

Macabéa

Revista Eletrônica do Netlli, Volume 4, Número 2, Jul.-Dez. 2015

AS FISSURAS DO CAVALEIRO INEXISTENTE



THE FISSURES OF THE NONEXISTENT KNIGHT

Diogo de Oliveira REIS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)
RECEBIDO EM 21/10/2015 • APROVADO EM 10/05/2016

Abstract

In this essay, based on the theoretical aesthetics of reception and effect, Jauss (1994) and Iser (1995), our intent was to reflect how Italo Calvino creates a bridge between their work as organizer and compiler of the Italian fables and his work as a novelist. As organizer of fables, the author is influenced by the forms of previous reception, and adds to them suggestions provided by your time. Already as a fiction writer, he questions the assumptions of illustration and how this tends to separate reason and imagination, scholarly and popular culture. In the fictional plane, Calvin violates the ideas of the eighteenth and nineteenth centuries, by creating a character who takes over the univocity of positivist rationality (the nonexistent knight) in a fable and indeterminate universe (the dynasty of Charlemagne, between centuries VIII and IX). If, in the words of Chauí (1986, p. 24), the illustrated perspective sees popular culture as dead residue, Calvin, through the fictional mediation, insert an illustrated character

in a medieval universe to demonstrate that no rationale can survive if does not consider the popular imagination and interpersonal relations that are the basis of all science.

Resumo

Neste ensaio, a partir dos teóricos da estética da recepção e do efeito, Jauss (1994) e Iser (1995), procuramos refletir de que maneira Italo Calvino cria uma ponte entre o seu papel como organizador e compilador das fábulas italianas e o seu trabalho como ficcionista. Ao mesmo tempo em que o autor, ao organizar as fábulas, dialoga com as formas de recepção anteriores, e procura selecioná-las a partir das sugestões fornecidas pelo seu tempo, enquanto ficcionista ele questiona os pressupostos da ilustração e a forma como esta tende a cindir racionalidade e imaginação, cultura erudita e popular. No plano ficcional, Calvino tenciona as ideias dos séculos XVIII e XIX, na medida em que situa um personagem que retoma a univocidade da racionalidade iluminista (o cavaleiro inexistente) num universo fabular e indeterminado (o da dinastia de Carlos Magno, entre os séculos VIII e IX). Se, como diz Chaui (1986, p. 24), a perspectiva ilustrada vê a Cultura Popular como resíduo morto, Calvino, através da mediação do ficcional, insere um personagem ilustrado num universo medieval para demonstrar que nenhuma racionalidade consegue sobreviver se negar o imaginário popular e as relações intersubjetivas que se encontram no seu bojo.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Reception Aesthetics, Popular Culture, Italian Literature.

PALAVRAS-CHAVE: Estética da recepção, Cultura Popular, Literatura Italiana.

Texto integral

CALVINO: UM OLHAR MODERNO EM DIREÇÃO AO FABULAR

Em 1954, o editor italiano Einaudi decidiu publicar uma antologia das fábulas italianas. Para o trabalho, ele chamou o então jovem escritor Italo Calvino, que se interessou imediatamente pela tarefa. Para o romancista, a compilação das fábulas tornou-se muito mais do que mera catalogação de um saber popular. Seria preciso todo um trabalho de pesquisa comparativa, tradução e reescritura no sentido de maximizar os símbolos e imagens presentes nos contos e, ao mesmo tempo, preservar parte do seu imaginário difuso, seus elementos inverossímeis, e sua dinamicidade.

