moralising or instruction. Indeed, heroic poetry is far from unique in this respect. It has much in common with other kinds of narrative, whether in prose or in verse, whose main purpose is to tell a story in an agreeable and absorbing way. What differentiates heroic poetry is largely its outlook. It works in conditions determined by special conceptions of manhood and honor*.

[38] *Although in this poetry great events are usually directed by magic, it does not mean that the men who take part in them lack great qualities. They may often have strength and courage and power to command, but none the less they must practise magic if they wish to succeed.*

[39] […] *but no poem can be regarded as truly heroic unless the major successes of the hero are achieved by more or less human means.*

[40] *The poet is too close to the actual event to present it with the artistic detachment of heroic narrative.*

[41] *At the start is shamanistic poetry in which the chief character is the magician, and magic is the main means of success. This is touched by the new spirit of a man-centred universe which, appearing separately in panegyric and lament, then invades narrative and produces a heroic poetry in which gods and men both take part. This in turn bifurcates into the poetry of gods and the poetry of men. Heroic poetry proper thus covers the whole of the second stage and half of the third. It is composed in the conviction that its characters belong to a special superior class, which it sets apart in a curious kind of past.*

[42] *Truly heroic poetry deals with men, and though it may introduce gods into the action, the main interest is in men*.

[43] […] *so, Christian poems of saints reject the heroic conception of man as a self-sufficient being, and place him in a subordinate position in a scheme where the chief characters are God and His angels*.

[44] *To the authority of tradition some poets add the authority of inspiration by some divine power which it would be improper to question*.

[45] […] *a story is sufficiently true if it gives the main outlines of events and preserves important names; it is not impaired by the poet's imaginative treatment of details*.

[46] *When this happens, the poet may still assert his rights and claim that he possesses a special knowledge*.

[47] *By identifying himself with his characters he can indulge emotion and sentiment, and adds greatly to the richness and variety of his poetry*. […] *In general, we may say that the semi-dramatic form of some heroic poetry is due to the poets' desire to present a situation as vividly as possible*. […]. *Such an art satisfies the needs of narrative by keeping events vividly before us*.

[48] *The tendency to fall into stanzas is undoubtedly present. Perhaps the best explanation is that the collection of these poems was made when they had passed out of current use arid were not well remembered, and that those who claimed to know them tended unconsciously to reshape them into something akin to the ballad-stanza which was common in the poetry of the day.*

[49] *When the material is so accidentally and so capriciously preserved, we cannot hope to give a comprehensive study of heroic poetry or to find a common pattern for all its manifestations*. […] *All we can hope is to find what are the main characteristics of this poetry as we know it and then to examine some of its variations. The study is both literary and social. This poetry has many virtues of its own and gives a special kind of pleasure, but it is also the reflection of the societies which practise it and illustrates their character and ways of thinking*.

[50] Até mesmo uma escultura, como é o caso de "Orlando furioso", esculpida por Jean Bernard Duseigneur em 1831 e fundida em bronze em 1867 e até hoje exposta no Museu do Louvre, pode ser considerada "épica", já que representa um dos momentos da epopeia de Ariosto; ou seja, apresenta uma matéria épica.

[51] György Lukács (2009; 2011) estabeleceu uma relação fundamental entre os gêneros épico e romanesco e considerou o romance o herdeiro moderno da epopeia. Embora na epopeia clássica exista integração do homem com o mundo e o romance moderno rompa esta integração, o romance moderno guarda características do épico como a busca pela totalidade da experiência humana. Essa totalidade épico-moderna é explicada por Lukács (2009) através de pares dialéticos como indivíduo e sociedade, sujeito e destino. Nesse sentido, o romance moderno é também constituído de um herói central diferente do herói clássico (a principal referência de "épico" para Lukács é o modelo clássico, e ele desenvolve muitas de suas teses a partir da estética hegeliana). O romance histórico é resultado de uma influência recíproca entre as formas épicas e dramáticas, sendo o drama seu principal elemento, a partir do escritor inglês Walter Scott, já que é sua marca distintiva por intensificar a ação épica. Para Lukács, o romance histórico retrata as mudanças sociais e históricas que afetam a vida cotidiana e as ações das pessoas comuns, mostrando como esses grandes eventos históricos moldam a consciência e o destino dos personagens individuais.

[52] Segundo Max Bense (2018, p. 120-121), "Esse tipo de ensaio lança mão de todos os meios para levar o objeto a uma posição em que sua fragilidade, sua vulnerabilidade, sua instabilidade aparecem sob uma luz suicida".

[53] Outra diferença de destaque é que Carvalhal traz um exemplo de estudo comparado através da intertextualidade entre Carlos Drummond de Andrade e outros dois poetas Gonçalves Dias e Luís de Camões, dando ao leitor a oportunidade de acompanhar mais de perto os efeitos interpretativos de uma comparação, no caso, a intertextualidade.

[54] A palavra italiana *partigiano* (*partigiana*, *partigiani*) é composta de *parte* (em português "parte") com o sufixo *artigiano* (em português "artesão"), e seu sentido mais abrangente é "aquele que toma parte, partidário, que age em partido". Esse é o primeiro sentido que encontramos para o verbete no dicionário *on-line* Treccani, o segundo

é o seguinte: "*Chi fa parte di formazioni irregolari armate che agiscono sul territorio invaso dal nemico esercitando azioni di disturbo o di guerriglia. In partic., in Europa, durante la seconda guerra mondiale, il termine indicò gli appartenenti ai movimenti di resistenza contro la potenza tedesca che occupava molti paesi, qualunque fosse la forma della loro organizzazione e della loro attività. Partigiani della pace, organizzazione internazionale, sorta nel 1949 con l'adesione di partiti e di movimenti politici e culturali di sinistra, allo scopo di lottare in favore della pace contro i pericoli di una terza guerra mondiale; la loro attività si esaurì dopo la morte di Stalin (1953), che aveva fornito all'organizzazione il principale impulso e sostegno*" [Que faz parte de formações armadas irregulares que atuam no território invadido pelo inimigo exercendo ações perturbadoras ou de guerrilha. Em particular, na Europa, durante a Segunda Guerra Mundial, o termo indicava os membros dos movimentos de resistência contra o poder alemão que ocupavam muitos países, qualquer que fosse a forma de sua organização e sua atividade. Partidários da paz, organização internacional, construída em 1949 com a adesão de partidos e movimentos políticos e culturais de esquerda, a fim de lutar pela paz contra os perigos de uma terceira guerra mundial; sua atividade foi esgotada após a morte de Stalin (1953), que havia fornecido à organização o principal impulso e apoio]. Não há, em português, palavra adequada que signifique "guerrilheiro da Resistência Italiana contra o fascismo", e "partidário" é insuficiente; portanto, optamos em manter as palavras italianas *partigiano*, *partigiana*, *partigiani*, respeitando a concordância nominal do português.

[55] Nesse mesmo período temos a publicação de várias obras neorrealistas com a temática da Resistência italiana, mas que tinham protagonistas adultos com preocupações graves. Algumas delas são: *Uomini e no* (1945), de Elio Vittorini; *Cronache di poveri amanti* (1946), do popular Vasco Patrolini; *I ventitré giorni della città di Alba* (1952), de Beppe Fenoglio, entre outras.

[56] […] *glose et entreglose, toute énonciation répète. Telle est la prémisse de ce livre, qu'il met à l'épreuve de la citation, la forme simple de la répétition, l'amorce du livre*.

[57] *C'est pourquoi il faut garder le souvenir de cette pratique originelle du papier, antérieure au langage, mais que l'accès au langage n'abolit pas tout à fait, pour en suivre la trace toujours maintenue, dans la lecture, dans l'écriture, dans le texte, dont la définition la moins restrictive (celle que j'adopte) serait : le texte, c'est la pratique du papier*.

