

O diálogo entre Calvino e Cervantes no romance *O Cavaleiro Inexistente*

Prof. Dr. Danilo Luiz Carlos Micali¹ (FATEC/Itu)

Resumo:

Dentre os livros que compõem a trilogia Os nossos antepassados, de Italo Calvino, O cavaleiro inexistente (1959) se destaca pela sua intertextualidade, decorrente do diálogo que Calvino mantém com o autor de Dom Quixote de la Mancha (1605), o qual, por sua vez, também dialoga com autores diversos. Agilulfo, o herói inexistente de Calvino, em muito lembra o Quixote de Cervantes, talvez porque ambos possuem escudeiros singulares. A intertextualidade promovida por Calvino, explícita em algumas passagens, incorpora textos literários e históricos, pois um de seus personagens centrais é ninguém menos que o memorável imperador Carlos Magno. E o primeiro indício desse dialogismo intermitente se verifica já a partir da estrutura de O cavaleiro inexistente, o qual remonta às clássicas novelas ou romances de cavalaria, que tiveram em Cervantes um dos seus expoentes máximos, seja por ter elevado a figura do Cavaleiro Andante, seja por tê-la ridicularizado para sempre.

Palavras-chave: Italo Calvino, *O cavaleiro inexistente*, Miguel de Cervantes, *Dom Quixote de la Mancha*, Intertextualidade.

A realidade representada pela literatura é a realidade do imaginário do homem – grande, múltiplo e diverso. No seu fazer literário, o escritor não recria apenas a realidade do seu tempo, mas realidades passadas que imagina, como fazem certos autores contemporâneos quando ficcionalizam um passado histórico, misturando realidade e fantasia em suas obras, a exemplo de Italo Calvino, que praticamente ressuscita a novela de cavalaria com *O cavaleiro inexistente* (2002).

Do começo ao fim do segundo milênio, raramente um personagem alcançou tanta fama e espaço na ficção quanto a figura nobre e heróica do Cavaleiro Andante (ou Errante), que – por seus atributos físicos de força e resistência e pela incorporação de valores morais e espirituais, como fé, amor, lealdade, honra, coragem e ambição, além da atração desmedida pela aventura – mitificou-se através dos séculos, tornando-se um herói sem precedentes na história literária.

As primeiras novelas de cavalaria eram narradas em versos, mas logo foram reescritas em prosa, tendo por protagonista um cavaleiro que lutava para conseguir um objetivo que lhe trazia prestígio e posição social. Surgidas primeiro na França e Inglaterra, o que importa nessas histórias, que giram em torno de um mesmo assunto e movimentam os mesmos personagens, são as ações dos cavaleiros, cujas relações amorosas se caracterizam pelo final ditoso, o que ajuda a explicar por que essas narrativas se expandiram tanto, através de infindáveis “continuações” ou de “novas aventuras”. Por esta razão, foram agrupadas em ciclos, dentre os quais o ciclo clássico (sobre temas latinos e gregos), o ciclo arturiano (sobre o rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda) e o ciclo carolíngio (sobre Carlos Magno e os doze pares de França) são os mais conhecidos, especialmente o da “matéria de Bretanha”,¹ com três novelas traduzidas em Portugal em fins do século XIII, sendo *A demanda do Santo Graal* a que mais se popularizou.

Assim, a figura do cavaleiro andante percorreu um longo percurso histórico-literário, que culminou na corte palaciana (e nas cortes menores dos senhores feudais), onde a sua lealdade foi

¹ Expressão utilizada para designar o conjunto de histórias e lendas centradas no rei Artur e nos Cavaleiros da Távola Redonda, de acordo com Lanciani e Tavani (1993, p.476).

certamente a virtude mais apreciada e valorizada pela nobreza cavaleiresca, posto que ele poderia “passar para o outro lado” no interesse de ascender socialmente. De acordo com Hauser (1995, p.221), a lealdade do cavaleiro medieval para com o seu senhor foi tão cantada por trovadores e menestrelis da época que chegou a ser interpretada como amor, e este, como lealdade feudal – amor que compreendia “[...] um princípio soberano de educação, uma potência ética e o canal para a mais profunda experiência da vida.” (HAUSER, 1995, p.214).

