



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO
TOCANTINS
CAMPUS PALMAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – HABILITAÇÃO EM LÍNGUA
PORTUGUESA**

LARISSA ROCHA GONÇALVES

**O VAZIO DO CAVALEIRO INEXISTENTE: O CORPO E A MORTE COMO
PRESENÇA**

**PALMAS
2023**

LARISSA ROCHA GONÇALVES

**O VAZIO DO CAVALEIRO INEXISTENTE: O CORPO E A MORTE COMO
PRESENÇA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Coordenação do Curso de Licenciatura em Letras
Habilitação em Língua Portuguesa da Unidade de
Palmas, do Instituto Federal do Tocantins, como
exigência à obtenção do título de Licenciada em Letras
Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Me. David Siqueira Fontes Neto

**PALMAS
2023**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecas do Instituto Federal do Tocantins

G635v Gonçalves, Larissa Rocha
 O vazio do cavaleiro inexistente : O corpo e a morte como presença /
Larissa Rocha Gonçalves. – Palmas, TO, 2023.
 48 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras - Habilitação
em Língua Portuguesa) – Instituto Federal de Educação, Ciência e
Tecnologia do Tocantins, Campus Palmas, Palmas, TO, 2023.

Orientador: Me. David Siqueira Fontes Neto

1. Italo Calvino. 2. Corpo. 3. Existência. I. Fontes Neto, David Siqueira.
II. Título.

CDD 400

A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio, deste documento é autorizada para fins de estudo e
pesquisa, desde que citada a fonte.

Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica do IFTO com os dados fornecidos pelo(a)
autor(a).

LARISSA ROCHA GONÇALVES

**O VAZIO DO CAVALEIRO INEXISTENTE: O CORPO E A MORTE COMO
PRESENÇA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Coordenação do Curso de Licenciatura em
Letras-Habilitação em Língua Portuguesa da Unidade
de Palmas, do Instituto Federal do Tocantins, como
exigência à obtenção do título de Licenciada em
Letras-Língua Portuguesa.

Aprovado em: 30/11/2023

BANCA EXAMINADORA

Me. David Siqueira Fontes Neto
Orientador
IFTO — Campus Palmas

Dra. Dianine Censon Lopes
IFTO — Campus Palmas

Dra. Kátia Rose Oliveira de Pinho
UFT — Campus Porto Nacional

Aos meus professores, que constantemente
me conduzem a cultivar o pensar.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, David, pela paciência, persistência e, sobretudo, pelo maravilhamento de sempre ao pensar a literatura.

Aos meus pais e aos meus irmãos, pela dedicação e pelo apoio nos momentos difíceis durante os anos de universidade.

Aos meus poucos e inúmeros amigos, que acreditam em mim com afinco e me dão confiança para falar do que me move.

Aos meus professores, a quem sou grata e tenho eterno apreço. Em especial ao André e David, que foram cruciais pelo meu deslumbramento diante da literatura. Cada conversa foi especial.

*“Num relance, achas
que apenas estás
nesse corpo.
Mas como, se nele
nasceste e sem ele
não és?
Ao que tudo indica
tu és esse corpo
que a cada dia
mais difere de ti.”*

Ferreira Gullar

RESUMO

Discutir sobre o corpo é olhar para o homem e para todas as questões que o homem-questão evoca: vida, existência, agir, descobrir, mundo. Assim, o presente trabalho se debruça sobre a corporeidade de Agilulfo, personagem do livro *O cavaleiro inexistente*, de Ítalo Calvino, personagem que não existe na dimensão fisiológica corpórea, por trás do elmo branco é vazio. Nos propomos a interpretar, em um movimento de cuidado e cultivo com obra literária, como esse cavaleiro constitui-se homem no mundo a partir do vazio e do oco da armadura. A ausência de uma carcaça na qual se viva, nos apela também a pensar a morte como presença e ocultação constituinte do cavaleiro. Para esse movimento, nos utilizamos de possibilidades interpretativas que auxiliarão a percorrer os caminhos da obra e questionar o que precisa ser questionado, sendo algumas delas os estudos de Fogel (2009), Carneiro Leão (2012), Descartes (1641) e a poética de Ferreira Gullar (2000). Ao final do trabalho, constatamos que o cavaleiro é homem constituído, isto é, é corpo que se dá no agir do existir. A morte, por sua vez, é parte integrante do que Agilulfo é, ou seja, do insólito, oco e vazio.

Palavras-chave: corpo; vida; existência; morte; Calvino.

ABSTRACT

To discuss the body is to look at the human and all the questions that the human-question evokes: life, existence, act, discovering, world. This paper therefore focuses on the corporeality of Agilulfo, a character in Italo Calvino's *The Non-Existent Knight*, a character who doesn't exist in the physiological bodily dimension, behind the white helmet he is empty. We set out to interpret, in a movement of care and cultivation with the literary work, how this knight constitutes himself as a man in the world from the emptiness and hollowness of the armor. The absence of a shelter in which to live also appeals to us to think of death as the presence and concealment of the knight. For this movement, we use interpretative possibilities that will help us to follow the paths of the work and question what needs to be questioned, some of which are the studies of Fogel (2009), Carneiro Leão (2012), Descartes (1641) and Ferreira Gullar's poetics (2000). At the end of the work, we found that the knight is a constituted man, he is a body that takes place in the action of existing. Death, in turn, is an integral part of what Agilulfo is, the unusual, hollow and empty.

Keywords: body; life; existence; death; Calvino.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 DESCORTINANDO O QUE SEREMOS, NO HORIZONTE DO QUE SOMOS [...]	13
3 A NARRATIVA METAFICCIONAL E O FANTÁSTICO	16
3.1 Irmã Teodora	16
3.2 O estranho	21
4 O CORPO, O CORPO DESARMADO E O CORPO ARMADO	25
4.1 Corpo	26
4.2 Corpo desarmado	28
4.3 Corpo armado	34
5 A MORTE	39
5.1 “É sumo e perfume na folhagem...”	41
6. O POÉTICO NO VAZIO: CORPO E MORTE COMO PRESENÇA	43
7 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	45
REFERÊNCIAS	47

1 INTRODUÇÃO

Trataremos do vazio; não do vazio que aniquila e esmaga as possibilidades de existência. Os vazios, cantados por Manoel de Barros (1999), “são maiores e até infinitos.” Neste estudo, o vazio é o nosso meio, porque é tão somente por ele que somos capazes de escutar as questões que a obra diz; e é por meio dele que o cavaleiro inexistente reside nas suas possibilidades. Considerando isso, é necessário conhecer o objeto de estudo e a proposta deste trabalho.

O livro *O cavaleiro inexistente*¹, corpus deste trabalho, de autoria de Italo Calvino, foi publicado originalmente em 1959 na Itália e é parte da trilogia que marca o universo fantástico do autor. O livro conta a história de Agilulfo Emo Bertrandino dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, cavaleiro que conquistou o nome e o título por defender a virgindade da filha do rei da Escócia. Agilulfo, por sua vez, não existe em uma dimensão corpórea. Por trás da armadura branca e brilhante era “Vazio o elmo. Na armadura branca com penacho iridescente não havia ninguém.” (CALVINO, 1959, p. 10) A história desse cavaleiro que não existe é colocada em presença pela freira Teodora, que está confinada em um convento e cumpre uma penitência atribuída a ela: a de escrever aquela história. No entanto, como tem vivido reclusa, Teodora deduz e inventa, já que, nas palavras dela, “Nós, freiras, temos poucas ocasiões de conversar com soldados: e, assim, o que não sei, trato de imaginar, caso contrário, como faria? E nem tudo da história está claro para mim.” (CALVINO, 1959, p. 31)

A partir disso, discorreremos e dialogamos quanto ao elo corpo-existência de Agilulfo, personagem de *O cavaleiro inexistente*. A partir da característica da não existência corpórea do personagem, apoiados na concepção de que corpo seria cooriginário a vida ou o mesmo de vida, exploramos a vigência do ser que dá nome ao livro. Além disso, já que a presença do cavaleiro se consoma na dualidade da existência e não existência, perscrutamos também a morte enquanto questão, no sentido que ela é convocada na própria existência do personagem, considerando que a morte é a ausência do corpo fisiológico na extensão da terra. A morte, neste trabalho, foi entendida na mesma superfície da vida, ou seja, ela vigora no ser no mundo do personagem. No entanto, para que todas essas questões fossem possíveis, analisamos a construção da narrativa metaficcional do livro, de tal forma que fosse possível auscultar como a narradora constrói uma realidade e abre possibilidade para discutir tais questões.

¹ O exemplar do livro “O cavaleiro inexistente” utilizado para a construção desse trabalho é relativo à 13ª impressão da 1ª ed da Editora Companhia das Letras; tradução para a Língua Portuguesa por Nilson Moulin.

A partir disso, nosso trabalho foi realizado em seis movimentos. Pensamos, em primeiro lugar, quanto à literatura e à interpretação, e como eles se dão no trabalho. Depois disso, discutimos quanto ao procedimento de construção do texto, que se dá por meio do narrador da obra, e como a partir dele constitui-se a natureza do fantástico no livro. A partir daí, interpretamos o fenômeno corpo do cavaleiro inexistente fazendo uso de fragmentos dos livros que são pertinentes à essa questão. Indo adiante, pensamos a morte, apoiados na vigência não corpórea do cavaleiro, através de fragmentos poéticos. Por fim, como último ato, unimos os fios e discutimos quanto à proposição do trabalho.

Para que isso fosse possível, utilizamos estudos de Emmanuel Carneiro Leão (2004), Manuel Antônio de Castro (2015) e Blanchot (2005), os quais tematizam a literatura e desenvolvem discussões quanto ao fenômeno literário. Para discutir quanto à metalinguagem e às constituições do fantástico no livro, nos movimentamos com Linda Hutcheon (1985), Vítor Manuel Silva (1969) e Cortázar (2006). Para as nossas interpretações sobre o corpo, fomos de encontro com os estudos de Gilvan Fogel (2009). Por fim, para explorar a questão da morte, promovemos um diálogo com a poesia de Ferreira Gullar (2010).