[58] *Et dans le texte, comme pratique complexe du papier, la citation réalise de manière privilégiée une survivance qui réjouit ma passion pour le geste archaïque du découper-coller*.

[59] Consultamos a tradução de Cleonice Mourão, cujas palavras são do campo semântico da costura. Em francês: *Une autre métaphore encore, couturière, où il s'agira de taille, de bâti, de faufilure et de surfilage*.

[60] […] *ma lecture procède déjà d'un acte de citation qui désagrège le texte et détache du contexte*.

[61] […] *que le lecteur fait dans le texte, ce sont les arrêts, les suspensions ou les achoppements de sa lecture*.

[62] *Toute citation est d'abord une lecture — de manière équivalente, toute lecture, comme soulignement, est une citation — , ne serait-ce qu'au sens trivial où la citation que je fais, je l'ai lue jadis, avant — mais est-ce exact? — qu'elle fût citation*.

[63] *La seule liberté que le texte concède au lecteur est celle de l'accommodation : qu'il accommode sur le texte et qu'il s'en accommode, les deux étant souvent contradictoires. Il lui faut trouver la place d'où le texte lui sera lisible, recevable*.

[64] *La citation est un élément privilégié de l'accommodation car elle est un lieu de reconnaissance, un repère de lecture*.

[65] *Elle donne rendez-vous, elle invite à la lecture, elle sollicite, elle provoque, elle aguiche comme un clin d'œil*.

[66] *La sollicitation est essentiellement fortuite. A preuve, le même livre peut me tomber des mains aujourd'hui et me ravir dès demain*.

[67] *Pourtant, jamais l'excitation ne remonte jusqu'à la source, jamais elle ne retrouve la secousse originelle et intraitable. Je puis m'exciter sur un texte, le souligner, le barrer, le découper, le déchirer et le couvrir d'injures, l'ébranlement initial m'est inaccessible, parce qu'il est tout à la fois dans le texte et hors de lui, dans la configuration imaginaire de la lecture où, de tout mon corps, je suis une partie prenante et l'ultime référent*.

[68] […] *j'épingle des morceaux choisis qui seront ornements,* […] *je les ente sur le corps de mon texte* […]. *Le bâti doit disparaître sous la finition, et la cicatrice elle-même (les guillemets) sera un agrément supplémentaire*.

[69] […] *d'unités éparses, matérialisées (sur des fiches par exemple) ou non*.

[70] *Le travail de l'écriture est une récriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, de les rassembler, de les comprendre (de les prendre ensemble), c'est-à-dire de les lire : n'est-ce pas toujours le cas ? Récrire, réaliser un texte à partir de ses amorces, c'est les arranger ou les associer, faire les raccords ou les transitions qui s'imposent entre les éléments mis en présence : toute l'écriture est collage et glose, citation et commentaire. Bien entendu, les raccords sont plus difficiles dans le cas de citations puisqu'il faut ne rien altérer et les insérer telles quelles.*

[71] *El Hacedor, tel est le titre d'un court récit liminaire qui donne son nom à un recueil de Borges. L'Auteur : la traduction est imprécise*. […] *Le Bricoleur eût mieux convenu, mieux rendu l'esprit de l'écriture selon Borges*

: l'auteur est un bricoleur plutôt qu'un ingénieur […]. *Bricoleur, l'auteur fait avec ce qu'il trouve, il monte en épingle, il ajuste ; c'est une petite main*.

[72] *La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture ; elle conjoint l'acte de lecture et celui d'écriture*.

[73] *La substance de la lecture (sollicitation et excitation) est la citation ; la substance de l'écriture (récriture) est encore la citation. Toute pratique du texte est toujours citation, et c'est pourquoi, de la citation, aucune définition n'est possible.*

[74] Observamos que se estabelece um paralelo entre as relações temporais ou epocais de Menard e Cervantes e de Calvino e Ariosto: ambos são autores modernos (um deles, fictício) que reescrevem uma obra renascentista.

[75] […] *le modèle de la citation, s'il est à l'origine* […] *de l'écriture, et à cause de cela, est aussi son horizon : le texte idéal, utopique,* […] *serait une citation*.

[76] *L'œuvre de Borges représente sans doute l'exploration la plus poussée du champ de la récriture, son exténuation. Car si l'écriture est toujours une récriture, de subtils mécanismes de régulation, variables selon les époques, œuvrent pour qu'elle ne soit pas simplement un recopiage, mais une traduction, une citation. Ce sont ces mécanismes dont Borges organise le viol. « Pierre Ménard, auteur du Quichotte »* […] *accomplit l'idéal du texte et prétend qu'il se distingue de la copie.* […] *Tel est le point limite vers lequel tendrait une écriture qui, jusqu'au bout, se concevrait comme devenir, dans la récriture, de l'acte de citation*.

[77] […] *affecta l'écriture elle-même* […] *et n'intervint pas avant le début du XVII e siècle, dans le procès intenté contre les Essais ainsi que contre d'autres « parrhésies » ou abus de discours analogues, contre la mode de la citation*.

[78] *L'élan, la grande mobilité de l'écriture du XVI e siècle, exemplaires chez Montaigne, sont désormais contenus. Le texte fait corps, il se ramasse, il se referme sur lui-même* […].

[79] *La périgraphie du livre, parce qu'elle le cerne tel un tableau vivant, est naturellement l'objet privilégié du fantasme. Le livre imaginaire a une silhouette, un contour : un nom d'auteur, un titre, une épigraphe, etc. Il n'est que silhouette : son corps (la masse de ses caractères) demeure flou, gris, indistinct. L'écriture, partant du fantasme, remplit la périgraphie, elle différencie le corps du texte. Il est remarquable que la périgraphie soit à la fois le noyau du fantasme d'écriture et le critérium d'une qualification symbolique, grâce à un bouclage, propre à l'homéostat, du système de production et du dispositif de contrôle. La périgraphie, institution positive, incite au fantasme, et à l'écriture qui sera d'autant plus recevable qu'elle restera fidèle au fantasme. De celui-ci, il n'y a pas lieu de se débarrasser pour écrire, ni de le dompter. C'est lui au contraire qui contraint l'écriture et apprivoise le sujet*.

[80] *L'un disait un vers, l'autre devait dire la suite. On citait une maxime et il fallait donner la réplique avec la même pensée tirée d'un autre poète*.

[81] […] *au lieu de riposter aux propositions de son adversaire par des citations, il les dénonce comme citations*. […] *Le malheur, c'est que de tout propos il y a une occurrence antérieure, et Borges, exaspérant la logique de la citation iconique, adoptant le parti d'accuser toute répétition, aura le dernier mot*.

[82] *Réfuter le discours de l'autre sous le prétexte de la citation, c'est priver l'autre de ses icônes, le disqualifier et le réduire au silence. Celui qui a le dernier mot, c'est celui qui a des références. Voilà la stratégie constante de Borges quand elle exténue les possibles du système classique de l'écriture, de la périgraphie et de la citation, jusqu'à le mettre en contradiction. Borges, lui, est inattaquable lorsqu'il défait son adversaire, lorsqu'il le contraint à se taire en le rendant malade de l'obsession du « tout est déjà dit ». « La certitude que tout est écrit, dit ailleurs Borges, nous annule ou fait de nous des fantômes*.

[83] O romance *Dom Quixote de la Mancha*, de Cervantes, é divido em dois volumes; o primeiro contem quatro livros com o total de 52 capítulos; o segundo volume é um livro com 74 capítulos — trata-se de uma obra extensa.

[84] […] *l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes — types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. — dont relève chaque texte singulier*.

[85] […] *ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par "tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes"*.

[86] […] *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire* […] *par la présence effective d'un texte dans un autre*.

[87] […] *et qui est sans doute un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est - à - dire de son action sur le lecteur* […].