Além do mais, como diz Hauser (1995, p.213), “[...] os poetas não só se dirigem a mulheres, como vêem o mundo através dos olhos delas.” Por isso, os poemas que cantavam o amor cortês refletem a nova posição da mulher na sociedade medieval. Enquanto nas cantigas provençais e nas canções de gesta a mulher era quem incitava ao jogo amoroso, esse comportamento feminino é considerado descortês na poesia palaciana, pois, de acordo com a convenção da corte, a mulher deve se mostrar fria para que o homem a anseie “até a morte” (HAUSER, 1995, p.216). Assim, a mulher eleva-se a uma condição superior, tornando-se inacessível ao homem, a quem resta apenas resignar-se, uma vez que o objeto do seu desejo torna-se praticamente inatingível, o que produz no cavaleiro um sentimento de abnegação que se converte em sofrimento, o qual ele passa a exibir com orgulho e até com certo masoquismo – enfim, um contexto amoroso característico do romantismo moderno. Um bom exemplo desse amor convencional e idealizado do cavaleiro medieval é o amor de Dom Quixote de la Mancha por sua louvada e venerada Dulcinéia del Toboso (pelo que tem de superado e anacrônico para a época) - amor que se metaforiza numa vassalagem amorosa do cavaleiro para com sua senhora, embora saibamos, desde o início da história, que a própria figura de Dona Dulcinéia era idealizada pelo Quixote.

O *Amadis de Gaula* (que inspirou Cervantes) teria surgido na Península Ibérica por volta do século XV, segundo a historiografia literária portuguesa. Trata-se de um romance de autoria incerta, e que mostra o paradigma do cavaleiro perfeito – destruidor de monstros e malvados, amante constante e tímido da donzela Oriana –, estando na origem do ciclo dos Amadis, de muito sucesso na literatura peninsular. Mesmo com a decadência progressiva da aristocracia feudal e o declínio da instituição cavaleiresca, as novelas de cavalaria ainda agradavam aos leitores daquele século, sendo consumida por um público diverso, inclusive o feminino. Mas, a partir do século XVI, os governantes passam a desestimular esse tipo de leitura, encarando-a de maneira criteriosa, uma vez que não mais corresponde à realidade social que motivou sua aparição.

Assim, o consumo do romance cavaleiresco começa a declinar devido a sua fórmula repetitiva, calcada numa irrealidade de sentido. E, como se não bastasse esse desgaste natural no decorrer do tempo, o surgimento da paródia clássica das novelas de cavalaria, o livro *D. Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, publicado no início do século XVII (1605), afora o seu alto significado humano, ridicularizou por completo a figura do cavaleiro andante, opondo-se, na realidade, à leitura assídua desse tipo de romance. Porém, segundo conta a história, o protagonista Dom Quixote havia sido ele próprio, ainda enquanto Alonso Quijada, um aficionado leitor daquelas novelas que o inspiraram – especialmente o *Amadis de Gaula* – a armar-se “cavaleiro”. Ao se desdobrar no Quixote, Dom Alonso praticamente morre para o mundo, pois assume a identidade heróica de um cavaleiro defensor dos fracos e injustiçados, numa tentativa fracassada de unir o ideal com a realidade, que é duplicada pela ficção e sofre sua influência.

Dom Quixote caracteriza-se como metanarrativa cavaleiresca pelo fato de a história narrada ser contemporânea ao surgimento do livro, que discute não apenas a própria fatura em suas páginas – principalmente na segunda parte, o texto se volta sobre si mesmo, tornando-se o objeto da narrativa –, mas a mania nacional pela leitura das novelas de cavalaria. Além de parodiar os clássicos de cavalaria – “Viva a memória de Amadis! e imite-o Dom Quixote de la Mancha em tudo que puder.” (CERVANTES SAAVEDRA, 2002, p.165) –, nesse romance Cervantes problematiza a questão da narração e da autoria, como se as variadas vozes narrativas e autorais ali presentes

ilustrassem o extenso trabalho de reelaboração (de reescritura) e amplificação que sofreu o romance cavaleiresco na Europa.

A metalinguagem desse romance revela as etapas em que foi produzido e impresso, com a aprovação do governo, em vista da péssima reputação das novelas de cavalaria que então circulavam pelo país. Por isso, *Dom Quixote* chegou “[...] para extirpar os vãos e mentirosos livros de cavalarias, cujo contágio haviam propagado mais do que fora justo [...]” (CERVANTES SAAVEDRA, 2002, p.346). Mas, enquanto alguns personagens criticam duramente as novelas de cavalaria, responsabilizando-as pela loucura do protagonista, este é o defensor número um desse tipo de leitura. Aliás, uma das ironias do livro de Cervantes, enquanto romance paródico, revela-se no sentido poético da linguagem que discorre sobre o destino do cavaleiro que, fiel ao código de honra da cavalaria, almeja fama e glória perenes pelo mundo afora.