2 “DESCORTINANDO O QUE SEREMOS, NO HORIZONTE DO QUE SOMOS [...]”

*“Para onde vai a literatura?”
Blanchot*

Uma vez que temos a literatura aqui como tema, em primeiro lugar, buscaremos fazer percorrer como se dá a nossa compreensão do fenômeno literário e como, a partir disso, pensaremos a obra como questão. Para isso, nos moveremos acompanhados das compreensões de Carneiro Leão (2004), Manuel Antônio de Castro (2015), Gilvan Fogel (2005) e Blanchot (2005).

É seguro dizer que, há muito, os estudos da literatura foram atribuídos a um viés utilitarista do conhecer, no sentido de que a obra, ao ser posta, estivesse a serviço dos significados e representações que lhe são atribuídos. Grande parte disso atribui-se ao crescimento da ciência e da técnica, as quais incubem a literatura às funções pragmáticas que a própria ciência demanda. A outra parcela dessa questão (indissociável da primeira) está ligada à concepção em relação à arte que entende que o artista produz um conhecimento estrangeiro ao mundo, a entende de fora e para fora dela, na tentativa de alcançar a verdade funcional.

Diante da proposição do nosso trabalho, consideramos que as questões que nos ocupamos nesta interpretação demandam um caminho que possibilite discutir a obra como lugar de acontecimento onde possamos dialogar com as constituições de sentido que aparecem e se mostram na obra. Nesse caso, a interpretação proposta se deu precisamente a partir das sinalizações das questões, que no itinerário da obra, se mostram e fundam o diálogo. Ao responder à pergunta “Para onde vai a literatura?” com a resposta “a “literatura vai em direção a ela mesma”, Blanchot (2005 p. 285) estaria formulando que ela se volta diretamente para o seu interior, para o que se conhece, sempre no seu próprio solo de realização e não-realização.

Dessa forma, nesse jogo de ser e não-ser é onde funda-se o mistério, no qual Manoel Antônio de Castro entende que é a essência da questão, isto é, “ [...] só questionamos porque já vigoramos nele” (CASTRO, 2011 p. 292). Isto significa que, na obra, o que nos convida para uma experiência interpretativa é o requisitar das questões, que funda-se justamente no que é obscuro para o homem. Sendo assim, entendemos que “A verdade de toda interpretação ressalta a originalidade autônoma da obra na manifestação da verdade e não verdade de uma

época” (LEÃO, 2014 p. 54), ainda que compreendamos que a literatura esteja sempre lançada no histórico, sem que com isso tenha seu sentido reduzido a um significado historiográfico.

À vista disso, consideramos que a literatura não está a serviço do que é exterior à ela, mas sim da própria existência da obra, isto é, a própria obra abre caminhos para se aprofundar nela. Nesse sentido, percorrer os diferentes caminhos propostos pela obra, que acontecem da interpretação do leitor, com seu próprio entendimento de vida, é essencial para perscrutar as questões da narrativa, a dizer, nesse trabalho, corpo e morte.

Sendo assim, uma vez que pensamos a literatura como questão, é importante compreender que concebemos o fenômeno da interpretação enquanto um percurso que se instaura a partir do silêncio da obra de arte e das realizações do próprio homem, sempre projetando-se para dentro do ser e das questões da obra. Nesse aspecto, entendemos o silêncio enquanto o mistério que convoca e conduz para a realização da interpretação. Carneiro Leão (2014, p. 54) nos diz que no silêncio da palavra poética “[...] a interpretação revela que nenhuma interpretação esgota as possibilidades de realização”, ou seja, o silêncio é revolucionário nas novas possibilidades de existência. Dessa forma, no movimento dessas possibilidades que se instauram no silêncio da obra e do leitor, o homem se torna um estrangeiro nas interrogações, que no percurso e na passagem da interpretação o confronta e o requisita. Nas palavras de Guimarães Rosa (1968, p. 319), “O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.”

Logo, interpretar não implica em decodificar códigos de leitura, mas em sim encaminhar-se por meio do silêncio da palavra, que ressoa “tudo que diz e apresenta” (LEÃO, 2014 p. 54). Esse interpretar, por sua vez, é mútuo, isto é, o homem interpreta a obra tanto quanto é interpretado por ela, no sentido de que ele não interpreta com o que é, porque ele ainda não está pronto e acabado. Nesse sentido, é necessário que o leitor corresponda (ou não) às questões da obra. Carneiro Leão (2014, p. 55) diz que

As interpretações são, em certo sentido, anônimas. A assinatura é um ato convencional, não é um ato criativo. Pois toda interpretação só possui mesmo a autoridade da história, tem apenas a autoria da criatividade humana. Nela nos chega o grande desafio de conviver com o mistério da Linguagem, convocando-nos a sermos mais livremente o que já fomos, descortinando o que seremos no horizonte do que somos. De toda interpretação valem as palavras de André Gide: “A interpretação acabada tem a propriedade de nos proporcionar sempre mais do que pretende seu autor.” É o que faz dela uma interpretação.

Portanto, considerando o movimento e a natureza de interpretação deste trabalho, nos aproximamos da obra e das questões que ela evoca — corpo, morte — e as colocaremos em

questão. Entendemos que, durante o estudo, a palavra literária e filosófica podem, na diferença, apresentarem determinada consanguinidade e parentesco, uma vez que essas duas experiências evocam a palavra poética. Isto é, na tensão de uma obra, a passagem está sempre no atravessar do limite do homem para o homem. Nessa tensão, essas duas palavras são reveladoras, instauradoras, tornam visível, são igualmente poéticas. Gilvan Fogel (2005, p. 121) nos diz que “Tanto o elevado da poesia quanto o profundo do pensamento, falando a mesma dor, falam do princípio, da força, da essência da vida”. Dessa forma, neste trabalho, a obra não está na dimensão da compreensão, ou seja, não aplicamos teorias ou doutrinas filosóficas na tentativa de trazer o desconhecido ao campo do conhecimento.

Entendemos que a própria palavra poética é autêntica e fundadora, é pensamento. Ainda nas palavras de Fogel (2005, p. 121), “Sim, ambas as palavras, a filosófica e a literária, assim, são palavras de, do pensamento - e igualmente da poesia, poéticas. Ou seja, instauradoras, fundadoras, mostradoras, reveladoras [...]”

3 A NARRATIVA METAFICCIONAL E O FANTÁSTICO

“Ainda era confuso o estado das coisas do mundo, no tempo remoto em que esta história se passa. Não era raro defrontar-se com nomes, pensamentos, formas e instituições a que não correspondia nada de existente.”

Ítalo Calvino

Com a narrativa em primeira pessoa, no livro *O cavaleiro inexistente* destacam-se questões vinculadas ao tipo de narrador utilizado, o qual manifesta-se pelas vias da metalinguagem. Isso quer dizer que a voz narrativa do livro constitui-se de uma forma decisiva e vem a ser importante na composição, construção e elaboração do nosso cavaleiro. A partir dessa técnica de narrar, procuraremos apresentar como, por meio dessa voz narrativa, abre-se possibilidade para discutir a corporeidade do personagem que dá nome ao livro.

Isso tudo porque, é precisamente nas vias da metalinguagem, que o narrador tece uma realidade regida pelo mistério e instaura uma noção de fantástico que não necessariamente é estranho nas constituições do real na obra. Ao falar do seu próprio fazer literário, o qual pertence ao gênero fantástico, Julio Cortázar (2006, p. 148) nos diz que a noção desse gênero que compõe seus contos “se opõe a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas”, ou seja, para o autor, o fantástico, na sua estranheza, é parte das constituições do real. Dessa forma, assim como para Cortázar, a natureza do fantástico no livro *O cavaleiro inexistente* é de outra ordem.

Sendo assim, nos próximos tópicos que seguem, pensaremos, a partir do processo de construção narrativa, como o narrador do livro divide com o leitor a própria gestação da história, e de que modo, nesse processo, instaura-se uma realidade em que o absurdo é sempre possível e aceitável em qualquer hipótese.

3.1 Irmã Teodora

Obra complexa em termos narrativos, *O cavaleiro inexistente* apresenta elementos que identificamos decisivos na construção do universo fantástico da narrativa, elementos esses que serão discutidos a partir do tema deste tópico: o aspecto metaficcional da obra.

De fato, o que chamamos aqui de complexo só se constitui de tal forma porque se distingue das formas de construções narrativas tradicionais. Segundo a observação de Linda Hutcheon (1991, p. 29), na ficção pós-moderna “[...] os narradores passam a ser

perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar”. Em um contexto de radicalização de narrativas, isso se dá porque, ao ganhar espaço, o Realismo traz consigo o anti-romance e propõe uma reformulação de gênero, de modo que fosse possível realizar uma nova forma de produção de romances. Essa forma, por sua vez, se utilizaria de comentários e descrições sobre a construção da narrativa ao passo que ela é construída (ALVES, 2020), a dizer, a metaficção, estratégia narrativa utilizada no livro *O cavaleiro inexistente*.

O livro *O cavaleiro inexistente* é narrado por uma freira, que se apresenta como irmã Teodora. A voz da narradora, que aparece como aparece, e que tece a história do cavaleiro, se dá devido à uma penitência que lhe foi atribuída, sendo ela a de escrever aquela história, a qual, segundo Teodora, “[...] é dura, muito dura.” (CALVINO, 2002, p. 61). Na obra, podemos testemunhar, pela primeira vez, a presença de uma narradora no quarto capítulo, que se diz trancafiada em um mosteiro e nos aparece não só como uma narradora que tem uma voz como elemento central na história de Agilulfo, mas também que discute a escrita em suas inúmeras facetas.