[88] […] *toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire*. […] *posons une notion générale de texte au second degré* […] *ou texte dérivé d'un autre texte préexistant*.

[89] […] *sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer* […].

[90] […] *où un métatexte (disons telle page de la Poétique d'Aristote) « parle » d'un texte (Œdipe Roi)*.

[91] […] *l'hypertexte est plus couramment que le métatexte considéré comme une œuvre "proprement littéraire"*.

[92] *Joyce en extrait un schéma d'action et de relation entre personnages, qu'il traite dans un tout autre style, Virgile en extrait un certain style, qu'il applique à une autre action. Ou plus brutalement : Joyce raconte l'histoire d'Ulysse d'une autre manière qu'Homère, Virgile raconte l'histoire d'Énée à la manière d'Homère ; transformations symétriques et inverses*.

[93] […] *des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques. Leurs relations sont au contraire nombreuses, et souvent décisives*.

[94] […] *l'architextualité générique se constitue presque toujours, historiquement, par voie d'imitation (Virgile imite Homère, Guzman imite Lazarillo), et donc d'hypertextualité* ;

[95] […] *l'appartenance architextuelle d'une œuvre est souvent déclarée par voie d'indices paratextuels* ;

[96] […] *ces indices eux-mêmes sont des amorces de métatexte ("ce livre est un roman"), et le paratexte, préfaciel ou autre, contient bien d'autres formes de commentaire* ;

[97] […] *l'hypertexte, lui aussi, a souvent valeur de commen taire : un travestissement comme le Virgile travesti est à sa façon une "critique" de l' Énéide , et Proust dit (et prouve) bien que le pastiche est "de la critique en action"; Virgile travesti é uma obra de Paul Scarron publicada em 1648, considerada tanto uma paródia (regime lúdico) quanto um pastiche (regime sério), inspirada por outra obra de Giovanni Lalli intitulada L'Eneide travestita, de 1633*.

[98] […] *le métatexte critique se conçoit, mais, ne se pratique guère sans une part — souvent considérable — d'intertexte citationnel à l'appui*.

[99] […] *l'hypertextualité, comme classe d'œuvres, est en elle-même un architexte générique, ou plutôt transgénérique : j'entends par là une classe de textes qui englobe entièrement certains genres canoniques*.

[100] […] *et comme toutes les catégories génériques, l'hypertextualité se déclare le plus souvent au moyen d'un indice paratextuel qui a valeur contractuelle*.

[101] *Moins l'hypertextualité d'une œuvre est massive et déclarée, plus son analyse dépend d'un jugement constitutif, voire d'une décision interprétative du lecteur* […]. *Je puis également traquer dans n'importe quelle œuvre les échos partiels, localisés et fugitifs de n'importe quelle autre, antérieure ou postérieure. Une telle attitude aurait pour effet de verser la totalité de la littérature universelle dans le champ de l'hypertextualité, ce qui en rendrait l'étude peu maîtrisable ; mais surtout, elle fait un crédit, et accorde un rôle, pour moi peu supportable, à l'activité herméneutique du lecteur — ou de l'archilecteur*.

[102] […] *c'est la pratique qu'illustreront au XVII e siècle les travestissements burlesques du type Énéide travestie*.

[103] […] *une reprise plus ou moins littérale du texte épique détourné (retourné) vers une signification comique*.

[104] […] *et si Borges a pu montrer sur l'exemple imaginaire de Pierre Ménard que la plus littérale des récritures est déjà une création par déplacement du contexte*.

[105] […] *est presque intégralement un genre hypertextuel, et "parodique" en son principe, puisqu'elle attribue* […] *des conduites et des discours humains à des animaux*.

[106] *Roland furieux, pourtant, commence exactement où la mort de Boiardo avait interrompu, en 1494, l'action de Roland amoureux, et il lui doit tous ses principaux personnages: Charlemagne et Agramant, Roland, Renaud, Roger, Astolphe, Angélique et Bradamante, et le réseau de leurs relations, guerrières et amoureuses. Il lui doit surtout l'essentiel, qui est la contamination, apparemment inédite, de l'épopée carolingienne et du roman courtois. Cet amalgame spécifique, à l'équilibre si instable et si explosif, vient tout entier de Boiardo, et l'Arioste n'a eu qu'à en prolonger ad libitum les mirobolantes péripéties*.

[107] […] *l'Arioste, qui écrit non seulement dans un autre style, mais dans un autre dialecte que Boiardo, ne prétend nullement s'écarter de l'esprit de son œuvre*.

[108] *Ce que j'ai appelé continuation meurtrière ou parricide pose un autre problème* […]: « fidèle » *ou non, une continuation* […] *a pour effet, nous l'avons vu, de faire oublier, injustement ou non et à l'exception des spécialistes, son hypotexte*.

[109] *Mais comme je persiste à penser que l'hypertextualité ajoute une dimension à un texte, il me semble qu'ici — pour une fois — l'érudition peut enrichir la lecture*.

[110] […] *chargée de combler d'éventuelles paralipses, ou ellipses latérales (« Que faisait X pendant que Y... »)*.

[111] […] *pratique culturelle ouverte et consommable — destinée qu'elle est en effet, et par nature, à la consommation; sans compter la masse des traductions (translinguistiques) en prose d'œuvres poétiques* […] *sans doute plus nombreuses que les traductions en vers, et qui sont à la fois des traductions et des prosifications*.

[112] Como dissemos anteriormente, Platão (2001) reescreve a primeira cena da *Ilíada* em forma de prosa.

[113] […] *une véritable poétique de la prose, qui fait de lui un grand prosateur, et dont un des traits majeurs — et l'une des vertus — est précisément d'être prosaïque* […].

[114] *Un texte* […] *ne peut être ni réduit ni agrandi sans subir d'autres modifications plus essentielles à sa textualité propre* […] ;

[115] *Réduire ou augmenter un texte, c'est produire à partir de lui un autre texte, plus bref ou plus long, qui en dérive, mais non sans l'altérer de diverses manières, à chaque fois spécifiques, et que l'on peut tenter d'ordonner, symétriquement ou à peu près, en deux ou trois types fondamentaux d'altérations réductrices et augmentatrices*.

[116] […] *n'entraîne pas inévitablement une diminution de valeur : on peut éventuellement « améliorer » une œuvre en en supprimant chirurgicalement telle partie inutile et donc nuisible*.

[117] *Il faudrait toute une vie pour seulement parcourir le champ de ces « éditions » — en fait, versions — ad usum delphini dont se composent fort couramment (quoique non toujours ouvertement) les collections de littérature « pour la jeunesse »* […] *autant d'œuvres réduites à leur trame narrative, succession ou enchaînement d'« aventures ». La notion même de « roman d'aventures » est en grande partie un artefact éditorial, un effet d'élagage. Ses grands fondateurs se croyaient presque tous voués à une tâche plus noble, ou plus sérieuse*.

[118] Veremos com mais detalhes esse assunto na seção 5.

[119] […] *qui supprimait non pas la moitié, mais deux bons tiers du texte homérique : discours redondants et fastidieux, combats peu conformes au goût classique, qui se révèle ou se confirme par-là fort éloigné de l'âme épique : faire, dans une épopée, la chasse aux batailles et aux répétitions, c'est marquer assez infailliblement son aversion pour l'essentiel de sa matière, et de son style. Mais toute époque n'est pas tenue d'apprécier tout genre, et l'Iliade en douze chants témoigne assez bien pour le goût de son temps*.

[120] […] *c'est l'opposition entre le monde du récit (qui supporte fort bien la première personne) et celui du commentaire, qui peut fort bien s'en passer, mais impose l'emploi du présent*. […] *Un résumé peut certes n'aspirer modestement qu'à rafraîchir la mémoire du lecteur ; mais en général, il sert d'appui au commentaire de l'œuvre littéraire. L'auteur d'un tel condensé ne peut avoir pour ambition de reproduire en plus bref et en plus mal ce qui a été raconté mieux, et plus en détail. Résumer le contenu d'un roman n'est pas faire un reader's digest . Il s'agit bien plutôt de commenter une œuvre ou de donner à d'autres la possibilité de le faire sans défaillance de mémoire. Le résumé s'insère donc dans une situation commentative plus vaste dont il est un élément*.