Nota-se, assim, que esse livro contém um discurso contra e um discurso a favor das novelas de cavalaria, que certamente o caracterizam como a primeira metanarrativa cavaleiresca da modernidade. E os primeiros indícios da metalinguagem irônica desse narrador – geralmente sinalizada pela abundância de adjetivos – são visíveis já na epígrafe dos capítulos de *D. Quixote*, a exemplo do capítulo XX (1ª. parte): “Da nunca vista nem ouvida aventura que com tão pouco perigo foi acabada por famoso cavaleiro no mundo, como a que concluiu o valoroso Dom Quixote de la Mancha” (CERVANTES SAAVEDRA, 2002, p.117).

De acordo com Pirandello (1996, p.132-135), o traço característico do humor é o “sentimento do contrário”, enquanto o cômico seria apenas uma “advertência do contrário”, ou seja, a comicidade seria mais superficial do que o humorismo, que demanda certa reflexão. Desse modo, a narrativa de *D. Quixote* possui humor porque representa o sentimento do contrário objetivado pelo seu autor. Quando enquadra o livro de Cervantes no que chama de **realismo grotesco**, Bakhtin estabelece uma oposição frontal entre o escudeiro e seu amo.

O materialismo de Sancho, seu ventre, seu apetite, suas abundantes necessidades naturais constituem o “inferior absoluto” do realismo grotesco, o alegre túmulo corporal (a barriga, o ventre e a terra) aberto para acolher o idealismo de Dom Quixote, um idealismo isolado, abstrato e insensível; ali o “cavaleiro da triste figura” parece dever morrer para renascer novo, melhor e maior; Sancho é o corretivo natural, corporal e universal das pretensões individuais, abstratas e espirituais [...]. (BAKHTIN, 1996, p.20).

Alfredo Bosi (1988, p.189), por outro lado, considera que o humor de Cervantes não somente nos faz rir “do Quixote que se lança aos moinhos”, mas refletir sobre “[...] o nosso riso diante deste Cavaleiro da Triste Figura, obstinado em seu sonho de justiça, em perene desencontro com a substância mesma da sociedade humana, compromisso onde ideal e loucura acabam compondo a mesma face.” Afinal, *Dom Quixote* não apenas desconstruiu o arquétipo tradicional do cavaleiro andante, mas revelou dele uma face desconhecida, que o mostra na fragilidade da sua loucura e da sua fantástica e extraordinária imaginação. Além disso, possuindo uma nobreza ímpar de idéias, palavras, ações e sentimentos, o Cavaleiro da Triste Figura revela a grandeza de caráter dos heróicos cavaleiros dos livros que lera, os quais não mais existem na realidade concreta do seu tempo, o que provoca a ironia e o sorriso sarcástico do narrador, criando o clima de humor da narrativa, que nos convida a refletir sobre a verdadeira natureza humana.

Se, por um lado, *Dom Quixote* assinalou a morte do veículo do mito basilar de uma época, ou seja, da novela protagonizada pelo nobre e heróico cavaleiro andante, por outro transformou-se, enquanto obra, num mito, ou melhor, num marco literário, cujos estudiosos (que o consideram romance) têm-no situado entre o romance medieval e o moderno; pois, decorridos quatro séculos da primeira publicação, a sua atualidade permanece devido a sua estrutura complexa e polifônica, a sua

relação particular com a linguagem, ao seu caráter auto-referencial de metanarrativa e ao imanente universalismo das suas histórias encaixadas; tudo isso num enredo que oscila sempre entre a razão e a loucura, correspondente ao jogo entre o real e o irreal.

Todavia, também nos interessa aqui o romance *O cavaleiro inexistente*, de Italo Calvino – publicado em 1959, dentro da trilogia *Os nossos antepassados* –, no qual o autor revisita o período histórico carolíngio. Nesse romance-fábula, Calvino notadamente dialoga com os clássicos da cavalaria, como *A demanda do Santo Graal*, *Orlando Furioso* e com o *Dom Quixote*, através da paródia, valendo-se dos recursos estilísticos da ironia, humor e sátira, além de constituir-se como uma metanarrativa.