Escrevo no convento, deduzindo coisas de velhos documentos, de conversas ouvidas no parlatório e de alguns raros testemunhos de gente que por lá andou. Nós, freiras, temos poucas ocasiões de conversar com soldados: e, assim, o que não sei, trato de imaginar caso contrário, como faria? E nem tudo da história está claro para mim. (CALVINO, 2002, p. 31)

De forma bem similar ao livro *Dom Quixote De La Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes, que ocupa uma posição de destaque dentre os romances modernos e influenciou outros grandes clássicos da literatura, *O cavaleiro inexistente* também mescla entre aventura e humor, no contraste entre fantasia e realidade em um contexto de cavalaria. O que também é similar entre essas duas obras, e que nos é mais importante aqui, diz respeito ao plano de enunciação das narrativas, onde os narradores dos livros tem uma voz autorizada e estabelecem-se por meio de um contraste entre o falso e o verdadeiro.

Usar uma voz autorizada que traz autoconsciência à narrativa é comum em histórias que são metaficcionais. Essa voz, segundo Linda Hutcheon, tende a brincar com as possibilidades narrativas. A autora nos diz que esse movimento de obras metaficcionais acontece para estabelecer a possibilidade de mais interpretações, e não para aumentar o grau de dificuldade da narrativa. Mas por outro lado, isso parece acontecer pela necessidade do narrador de controlar o que é narrado e com isso apresentar uma narrativa perspectivada. (HUTCHEON, 1980). Porém, no caso da construção da história do cavaleiro inexistente, a narradora desde sempre deixa evidente que tudo que é escrito não foi vivido por ela, quer

dizer, tudo parte do desconhecido e do mistério. Ou seja, ainda que a história seja dita como real, a voz perspectivada da narradora não é uma questão.

Dessa forma, por outra perspectiva, a intenção aqui não é colocar em dúvida a ficcionalização ou a autenticidade da história ou do cavaleiro inexistente, isso porque, de fato, literariamente, o cavaleiro inexistente existe. Isso quer dizer que, na travessia da escrita da história, Teodora instaura um novo mundo, a partir de uma voz autorizada, e reinventa o real na obra que se faz como “imagens-questões, personagenagentes-questões, eventos-questões, narrador-questão, enredo-questão” (CASTRO: ficção, 11).

Dessa forma, no que diz respeito à técnica de narrar na história, entendemos que a metalinguagem literária no livro é constituída de forma a atribuir “[...] à responsabilidade ao autor/emissor, que endossados por este [atribui] à responsabilidade de personagens que nesses textos figuram” (SILVA, 1983, p. 113). Isso quer dizer que a realidade elucidada na obra é responsabilidade atribuída à freira-narradora e que toda e qualquer questão elevada ao âmbito de interpretação só é possível por meio da voz que conta a história, a partir do que a obra nos dá.

Sendo assim, durante o livro, é possível atestar — no começo dos capítulos, onde habitualmente a voz da freira-narradora nos aparece — que Teodora apoia-se e respalda o seu discurso em *documentos, conversas e testemunhos*. Não só isso, a freira-narradora menciona também que nada do mundo conhece, isso porque sempre se manteve afastada, então de guerras e batalhas não sabia nada. É por meio do desconhecido que Teodora faz a travessia da escrita.

Quando nos deparamos então com a freira escritora, ao passo que ela divide com o leitor o processo de confecção do narrar, podemos identificar e observar que é adotada uma estrutura instrutiva diante do que é narrado. É possível perceber isso, em primeiro lugar, quando Teodora manifesta os pormenores das suas estruturas narrativas de modo que o leitor compreenda os efeitos e causas do encadeamento da história. Assim, a exemplo, a narrativa se encaminha a partir da legibilidade dos documentos, da fadiga da freira-escritora ou dos tormentos que assombram a nossa narradora. Dessa forma, a narradora elucida isso ao leitor e faz com que esses aspectos façam parte da narrativa.

Para escrever como gostaria, seria preciso que esta página branca se tornasse dura de rochas avermelhadas, se desfizesse numa areiazinha espessa, pedregosa, e aí crescesse uma densa vegetação de zimbros. No meio, onde serpenteia um caminho irregular, faria passar Agilulfo, ereto na cela, de lança em riste. Mas além de paisagem rupestre essa página deveria ser ao mesmo tempo cúpula de céu achatada aqui em cima, tão baixa que no meio só haveria lugar para um voo rasante de

corvos. 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, 2002 p. 87-88)

Não só isso, ainda nesse movimento de narrar, a narradora elucida-se na estruturação da narrativa de modo que não seja personagem da história do cavaleiro inexistente, mas sim da história do itinerário da escrita da história de Agilulfo. Por muitas vezes, é evidente que as duas narrativas estão fragmentadas, e essa distinção só é possível por causa do caráter instrutivo da narradora.

LIVRO, CHEGOU A NOITE, comecei a escrever mais rápido, do rio não chega nada além do roncar distante da cascata, na janela voam mudos os morcegos, ladram alguns cães, ressoam vozes nos depósitos de feno. Talvez esta minha penitência não tenha sido mal escolhida pela irmã abadessa: de vez em quando percebo que a pena desliza pela folha como se estivesse sozinha, e eu correndo atrás dela. (CALVINO, 2002 p. 73)

A instrução de Teodora enquanto narradora também funda-se nos elementos fantásticos da obra, uma vez que ela é a voz responsável pela presença do cavaleiro que não existe. Sendo assim, a freira estabelece a estranheza própria de Agilulfo sempre em equivalência e em contraste à normalidade. Podemos notar que a realidade e o que foge do sistema de leis que regem a normalidade do real coexistem harmoniosamente em oposição. Ao passo que o cavaleiro é apresentado na obra sem hesitação a narrativa que ele é legítimo enquanto homem, constantemente a narradora assegura que a estranheza difere-se sim da realidade, mas é dela sempre constitutiva. Essa estrutura produz uma noção de fantástico regida, concomitantemente, pela hesitação e pela aceitabilidade.²

É possível notar essa estrutura no fragmento do livro no qual Teodora narra o horror no campo de concentração de Carlos Magno³. Nessa ocasião, no terreno disposto de sua floração de corpos mortos, a freira-narradora nos encaminha a pensar o concreto sempre em referência ao que é estranho no livro, constantemente em menção a ausência fisiológica do cavaleiro inexistente.

² Nos aprofundaremos melhor nessa questão no tópico a seguir.

³ “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’. [...]”

Em algum ponto, as pesadas couraças haviam aberto brechas e dali se expandiam as entranhas, como se as armaduras estivessem cheias não de corpos inteiros mas de vísceras ali espetadas à toa, e que transbordavam ao primeiro golpe. Essas visões cruéis comoviam profundamente Rambaldo: quem sabe esquecera que era sangue humano quente o que movia e dava vigor a todos aqueles invólucros? A todos, exceto um: ou já então a natureza impalpável do cavaleiro de armas brancas lhe parecia ampliada a todo o acampamento? (CALVINO, 2020 p. 38)

O que nos convoca a partir desse trecho é que a perplexidade do existente e do inexistente é precisamente fundada no espanto da presença de um cavaleiro que não tem corpo fisiológico. Porém, da hesitação funda-se a aceitabilidade, de modo que o insólito da existência de Agilulfo é desde sempre já intrínseco àquele mundo. Tudo isso só é possível por intermédio da voz de Teodora, que nos sugere a incongruência e a harmonia desde sempre já constitutivas da realidade.

Desse modo, compreendemos que no fio condutor narrativo da freira-narradora, o estranho sendo parte da realidade, o fantástico aparece por ordens especiais, onde o cotidiano é capaz de atingir o insólito, causar espanto e ainda assim revelar-se no solo do que indiscutivelmente real. Trataremos disso no tópico que segue.

3.2 O estranho

É por intermédio da voz da freira-narradora que podemos afirmar que o livro *O cavaleiro inexistente* corresponde ao gênero fantástico⁴. Quanto a esse gênero, é prudente dizer que não há um só tipo de manifestação do fantástico na literatura, isto é, a estranheza e o espanto que emergem de obras ficcionais que se adequam a esse gênero partem não só do ambiente ou atmosfera misteriosa, mas também da surpresa, do sonho, da metamorfose, da imortalidade, das fantasias metafísicas, entre outros. De fato, tudo isso que chamamos de fantástico na literatura se constitui a despeito do que consideramos aceitável ou não nas constituições do real.

Na obra, as regras que constituem o fantástico são de uma ordem especial, de modo que, por outro lado, o absurdo é sempre constitutivo da percepção do real. Essas regras, por sua vez, se constituem “especiais” porque é improvável averiguar uma ficção fantástica na sua totalidade a partir somente do que é preestabelecido para esse gênero, isso devido ao leque de ficções fantásticas, as quais cada uma constitui suas regras ditas especiais. Adolfo Casares (1965 p. 12) nos diz que “Pedimos regras para o conto fantástico: logo veremos, porém, que

⁴ Assim como Borges afirmou quanto aos contos que compõem o livro *O Aleph*.

não há só um, mas muitos tipos de contos fantásticos. É preciso averiguar as regras gerais para cada tipo de conto e as regras especiais para cada conto.”

Dessa forma, para perscrutar a natureza do fantástico do livro estudado, partiremos do começo para assim o fazer. É bem sabido que as ficções fantásticas são tão antigas quanto as palavras, uma vez que a difusão de narrativas fantásticas diversas foram construídas e contadas oralmente durante os anos. Casares (1968 p. 11) nos diz que “As assombrações povoam todas as literaturas: estão no Avesta, na Bíblia, em Homero, no *Livro das mil e uma noites*”. Na América e na Europa a fantasia nas letras surge como gênero definido no século XIX e na língua inglesa, a exemplo Rabelais no século XVI e Hoffmann no século XIX. (CASARES, 1968).