[121] Sobre o romance teórico de Calvino, temos alguns trabalhos: "Sobre um hiper-romance ou a estrutura narrativa de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino" (2015), de Severino e Barni; "*Se um viajante* no tempo do grande romance: entre a angústia da escritura e o prazer da leitura, em Italo Calvino" (2014), de Corgozinho; e "*Se um viajante* entre a metaficção e a *mise en abyme*" (2019), trabalho escrito por nós.

[122] *Hay un contino, pero hay también diferencia irónica, diferencia inducida por esa misma historia*.

[123] […] *reelaboración irónica postmoderna que hace Doctorow del mismo material histórico en lo que me gustaría llamar su "metaficción historiográfica"*.

[124] […] *el conocimiento enciclopédico del lector de que un Freud, Jung, Goldman y Nesbit históricos sí existieron realmente para plantear un abierto desafío a las nociones preconcebidas del lector sobre qué es realmente la 'verdad' histórica*.

[125] *En la primera página de la novela se da el registro histórico oficial* […].

[126] […] *siempre tenemos conciencia de las desviaciones respecto del mismo, incluyendo las desviaciones históricas reales del famoso cuadro decimonónico de Henry Wallis que representa la muerte de Chatterton*.

[127] *Esta es una parodia irónica postmoderna que emplea las convenciones del realismo contra ellas mismas a fin de poner en primer plano la complejidad de la representación y su política implícita.*

[128] […] *se niega a satisfacer la expectativa de clausura o a proporcionar la certeza distanciadora que la tradición literaria [y artística]... ha inscrito en la conciencia colectiva de los lectores occidentales*.

[129] *La parodia puede ser empleada como una técnica autorreflexiva que llama la atención hacia el arte como arte, pero también hacia el arte como fenómeno ineludiblemente ligado a su pasado estético e incluso social*.

[130] […] *usar la parodia para librarse de las «manos muertas» de esa historia del arte y de su creencia en valores eternos y genios espontáneos*.

[131] *La estructura de la parodia hace posible que el pasado sea admitido como inscrito, pero también que sea subvertido al mismo tiempo*.

[132] […] *existe una amenaza muy real de elitismo o de falta de acceso en el uso de la parodia en cualquier arte. Esta cuestión de la accesibilidad es, innegablemente, parte de la política de la representación postmoderna. Pero es la complicidad de la parodia postmoderna —el que ella inscriba y socave a la vez lo que ella parodia — la que es capital para su capacidad de ser entendida. Esto puede que explique la frecuente reapropiación paródica de las imágenes de los medios masivos en particular por muchos fotógrafos postmodernos: no hay ninguna necesidad de conocer completa la historia del arte para entender la crítica de esas representaciones. Lo único que uno tiene que hacer es mirar alrededor de uno*.

[133] […] *la apropiación de las formas de los medios masivos y del arte popular en la fotografía postmoderna*.

[134] *Esas preguntas explican, creo yo, la apelación al arte no alto, a las imágenes no "tradicionales" —es decir, procedentes de los medios masivos y el arte popular—, en mucha parodia fotográfica hoy día*.

[135] Esta seção tem o aporte crítico sobre a literatura do pós-guerra italiano de Daniele Fioretti (2017), sobretudo o capítulo intitulado "A Reasonable Utopia", e da mais recente biografia de Calvino, escrita por Antonio Serrano Cueto (2020). Há também o aporte de Walter Benjamin (1994) sobre a relação entre narrativa e experiência.

[136] A narrativa de *O barão nas árvores* é ambientada no século XVIII. Podemos incluir *Fábulas italianas* de 1956 no segundo grupo. Embora a matéria épica não esteja amplamente presente nessas obras, ou seja, não aparece em todas as fábulas, devemos lembrar que Genette (1982) afirma que a fábula é um travestimento épico. Nesse sentido, a fabulação medieval que aparece, por exemplo, em "Fanta-Ghirò, persona bella", trazendo o mito da donzela guerreira, aproxima-se da matéria épica tanto do ciclo carolíngio quanto da epopeia clássica, sobretudo no que diz respeito à personagem Brandamente.

[137] […] *esta experiencia, traumática y rica a la vez, fue el origen de su primera novela y de algunos de sus primeros relatos*. […] *estos meses permanecen envueltos en una pertinaz nebulosa y no resulta fácil deslindar entre la realidad y el mito de la lucha clandestina*.

[138] *Eugenio Carrugati, integrante de la revista musical de 1941, decía no tener constancia de que Calvino hubiese participado en la lucha partisiana. Por otra parte, Antonio Montini, compañero de alojamiento en Turín, aseveró en el tiempo en que se cree que Italo estaba en la montaña, este asistía tranquilamente a sus clases universitarias* (Serrano Cueto, 2020).

[139] S. Cueto (2020) entende que "A mesma coisa que o sangue" (Calvino, 2023, p. 78-84), um dos primeiros contos de Calvino que abordaremos na próxima seção, representa a relação ambígua com as armas e sua preferência pelos livros: […] *No obstante, cuesta creer que siendo portador de una licencia de armas como cazador* […] *no las manejase con cierto dominio. Otra cosa es que en lo posible evitara utilizarlas, como se deduce de la actitud de los dos hermanos (trasunto de Calvino y Floriano) en el relato "La sangre misma" (1945), incluido en el volumen* Por último, el cuervo. (Cueto, 2020).

[140] Na edição número 1 de 2006 da revista italiana *Patria independente*, editada pela *Associazione Nazionale Partigiani d'Italia* (que até hoje mantém a luta antifascista), há a matéria assinada por Francesco Biga e intitulada "*A 20 anni dalla morte del grande scrittore Italo Calvino, il partigiano chiamato 'Santiago'*" [20 anos após a morte do grande escritor Italo Calvino, o *partigiano* chamado "Santiago"], na qual encontramos informações peculiares sobre a passagem de Calvino pela Resistência Italiana, como fotos da frente e do verso do cartão de membro emitido pelo Comitê de Libertação Nacional de Impéria (região da Ligúria, ao norte da Itália), e outra foto de vários *partigiani* na qual Calvino supostamente está presente, com a seguinte legenda: "*I Zona operativa Liguria (Imperiese). Garibaldini della V Brigata "L. Nuvoloni" nella quale militò Italo Calvino*" [I Zona Operacional Ligúria (Imperiese). Garibaldini da V Brigada "L. Nuvoloni" na qual Italo Calvino serviu].

[141] *Apesar de las negaciones, las incoherencias y las lagunas, los testimonios y los documentos oficiales permiten reconstruir lo esencial de esta etapa de vida del partigiano Santiago, nombre de guerra de Calvino en recuerdo de Santiago de las Vegas, la población cubana donde nació*.

[142] *Come avranno giudicato noi uomini in quei momenti, nella loro logica che pure esiste, tanto più elementare, tanto più — stavo per dire — umana? Sì noi dobbiamo una spiegazione agli animali, se non una riparazione. Loro possono capire quando li uccidiamo per mangiarli, quado li mettiamo a tirare un carro, forse anche quando li torturiamo per divertirci nelle corride, o quando li vivisezioniamo per esperimento. Ma la guerra? Sì, noi dobbiamo una spiegazione agli animali, dobbiamo chieder loro scusa se ogni tanto mettiamo a soqquadro questo mondo che è anche il loro, se li tiriamo in ballo in affari che non li riguardano. Ecco che allora entra in gioco l'ipocrisia umana. Facciamo degli animali morti o reduci non delle vittime ma degli eroi, tutti dediti alla nostra causa, caduti gridando evviva, li facciamo i nostri complici, corresponsabili delle rovine che abbiamo causato: e commemoriamo le capre come morte per il bene dell'umanità, erigiamo monumenti ai muli, diamo onorificenze ai piccioni. E, nella nostra ipocrisia, di quello che sarebbe un motivo di rimorso facciamo un motivo di orgoglio: Ecco, vedete — diciamo — anche le capre, anche i piccioni sono con noi*.