Para criar uma antologia, Calvino teve que fazer uma pesquisa extensa, durante cerca de dois anos, na qual teve que traduzir narrativas escritas nos mais diferentes dialetos e provindas de todas as regiões da Itália. No caso das fábulas já traduzidas anteriormente, cabia ao autor reescrevê-las num estilo mais apropriado. Esse trabalho de compilação e reescritura foi acompanhado de uma vasta pesquisa de antologias populares anteriores e de estudos feitos na área. O autor pôde, dessa maneira, tanto reconstituir o imaginário popular como também ter uma idéia dos diferentes horizontes de expectativa a partir dos quais, em épocas variadas, as fábulas foram interpretadas. Diz Calvino (2006, p.12):

Para os Grimm era a descoberta, em frangalhos, de uma antiga religião da raça (...); para os “indianistas” eram as alegorias dos primeiros arianos que fundavam a evolução religiosa e civil; para os “antropólogos”, os obscuros e sanguinários ritos de iniciação dos jovens das tribos (...); para os freudianos, um repertório de ambíguos sonhos comuns a todos os homens, (...) fixados de forma canônica para representar os medos mais elementares. E, para todos os dispersos apaixonados pelas tradições dialetais, a humilde fé num deus desconhecido, agreste e familiar, que se encerra na fala dos camponeses.

É a partir do aprendizado de variadas formas de recepção dos contos que o escritor vai configurar uma maneira particular de ler e reconstituir as fábulas italianas. Embora ele afirme não seguir nenhuma doutrina específica, é certo que elas influenciaram de alguma maneira no processo de seleção e tradução das narrativas. A maneira como Calvino lê as fábulas, mesmo sendo original, não pode deixar de receber influência das formas de recepção que vigoraram em outras épocas. Nas palavras de Jauss (1994, p. 38): “O juízo dos séculos’ acerca de uma obra literária é (...) o desdobramento de um potencial de sentido virtualmente presente na obra, historicamente atualizado em sua recepção e concretizado na história do efeito”.

Sobre as influências recebidas, Calvino deixa bem claro que está seguindo alguns critérios utilizados pelos irmãos Grimm. Além disso, é evidente que as preocupações estéticas do autor durante a tradução e a re-escritura dos textos se relacionam com os horizontes de expectativa do seu tempo. No conto popular *Joãzinhos-Sem-Medo*, por exemplo, narra-se a história de um homem que, por não ter medo de nada, acaba assumindo a posse de um castelo mal assombrado. Segundo o autor, na versão mais corriqueira da fábula, Joãozinho, ao receber um pouco de unguento para colar cabeças cortadas que saíam de dentro da chaminé do castelo, corta acidentalmente a própria cabeça e a cola ao contrário. Ao ver o próprio traseiro ele fica assustado e morre. No lugar dessa versão um tanto escatológica, Calvino opta por uma outra mais sugestiva. Depois de escapar de vários seres sobrenaturais, Joãozinho-sem-Medo morreria assustado com a própria sombra.

A fábula em questão é só um exemplo dentre as 200 narrativas selecionadas pelo pesquisador. Como muitas vezes uma mesma narrativa era contada de várias maneiras em regiões diferentes, são frequentes os casos em que

o autor mescla duas maneiras de narrar e porventura retira ou inclui alguns elementos novos na trama para dar maior unidade e coerência ao enredo.

A partir do que foi exposto, podemos melhor compreender como o escritor italiano se utiliza do imaginário presente nas fabulas para constituir o enredo dos seus romances. É isso que ocorre no romance fabular *O cavaleiro Inexistente* que pretendemos analisar. Nele podemos verificar como, fazendo o reverso do seu trabalho de atualização das narrativas populares, Calvino sentiu a necessidade de fornecer um viés fabular a seus textos ficcionais sobre a modernidade. Relacionando os saberes, o autor segue um caminho oposto ao da mentalidade iluminista que desejava separar razão e superstição, erudito e popular. Ao mesmo tempo em que procura atualizar o popular através das lacunas deixadas pela tradição, ele, nos seus romances, revela que a nossa pretensa racionalidade não deixa de dar vazão ao imaginário de épocas precedentes.

No processo de seleção das narrativas populares, o autor se interessa por aquilo que existe nelas de mais instigante e enigmático. No seu livro é possível verificar uma predileção por estórias populares que terminam com um enigma não desvendado ou que retratam uma linguagem diferenciada, mágica, uma espécie de dom recebido pelo protagonista da trama.