Pioneiro nos estudos do fantástico enquanto gênero textual, Tzvetan Todorov organizou e reuniu um clássico estudo sobre o gênero no livro *Introdução da Literatura Fantástica* (1968). Nesse estudo, o autor conceitua o fantástico enquanto um gênero literário vizinho ao maravilhoso e ao estranho. Nessa ordem, para ele, o fantástico é tão somente “a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (1968 p. 19), ou seja, o fantástico só existe na narrativa a partir da hesitação frente ao que foge às convenções da normalidade.

De acordo com o autor, quando essa hesitação não for expressa pelo leitor, em narrativas que apresentam elementos sobrenaturais, a natureza literária deve ser considerada oriunda do gênero maravilhoso, isto é, quando o leitor não interroga a natureza da narrativa, a exemplo os contos de fada. Dessa forma, ao passo que o maravilhoso caracteriza-se pela ausência da hesitação, Todorov diz que, por outro lado, o gênero estranho só pode acontecer a partir da incerteza, de modo que ela se encaminhe à luz da razão e se desfaça ao final da narrativa. (TODOROV, 1968)

De fato, os conceitos produzidos por Todorov em relação ao gênero fantástico são base para estruturação de diversos estudos de literatura fantástica. Italo Calvino⁵ nos diz que para tecer um mapa da literatura fantástica “será necessário começar por uma gramática daquilo que Todorov denomina maravilhoso, no âmbito das primeiras operações combinatórias de signos nos mitos primitivos e nas fábulas” (CALVINO, 2006, p. 257). Por outro lado, concordamos com Calvino quando ele diz que

⁵ Calvino também se ocupava da teoria literária, e produziu trabalhos sobre o seu objeto de trabalho. O livro “Assunto encerrado: discurso sobre a literatura e a sociedade” é uma de algumas das produções, no qual citamos alguns trechos neste trabalho.

os termos fantasia e fantástico não implicam absolutamente esse mergulho do leitor na corrente emocional do texto; implicam, ao contrário, uma tomada de distância, uma levitação, a aceitação de uma lógica outra que leva para objetos outros e nexos outros, diversos daqueles da experiência diária (ou das convenções literárias dominantes). Desse modo, podemos falar de fantástico no século XX ou então de fantástico no Renascimento. Para os leitores de Ariosto, nunca se impôs o problema de acreditar ou de explicar; para eles, com o hoje para os leitores de O nariz de Gogol, de Alice no País das Maravilhas, da Metamorfose de Kafka, o prazer do fantástico está no desenvolvimento de uma lógica cujas regras, cujos pontos de partida ou cujas soluções reservam surpresas. (CALVINO, 2006, p. 265-7)

A surpresa no livro *O cavaleiro inexistente* está na constatação de que a presença do estranho é confrontada pelos personagens a partir de um fio condutor que instaura-se no espanto e culmina na aceitabilidade da estranheza que ali se manifesta. O que nos é importante pensar, é que o caminho que se percorre nesse fio, a travessia entre a surpresa e o acatamento de um cavaleiro que se manifesta por meio do vazio, se dá no questionamento sobre a existência de Agilulfo ser possível ou não. Na verdade, sendo a hesitação e a surpresa parte desse fio condutor, o que vemos na narrativa não diz respeito à conversão do fantástico ao âmbito do que é normal ou natural, mas sim este sempre sendo parte do que é constitutivo do mundo. Em outros termos, a estranheza se mantém sempre inviolada na narrativa, de modo que o que é insólito não necessita ser descrito ou explicado pelos personagens para que seja legítimo de existência. O que aparece como novo na história e se apresenta como estranho se mantém sempre e constantemente no solo do desconhecido, sem que seja relegado à inautenticidade.

Podemos perceber que a autenticidade no cavaleiro está, em primeiro lugar, no juízo de valor feito pelos personagens, da relação entre a sua corporeidade fisiológica e a sua humanidade. A exemplo a circunstância que Agilulfo passa pela revista juntamente com os outros paladinos e é pressionado a erguer a viseira do elmo, no qual por trás se encontrava vazio. Nessa ocasião, no fio condutor do espanto, para Carlos Magno, o cavaleiro inexistente, na sua estranheza, concretamente existe.

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 fê 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, 2002, p.10).

Para além disso, essa autenticidade também é expressa em momentos que o estranho se realiza a partir da voz da narradora, de modo que os personagens avaliam em que mundo eles vivem — tingido de estranheza e normalidade — e onde podem ir a partir dele.

No meio deles, os olhos de Rambaldo procuravam algo: era a armadura branca de Agilulfo que ele esperava reencontrar, talvez porque a sua aparição teria tornado mais concreto o resto do exército, ou então porque a presença mais sólida com que ele se deparava havia sido justamente a do cavaleiro inexistente. (CALVINO, 2002, p. 20)

Não só isso, no anseio de refletir sobre o mundo que eles vivem, no jogo da busca de respostas frente às perplexidades do homem, os personagens do livro frequentemente tomam o estranho como algo deles já próprio. Nessa lógica, a presença do cavaleiro inexistente vigora não como um elemento que necessita ser elucidado e esclarecido dentro da normalidade, mas aparece como um agente que opera na decifração daquele mundo, já que o real é característico de estranheza. Isto é, assim como para Cortázar⁶, em *O cavaleiro inexistente*, “o verdadeiro estudo da realidade não reside nas leis, mas nas exceções a essas leis” (2006, p. 148). Com isso, por muitas vezes é possível notar que, para os personagens, as descrições mais reveladoras e precisas do homem se dão precisamente no cavaleiro que não existe.

— Procuro um cavaleiro de armadura branca. Sei que está aqui.
 — Não. Não está — respondem.
 — Se não está, é exatamente ele.
 — Então vá procurá-lo onde está. Daqui saiu correndo.
 — Verdade que o viram? Uma armadura branca que parece trazer um homem dentro...
 — E que mais seria, além de um homem?
 — Alguém que é mais que qualquer homem. (CALVINO, 2002 p. 75)

A elucidação de que respostas e soluções diante do estranho não fazem parte do escopo narrativo da história nos aparece também ao final do livro, quando, teoricamente, os fenômenos estranhos devem ser elucidados pela intervenção científica ou de um ser (TODOROV, 1968). Em um caminho contrário, na obra, ao passo que a narrativa se encaminha para o final, é possível constatar que a presença do cavaleiro inexistente se torna cada vez mais misteriosa, de forma que gradativamente temos acesso a um cavaleiro sempre

⁶ Um dos maiores escritores do gênero fantástico na América-latina. Conquistou essa posição em virtude do seu fazer literário repleto de inovações no gênero, as quais se opõem, de acordo com ele “a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser explicadas [...] dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas.” (2006 p. 148)

mais fragmentado, à medida que não necessita ser deslocado para o âmbito da razão. Em uma discussão quanto ao gênero, Cortázar diz que “Não há um fantástico fechado, porque o que dele conseguimos conhecer é sempre uma parte e por isso o julgamos fantástico” (2006, p. 178). Isso nos leva a pensar como os mistérios do cotidiano e o fantástico do livro estão sempre em processo.

De fato, para que o fantástico se apresente como tal, é necessário que os eventos narrativos ditos estranhos se oponham às regras da normalidade da obra, de modo a causar surpresa ou horror. Com isso, é prudente dizer que o fantástico e o natural são elementos diferentes que mesmo que se digam contrários, desde sempre coexistem entre si no mundo. Nessa ordem, ainda que tarefa difícil, somos levados a encarar a realidade da obra através de uma ótica onde as coisas — o que é estranho e natural — são constitutivas a partir de contrários, em contato com o que é oposto a elas. Isto é, a tessitura do real na obra se dá nos opostos que contribuem entre si, de modo que as coisas não são só elas mesmas em estruturas diferentes, mas que também estão sempre em uma tensão de equivalência e oposição. Na obra, o espanto do fantástico não existe, na sua alteridade, sem a calma da normalidade e vice-versa.

Dessa forma, a vida cotidiana da obra é tingida de estranheza, de modo que a realidade composta na narrativa só pode ordenar-se e sustentar-se a partir da linguagem intuitiva do fantástico. Isso quer dizer que a existência do cavaleiro inexistente passa pelo solo do absurdo e é deslocada do que é aceitável em termos das convenções da normalidade na obra — vide o espanto dos personagens—, mas que na mesma simplicidade que percorre o ilógico e o contraditório, nunca sai do solo da existência. Ou seja, embora a presença de Agilulfo seja posta a partir do que é inconcebível, o cavaleiro inexistente, inquestionavelmente, existe.

Portanto, é precisamente na estruturação do fantástico, feito por meio da voz da freira-narradora, que o absurdo e o estranho são tecidos, a partir da razoabilidade e da aceitação, como partes integrantes e constitutivas da realidade na obra. Na verdade, na falta de um termo melhor, o que é dito aqui como absurdo, é compreendido na obra como elemento oriundo e proveniente do mundo e da terra. Ou seja, um cavaleiro inexistente que não existe na dimensão fisiológica do corpo é tão autêntico, enquanto homem no mundo, quanto os cavaleiros que existem fisiologicamente atrás do elmo. Dessa forma, é a partir da calma diante do absurdo que é possível discutir a corporeidade do nosso cavaleiro. Como pode o cavaleiro inexistente ser homem e não existir?

4 O CORPO, O CORPO DESARMADO E O CORPO ARMADO

*“O essencial é invisível aos
olhos.”
Saint-Exupéry*

Pensar o fenômeno-corpo é trabalho árduo, mas ele só se dá plenamente no caminho do pensamento, nós apenas tomaremos posse do que é no pensar. Ou seja, é um movimento persistente de cuidar e cultivar o que precisa ser questionado. É nessa dinâmica de cuidado e procura, no vigorar da questão, que surge a figura, a dizer, corpo.