[143] *In this article Calvino stated that the good will of a writer is not enough "to become like Homer." He went on to explain that Italian society was experiencing a big change, and it was still trying to get rid of the influence of 20 years of fascista indoctrination. A writer could not become an epic poet like Homer relying only on his will; the entire society had to change as well (Saggi 1483). According to Calvino, such a change, which would bring together the intellectuals and the people, would require time, and not simply the effort of individual writers*.

[144] *This sense of life* […] *is the precondition for the possibility of an achievable utopia*.

[145] *El retrato del hermano mayor, cuadra con el carácter de Calvino en aquellos años, pero no podemos olvidarnos de las cautelas con las que debemos analizar los elementos supuestamente biográficos en toda obra de ficción*.

[146] Trata-se do tema da "leitura como resistência", estudado por Moraes (2015) e Santos e Zaganelli (2019).

[147] "8 de setembro" é lembrado pelos soldados como o melhor dia de pilhagem, e a partir desse dia têm a expectativa de encontrar novamente riquezas fugazes, espólios de guerra que corriam risco de sempre serem confiscados por superiores.

[148] Visualizamos elementos do épico renascentista italiano: arqui-inimigos e a mulher em fuga ou, para o guerreiro, a paixão fugaz. Lembramos que o gênero épico é definido por uma matéria épica constituída de uma proposição de realidade histórica e mítica, conjugadas (Silva; Ramalho, 2022).

[149] *Analyzing Calvino's characters from the utopian point of view it becomes clear that the author was dealing with the same themes in all these novels. Looking at Calvino's narrative from this perspective, viscounts and barons are no different from students and intellectuals*.

[150] "No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito. A característica do maravilhoso não é uma atitude, para os acontecimentos relatados a não ser a natureza mesma desses acontecimentos" (Todorov, 1981).

[151] […] *et que deux instances se rejoignent pour la plus grande joie d'une troisième et du lecteur bien né*. […] *car le destinataire du récit (le narrataire, disent les pédants) n'est autre que le récit lui-même : « Livre, voici venue la fin… Eh bien oui, livre. Sœur Théodora, qui contait cette histoire, etc. » A ma connaissance, mais je n'ai pas encore lu tous les livres, c'est la première fois que l'un d'eux, invité à se lire soi-même, joue le rôle de son propre public. C'est parfois plus sûr, et cela aussi, sans doute, a quelque chose à voir avec l'hypertextualité*.

[152] Essa comparação tem o aporte crítico do artigo "Il cavaliere intertestuale: Intertextuelle Relaltionen zwichen Italo Calvino und Ludovico" (2001), de Bernhard Huss.

[153] Manifestando-se em numerosos cordéis e cantigas populares e em modernos romances brasileiros, como *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, *Luiza Homem* (1903), de Domingos Olímpio, *A sombra do patriarca* (1950), de Alina Paim, *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, *Dona Guidinha do Poço* (1965), de Manuel Paiva, e *Memorial de Maria Moura* (1992), de Rachel de Queiroz.

[154] […] *il Cavalieri, ben più degli altri romanzi fantastici* […] *si presenta come un'opera "iperletteraria", construita cioè con largo ricorso a materiali narrativi preesistenti*.

[155] […] *rappresenta l'esito del lavoro compiuto dallo scrittore per il ciclo di trasmissioni radiofoniche del 1968 dedicate alla lettura del poema, per le quali curò la scelta dei brani e i relativi testi di commento*.

[156] Sobre a relação entre épico e oralidade ver nossa abordagem do ensaio "A ensaificação de tudo" (2018) de Christy Wampole, em *A ensaística especular e fantasmática de Italo Calvino* (2021).

[157] […] *attribuirle un ruolo ancillare nella produzione calviniana: l'Orlando Furioso raccontato è una riscrittura e costituisce un'opera letteraria autonoma, nata in funzione del testo di Ariosto, ma altrettanto illuminante nel percorso di Calvino*.

[158] *Rispetto all'edizione precedente, inoltre, l'Orlando Furioso raccontato Einaudi è introdotto da una Presentazione, che offre una trattazione semi manualistica della materia rolandiana e del contesto storico-culturale in cui nacque il poema, oltre a riassumere le considerazioni critiche sull'Ariosto formulate da Calvino tra gli anni Sessanta e Settanta. La nuova edizione fu pubblicizzata da un articolo sul Tempo del 26 dicembre 1970, intitolato "Calvino presenta il suo Orlando Furioso"*.

[159] […] *spunti tematici, tratti strutturali e stilistici specifici della produzione dell'autore* […] *che consentono di considerare l'opera come una tappa fondamentale della relazione con il poeta cinquecentesco*.

[160] Trata-se de um romance no qual o protagonista, o Leitor, ao começar a ler a obra de Calvino *Se um viajante numa noite de inverno*, nunca consegue terminá-la porque a narrativa é interrompida para continuar numa cadeia infinita de romances inacabados e possibilidades romanescas.

[161] Para as citações do hipotexto utilizamos a edição bilíngue da epopeia *Orlando furioso* (2011, 2023), de Ludovico Ariosto, dividida em dois tomos, com introdução, tradução e notas de Pedro Garcez Ghirardi. Para a citação do ensaio épico (hipertexto) utilizamos duas edições: a portuguesa *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* (2020), traduzida por Margarida Periquito; e a original em italiano *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino con una scelta del poema* (2023c). As citações no corpo do texto estão em português e, nos casos em que se faz necessário, colocamos seus respectivos originais tanto no corpo do texto quanto em nota de rodapé.

[162] *L'usare il gioco degli scacchi come metafora strutturante per un vasto materiale di storie già esistenti, come appunto l'Orlando furioso, può essere certamente molto illuminante; tutt'altra cosa è invece usare il gioco come modello generativo di storie: è quello che Calvino tenterà con i tarocchi; mentre torna ad adoperare, come si sa, il gioco degli scacchi nelle Città invisibili, ora di nuovo come riflessione, come metafora e non come macchina per generare storie*.

[163] *Questo lavoro, condotto alla fine degli anni Sessanta, inaugura la fase di più intensa frequentazione del Furioso di tutta la carriera di Calvino e suggerisce all'autore un'interpretazione del poema alla luce della letteratura combinatoria e dello strutturalismo: in questo modo stabilisce un legame con la sua produzione coeva, che risentiva dei medesimi influssi culturali, legame testimoniato dalla presenza di metafore-chiave che accolgono*

una stratificazione di significati e che diventano, oltre che suggestioni narrative, esemplificazioni di poetica. Per queste ragioni di carattere letterario l'Orlando Furioso raccontato non può essere considerato una semplice «guida alla lettura» del poema, ma deve essere letto e analizzato come un'opera narrativa di Calvino; tale considerazione critica è inoltre la chiave per comprendere il successo dell'Orlando Furioso raccontato come opera di divulgazione. Poiché il grande pubblico considera generalmente i classici come testi illustri, ma distanti da un punto di vista cronologico e culturale, la riscrittura da parte di un autore contemporaneo ha permesso di gettare un ponte per colmare tale distanza, trasponendo il mondo di Ariosto nell'immaginario novecentesco: se è vero, secondo una famosa citazione calviniana, che «un classico non ha mai finito di dire quel che ha da dire», la riscrittura fatta «con gli occhi del 1970» ha permesso all'Orlando Furioso di far sentire la propria voce.