O enredo de *O cavaleiro inexistente* é situado no tempo histórico em que viveu Carlos Magno², sendo ele próprio um dos personagens, razão pela qual esse livro poderia ser pensado como romance histórico, pois se fundamenta num fato histórico real (ESTEVES, 1998), qual seja, o Império e o exército de Carlos Magno. No mundo ficcional desse romance, o imperador possui nas suas fileiras um paladino exemplar: Agilulfo Emo Bertrando dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez, cuja extensão do nome abriga origem e títulos nobiliárquicos, e que se destaca também, e sobretudo, pela sua fantástica inexistência, pois dentro da sua impecável armadura branca não há ninguém. Segundo Hodgart (1969, p.13), a mistura de realismo com fantasia dentro da ficção propicia condições favoráveis para o surgimento da sátira na literatura, como parece ilustrar o diálogo entre Carlos Magno e o seu cavaleiro “inexistente”, protagonista da história:

– 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!³ (CALVINO, 2002, p.10).

² “**CARLOS MAGNO** (742-814), em latim CAROLUS MAGNUS (Carlos, o Grande), foi rei dos francos de 768 a 814 d.C. e ‘imperador dos romanos’ de 800 a 814. Foi uma figura decisiva no desenvolvimento da civilização medieval da Europa ocidental. Através de suas constantes campanhas militares, Carlos Magno criou um vasto império no Ocidente, que incluía a maior parte dos territórios ocidentais do antigo Império Romano, além de alguns novos territórios. Foi o primeiro governante germânico a assumir o título de imperador, e o ‘império’ que ele reviveu durou, de uma forma ou de outra, cerca de mil anos. Carlos Magno deixou sua marca tanto na cultura como na política da nova civilização que surgia no Ocidente. Provavelmente nenhum outro líder do início da Idade Média mereceu com mais razão o título de ‘O Grande’. [...]”

Coroado Imperador. [...] Por causa da enorme área que governava, Carlos Magno decidiu ressuscitar o Império Romano, mas como um novo império, de caráter europeu e cristão. As relações dos papas com os imperadores bizantinos, ou romanos do Oriente, que habitavam Constantinopla, haviam se deteriorado desde meados do séc. VIII. Uma aliança entre a Igreja Católica Romana e os francos, concretizada através da proclamação de Carlos Magno como imperador, seria muito positiva. O papa Leão III colocou a coroa imperial na cabeça de Carlos Magno no dia de Natal do ano de 800. O resultado mais importante desse ato foi que ele deu nova vida à idéia de um império no Ocidente, idéia que causou muito mal e muito bem nos séculos posteriores.” (DELTA, 1986, p.1753-54).

³ “– Dico a voi, ehi, paladino! – insistí Carlomagno. – Com’ è che non mostrate la faccia al vostro re?

La voce uscì netta dal barbazale. – Perchè io non esisto, sire.

D. Quixote conhece a fundo os preceitos éticos da cavalaria, mas não da maneira como Agilulfo os conhece, pois a realidade do Quixote é a da sua imaginação (a ponto de confundir uma bacia de barbeiro com o elmo de Mambrino), enquanto o pragmático Agilulfo vive apenas na realidade concreta das coisas tangíveis, obedecendo à risca as normas do exército real, além dos ditames do código de honra da cavalaria – decerto para compensar seu sentimento de inferioridade por causa da sua inexistência.

Sendo um cavaleiro que “surge do nada”, Agilulfo nos recorda Hauser (1995, p.208), para quem o novo cavaleiro cortesão sentia “uma necessidade de superar-se”; e, para isto, tentaria uma façanha extraordinária e insólita – como já fizera Quixote em suas delirantes aventuras, e agora Agilulfo, ao partir numa estranha aventura – certificar-se da virgindade de uma donzela (Sofronia) salva por ele havia quinze anos –, a fim de salvaguardar sua patente duramente conquistada como valoroso soldado do exército de Carlos Magno. Mas, afinal, o que seria mais extraordinário e insólito do que um cavaleiro que inexistente? A bem da verdade, as figuras dos heróis de Cervantes e Calvino constituem, de *per se*, dois feitos extraordinários de construção (e criação) literária.