Nesse convite de pensar o corpo do nosso cavaleiro inexistente, para desenvolver o que propomos, iremos nos dividir em três partes, sendo, i) sob o fio condutor do corpo: uma breve discussão sobre como o corpo foi tematizado ao longo dos anos e como, aqui, ele será tratado; ii) corpo é sentir: de que forma se dá a corporeidade do cavaleiro; e iii) o corpo que aparece e como aparece: como a tessitura de contrários constituem o nosso cavaleiro. Nesse movimento, selecionamos fragmentos da obra que nos são pertinentes para perscrutar o ser sendo no mundo que dá nome ao livro.

4.1 Corpo

Para pensar na existência do cavaleiro inexistente, vejamos a questão do corpo de perto. A discussão inicia-se por meio da própria elucubração do que vem a ser o corpo. É possível atestar que os sentidos dicionarizados da palavra “corpo” são diversos, os quais, a partir dos interesses desse texto, selecionamos um: “estrutura física dos animais e do ser humano” (HOUAISS, 2008, p. 194). Dessa forma, é a partir dessa definição que nesse estágio do trabalho guiaremos a discussão e determinaremos como entendemos o corpo na dimensão do mundo e da terra.

A compreensão da vigência da natureza humana enquanto um composto de corpo e alma é incontestável no percurso da história humana. Na verdade, quando se pensa em corpo, logo se pensa o contrário de consciência e razão. Ou seja, o corpo, constituído de matéria, a massa sólida, parte material, substancial, instrumento da consciência, massa causadora do sofrimento dos homens, incontestavelmente o contrário de alma; a alma, o suprassensível, soberana ao corpo, o puro e verdadeiro. No conflito desse composto de matéria e consciência, parece possível atestar que a discussão foi tocada a partir da supervalorização da razão, isto é, a alma e a consciência foram conceitos entendidos como soberanos ao corpo.

Na tradição filosófica, essa dicotomia foi inicialmente materializada pelo filósofo precursor da modernidade, Descartes. Na filosofia cartesiana, o corpo e a alma são pensados como substâncias independentes e podem ser assumidas apenas enquanto elementos distintos, ou seja, para o filósofo, é possível notar que corpo e alma são substâncias que existem distintivamente porque “[...] cada uma pode existir sem a outra”. (DESCARTES, 1991, p. 252). Essa clara diferenciação é constitutiva do que o filósofo entende como matéria: o inerte, o que não pode movimentar-se de forma independente. Ou seja, a alma é, evidentemente, distinta do corpo porque considerar que o corpo se move é atribuir um aspecto da alma a ele. Dessa forma, é prudente dizer que com Descartes, o corpo é sinônimo de matéria.

[...] saberemos que a natureza da matéria ou do corpo em geral não consiste em ser uma coisa dura, pesada ou colorida, ou que afeta os sentidos de qualquer outra maneira, mas que é apenas uma substância extensa em comprimento, largura e altura. (DESCARTES, 1997, p. 2)

Não apenas isso, Descartes atribuiu uma posição dependente e subalterna para o corpo, no sentido de que ele é um instrumento banal na produção de pensamento exato e confiável, tarefa essa atribuída tão somente à alma. Nesse sentido, o filósofo assume que o corpo pode sim produzir pensamento por meio da percepção do mundo, porém, as ideias concebidas por essa substância de matéria são consideradas inconsistentes e inferiores em relação ao que é produzido pela alma. Isso significa que, para Descartes, a grosso modo, o homem é uma união de corpo e alma, de modo que o corpo é um elemento subordinado da alma.

Nessa ordem, é com o filósofo Friedrich Nietzsche que há uma inversão de polos dessa dicotomia. Nietzsche é um dos primeiros autores dentro do Ocidente a atacar e procurar ultrapassar a dualidade corpo/alma, feito na tradição filosófica especialmente no favorecimento da alma. Com Nietzsche o corpo volta a ser o centro de interesse, enquanto potência dos afetos e da ação. Em *Assim Falou Zaratustra*, Nietzsche movimenta-se nessa discussão por meio do seu personagem Zaratustra, que diz: “Mas o homem já desperto, o sabedor, diz: ‘Eu sou todo corpo e nada além disso; a alma é somente uma palavra para alguma coisa no corpo’”. (NIETZSCHE, 1986, p. 51). O que esse excerto nos aponta é uma inversão de ponto de partida, e ainda, uma dissipação da postulação da tradicional dualidade.

Nietzsche denomina corpo como a “grande razão”, enquanto a alma foi compreendida por ele como a “pequena razão”. Dessa forma, assim como orientam os termos, a alma é caracterizada como um utensílio do corpo, uma vez que “Ele não diz ‘Eu’. Ele procede como ‘Eu’ (NIETZSCHE, 1986, p. 51). Ou seja, a partir disso, é possível afirmar que, para

Nietzsche, o corpo é um fenômeno criador; imediato a vida; diz respeito ao antes. Ao delimitar que a alma (pequena razão) é instrumento do corpo (grande razão), o filósofo postula que a alma é produto e consequência do corpo, e não algo separado dele. Sendo assim, para o filósofo, “Os sentidos e o espírito são instrumentos e brinquedos; detrás deles está nosso próprio ser. Ele se informa também com os olhos dos sentidos, ele escuta com os ouvidos do espírito. (NIETZSCHE, 1986, p. 51)”

Essa lógica do corpo enquanto força imediata nos orienta à uma compreensão do fenômeno-corpo dissipada do arranjo da tradição dicotômica da filosofia. Ou seja, a tendência seria sim inverter e afirmar do corpo tudo que era afirmado da alma, mas o movimento aqui é pensar fora do hábito. Corpo seria, então, o mesmo que vida, isso porque “Tomar o corpo como ponto de partida e fazer dele o fio condutor [...]” (NIETZSCHE, 1885, p. 40) nos envia na direção da compreensão de toda a realidade. É sob esse “fio condutor” que perscrutaremos a existência do nosso cavaleiro nos tópicos a seguir.

4.2 Corpo desarmado

A discussão principia a partir do que é próprio do cavaleiro inexistente, do vazio, do oco, do buraco, do corpo desarmado. Isso porque, pensaremos o corpo humano, uma vez que Agilulfo se dá na obra literária enquanto homem. No entanto, corpo e homem se dão aqui como único e mesmo ato, não estão fragmentados entre si, logo, “[...] quando o corpo se dá, o homem já se deu, já aconteceu.” (FOGEL, 2009, p. 37). Mas como o vazio se relaciona com o homem-corpo? O princípio da resposta está no nosso cavaleiro, o qual se diz homem e vazio.

— Eu sou [...] Agilulfo Emo Bertrandino dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, cavaleiro de Selimpia Citeriore e F'ez. [...]
 — E por que não levanta a celada e mostra o rosto? [...]
 — 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 barbeta.
 — Porque não existo, sire. (CALVINO, 2002, p.9).

De fato, a partir disso, é prudente dizer que o cavaleiro inexistente é um homem constituído, tem uma subjetividade determinada e aparece como aparece, mas não existe na dimensão fisiológica do corpo, ele não possui um sistema nervoso ou um coração que bate. É a partir da constituição de Agilulfo que pensaremos o homem. Aqui, homem é vazio, vazio, oco, que vem a ser o que é a partir do realizar-se, “à medida que faz, que realiza, [...] se faz, e aí assim, vem a ser — vem a ser o que é, a saber, homem.” (FOGEL, 2009, p. 38). A partir

disso, vemos então caminhos diversos, os quais dizem respeito à relação do cavaleiro com o afeto (páthos).

O primeiro desses caminhos concerne ao sentir do cavaleiro. Na obra, Agilulfo perscruta o mundo como uma espécie de robô animado, que não experimenta sensações integrantes do ser humano, as quais constituem a subjetividade do que ele chama de homem, por exemplo, o ato de dormir. Pela lógica, assumir que o cavaleiro não é homem a partir da constatação de que ele, até então, não sente, é cair no hábito, no que se habitualmente é. O calo da questão que se põe aqui é, de que forma Agilulfo vem a ser homem no não realizar-se?

No livro, a natureza particular da existência do cavaleiro se dá com as estruturas e os fenômenos comuns da constituição do mundo no qual ele percebe e estranha. Isso porque a existência de Agilulfo realiza-se em um diálogo com o mundo, sendo a ausculta desde sempre parte mais essencial dessa relação. Dessa forma, de certo modo, o mundo não é um elemento que existe para fora do personagem, de modo que ele participe dessa relação de maneira contemplativa de uma realidade concreta. Na verdade, ele é sujeito porque está ligado ao mundo, e as relações que surgem a partir dessa proximidade são constitutivas de vida. Assim, Agilulfo constitui o mundo ao mesmo tempo que é constituído por ele.

Na obra, o cavaleiro é o que é a partir do mundo que ele habita. Uma vez que a história se passa em uma campanha militar na civilização medieval, as relações constitutivas de Agilulfo partem do espaço que ele habita. Dessa forma, alguns aspectos compõem aquele contexto do exército de Carlos Magno, como o dormir e o ronco dos paladinos, a inveja, o corpo fisiológico, as patrulhas, turnos de guarda, a noite, o dia ou o vento; elementos que constituem aquele mundo, que são mundo. Nessa ordem, ainda que o cavaleiro esteja dito como um indivíduo que não sente, é a partir desses aspectos que ele é homem no mundo.

Isso quer dizer que, muito embora ele, objetivamente, não sinta, é no não sentir que submerge a estranheza daquele mundo que ele habita. Não seria a estranheza própria do sentir? Como se isso não bastasse, não seriam também o estranho e a hesitação que emergem do cavaleiro elementos integrantes do primado humano ou do princípio da humanidade do homem? Ao nosso ver, é na maneira que as questões acessam Agilulfo, a partir da sua relação com o nada e o desconhecido, com o que é estrangeiro a ele, que ele se realiza, se faz, vem a ser homem, esse que "[...] não é coisa nenhuma, nenhum algo, mas tão-somente o aberto à necessidade de fazer ou preencher um modo de ser – um oco, um buraco [...]" (FOGEL, 2009, p. 62). Esse oco que vem a ser preenchido está precisamente ligado ao agir.