[164] A expressão "projeto de público" foi encontrada no ensaio "Um projeto de público", cujo *incipit* é "No último canto do *Orlando furioso*, Ariosto representa no poema os leitores do poema" (Calvino, 2006, p. 329).

[165] Trata-se dos dois volumes de *Saggi* – 1945-1985 publicado pela editora Mondadori. Segundo a nota editorial: "*Piccola antologia di ottave: scritto nel febbraio 1975. Titolo originale. Non aggiunge molto ai due saggi qui raccolti l'altro intervento del 1974, Ariosto geometrico («Italianistica», 1974, 3, 31 gennaio 1976), pp. 167-168*" (Calvino, 1995, p. 2986). Ou seja, na edição dos ensaios completos da Mondadori, optou-se por não incluir os artigos abordados por Rezzonico (2022) porque os ensaios "A estrutura de Orlando" e "Pequena antologia de oitavas" são os mais completos e bem acabados.

[166] Esta citação, como as seguintes, encontra-se nos artigos "Ariosto geométrico", em "A estrutura do Orlando Furioso" e na "Apresentação" do ensaio épico.

[167] *La scelta a favore della rapidità crea un ulteriore effetto di rispecchiamento tra prosa e poesia, poiché questa qualità stilistica, analizzata nei Six Memos come "elogio dello scriver bene e insieme del ritmo in quanto agilità di stile e trama"* […] *è propria dell'Orlando Furioso: Calvino ha ripetuto spesso che una delle caratteristiche fondamentali del poema è "il piacere della rapidità dell'azione", che si manifesta nel movimento generale del poema "a linee spezzate, a zig zag". Inoltre la rapidità è una caratteristica dello stile di Ariosto, apprezzato per la "sveltezza della battuta ironica" e perché "può essere d'una concisione memorabile", tanto che molti suoi versi sono diventati proverbiali: l'autore cita come esempi "Ecco il giudicio uman come spesso erra!" oppure "Oh gran bontà dei cavallieri antiqui!"*.

[168] *La Leggerezza, qualità stilistica che si fa anche atteggiamento psichico-esistenziale e che percorre, come ricerca, tutta la narrativa di Calvino, è anche qualità eminentemente ariostesca, in cui si è riconosciuta la parte più luminosa di Calvino*.

[169] Não faremos uma exaustiva análise de cada capítulo a fim demonstrar como Calvino opera sua hipertextualidade e metatextualidade, seu trabalho de citação etc., isso porque com alguns exemplos que daremos nesta seção, o nosso objetivo estará cumprido.

[170] *Una fantasiosa geografia d'Asia e d'Europa scorre sotto gli occhi di Ruggiero, finché egli non decide di calare in Inghilterra, donde sta per partire un esercito in soccorso di Carlo Magno assediato (69-74)* (Calvino, 2023c, p. 81).

[171] *Prendiamo Ferraù: lo incontriamo mentre sta cercando di ripescare l'elmo che gli è caduto in un fiume: quand'ecco passa di lì Angelica, di cui egli è innamorato, inseguita da Rinaldo; Ferraù smette di cercare l'elmo e duella con Rinaldo; nel bel mezzo del duello, Rinaldo propone all'avversario di rimandare la contesa e d'inseguire insieme la fuggitiva; Ferraù smette di duellare e si dà all'inseguimento d'Angelica, d'amore e d'accordo col rivale; perdutosi nel bosco, si ritrova sulla riva del fiume dove gli era caduto l'elmo; interrompe la ricerca d'Angelica e si rimette alla ricerca dell'elmo; dal fiume esce il fantasma d'un guerriero da lui ucciso che rivendica l'elmo come sua proprietà ed esorta Ferraù, se proprio vuol ornarsi d'un cimiero sopraffino, a conquistarsi in battaglia l'elmo di Orlando; al che Ferraù lascia fiume, elmo, fantasma e fuggitiva e si lancia alla ricerca d'Orlando (I, 24-32)* (Calvino, 2023c, p. 26-27).

[172] *Non molto va Rinaldo, che si vede / saltare inanzi il suo destrier feroce: / — Ferma, Baiardo mio, deh, ferma il piede! / che Tesser senza te troppo mi nuoce. — / Per questo il destrier sordo a lui non riede, / anzi più se ne va sempre veloce. / Segue Rinaldo, e d'ira si distrugge: / ma seguitiamo Angelica che fugge.*

[173] *E Angelica? Galoppa per un giorno, una notte e una mattina. Giunge a un boschetto tra due ruscelli. Smonta di sella, cerca il più morbido giaciglio vegetale per coricarsi* (Calvino, 2023c, p. 29).

[174] *Nascosta in un cespuglio di rose, dorme, e sospira. Ossia, sogna di sospirare, e al sospiro si risveglia. Ossia, sente, sveglia, un sospiro che non è il suo sospiro. Ossia, mentre lei dormiva, qualcuno sospirava, lì vicino* (Calvino, 2023c, p. 29).

[175] *Dentro letto vi fan tenere erbette, / ch'invitano a posar chi s'appresenta. / La bella donna in mezzo a quel si mette; / ivi si corca, et ivi s'addormenta. / Ma non per lungo spazio così stette, / che un calpestio le par che venir senta: / cheta si leva, e appresso alla riviera / vede ch'armato un cavallier giunt'era*.

[176] *Tali pause narrative si trovano spesso in apertura di capitolo, come a ricalcare la modalità ariostesca di iniziare ogni canto con una sorta di proemio, procedimento che il poeta aveva ereditato e sistematizzato dalla tradizione canterina e romanzesca. I commenti calviniani solitamente sono dedicati al Furioso in generale, ai personaggi o a riflessioni sulla natura umana. Le osservazioni dedicate ai personaggi esprimono considerazioni sui loro comportamenti, la loro sorte, le loro caratteristiche, come individui o come gruppi. In queste occasioni, talvolta, si osservano tendenze opposte rispetto a quelle operanti nella modalità riassuntiva, con interventi volti a spiegare la psicologia o le peculiarità dei personaggi.*

[177] *In una locanda presso i Pirenei servivano la cena. Tutt'a un tratto, un gran rumore: l'oste e i suoi garzoni corrono, chi alle finestre, chi per strada, e guardano verso il cielo a bocca aperta. Le donne invece lasciano i fornelli e si nascondono in cantina. — Che diavolo succede? un'eclisse? una cometa? — I due avventori non sembrano tipi da perdere la calma: uno è un cavaliere dalla splendida armatura, dal viso radioso e dalle lunghe chiome d'oro; l'altro è un brutto ceffo in calzamaglia, basso basso e nero nero. L'oste si affretta a scusarsi: — Niente, niente, è già passato. Passa volando tutte le sere, non bisogna fargli caso. È un cavallo, un cavallo con le ali, con un mago sopra. Se vede una bella donna cala giù e la rapisce. Per quello scappano, le donne: le belle e quelle che credono d'esserlo, cioè tutte. Le porta in un castello incantato, su per i Pirenei, e le tiene lì. Anche i cavalieri, li chiude, quelli che vince in duello, perché finora chiunque ha provato a sfidarlo è finito in mano sua (IV, 4 - 7)* (Calvino, 2023c, p. 39).