Uma das estórias mais comentadas pelo autor, tendo sido tema de um artigo de Benedetto Croce, intitula-se *Cola Peixe*. Diz a narrativa que na cidade de Messina existia um homem que, por passar muito tempo no mar, se tornou metade homem e metade peixe. Em pouco tempo, esse protagonista sobrenatural foi descoberto pelo rei da localidade. O rei de Messina desejava saber onde estava assentada a cidade. Cola Peixe desce, então, até as profundezas das águas e, ao voltar, diz: “Messina está construída sobre uma rocha, e essa rocha está assentada sobre três colunas: uma perfeita, uma lascada e uma quebrada” (CALVINO, 2006, p. 334). O rei, porém, não se dá por satisfeito, e pergunta a Cola Peixe onde se encontra o lugar mais profundo do oceano, e o que se encontra nas suas profundezas. O protagonista responde que no farol da cidade está o lugar mais profundo do oceano, mas que não é capaz de descer até lá. O rei, repleto de curiosidade, tenta convencer Cola Peixe a encontrar as profundezas do oceano. Ao ver que Cola Peixe resiste, ele retira a própria coroa e a joga no mar: “Uma coroa que não tem igual no mundo – disse o rei. – Cola você tem que ir pegá-la” (CALVINO, 2006, p.335).

O simbolismo do enredo não poderia ser maior: o rei abdica do próprio poder – ou do objeto que lhe confere poder – na tentativa de solucionar um enigma que só um súdito com características sobrenaturais poderia resolver. Por outro lado, Cola Peixe só em determinadas condições parece aceitar o desafio. Para colocar em risco a própria vida, seria preciso que o rei colocasse em risco algo igualmente importante. O personagem é um súdito submisso ao rei, mas toda submissão requer um preço, uma troca. Por fim, em contraste com a coroa que desce ao fundo do mar, Cola pede um pouco de lentilhas ao rei: “Se é isso que deseja Majestade – disse Cola -, descerei. Porém, o coração me diz que não voltarei. Dê-me um pouco de lentilhas. Se escapar, eu voltarei; mas se as lentilhas vierem à tona, é sinal de que não volto mais” (CALVINO, 2006, p. 335).

Calvino, dentre 16 versões da fábula, escolheu essa que acabamos de citar. No final do conto, são as lentilhas, como elemento da cultura popular, que retornam. No lugar do símbolo da monarquia, tem-se o seu reverso, é o popular o que retorna à superfície: “Espera que espera; depois de muito esperar, as lentilhas vieram à tona. Ainda se espera a volta de Cola Peixe” (CALVINO, 2006, p. 335). O culto ilustra bem a atitude romântica e nacionalista no seu intento de buscar os elementos definidores da nacionalidade. No mar da história, quando as coroas já não servem como símbolos identitários, restam apenas aqueles elementos que ainda podem vir à superfície sem causar danos: o popular substancializado como essência da nação.

Pela forma como Calvino seleciona e reescreve os contos percebe-se de antemão uma perspectiva moderna. É a partir do presente que se delinea o olhar que se lança em direção ao passado para reconfigurá-lo. Como bem indica Auerbach (2007, p. 361): “Aquilo que somos, nós o somos por nossa história, e só dentro desta poderemos conservar e desenvolver nosso ser”. Calvino retoma, no passado, aquilo que a cultura iluminista havia denegado para reinseri-lo novamente na modernidade. Após perdermos a confiança na razão que caracterizou a ilustração, e tendo esta cumprido o seu papel de desmistificar os regimes monárquicos e a religiosidade a eles inerente, resta retomarmos o universo fabular como forma de melhor descrever e configurar os tensionamentos e angústias do nosso tempo. É na tradução e no estudo das fábulas que Calvino encontraria elementos indispensáveis para o seu trabalho como romancista.

O olhar contemporâneo de Calvino para o popular é bastante perceptível na seleção que ele faz de outro conto, bastante conhecido, o de cinderela. Ao invés de optar por uma versão semelhante a de Perrault e Grimm, que enfatiza o moralismo da irmã enjeitada, ele opta por uma narrativa em que o imaginário é mais livre. Na versão por ele escolhida: “tudo se transforma num puro jogo de maravilhas” (CALVINO, 2006, p. 476).