Dentro da obra, é no segundo capítulo do livro que podemos testemunhar pela primeira vez um cavaleiro que age no existir. Agilulfo caminha a noite nos limites do acampamento e se mostra como um indivíduo alheio ao que vê, como um sujeito aquém do mundo que habita. No entanto, de modo inverso, entendemos que o mundo que ele habita, determina quem o cavaleiro inexistente é. Isso acontece porque ele é enquanto lugar de acontecimento que está sempre aberto e exposto ao verbo, a um modo de ser. Grosso modo, isso constitui a existência.

Fogel nos diz, apoiado na questão essencial de Heidegger quanto à Ek-sistencia, que “Ser ek-sistência, ek-sistir, é ser no *ek*, no *ex*, isto é, no *fora*, melhor, no *aberto* ou *ex-posto*, portanto, ser na ex-posição [...]” (2010, p. 166-7) ao ser enquanto verbo, enquanto modo de ser. A partir disso, é importante entender que essa abertura deixa o homem exposto ao assediar dos modos possíveis de ser no viver, e não ao contrário. Ou seja, o homem é acontecimento que se dá pelo o que toca e toma a ele; é na tentativa de corresponder que, sempre na procura, ele vem a se constituir homem. Para Fogel, é isso que compõe “para o ser humano a sua diferença ontológica, aquilo que o diferencia de todos os outros entes. Pois só o ser humano, de fato, tem existência.” (2010, p. 166-7)

Dessa forma, esse ser-tomado-tocado por, chamamos aqui de afeto (páthos). O afeto é ser tomado e tocado pelo verbo, o qual diz respeito aos possíveis modos de vida ou de existência, a partir da onde a vida aparece e se faz, que tocam e tomam o homem, se apropriam e fazem aparecer o próprio (aquele) homem. Fogel (2002 p. 45) nos diz que

Verbos, portanto, fala dos modos possíveis de vida ou de existência, isto é, os horizontes (sim, limites e delimitações), as dimensões, perspectivas ou configurações de sentido e de realização de sentido, nas quais e desde as quais vida aparece e se faz visível, quer dizer, se realiza, se concretiza. Vida, existência humana, é dinâmica de autoexposição ou aparecimento, sempre e necessariamente desde e como um verbo, um modo possível de ser.

No livro, ouvimos dizer que o cavaleiro “É alguém que existe sem existir [...]” (CALVINO, 2002, p. 18). Diante do que a obra nos dá, compreendemos que o não-existir é constituinte do próprio fundo ontológico de Agilulfo, isto é, é no não existir que há o eclodir do agir no existir, que se dá a partir da abertura do homem, enquanto lugar que está sempre exposto, tomado e tocado por. Na verdade, estando Agilulfo no mundo enquanto homem e abertura para o assediar dos modos de ser de vida, a existência desse cavaleiro acaba por não ser autônoma. O movimento que se faz é contrário, isto é, ele não é livre para ser ou não; a

existência se dá precisamente na abertura e é por meio dela que as ações acessam o personagem. Quer dizer, o verbo intercorre ao homem-cavaleiro.

Isso quer dizer que, no nosso cavaleiro, a vida aparece e se faz no sentir, que é um possível verbo de ser no viver. Tomamos o sentir (um modo de ser) de Agilulfo, que o toca e o toma, como a realização de sentido, e por meio disso a existência concretiza-se. Diante disso, não seria a partir do não acessar ao dormir, o qual faz eclodir a estranheza/sentir, que o cavaleiro inexistente é contaminado pela existência?

Como era possível aquele fechar de olhos, aquela perda de consciência de si próprio, aquele afundar num vazio das próprias horas e depois, ao despertar, descobrir-se igual a antes, juntando os fios da própria vida, Agilulfo não conseguia saber, e sua inveja da faculdade de dormir característica das pessoas existentes era uma inveja vaga, como de algo que não se pode nem mesmo conceber. (CALVINO, 2002, p. 13)

Para além disso, uma vez que estamos falando do agir no existir, *pathos* também concretiza o cavaleiro como homem determinado, como Agilulfo-cavaleiro. Quer dizer, Agilulfo vem a ser na ação ou experiência de guerrear, guerreando, que é uma possibilidade de ser, de existência. Isto é, ele não acontece fora do guerrear e não subsiste ao modo de ser, ao verbo. Isso significa que ele é obra do guerrear e se dá como cavaleiro a partir da experiência (verbo), sendo lugar de acontecimento que está sempre aberto e exposto, que faz com que seja tomado e tocado pela possibilidade de ser.

Nos mantendo no contexto da cavalaria, podemos observar isso também na figura de Dom Quixote De La Mancha. Na narrativa do cavaleiro andante, o personagem principal vem a ser cavaleiro no fazer da cavalaria a partir da experiência e dos instrumentos que compõem esse ofício. Antes disso, o fidalgo Dom Quixote vinha a ser homem no mundo em outros horizontes, na caça ou na leitura. Isto é, a vida aparece precisamente no fazer no mundo.

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 fê 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, 2002, p.10).

O que, não por acaso, nos encaminha para a corporeidade do cavaleiro, está precisamente na constituição de afeto feito por Fogel, no qual ele realiza no fio condutor da

estrutura de *aisthesis* e *noein*, isto é, do acontecimento de sentir-perceber. Para o autor, essas palavras remetem que corpo é percepção imediata de algo, a dizer, descobrir.

Os apontamentos⁷ do autor quanto à *aísthesis* dizem que essa palavra diz respeito “a simples percepção sensível de uma coisa, [...] é descobrimento originário” (FOGEL, 2009 p. 48). Em outras palavras, “A *aísthesis*, a sensação, é o dar-se ou revelar-se de uma coisa imediatamente, isto é, a sensação, é o dado primeiro.” (FOGEL, 2009 p. 48). Dessa forma, corpo seria o ver, o perceber desse dado primeiro, de algo ou de alguma coisa. Essa percepção, por sua vez, se dá não pela visão ou pela ação de olhar algo ou alguma coisa com o órgão da visão, mas sim pelo “dar-se conta de, inteirar-se de — nisso está o descobrir, o mostrar-se disso ou aquilo como isso ou aquilo” (FOGEL, 2009 p. 49). Percepção seria então, nessa estrutura, denominado como *noein/nous*. É nessa amarração de sensação-percepção que o descobrir realiza-se. Ou seja, o descoberto se dá como possibilidade realizada do que é sentido e percebido, que se faz visível exatamente como é.

No proceder dessa estrutura, sentir e perceber (*aisthesis e nous*) nos parecem duas compreensões que se entrecruzam, e de fato o fazem. Na verdade, separar e opor essas duas concepções seria, objetivamente, retornar à dicotomia de corpo e alma, na qual *aisthesis*, o ver, perfomaria a função do corpo e *nous*, a percepção, seria a propriedade do espírito. (FOGEL, 2009)

O encontro, a amarração entre *aisthesis e nous* compõe o que chamamos de corpo. Corpo seria então como lugar de encontro, no qual ele já é alguma coisa mas ainda coisa alguma. O que Fogel nos diz, quanto ao embaralhamento dessa duas percepções, é que sentir e perceber, *aisthesis e nous*, de fato

“constituem um mesmo ato. Sentir é perceber, é ver, isto é, o sentir, ao sentir, ao ser tocado ou afetado [...] já distingue, já enquadra, já amarra o sentido (a sensação) num todo [...] e por isso, graças a isso vê, pode ver ou perceber ” (FOGEL, 2009, p. 50)

Diante de tudo isso, a relação entre o ver/percepção e o ato de ser tomado e tocado (afeto) por algo está em um movimento de causa e efeito. Ou seja, os possíveis modos de vida que aparecem e se fazem visíveis dão possibilidade para um autêntico descobrir, isto é, inteirar-se de algo sempre já de algum modo. Fogel nos explica, em um diálogo com o ver das “ideias” de Platão, que isso se dá porque o ver deve desde sempre acontecer a partir das

⁷ Que tomam como rumo o que diz Heidegger quanto a palavra: “Em sentido grego, o que é ‘verdadeiro’, de modo ainda mais originário que *lógos* [...], é a *aisthesis*, a simples percepção sensível de alguma coisa” (2006 p. 73)

ideias. Essa ideia, o filósofo denomina como forma, o inteligível. Sendo assim, forma não diz respeito ao que é material, mas sim a um modo de ser, de uma gênese ontológica.

Ou seja, o nosso cavaleiro se dá e se faz visível porque o ver das ideias já se deu. O que o fragmento “o essencial é invisível aos olhos” nos convoca é que o ver do inteligível é absolutamente o mais essencial, porque sem ele o nosso cavaleiro não se mostra, não se faz visível, real, não existe. A determinação ontológica do personagem, esse sentido que se interpõe e que se faz como possibilidade a ser realizada e concretizada, é modo de ser sobre o qual pode vir uma tal possibilidade e assim o tomar e concretizar-se. Quando referimos anteriormente que a existência do cavaleiro não é autônoma, a intenção estava justamente em apontar que as ações sobrevêm ao sujeito, ou seja, elas estão precisamente na determinação ontológica do homem-corpo.