Para nossa surpresa, o narrador de *O cavaleiro inexistente* é uma freira retirada num mosteiro – um indício do senso de humor do autor dessa história, cuja ironia transparece não apenas na maneira de organizar a sintaxe narrativa, mas na própria figura da narradora e dos personagens, cujas vozes irônicas permeiam o romance por inteiro, o que se percebe facilmente pelo diálogo deles, bem como no seu comportamento e nas ações que executam. Se na primeira parte de *D. Quixote* há um narrador querendo se mostrar digno de confiança, conforme ele diz: “[...] mas o que eu pude averiguar, e o que achei escrito nos anais da Mancha [...]” (CERVANTES SAAVEDRA, 2002, p.35-36), em Calvino, a freira-narradora comprova seu discurso por documentos, conversas e testemunhos. Por outro lado, o caráter irônico dessa história se mostra multifacetado, já se vendo, a princípio, uma ironia do destino na contradição que envolve os personagens Agilulfo e o seu infiel escudeiro Gurdulu. Enquanto este último existe de maneira inconsciente e inconseqüente, aquele tem consciência e vontade de existir, porém não existe de fato, conforme sabiamente observa Carlos Magno (CALVINO, 2002, p.29), o que indicia dois níveis de existência (ou realidade) para esses dois personagens.

No enredo de *O cavaleiro inexistente*, todos os personagens descrevem um percurso, uma trajetória, traço característico desse tipo de narrativa, em que o importante são as ações dos personagens, que estão sempre em movimento, cada um deles procurando alcançar uma meta, ou melhor, uma demanda. Mas, a sua aparência superficial de novela de cavalaria camufla um questionamento poético-filosófico da parte dos personagens, do narrador e também do autor-criador. Assim, tem-se o jovem Rambaldo, que procura um motivo para existir, e o mais próximo que encontra é vingar a morte do pai. Agilulfo, por sua vez, transita entre a existência e a inexistência, pois sente, ao mesmo tempo, admiração e desprezo pela existência (física), embora sua preocupação imediata seja manter-se na condição de cavaleiro exemplar do exército imperial. Já Torrismundo parte em busca de suas raízes, i.e., quer saber quem são (ou foram) seus genitores, e por isso se junta aos Cavaleiros do Graal, pois acredita que seu pai seja um deles, e assim perfaz um caminho que culminará no encontro com Sofrônia, sua suposta mãe. Vale ressaltar, nessa passagem, a ironia de Calvino em relação aos Cavaleiros do Graal, a ponto de aviltá-los pelo discurso profano

– O questa poi! – esclamò l'imperatore. – Adesso ci abbiamo in forza anche um Cavaliere che non esiste! Fate un po' vedere.

Agilulfo parve ancora esitare un momento, poi con mano ferma ma lenta sollevò la celata. L'elmo era vuoto. Nell'armatura bianca dall'iridescente cimiero non c'era dentro nessuno.

– Mah, mah! Quante se ne vedono! – fece Carlomagno. – E com'è che fate a prestar servizio, se non ci siete?

– Con la forza di volontà, - disse Agilulfo, - e la fede nella nostra santa causa!

– E già, e già, ben detto, è così che si fa il proprio dovere. Bé, per essere uno che non esiste, siete in gamba!” (CALVINO, 2005, p.6).

(e dessacralizador) da paródia, como quando a narradora diz: “Certos cavaleiros [do Graal] andavam rebolando, como atingidos por doces arrepios, e faziam beicinho.”⁴ (CALVINO, 2002, p.113). Já o caminho percorrido por Bradamante a conduz a um monastério, onde se torna freira e a narradora dessa história.

À semelhança de *D. Quixote*, cujo autor-narrador recolhe uma parte da história de um narrador anônimo, que parece ter colhido os fatos de escritos precedentes, essa narradora – à parte sua frustração pessoal por ter se apaixonado (enquanto Bradamante) por um cavaleiro inexistente –, em certo momento da sua busca pela “verdade” deixa de ser historiadora para ser compiladora, conforme ela mesma confessa: “Eu, que escrevo este livro recorrendo a documentos quase ilegíveis de uma crônica antiga [...]”⁵ (CALVINO, 2002, p.99). Dessa maneira, apesar de querer deixar claro que se trata de uma história real, conforme atestam o imperador Carlos Magno e de seu valoroso exército, a sua primeira intenção de querer narrar a verdade fica comprometida, em vista da particular existência, no meio de “personagens reais” – o rei e seu exército –, de um cavaleiro que se revela inexistente.