A protagonista do conto selecionado chama-se Nina e o seu primeiro contato com o príncipe dá-se quando ela desce pelo poço do quintal e encontra, por trás dos tijolos, a abertura para o jardim secreto do rei. Depois desse acontecimento, o príncipe adoece, ficando perdidamente apaixonado pela menina que entreviu no jardim. Marca-se um baile, mas Nina, por ser a caçula, ao invés de uma roupa, havia pedido ao pai um ramo de tâmaras num vaso de prata e, por isso, não deseja acompanhá-las. Enquanto todos estão na festa, ela se dirige para a sua plantinha e diz palavras mágicas: “Grátula-Bedátula, (‘tâmera, bela tâmera’, em siciliano) / Suba e vista Nina. / Torne-a mais linda do que quando pequenina” (CALVINO, 2006, p. 339). Ditas as palavras mágicas, das tâmaras saem fadas que vestem Nina com vestidos e joias. Em todos os sentidos, a narrativa escolhida por Calvino tem muito mais haver com a literatura moderna do que o conto tradicional, basta retomar seus elementos: o jardim secreto, o imaginário infantil que encontra universos lúdicos que os adultos não conseguem enxergar, o pedido desinteressado da menina que contrasta com os desejos convenientes das irmãs, tudo isso dá uma maior atualidade a história ao mesmo tempo em que retira dela o moralismo da versão que nos foi legada.

Na sua atualização do fabular, o que Calvino pretende é evitar duas posturas com as quais nos acostumamos a enxergar a cultura popular: a romântica e a ilustrada. Sobre elas, Marilena Chaui (1986, p. 24) é bastante elucidativa:

A perspectiva Romântica supõe a autonomia da Cultura Popular, a ideia de que, para além da cultura ilustrada dominante, existiria uma outra cultura, “autêntica”, sem contaminação e sem contato com a cultura oficial e suscetível de ser regatada por um Estado novo e por uma Nação nova. A perspectiva Ilustrada, por seu turno, vê a Cultura Popular como resíduo morto, como museu e arquivo, como o “tradicional” que será desfeito pela “modernidade”, sem interferir no próprio processo de “modernização”. Românticos e Ilustrados pensam a Cultura Popular como totalidade orgânica, fechada sobre si mesma, e perdem o essencial: as diferenças culturais postas pelo movimento histórico-social de uma sociedade de classes.

A CONFIGURAÇÃO DA MODERNIDADE A PARTIR DO UNIVERSO FABULAR

No romance *O cavaleiro inexistente*, é patente a utilização, por Calvino, de formas de configurar o mundo apreendidas nas suas pesquisas. Um exemplo disso encontra-se na construção do tempo da narrativa, que segue todas as caracterizações do universo fabular. O romance surge como uma solução de continuidade do trabalho de tradução e recriação efetivado em torno das fábulas. Ele começa repetindo as simbolizações de mundo de um universo pré-moderno:

Ainda era confuso o estado das coisas do mundo, no tempo remoto em que a história se passa. Não era raro defrontar-se com nomes, pensamentos, formas e instituições a que não correspondia nada de existente. E, por outro lado, o mundo pululava de objetos e faculdades e pessoas que não possuíam nome nem distinção do restante. Era uma época em que a vontade e a obstinação de existir, de deixar marcas, de provocar atritos com tudo aquilo que existe, não era inteiramente usada, dado que muitos não faziam nada com isso – por miséria ou por ignorância ou porque tudo dava certo para ele do mesmo jeito – e assim podia ser que uma certa quantidade andava perdida no vazio (CALVINO, 2006, p. 31).