Sendo assim, agora sabemos que o cavaleiro se faz homem a partir da concretização de um afeto (phátos), de um modo de ser ou do agir no existir, que funda um ver e um aparecer. Isso se dá a partir da gênese ontológica do homem, que está sempre já dado às possibilidades de ser. Sabemos também que estamos pensando o corpo humano, porque é através da experiência que ele se dá e vem a ser homem. Dessa forma,

Corpo, pois, é obra do fazer-se de experiência - perfeição de experiên-cia ou história. Incorporação - melhor: encorpoação. No fazer-se de uma ex-periência, no expor-se de um páthos ou afeto (um verbo), vai fazendo-se ou realizando-se, modelando-se igualmente um corpo, uma individuação - um homem, este homem, uma ou esta vida, que é, sim, doação, perduração, atravessamento ou suportação de vida, de um modo possível de ser de vida, a saber, a experiência em questão. (FOGEL, 2002 p. 57)

Portanto, caminhamos pelo solo seguro da existência e evidenciamos que corpo é o mesmo que vida. No movimento de fazer vida, experiência, história, nosso cavaleiro existente se dá na existência. Quer dizer, quando a dinâmica do viver realiza-se, na exposição para o verbo, o corpo que Agilulfo é também já se dá, isso porque o corpo é fazer-se com o mundo. No entanto, esse fazer tem relação ao que dele faz o cavaleiro, o que existe como um constitutivo ou uma característica essencial dos cavaleiros existentes e inexistentes: a armadura. Trataremos dela no tópico que segue.

4.3 Corpo armado

Sabemos que o nosso cavaleiro se dá como homem no guerrear, no agir do existir, e guerreando ele se faz cavaleiro, que tecendo e historiando é a experiência do guerrear — é mundo-guerra-cavaleiro. O que não podemos negar, também, é que o fazer do cavaleiro só se

faz e vem a ser o que é no equipar de uma armadura ao indivíduo que já é homem constituído, mas não cavaleiro, porque só a partir daí vem a ser (corpo).

A armadura, em último caso, tem serventia. Quer dizer, a viseira, o elmo, a gola, o peitoral, a manopla, a cota de malha, o coxote, a greva e o braçal, constituídos de matéria da mais resistente, desempenham a função de amortecer as constantes tentativas de consumação da morte. No entanto, em primeiro caso, que nos é mais importante aqui, a armadura firme, vigorosa e brilhante é mais uma teia na constituição da tessitura do cavaleiro.

Dom Quixote de La Mancha, ao ler livros de cavalaria com paixão e prazer, tomado pela sua imaginação que se enchia das aventuras de cavalaria que lia nos livros, sendo elas compostas por duelos, batalhas, desafios e feridas, decide por fim se fazer cavaleiro andante e peregrinar pelo mundo a cavalo em busca de aventuras, para colocar em prática tudo aquilo que cavaleiros andantes exercitavam nas histórias que lia, e ainda, se meter em perigos e afrontes, nos quais, vencendo, poderia conquistar eterna fama. Quando Dom quixote, na falta de juízo, une os fios e declara conveniente e necessário que se tornasse cavaleiro andante, a primeira coisa que lhe ocorre é, na verdade, a armadura que trajaria:

E a primeira coisa que fez foi limpar uma armadura que tinha sido de seus bisavós, que, tomada de ferrugem e cheia de mofo, havia longos séculos estava atirada e esquecida num canto. Limpou-a e ajeitou-a o melhor que pôde, mas viu que havia um grande problema: não tinha elmo com viseira e sim morrião simples. (CERVANTES, 2012 p. 64)

Porém, na falta de um elmo, parte constitutiva de uma armadura de cavaleiros andantes, Dom Quixote supre a falta com o seu engenho, “[...] porque fez com uma massa de papelão e cola uma espécie de meia viseira, que encaixada ao morrião, dava a ilusão de um elmo completo. (CERVANTES, 2012 p. 64). Temos então um elmo constituído de matéria da menos resistente, mas ainda assim elmo. Quer dizer, Dom Quixote buscou um modo de suprir a ausência do elmo, porque sem ele o cavaleiro andante não se faria na tessitura do que ele é.

No nosso cavaleiro inexistente, a demanda de uma armadura na qual se viva é ainda maior, isso porque ele é constitutivo de vazio, buraco, nada. Vejamos bem, quando pensamos isso, é muito fácil cair nas armadilhas da tradição e ser capturado pela dicotomia corpo-alma, na qual corpo é armadura, porque material, e alma é o vazio, porque é de lá que surge o inteligível, o suprasensível. No entanto, a armadura do nosso cavaleiro não é o corpo que ele é, é tão somente parte da constituição de sentido da existência: ela é instrumento. Assim como um pescador, que é a experiência do pescar e vem a ser corpo pescando, no agir do existir, a vara de pescar, a linha e o anzol são instrumentos indispensáveis e constitutivos do pescar.

Um instrumento nunca existe nem pode existir isolado, mas terá sempre uma relação para com outros instrumentos e com o homem: uma agulha não tem sentido sem o fio e os dois não têm sentido sem o vestido e este sem o homem, um martelo não tem sentido sem a casa que deve construir e esta não tem sentido sem o homem que ela deve abrigar. Assim se mostra que o mundo humano se forma de uma cadeia de instrumentos como meios para o homem poder exercer concretamente sua existência. Assim se mostra que também os instrumentos só podem ser-no-mundo embora de maneira diferente daquela do homem. Os instrumentos recebem este ser do homem, enquanto que o homem é ser-no-mundo. (HUMMES, 1963)

Na eterna oposição que tece o cavaleiro inexistente e o põe e o mantém de pé, diferente dos cavaleiros existentes, Agilulfo traja uma armadura branca das mais brilhantes, desde sempre limpa, em um contexto em que tudo é sujo e mal cuidado. Ao trajar a armadura que é estranha entre as armaduras dos paladinos, porque Agilulfo é homem-corpo que se dá na inexistência e se opõe a tudo que é subjetivo do homem, seja o erro ou a sujeira, o cavaleiro está sempre em uma tensão de não ser homem/humano, mas desde sempre já sendo cavaleiro-homem, que é experiência, que guerreando vem a ser cavaleiro. Vemos então pela primeira vez o instrumento que arma nosso cavaleiro na primeira revista dos paladinos:

— E você? — O rei chegara à frente de um cavaleiro com a armadura toda branca; só uma tirinha negra fazia a volta pelas bordas; no mais era alva, bem conservada, sem um risco, bem-acabada em todas as juntas, encimada no elmo por um penacho de sabe-se lá que raça de galo oriental, cambiante em cada nuance do arco-íris. (CALVINO, 2002 p. 9)

Dessa forma, parte essencial desse ser que perdura na existência, e que vem a ser no fazer, está na armadura que traja. Quer dizer, a ferragem vazia é o instrumento que encaminha o existir e deixa aparecer o que já é aparente, porque, assim como Dom Quixote, o exercício da profissão do cavaleiro não consente que ele ande de outra forma. No horizonte do pensamento, ele nos indica que a armadura está em um sistema de serventia e funcionalidade no empreender do ofício do cavaleiro, no qual não pode acontecer na ausência desse instrumento.

Na condição inusitada do nosso cavaleiro, o horizonte nos encaminha para mais longe: para a compreensão do instrumento-armadura como a coisa que encaminha o existir, não apenas como algo que se deve ao existir. Ela é sim utensílio na sua utensilidade⁸ e constitui um servir para o guerrear, para que o cavaleiro que a traja não seja vencido pelas constantes tentativas de realização da morte. Para Agilulfo, essa funcionalidade não se aplica, quer dizer,

⁸ Manuel Antônio de Castro usa a palavra “utensilidade” para referir-se à funcionalidade do utensílio.

ele não tem fígado, baço ou pulmões que inspiram e expiram. Por que então ele é esse ser vigente colocado sob uma cobertura, uma armadura?

Em *Odisseia* de Homero, poema épico da Grécia antiga, Ulisses chora e encobre o rosto com uma capa porque das pálpebras lhe corriam lágrimas, e na presença de convidados não queria que fossem notadas, sentiu vergonha diante os feácios. Nessa ordem, o encobrir-se e o manter-se encoberto de Ulisses, dito por Homero, são interpretados⁹ “como aquilo que determina como o homem deve vigorar entre os homens” (HEIDEGGER, p. 230). Esse vigorar, por sua vez, estar em vigência, está ligado ao encobrir-se, que é sempre iluminado, que indica sentido e que reúne tudo em uma concentração e dispõe para o lugar pertence. Heidegger indica que esse encobrir-se diz respeito à vergonha que Ulisses sentiu e que ela é “a cobertura do vigente, na proximidade impalpável do que, a cada vez, se mantém num porvir e cujo por vir não deixa de ser um crescente ocultar-se.” (HEIDEGGER, 2002 p. 230). Quer dizer, a vergonha é aparente a partir do crescente encobrimento.

Assim como a vergonha de Ulisses, de forma equivalente, o cavaleiro inexistente só vem ao brilho da vigência pelo constante encobrir-se, pelo viver no encobrimento. No entanto, é por manter-se encoberto que Agilulfo vige no âmbito do des-encobrimento, que deixa aparecer o que é aparente: o homem-corpo existente, que estranha-se e guerreia.

A armadura volta para o diálogo quando recordamos da pergunta feita anteriormente. Por que ela é parte constitutiva de Agilulfo, quando não tem serventia no equipar de um ser não-fisiológico? Porque ela é teia constituinte da tessitura do personagem que dá nome ao livro. Mais precisamente, a armadura é o instrumento realizador do des-encobrimento que constitui e o põe o cavaleiro de pé, na tessitura que ele é. Temos então contrários constitutivos, encobrir e desencobrir; instrumento e vazio; corpo armado.

Falamos há pouco que a ferragem vazia concede o existir, mas ferragem e vazio são coisas distintas, na verdade, contrárias. Sendo assim, nessa relação de necessidade do instrumento pelo qual Agilulfo se faz cavaleiro, a armadura então concede acontecimento, sendo o vazio e oco também parte desse acontecer. Podemos afirmar então que a tessitura do nosso cavaleiro é elaborada por forças contrárias, constitutivas do que ele é, em um movimento que revela e retrai, mas é desde sempre a verdade que é aparente a partir do constante ocultar-se.