Semelhante a *D. Quixote* e Sancho, Agilulfo e Gurdulu formam um par cômico (carnavalesco) na história narrada, o que se deve, em grande parte, ao contraste físico e comportamental entre um e outro. Especialmente o personagem Gurdulu, por não ter consciência da própria existência, age de maneira extravagante, uma vez que desfruta de liberdade total, não obedecendo a quaisquer regras ou convenções sociais, justamente em oposição ao seu amo, Agilulfo, que vive estritamente de acordo com os preceitos éticos da cavalaria.

Referindo-se ao carnaval na Idade Média, Bakhtin (1996, p.7) considera que “[o]s bufões e bobos são as personagens características da cultura cômica da Idade Média”, o que nos remete ao grotesco Gurdulu, que se mostra totalmente carnavalizado, porque, quando ele aparece em cena, percebe-se de imediato a presença tácita do riso na imagem evocada, como ilustra a seguinte passagem de *O cavaleiro inexistente*, em que esse personagem conversa com o próprio pé: “– Ô, pé – começou a dizer Gurdulu – pé, ei, estou falando com você! O que está fazendo aí, plantado feito um idiota? Não vê que esse animal lhe espeta? Ei, pééé! Ei, estúpido! Por que não vem pra cá?”⁶ (CALVINO, 2002, p.32).

Gurdulu difere de Sancho quanto à dedicação fiel ao amo, pois, enquanto este último é inseparável de *D. Quixote*, acompanhando-o dia e noite, aqueloutro – também conhecido como Omobó, ou Martinzul, ou Gudi-Ussuf, entre outros nomes que não se fixam nele – é escudeiro ocasional de Agilulfo, pois com frequência se distrai pelo caminho, extraviando-se do seu senhor. Assim, o comportamento e as atitudes de ambos divergem, pois enquanto Sancho finge acreditar nas loucuras de *Quixote*, Gurdulu vive numa realidade totalmente à parte da de Agilulfo. Além do mais, a extrema irreverência desse personagem frente a convenções e comportamentos estereotipados é bem típica da paródia – às vezes, Gurdulu se considera o próprio rei, embora nem sequer saiba diferenciar entre continente e conteúdo, como revela o hilariante episódio em que, ao servir-se da sopa que lhe dão, não se sabe se é ele quem toma a sopa, ou se é a sopa que o toma. Contudo, o elemento comum entre eles está na semelhança física, mais precisamente no tamanho do ventre, pois a barriga de Sancho é famosa a ponto de ter provocado a seguinte reflexão de Bakhtin (1996, p.19): “O grande ventre de Sancho Pança, seu apetite e sua sede são ainda fundamental e profundamente carnavalescos [...]”. Assim, o aspecto físico semelhante estabelece uma identificação entre os dois escudeiros, o que contribui para o diálogo intertextual dos dois romances.

⁴ “Certi cavalieri andavano ancheggiando, come colti da dolci brividi, e facevano boccucce.” (CALVINO, 2005, p.107).

⁵ “Io che scrivo questo libro seguendo su carte quasi illeggibili una antica cronaca [...]” (CALVINO, 2005, p.94).

⁶ “– O piede, - prese a dire Gurdulù, - piede, ehi, dico a te! Cosa fai piantato lì come uno scemo? Non lo vedi che quella bestia ti spuncica? O piedeéé! O stupido! Perché non ti tiri in qua? ” (CALVINO, 2005, p.29).

Uma comparação entre Quixote e Agilulfo revela uma oposição frontal entre ambos, uma vez que o primeiro é tido como um cavaleiro de carne e osso, i.e., “real” – mesmo considerando o fato dele, estando no plano da realidade, viver mais no mundo da imaginação, ou melhor, no “mundo da lua” –, enquanto o segundo “vive” somente no mundo das coisas concretas, exatas, palpáveis, do mundo real e histórico, embora ele próprio seja pura ficção, uma vez que não existe de fato. Mas, enquanto D. Quixote acredita em bruxas, feiticeiros e nigromantes com seus encantamentos traiçoeiros, Agilulfo é movido apenas por raciocínios lógicos, exatos e imparciais, mostrando-se um cavaleiro objetivo, preso à mais pura realidade.