A impressão que se tem, ao ler o romance, é que quanto mais Calvino visa descrever o cenário onde devemos nos situar, mais nos distanciamos do momento histórico em que, supostamente, a narrativa deveria ser descrita: o da dinastia de Carlos Magno, entre os séculos VIII e IX. Ao invés de entrarmos no tempo histórico, adentramos em outro, um tempo remoto, mítico, próprio das narrativas populares. Um tempo em que muitos objetos e pessoas sequer tinham sido nomeados e, na carência de nomes, tudo parecia ser possível. A confusão do mundo dava margem para a existência do inominado, do absurdo, do sobrenatural. A época de Carlos Magno é narrada não a partir dos seus marcos históricos, mas através dos seus simbolismos. Aquele era um tempo que ainda era possível se pensar em Cavaleiros Inexistentes:

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 nuvens, 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 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... (CALVINO, 2006, p. 31)

Pela citação, observa-se que o erudito aqui não visa reproduzir ou imitar o popular, como ocorre, por exemplo, num autor como Ariano Suassuna. Italo Calvino não incorre no erro de achar que tem que seguir os mesmos mecanismos das narrativas tradicionais para escrever um romance “autenticamente italiano”. Ele, muito pelo contrário, o tempo todo procura associar o popular e o erudito, sem, no entanto, confundir os desafios de um com as questões colocadas pelo outro. A partir dos contos populares, ele lança perguntas que dizem respeito ao seu tempo: como criar um romance contemporâneo e situá-lo numa ambientação típica das fabulas populares? Não se trata aqui de sobrepor o erudito ao popular ou o contrário disso. Trata-se de tencionar as narrativas, a partir das particularidades e potencialidades de cada uma. O tempo remontado pelo romance apenas finge ser o de Carlos magno, em que “até um homem que existia corria o risco de desaparecer”, mas o que ele na verdade pretende suscitar vai muito além.

AS FISSURAS DO CAVALEIRO INEXISTENTE

Após fazermos um paralelo entre o Calvino estudioso da cultura popular e o romancista, vamos agora nos centrar numa análise mais detalhada de *O Cavaleiro Inexistente*. Já pelo título da narrativa percebe-se que se trata de uma estória sobrenatural. O herói da trama, Agilulfo Emo Bertrandino dos Guidiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, distingue-se por uma imponente armadura branca e pelo fato de não existir. Paladino de Carlos Magno, Agilulfo se mostra desde o início como um herói de uma severidade e de um rigor extremados. O protagonista não tem as falhas e os equívocos que caracterizam o humano. Para existir ele precisa de um mundo ordenado, de uma reputação ilibada, de uma razão que sobrepuje o sonho. Por parecer não ter vida interior, a memória de Agilulfo coincide com a da sua coletividade e toda a sua maneira de agir parece ter sido prescrita pelos códigos de conduta do exército de Carlos Magno.

Parodiando a racionalidade da ilustração e do positivismo, Calvino procura mostrar que certos personagens de um passado caracterizado como monumental não poderiam existir senão dentro dos rigores de um discurso que se pretende objetivo, científico, sem fissuras. Para desmistificar determinada história convencional, ele procura reproduzi-la através de um personagem que não existe. Enquanto os paladinos existentes de Carlos Magno não têm a nobreza que se esperaria de um dos mais importantes exércitos da Idade Média, o único cavaleiro realmente nobre da trama é um ser sobrenatural.

Através do ficcional, o autor transgredir o discurso histórico ao descrever de maneira objetiva e concisa um personagem imaginário. O texto do escritor italiano pode ser facilmente associado ao que Iser (1995), na sua teoria do efeito, denomina de relação ternária entre o ficcional, a realidade e o imaginário. Na tentativa de fazer uma quebra com a maneira habitual com que vemos a realidade, o texto literário se alia ao imaginário com o intuito de impelir o nosso olhar para um mundo diverso, insólito, surpreendente. Diz Iser (1995, p. 386): “No ato fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, deste modo, um predicado de realidade; pois a determinação é uma definição mínima do real.”