[178] *E vede l'oste e tutta la famiglia, / e chi a finestre e chi fuor ne la via, / tener levati al ciel gli occhi e le ciglia, / come l'ecclisse o la cometa sia. / Vede la donna un'alta maraviglia, / che di leggier creduta non saria: / vede passar un gran destriero alato, / che porta in aria un cavalliero armato. // Grandi eran l'ale e di color diverso, / e vi sedea nel mezzo un cavalliero, / di ferro armato luminoso e terso; / e vêr ponente avea dritto il sentiero. / Calossi, e fu tra le montagne immerso: / e, come dicea l'oste (e dicea il vero), / quel era un negromante, e facea spesso / quel varco, or più da lungi, or più da presso. // Volando, talor s'alza ne le stelle, / e poi quasi talor la terra rade; / e ne porta con lui tutte le belle / donne che trova per quelle contrade: / talmente che le misere donzelle / ch'abbino o aver si credano beltade / (come affatto costui tutte le invole) / non escon fuor sì che le veggia il sole. // — Egli sul Pireneo tiene un castello — / narrava l'oste — fatto per incanto, / tutto d'acciaio, e sì lucente e bello, / ch'altro al mondo non è mirabil tanto. / Già molti cavallier sono iti a quello, / e nessun del ritorno si dà vanto: / sì ch'io penso, signore, e temo forte, / o che sian presi, o sian condotti a morte. —*

[179] *I due avventori non battono ciglio. Sia l'uno che l'altro erano venuti lì proprio per quello. — Bene, — fa il cavaliere coi capelli lunghi, — se mi trovi una guida vorrei sfidarlo io, questo mago. — Posso insegnartela io, la strada, — dice l'omino nero, — di me ti puoi fidare. Era proprio quel che Bradamante s'aspettava. Perché quel cavaliere altri non era che la più valorosa guerriera del campo di Carlo Magno, Bradamante, sorella di Rinaldo di Montalbano, e l'omino nero era Brunello, un ladro al servizio dell'armata saracena, famoso tra l'altro per avere rubato ad Angelica un anello magico che veniva dal Catai. Sia Bradamante che Brunello erano lì per cercare di liberare dal castello del mago Atlante uno dei cavalieri che v'erano imprigionati, cioè Ruggiero.* […] *È lecito rubare ai ladri? È lecito simulare coi simulatori? Bradamante stava appunto risolvendo affermativamente questo problema di coscienza, quando l'Ippogrifo aveva fatto la sua apparizione.* […] *Il fine che muoveva Bradamante era più importante ancora: l'amazzone era innamorata di Ruggiero. Guerrieri d'eserciti nemici, s'erano incontrati in battaglia, innamorati l'uno dell'altra a prima vista, poi subito dispersi. C'era di mezzo tutta una questione di profezie: ogni passo di Ruggiero, uomo predestinato, era dettato dagli astri. Le stelle avevano deciso che Ruggiero dovesse convertirsi al cristianesimo e sposare Bradamante, ma era pure decretato dalle stelle che dopo questo matrimonio Ruggiero morisse per tradimento della casa di Maganza* (Calvino, 2023c, p. 40-41).

[180] *Bradamante non era donna da lasciarsi impietosire: per prima cosa lo costringe a spezzare certe pentole fumanti che fanno dileguare il castello nel nulla (37-42)* (Calvino, 2023c, p. 46).

[181] *Di su la soglia Atlante un sasso tolle, / di caratteri e strani segni insculto. / Sotto, vasi vi son, che chiamano olle, / che fuman sempre, e dentro han foco occulto. / L'incantator le spezza; e a un tratto il colle / rimane deserto, inospite et inculto; / né muro appar né torre in alcun lato, / come se mai castel non vi sia stato*.

[182] *Parigi è cinta da un alto muro sopra il quale i difensori sono in attesa con pietroni e secchi di pece bollente e di calcina. Suonano le trombe: i Saraceni vengono su formicolando sulle loro scale a pioli, e i Cristiani appollaiati sulle bertesche li innaffiano di olio bollente e di macigni, li prendono di mira con certi cerchi infuocati che s'infilano nelle teste come corone o collane (XIV, 104-12)* (Calvino, 2023c, p. 106-107).

[183] "Por onde quer que o muro ao chão circunda / O imperador de reforça-lo trata / Nas margens todas bastiões afunda" [*Dovunque intorno il gran muro circonda, / gran munizioni avea già Carlo fatte, / fortificando d'argine ogni sponda*] (Ariosto, 2011, t. 1, p. 360).

[184] *L'esercito cristian sopra le mura / con lancie, spade e scure e pietre e fuoco / difende la città senza paura, / e il barbarico orgoglio estima poco; / e dove Morte uno et un altro fura, / non è chi per viltà ricusi il loco. /*

Tornano i Saracin giù ne le fosse / a furia di ferite e di percosse. // Non ferro solamente vi s'adopra, / ma grossi massi, e merli integri e saldi, / e muri dispiccati con molt'opra, / tetti di torri, e gran pezzi di spaldi. / L'acque bollenti che vengon di sopra, / portano a' Mori insupportabil caldi; / e male a questa pioggia si resiste, / ch'entra per gli elmi, e fa acciecar le viste.

[185] *È un guerriero gigantesco che prende la rincorsa, attraversa il fosso al piede delle mura sollevando un turbine d'acqua e di fango* […]. *Indossa un'armatura di scaglie di drago che era appartenuta al suo antenato Nembrotte, quello della Torre di Babele, feroce bestemmiatore al par di lui* (Calvino, 2023c, p. 109).

[186] *Armato era d'un forte e duro usbergo, / che fu di drago una scagliosa pelle. / Di questo già si cinse il petto e 'l tergo / quello avol suo ch'edificò Babelle, / e si pensò cacciar de l'aureo albergo, / e tôrre a Dio il governo de le stelle: / Telmo e lo scudo fece far perfetto, / e il brando insieme; e solo a questo effetto. // Rodomonte non già men di Nembrotte / in domito, superbo e furibondo, / che d'ire al ciel non tarderebbe a notte, / quando la strada si trovasse al mondo, / quivi non sta a mirar s'intere o rotte / sieno le mura, o s'abbia l'acqua fondo: / passa la fossa, anzi la corre e vola, / ne l'acqua e nel pantan fin alla gola*.

[187] […] *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.*

[188] *Di fango brutto, e molle d'acqua vanne / tra il foco e i sassi e gli archi e le balestre, / come andar suol tra le palustri canne / de la nostra Mallea porco silvestre, / che col petto, col grifo e con le zanne / fa, dovunque si volge, ampie finestre*.

[189] *Dietro a Rodomonte, i Saraceni assaltano il muro come le mosche d'estate le tavole imbandite, o d'autunno gli uccelletti le vigne* (Calvino, 2023c, p. 112).

[190] *Tale è il gusto per queste similitudini che Calvino ne aggiunge di nuove, oppure ne riscrive alcune, personalizzandole e aggiungendovi particolari*.

[191] 62. *Orlando prega uno di lor, che vada / e dica al re, ch'un cavalliero errante / disia con lui provarsi a lancia e a spada* […]; 63. […] *Il fante al re fa l'imbasciata in fretta: / ma quel, che né virtù né cortesia / conobbe mai, drizzò tutto il suo intento / alla fraude, all'inganno, al tradimento;* 64. […] *Trenta uomini pigliar fece sentiero / diverso da la porta ov'era atteso, / che dopo occulto et assai lungo giro, / dietro alle spalle al paladino uscirò*. 73. […] *e dietro un canto postosi di piatto, / l'attende, come il cacciatore al loco, / coi cani armati e con lo spiedo, attende / il fier cingial che ruinoso scende*; 74. *che spezza i rami e fa cadere i sassi, / e ovunque drizzi l'orgogliosa fronte, / sembra a tanto rumor che si fracassi / la selva intorno, e che si svella il monte. / Sta Cimosco alla posta, acciò non passi / senza pagargli il fio l'audace conte: / tosto ch'appare, allo spiraglio tocca / col fuoco il ferro, e quel subito scocca*; 75. […] *L'ardente strai, che spezza e venir meno / fa ciò ch'incontra, e dà a nessun perdono, / sibila e stride; ma, come è il desire / di quel brutto assassin, non va a ferire*. 77. *Cade a terra il cavallo e il cavalliero: / la preme l'un, la tocca l'altro a pena; / che si leva sì destro e sì leggiero, / come cresciuto gli sia possa e lena. / Quale il libico Anteo sempre più fiero / surger solea da la percossa arena, / tal surger parve, e che la forza, quando / toccò il terren, si radoppiasse a Orlando*. 78. *Chi vide mai dal ciel cadere il foco / che con sì orrendo suon Giove disserra, / e penetrare ove un richiuso loco / carbon con zolfo e con salnitro serra; / ch'a pena arriva, a pena tocca un poco, / che par ch'avampi il ciel, non che la terra; / spezza le mura, e i gravi marmi svelle, / e fa i sassi volar sin alle stelle*;

[192] *Il paladino sfida re Cimosco a lancia e spada. Cimosco trama un agguato per prendere Orlando alle spalle: gli spara con l'archibugio, ma sbaglia la mira. È la battaglia del glorioso passato contro il fosco presente: il poeta potrebbe intonare le sue note più solenni; invece preferisce rappresentare lo scontro tenendosi alla vita quotidiana intorno a lui, attingendo da essa le sue metafore* (Calvino, 2023c, p. 68).