Na verdade, é surpreendente a segurança da fala do cavaleiro inexistente, a ponto de nos fazer acreditar que, na história narrada pela freira, esse herói representa, ironicamente, a “verdadeira realidade dos fatos”, tão almejada por historiadores da realidade extraficção. Ao diferenciar objetivamente fato real e fato imaginado, a voz “existente” de Agilulfo pode ser comparada ao discurso historiográfico, em vista da sua absoluta assertividade. Isto o torna um porta-voz da “verdade histórica oficial”, tal como ele próprio diz: “– Não ofendo ninguém: limito-me a explicitar fatos, com lugar, data e uma grande quantidade de provas!”⁷ (CALVINO, 2002, p.75). Além de reescrever *Dom Quixote*, esse romance promove uma releitura dos limites entre História e literatura, cujas fronteiras se redimensionam nesse texto, pois Calvino se vale da mesma estratégia de Cervantes, cujo narrador propõe-se a contar uma história a partir do manuscrito de um historiador que, por sua vez, recorreu a outras fontes, orais e escritas, configurando uma metanarrativa, cuja estratégia é simbolizada pelo escudo de Agilulfo, que a narradora descreve:

No escudo, exibia-se um brasão entre duas fimbrias de um amplo manto drapejado, e dentro do manto abriam-se outros dois panejamentos tendo no meio um brasão menor, que continha mais um brasão amantado ainda menor. Com desenho sempre mais delicado representava-se uma seqüência de mantos que se entreabriam um dentro do outro, e no meio devia estar sabe-se lá o quê, mas não se conseguia discernir, tão miúdo se tornava o desenho.⁸ (CALVINO, 2002, p.9).

Pelo estratagema narrativo de Calvino e Cervantes, a origem textual não parece apenas distante, mas praticamente inalcançável, pois, se não se pode saber qual é o fato real (original), como distinguir História e ficção? Ora, quem responde é o próprio Calvino, pela voz da narradora de *O cavaleiro inexistente*: “[...] ao que relatam cronistas e contadores de histórias se sabe que é preciso fazer ressalvas [...]”⁹ (CALVINO, 2002, p.74). Assim, ao dialogar com outros autores (e não apenas de romances de cavalaria) – uma vez que Agilulfo sente, paradoxalmente, admiração e desprezo pela existência física, quando aspira e, ao mesmo tempo, rejeita o “ser”, ele nos recorda, vagamente, do *Hamlet* de Shakespeare (“to be or not to be”) –, Calvino, influenciado por Cervantes, restitui ao relato sua natureza de diálogo entre textos, configurando uma espécie de hipertexto, em que se percebem outras vozes autorais, posto que se tem uma história que sai de outra, e assim sucessivamente, o que caracteriza a sua natureza aberta que aviva o imaginário do leitor, ou melhor, a sua intertextualidade latente, característica do romance polifônico bakhtiniano. Enquanto na narrativa de *Dom Quixote* existe uma reflexão constante acerca da realidade verdadeira e da realidade imaginada, posto que esta última torna-se com frequência mais verossímil (e coerente) do

⁷ “– Io non offendo nessuno: mi limito a precisare dei fatti, con luogo e data e tanto di prove!” (CALVINO, 2005, p.70).

⁸ “Sullo scudo c’era disegnato uno stemma tra due lembi d’un ampio manto drappeggiato, e dentro lo stemma s’aprivano altri due lembi di manto con in mezzo uno stemma più piccolo, che conteneva un altro stemma ammantato più piccolo ancora. Con disegno sempre più sottile era raffigurato un seguito di manti che si schiudevano uno dentro l’altro, e in mezzo ci doveva essere chissà che cosa, ma non si riusciva a scorgere, tanto il disegno diventava minuto.” (CALVINO, 2005, p.5).

⁹ “[...] a quel che raccontano cronisti e cantastorie si sa che c’è da farci la tara [...]” (CALVINO, 2005, p.69).

que a primeira – por mais irônico que isso pareça – em *O cavaleiro inexistente* realidade e linguagem ironicamente se misturam e se confundem.

Por outro lado, o encontro de Quixote com os moinhos de vento, um dos episódios inesquecíveis daquele romance, tem o seu correspondente em Calvino, quando a narradora deste, na pele de pintora, utiliza uma simples palavra apenas – ou seja, uma leve e rápida pincelada: “Aqui na margem do rio vou assinalar um **moinho**.”¹⁰ (CALVINO, 2002, p.84, grifo nosso). Ora, esta citação intertextual (paródica) ilustra os traços de **leveza** e **rapidez**, referentes a duas propostas de Calvino (1991) para a literatura deste milênio, uma vez que a palavra (signo lingüístico) “moinho” adquire uma ambivalência implícita que a torna um símbolo literário. Assim, das seis propostas de Calvino, leveza e rapidez já são perceptíveis no romance *O cavaleiro inexistente* – texto escrito há quase cinco décadas –, pois, tal como diz a narradora, “[...] toc-toc, toc-toc, pesa pouco aquele cavaleiro sem corpo [...]”¹¹ (CALVINO, 2002, p.83).