Se retomarmos ao protagonista sobrenatural de Calvino, perceberemos que durante toda a trama o seu único objetivo é se fazer real. O cavaleiro inexistente está a todo o momento buscando elementos que o tornem mais existente do que os outros personagens da narrativa. Nele, a realidade instituída se desnuda como algo que tem que ser permanentemente construído para poder continuar existindo. Qualquer deslize de Agilulfo Emo Bertrandino dos Guidiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura seria suficiente para fazê-lo desaparecer. Ele precisa de todos os sobrenomes que denotam nobreza, além de uma armadura branca impecável e de uma vigília sem precedentes, para se diferenciar do grupo humano ao seu redor e se realizar através dos objetos exteriores que o cercam. Vejamos uma pequena descrição que Italo Calvino (2005, p. 13) faz de Agilulfo:

Agilulfo passava atento, nervoso, hierático: o corpo das pessoas que tinham um corpo de verdade dava-lhe um mal estar semelhante à inveja, mas também uma sensação que era de orgulho, de desdenhosa superioridade. Ali estavam os colegas tão falados, os gloriosos paladinos; o que eram? A armadura, testemunho de seu grau e nome, das façanhas executadas, da potência e do valor, ei-la reduzida a um invólucro, a uma ferragem vazia; e aquele pessoal roncando, o rosto amassado no travesseiro, um fio de baba descendo dos lábios abertos. Menos ele, não era possível decompô-lo em pedaços, desmembrá-lo: era e permanecia em cada momento do dia e da noite Agilulfo Emo Betrandino dos Guildiverni e dos Altri de Cobentraz e Sura, armado cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez no dia tal, tendo para a maior glória das armas cristãs realizado as ações tais e tais, assumido no exército do imperador Carlos Magno o comando de tais tropas e daquelas outras. E possuidor da armadura mais linda e imaculada de todo campo, dele inseparável.

Desde o início da narrativa, somos incitados a compreender os mecanismos que tornam real o protagonista, porém não é apenas a sua existência que nos surpreende. Ou melhor: não se trata apenas de um personagem sobrenatural colocado dentro do império de Carlos Magno, mas sobretudo de uma narrativa que por conta de um elemento sobrenatural torna-se sobre-humana. Todos os personagens acabam sendo reformulados por conta da presença do inexistente. O próprio Carlos Magno já não pode ser mais o mesmo. Mais do que ser o comandante dos 12 Pares da França, ele é o comandante que tem um cavaleiro inexistente no seu exército e que, de maneira inacreditável, aceita esse fato de forma natural:

Agilulfo parecia hesitar um momento, depois com a mão firme e lenta ergueu a viseira. Vazio o elmo. Na armadura branca com penacho iridescente não havia ninguém.

- Ora, ora! Cada um que se vê! – disse Carlos Magno – E como é que está se 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 dever. Bom, para alguém que não existe está em excelente forma!
(CALVINO, 2005, p. 10)

À medida que avançamos na definição de um ente imaginário como Agilulfo, mais sobrenatural se parece a realidade que a narrativa visa reproduzir. As

fronteiras entre o imaginário e o real já não são tão nítidas para nós. A respeito dessa relação entre o fictício, a realidade e o imaginário, diz Iser (1995, p. 386):



No ato de fingir ocorre uma transgressão dos limites entre o imaginário e o real. É significativo que ambas as formas de transgressão de limites, realizadas pelo fingir no espaço da relação triádica, sejam de natureza distinta. Na conversão da realidade vivencial repetida em signo doutra coisa, a transgressão de limites manifesta-se como uma forma de irrealização; na conversão do imaginário, que perde seu caráter difuso em favor de um determinação sucede uma realização do imaginário.

Aproveitando a citação de Iser, falta nos perguntarmos como se dá a realização do imaginário na narrativa de Calvino. Para continuarmos do ponto onde paramos, podemos especificar ainda mais a pergunta e indagarmos como se dá a realização do protagonista imaginário da trama? De que forma Agilulfo se apropria da memória coletiva na tentativa de suprir uma falta particular e conseguir se adequar à sociedade em que está inserido? A primeira resposta para esse pergunta está na relação entre a memória coletiva e o espaço. É nos objetos exteriores que o cavaleiro inexistente parece buscar a própria existência. Em cenas recorrentes do romance, Agilulfo demonstra uma grande obsessão pela organização excessiva dos objetos que estão ao seu redor:

Ele, Agilulfo, sempre necessitava sentir-se perante as coisas como uma parede maciça à qual contrapor a tensão de sua vontade, e só assim manter uma consciência segura de si. Porém, se o mundo ao redor se desfazia na incerteza, na ambigüidade, até ele sentia que se afogava naquela penumbra macia, não conseguia mais fazer florescer do vazio um pensamento distinto, um assomo de decisão, uma obstinação. Ficava mal: eram aqueles os momentos em que se sentia pior; por vezes, só às custas de esforço extremo conseguia não dissolver-se. Aí, punha-se a contar: folhas, pedras, lanças, pilhas, o que lhe surgisse pela frente. Ou então colocava tudo em fila, arrumado em quadrados ou em pirâmides. Dedicar-se a essas ocupações exatas permitia-lhe vencer o mal-estar, absorver o desprazer, a inquietude e o marasmo, e retomar a lucidez e composturas habituais. (CALVINO, 2005, p. 21)

A maneira como Agilulfo lida com o mundo a sua volta denota uma incapacidade de concebê-lo fora de um imaginário fortemente instituído. Não se trata aqui apenas da maneira como a personagem organiza os objetos ao seu redor, mas da maneira como ele se organiza a partir dessa objetividade. Toda a

caracterização de Agilulfo pode ser resumida a partir de um único traço: uma tentativa desesperada de existir através de um mundo já estruturado. A própria memória que Agilulfo tem de si só existe enquanto pertencente à comunidade da qual ele faz parte. Fora dessa memória coletiva, a sua vida simplesmente parece impraticável. Por não ter individuação, o cavaleiro inexistente vive a condenação narcísica de quem precisa dos espelhos e armaduras do mundo para poder se constituir.

A busca obsessiva de uma perfeição exterior denota a impossibilita da existência de uma vida interior mais profunda, e disso deriva a incapacidade de admitir falhas ou fissuras na própria personalidade. Agilulfo não consegue existir, porque a sua idealização enquanto personagem histórico não é humana. Por não admitir a imperfeição em si mesmo, ele se automatiza. Para entendermos melhor a relações entre Agilulfo e a maneira que ele lida com a própria memória, vejamos o que diz Maurice Halbwachs (2004, p. 67) sobre o momento em que a criança ultrapassa a etapa da vida puramente sensitiva e passa a conceber a memória como uma construção intersubjetiva:

Desde que a criança ultrapasse a etapa da vida puramente sensitiva, desde que ela se interessa pelo significado das imagens e dos quadros que percebe, podemos dizer que ela pensa em comum com os outros, e que seu pensamento se divide entre o conjunto das impressões todas pessoais e diversas correntes de pensamento coletivo. Ela não mais está fechada em si mesma, pois que o seu pensamento comanda agora perspectivas inteiramente novas, e onde ela sabe muito bem que não está só a vaguear seus olhares; entretanto, ela não saiu de si, e, para abrir-se a essas séries de pensamentos que são comuns aos membros de seu grupo, não está obrigada a fazer o vácuo em seu espírito, porque, por alguma forma e sob alguma relação, essas novas preocupações vindas de fora interessam sempre ao que chamamos aqui o homem interior, quer dizer que não são inteiramente estranhas a nossa vida pessoal.

No caso do cavaleiro inexistente, o que ocorre é uma negação da memória particular em nome de uma objetividade ilusória da memória coletiva. Agilulfo não compreende que não existe uma memória coletiva pura, dissociada das imperfeições e subjetividades humanas. Ele procura acreditar que longe das precariedades da vida humana possa existir um mundo perfeito capaz de corrigir qualquer fissura individual.

Não por acaso o mundo perfeito em que o paladino de Carlos Magno pretende se inserir não demora a revelar as próprias falhas. A ação heróica que tinha feito Agilulfo tornar-se parte do exercito de Carlos Magno acaba por ser contestada. Ele teria sido armado cavaleiro por ter salvado a filha virgem do rei da

Escócia da violência de dois bandidos. Desmentida essa versão, por indícios de que a filha do rei da Escócia teria perdido a virgindade antes do feito heróico mencionado, Agilulfo sai em busca da verdade dos fatos que o tornaram membro destacado do exercito de Carlos Magno. Sem conseguir respostas para as questões que o atormentavam, o nosso herói simplesmente sucumbe. Incapaz de lidar com as fissuras que se criaram em torno da representação que ele fazia do mundo, ele já não consegue mais fornecer um sentido para a própria existência. Antes ele via a si mesmo como uma grande falta que poderia ser preenchida através de uma representação perfeita do mundo exterior. Agora, ele já não consegue preencher a falta de personalidade que o caracteriza e só lhe resta o mais completo desaparecimento.