[193] *Insomma, tanto per dare un'idea: Cimosco cerca di prendere Orlando alle spalle, come nel delta del Po i pescatori circondano le anguille con le reti, e vuole prenderlo vivo, come gli uccellatori che catturano gli uccelli da richiamo; Orlando si mette a infilzare nemici sulla lancia come tortellini sul forchettone del cuoco o come i pescatori ferraresi infilzano sullo spiedo quante rane ci stanno; Cimosco s'è andato ad appostare con l'archibugio puntato come un cacciatore dell'Appennino che attende un cinghiale; l'archibugiata uccide il cavallo ma fa saltar su Orlando, che pare quella volta che a Brescia è scoppiata una polveriera (61 - 80)* (Calvino, 2023c, p. 68).

[194] *Il cavallier d'Anglante, ove più spesse / vide le genti e l'arme, abbassò l'asta; / et uno in quella e poscia un altro messe, / e un altro e un altro, che sembrâr di pasta; / e fin a sei ve n'infilzò, e li resse / tutti una lancia: e perch'ella non basta / a più capir, lasciò il settimo fuore / ferito sì, che di quel colpo muore. // Non altrimente ne l'estrema / arena veggiàn le rane de canali e fosse / dal cauto arcier nei fianchi e ne la schiena, / l'una vicina all'altra, esser percosse; / né da la freccia, fin che tutta piena / non sia da un capo all'altro, esser rimosse. / La grave lancia Orlando da sé scaglia, / e con la spada entrò ne la battaglia*.

[195] *Mentre lo stuol de' barbari si cala, / anzi trabocca al periglioso fondo, / et indi cerca per diversa scala / di salir sopra l'argine secondo; / il re di Sarza (come avesse un'ala / per ciascun de' suoi membri) levò il pondo*

/ di sì gran corpo e con tant'arme indosso, / e netto si lanciò di là dal fosso. // Poco era men di trenta piedi, o tanto, / et egli il passò destro come un veltro, / e fece nel cader strepito, quanto / avesse avuto sotto i piedi il feltro: / et a questo et a quello affrappa il manto, / come sien l'arme di tenero peltro, / e non di ferro, anzi pur sien di scorza: / tal la sua spada, e tanta è la sua forza!

[196] *E Rodomonte? Dalla cima del muro spicca un salto, e con tutto il peso che ha addosso d'armi e armatura supera d'un balzo i trenta piedi o giù di lì che separano il muro dall'argine, cioè a dire nove metri, atterrando leggero come sul tappeto d'una palestra, e lasciandosi alle spalle fiamme e scoppi* (Calvino, 2023c, p. 112-113).

[197] *Ossia: il palazzo è deserto di quel che si cerca, e popolato solo di cercatori. Atlante ha dato forma al regno dell'illusione; se la vita è sempre varia e imprevista e cangiante, l'illusione è monotona, batte e ribatte sempre sullo stesso chiodo* (Calvino, 2023c, p. 154).

[198] *Il desiderio è una corsa verso il nulla, l'incantesimo di Atlante concentra tutte le brame inappagate nel chiuso d'un labirinto, ma non muta le regole che governano i movimenti degli uomini nello spazio aperto del poema e del mondo* (Calvino, 2023c, p. 158).

[199] *Atlante li aveva sequestrati nel suo labirinto, e ora ridà loro libero corso per le vie del poema. Atlante o Ariosto? La parte dell'incantatore che vuol ritardare il compiersi del destino e la parte del poeta che ora aggiunge personaggi alla storia, ora ne sottrae ora li agruppa, ora li disperde, si sovrappongono fino a identificarsi. La giostra delle illusioni è il palazzo, è il poema, è tutto il mondo* (Calvino, 2023c, p. 162).

[200] […] *sa che il mondo è tutto fatto di metafore* (Calvino, 2023c, p. 258).

[201] *L'Orlando furioso è un'immensa partita di scacchi che si gioca sulla cara geografica del mondo* (Calvino, 2023c, p. 75).

[202] Segundo Toledo (2017, p. 24), "a segunda parte do livro […] 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".

[203] […] *hanno una genesi molto diversa, di cui bisogna tener conto per poter seguire la "funzione Ariosto": la prima scritta* […] *con la doppia ispirazione dei tarocchi viscontei e dell'Orlando furioso, la seconda uscita nel 1973, dopo una gestazione travagliata di cinque anni*.

[204] Ver: Miranda (2021).

[205] Na tradução que temos em mãos pela Companhia das Letras, o título é "História de Rolando louco de amor", mas como já pudemos demonstrar, "Rolando" nunca esteve apaixonado, muito menos "louco de amor". O amor e a sua loucura só aparecerão na Itália, com o nome "Orlando". Ivo Barroso optou por manter o nome lusófono "Rolando", oriundo do francês "Roland", ao invés do nome italiano "Orlando". No original em italiano não aparece, em momento algum, o nome francês "Roland" (Calvino, 2012). Isso pode gerar uma pequena confusão, já que pode sugerir que se trata do personagem epopeia francesa *A canção de Rolando*, e não da italiana *Orlando furioso*. Asseveremos que o intertexto no título é da matéria poética de *Orlando furioso*.

[206] Além de Sófocles, as cartas de tarô trazem à narrativa personagens famosos da literatura mundial: Fausto, de Goethe; Hamlet, de Shakespeare.

[207] Vamos aprofundar um pouco mais com os aportes de Petersen (1991) e Toledo (2017).

[208] Segundo Petersen (1991, p. 242), a tematização da narrativa, o estatuto do narrador e o ritmo da história, em última análise não são como em Ariosto, justamente por conta da elaboração de dois níveis de narrativa: "[…] Orlando tornou-se o emblema de uma sequência já preenchida, como também pode ser visto na própria forma da instância narrativa: não só os narradores ficam sem palavras, mas o tempo passou, as histórias só existem no passado. A viagem pelo labirinto não tem mais extensão espacial". No original: "[…] *Orlando è diventato emblema di una sequenza già riempita, come si vede anche nella stessa forma dell'istanza narrativa: non solo i narratori sono ammutoliti, ma il tempo è trascorso, le storie esistono solo nel passato. Il viaggio nel labirinto non ha più estensione spaziale*".

[209] *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* […]. *Presa in giro di ingenui rovesciamenti di senso? o annullamento di ogni senso? L'ironia ci consegna solo una paradossale complessità di significati*.

[210] *La sequenza di Astolfo costringe Calvino a interpretare il segno della luna, che è un'immagine importante in tutta la narrativa di Calvino. Egli si pone esplicitamente in una linea di "poeti lunari", Ariosto, Galilei, Leopardi* […] *credo però che lunare in fondo per Calvino stia soprattutto a significare una qualità stilistica, da determinare con le parole precisione e leggerezza*.