Certamente, o traço mais sutil do romance de Calvino é o seu caráter de fábula. Considera-se que a fábula pertence ao tipo de narrativa alegórica cuja estrutura é composta de duas partes: o enredo e a moralidade, sendo esta última a mais importante. Muito embora o enredo contenha os elementos alegóricos que emprestam à narrativa o seu caráter lúdico, ele é escolhido de acordo com a necessidade da moral, do ensinamento, ou seja, a moral antecede ao enredo, que serve apenas para legitimá-la. E ninguém melhor que o próprio autor para definir, em poucas linhas, o sentido fabular mais profundo do romance *O cavaleiro inexistente*, conforme aparece escrito na apresentação da mais recente edição desse livro na língua original:

No Cavaleiro inexistente, como nos meus romances anteriores fantástico-morais ou lírico-filosóficos, como querem chamá-los, não propus nenhuma alegoria política, mas somente estudar e **representar** a condição do homem de hoje, a forma de sua alienação, as vias de realização de uma humanidade total.¹² (CALVINO, 2005, p.vii, tradução e grifo nossos).

Enfim, partimos do princípio de que a aproximação de literaturas de diferentes autores e culturas permite identificar não apenas seus elementos comuns, mas as diferenças que as separam; razão pela qual geralmente se considera a Literatura Comparada um recurso de análise que, como diz Carvalhal (2000, p. 2), “aproxima sem confundir e contrasta sem excluir”. Do mesmo modo que *Dom Quixote de la Mancha* consagrou-se como um “divisor de águas” entre o romance medieval e o romance moderno, *O Cavaleiro Inexistente* também pode ser considerado um livro que marca a transição do romance moderno para o romance pós-moderno.

Referências Bibliográficas

- [1] BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 3. ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. UnB, 1996.
- [2] BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. Ensaios de Crítica Literária e Ideológica. São Paulo: Ática, 1988 (Série Temas – vol. 4. Estudos Literários).

¹⁰ “Qui in riva al fiume segnerà un mulino.” (CALVINO, 2005, p.79).

¹¹ “[...] toc-toc toc-toc, pesa poco quel cavaliere senza corpo [...]” (CALVINO, 2005, p.78-79).

¹² “Nel Cavaliere inesistente, come nei miei due precedenti romanzi fantástico-morali o lírico-filosofici come si vogliono chiamare, non mi sono proposto alcuna allegoria política, ma solo di studiare e rappresentare la condizione dell’uomo di oggi, il modo della sua «alienazione», le vie di raggiungimento d’un’umanità totale.” (CALVINO, 2005, p. vii).

- [3] CALVINO, Italo. *Il cavaliere inesistente*. Milano: Mondadori, 2005.
- [4] _____. *O cavaleiro inexistente*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- [5] _____. *Os nossos antepassados*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- [6] _____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- [7] CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- [8] DELTA ENCICLOPÉDIA UNIVERSAL. Tradução e adaptação da obra enciclopédica original *The World Book Encyclopedia*. Rio de Janeiro: Ed. Delta, 1986, v. 1, p.1753-54.
- [9] ESTEVES, Antonio R. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. (org.). *Estudos de Literatura e lingüística*. São Paulo: Arte e Ciência; Assis: Curso de Pós-Graduação em Letras da FCL/UNESP, 1998, p.123-158.
- [10] HAUSER, Arnold. O romantismo da cavalaria cortesã. In: _____. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p.195-235.
- [11] HODGART, Matthew. *La sátira*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- [12] LEÃO, Pepita de. *Carlos Magno e seus cavaleiros*. Tradução e adaptação do texto original: *La chanson de Roland*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, v. 43, 201 p. (Clássicos da literatura juvenil).
- [13] PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.

¹**Danilo Luiz Carlos MICALI, Prof. Dr.**

Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza (CEETPS)

Faculdade de Tecnologia de Itu (FATEC/Itu)

E-mail: dlcmicali@gmail.com