Agilulfo não consegue compreender que o mundo exterior é formado tanto por um imaginário instituído como por um instituinte e que a realidade, em grande parte, depende da forma como a simbolizamos. Ele não consegue se aproveitar das fissuras da representação coletiva para através delas fornecer ao mundo um sentido particular, individual. A respeito da maneira como estruturamos o mundo percebido, diz Merleau Ponty (2002, p. 87):

O mundo percebido, e talvez mesmo o do pensamento, é feito de tal modo que nele não se pode colocar nada que logo não adquira sentido nos termos de uma linguagem na qual nos tornamos depositários, mas que é tanto tarefa quanto herança. É suficiente que, no pleno das coisas, introduzamos certos vazios, certas fissuras – e fazemos isso tão logo vivamos –, para fazer vir ao mundo precisamente aquilo que lhe é mais estranho: um sentido, uma incitação irmã das que nos arrastam para o presente ou o futuro ou o passado, para o ser e o não-ser.

O cavaleiro inexistente sucumbe porque se fixou tanto a uma determinada representação do mundo que já não conseguiu mais construir a própria identidade fora dela. A memória habitual tornara-se a tal ponto utilitária que passou a ser o único elo de ligação entre o protagonista e a sociedade. Quando esse elo é quebrado, o protagonista mostra-se incapaz de re-significar as próprias lembranças e se inserir no mundo de outra maneira. A incapacidade de agir de Agilulfo é tal que mesmo quando sabemos que o seu feito heróico foi novamente aceito pela coletividade e a virgindade da filha da rainha da Escócia é reconhecida, já é tarde demais. Agilulfo já desapareceu e dele só resta uma armadura branca sem máculas. O protagonista foi vítima das representações que fez de si mesmo. Por não conseguir se adequar a elas, teve que abdicar da própria vida. Dentro do mundo fabular da idade média inseriu-se um personagem que condizia com a racionalidade da ilustração, e que sucumbiu por não ter sido capaz de compreender que também ele era resultado da imaginação humana. A racionalização que se contrapõe completamente ao fabular é também ela uma mistificação do real. Caso ela não seja capaz de aceitar suas fissuras e reconstruir o

mundo a partir delas, sucumbirá ou será lembrada apenas como mais uma das tantas fábulas que a humanidade precisou construir sobre si mesma para se objetivar no mundo.



Por fim, só nos resta devolver ao *cavaleiro inexistente* o seu caráter enigmático e dizer que a interpretação que fizemos dele é apenas uma das muitas possíveis. Não cometeremos o mesmo erro de Agilulfo que desapareceu por não suportar a idéia de um mundo sem o caráter maciço e espesso imaginado por ele. Afinal de contas, o cavaleiro inexistente não deve ser visto como uma alegoria, que guarda dentro de si uma intenção autoral determinada; mas como um personagem ambíguo, polissêmico, que não se reduz aos objetivos expostos neste ensaio.

Referências

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na Literatura Ocidental. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CALVINO, Italo. **O cavaleiro inexistente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CALVINO, Italo. **Fabulas italianas**. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

CHAUI, Marilena. **Conformismos e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Cemburo, 2004.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou O que é fictício no texto ficcional. In: Lima, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura e suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

JAUUS, Hans Robert. **A História da Literatura como Provocação À Teoria Literária**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Para citar este artigo

REIS, Diogo de Oliveira. As fissuras do cavaleiro inexistente. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 4, n. 2, p. 71-83, jul.-dez. 2015.

O Autor

Diogo de Oliveira Reis é doutorando em Teoria da Literatura pela UFPE.