Essa dinâmica de mostrar-se e ocultar-se é o que os gregos chamaram de *alétheia*, onde a formação etimológica se encaminha para o significado simplista da palavra. O entendimento do termo que se nos envia aqui é o de que, em um o clarear como reunidor de

⁹ Interpretação feita por Heidegger de *Odisseia* VIII, verso 83 e seguintes.

sentido, mesmo em uma disposição de contrários, “[...] o descobrir-se não apenas acompanha o encobrimento, mas dele necessita a fim de vigorar em seu modo próprio de vigorar, ou seja, como des-encobrimento.” (HEIDEGGER, 2002 p. 240).

O que nos leva a compreender os contrários que constitui existir do cavaleiro está na distinção que os gregos pensaram a essência de *alétheia*:

Para compreender e apreender o que é o olhar, o melhor caminho é pensar a diferença ontológica entre olhar e ver. Concretamente, um exemplo clássico pode nos fazer pensar essa diferença: quando Édipo, o famoso personagem do mito de Édipo, pensado por Sófocles em sua famosa obra, a tragédia Rei Édipo. Édipo tinha olhos e não penetrara e nem vira os caminhos de seu destino. É que o olho é funcional, faz parte do nosso organismo que diz respeito ao olhar, não necessariamente ao ver, pois foi quando arrancou os olhos que passou a ver na luz da verdade os caminhos e descaminhos do seu destino. O olho diz respeito aos sentidos, a visão diz respeito ao sentido. Não basta olhar, é necessário ver. E é nesta distinção fundamental que os gregos pensaram a essência da *alétheia*, desvelamento ou verdade. (CASTRO: alethéia, 6)

Na batalha da existência do cavaleiro inexistente, o ver (sentido) é parte essencial do corpo que Agilulfo é. Quer dizer, o sentir, a sensação, *aísthesis*, já funda e inaugura um ver, e quando Agilulfo se faz visível, o corpo já se deu. Ou seja, para perceber o cavaleiro como corpo *não basta olhar* para a armadura, *é necessário ver*. No entanto, sem o ver ele definitivamente não se faz visível, porque o ver é morada para a sua gênese ontológica. De novo, *o essencial é invisível aos olhos*. No que podemos ver, o viver de Agilulfo resguarda-se na dinâmica constante do mostrar-se e ocultar-se, que instaura o inesgotável mistério que ele é.

A armadura é então o entre do acontecimento cavaleiro inexistente, ou seja, vazio e a armadura são um parte do fenômeno do des-encobrimento. O fio condutor que os reúne como corpo se dá como cavaleiro inexistente. Da mesma forma, o que reúne cavaleiro (corpo), como possibilidade do agir do existir, se dá precisamente nessas forças contrárias. Quer dizer, esse encontro é resultado de contrários que são constitutivos do cavaleiro inexistente, que o tece exatamente como ele é e o põe de pé.

Quando recorremos aos significados dicionarizados da palavra corpo para iniciar o movimento de pensar a corporeidade neste capítulo, nos deparamos com um deles que nos é importante, no entanto alheio ao cavaleiro inexistente, o que a carcaça que não tem jamais será: “cadáver” (HOUAISS, 2008, p. 194). Porém, isso não significa que Agilulfo esteja como um homem-corpo isento da morte. Quer dizer, sabemos que ele é corpo que se dá no desvelamento e velamento, portanto, no vazio que o cavaleiro é, vemos a vida e a morte. Quer dizer então que a travessia de Agilulfo, no itinerário da sua existência, faz do viver uma

experienciação do morrer. A morte é não só um fenômeno da vida, mas um fenômeno que é vida. Trataremos disso no capítulo seguinte.

5 A MORTE

*“Pertencente te carrego:
Dorso mutante, morte.
Há milênios te sei.
E nunca te conheço.
Nós, consortes do tempo
Amada morte
Beijo-te o flanco
Os dentes
Caminho, cadente a tua sorte
A minha. Te cavalgo. Tento.”*

Hilda Hilst

Sabemos que o nada é fonte de tudo que nosso cavaleiro é. Quer dizer, a existência inevitavelmente se mostra naquilo que ele é e não é. Se nos capítulos anteriores afirmamos que o cavaleiro inexistente é sim um homem constituído, isto é, é corpo, que é obra de ser tocado e tomado pelo verbo e pelo agir no existir, não poderíamos agora retirar desse homem-corpo sua humanidade. Retirar, no entanto, seria afastá-lo da experiência da vida sem a morte, mas não poderíamos o fazer, isso porque o cavaleiro habita o mundo como um eterno andarilho do que é e não é, ou melhor, da vida e da morte.

Quando nos deparamos com um sujeito que sempre esteve em uma vigência não fisiológica, logo nos aparece a questão da morte. Ou seja, no espanto de um cavaleiro que é oco e vazio por trás da viseira, pensamos logo que a morte já desde sempre habita o abismo do nosso cavaleiro, e está constantemente unida à sua vigência no mundo. Morte é o dedo, o pé e o nariz de Agilulfo. Isso quer dizer que o mistério fundador da existência do cavaleiro está também na morte, não como algo aquém ou além do sujeito, que vai se consumir apenas na experiência do sopro da vida, mas como um presente tensionador e germinador constante de vida. É no vazio que o cavaleiro e a morte são “onde se move e tece a teia da vida”. (CASTRO: morte, 53).

Na obra, a tensão do cavaleiro com a morte é algo desde sempre já dado e realizado. Na verdade, o perscrutar da vida, muitas vezes, se dá diante da morte, sempre na tensão da morte que constitui a vida do cavaleiro.

Agilulfo arrasta um morto e pensa: "O morto, você tem aquilo que jamais tive nem terei: esta carcaça. Ou seja, você não tem: você é esta carcaça, isto é, aquilo que às vezes, nos momentos de melancolia, me surpreendo a invejar nos homens existentes. Grande coisa! Posso bem considerar-me privilegiado, eu que posso passar sem ela e fazer de tudo. (CALVINO, 2002 p. 49)

A inteireza do pensamento que o cavaleiro é um ser para a morte se efetiva quando a morte do personagem é objetivamente consumada, isso porque é indistinguível a experiência da morte sem uma carcaça no qual se viva. Quando Agilulfo finalmente desaparece e dissolve-se, Gurdulu, seu escudeiro, considera que a existência do cavaleiro ainda é possibilidade dentro do mistério da morte, de forma a consolidar a permanência vital do cavaleiro a partir da relação vida-morte e vise versa.

Sentado num gramado a beira de uma estrada, fazia um longo discurso no gargalo de um frasco quando uma voz o interpelou:
 — O que procura aí dentro, Gurdulu?
 Era Torrismundo que, celebradas solenemente as núpcias com Sofrônia, na presença de Carlos Magno, cavalgava com a esposa e um rico séquito pela Curvaldia, da qual fora armado conde pelo imperador.
 — Procuro meu patrão — diz Gurdulu.
 — Dentro daquele frasco?
 — Meu patrão é alguém que não existe; assim, pode não estar tanto num frasco quanto numa armadura. (CALVINO, 2002 p. 111)

Quer dizer, quando finalmente a morte de Agilulfo é consumada, a vida ainda se presentifica na armadura ou em qualquer dimensão do mundo e da terra, porque o cavaleiro é indiscutivelmente “alguém que existe sem existir [...]” (CALVINO, 2002, p. 18). Em um vínculo de insolitude constante, o mistério do existir do cavaleiro perdura em uma relação de vida-morte, no qual ele “[...] para se fazer vivo, morre permanentemente, e o dito morto, acolhido no reino da escuridão, para se fazer morto, vive permanentemente.” (LIRA, 2012 p. 59).

Sendo assim, o diálogo da morte com esse personagem se dá precisamente em um plano em que o sentido que se interpõe do morrer se dá antes mesmo à sua morte ôntica, ou seja, ontologicamente ela já constitui o que ele conhece como vida. Isso quer dizer que dele a morte já é pertencente, e no seu modo de estar no mundo já é consciente dela, mas não a conhece. Ele caminha, cadente à sua morte e a cavalga.

Portanto, seja na prosa ou na poesia, o tema da morte é atravessador e os diálogos enredados nas obras são infinitos. A tradição da morte na literatura é encorpada e as perspectivas são inesgotáveis na dimensão literária na extensão do mundo e dos anos, como em *Hamlet*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *A morte de Ivan Ilitch*, *As intermitências da morte*, entre muitos outros. Isso posto, no tópico que segue, na tentativa de nos movimentar em um pensamento criador, promovemos um diálogo do nosso cavaleiro que vive e morre com a poesia de Ferreira Gullar.

5.1 “É sumo e perfume na folhagem...”

Pensar dois textos de gêneros diferentes se dá principalmente pelo tema tradicional nas letras e pelas possibilidades de diálogos dentro da própria literatura, já que não parece ser uma temática que tenha resolução. No poema, a proposição é precisamente em concretizar a presença da morte, de modo que o diálogo seja e esteja sempre nela. O que nos parece similar entre as duas obras está no diálogo que elas fazem com o tema da morte e nas possibilidades interpretativas da narrativa e da poesia. Sendo assim, nesse diálogo, tomamos a literatura e a poesia como ponto de partida, bem como o caminho para a interpretação.

No poema, intitulado *Rainer Maria Rilke e a morte* de Ferreira Gullar, o poeta nos encaminha para uma forma diversa de pensar a morte. Nos aproximaremos então do diálogo da poesia, para que possamos submergir no mistério da morte do nosso cavaleiro que é pertencente e constituído do morrer. Diante dela, os primeiros versos do poema nos dizem que

Ela é sumo e perfume na folhagem
 é relâmpago
 e açúcar
 na polpa fendida
 e em todo o bosque
 é rumor verde que de copa em copa se propaga
 entre estalos e chilreios
 a morte
 presença e ocultação
 circula luminosa
 dentro dos caules
 e se estende em ramos
 abre-se em cores
 nas flores nos
 insetos (veja
 este verde metálico este
 azul de metileno) e inspira
 o mover mecânico
 dos mínimos robôs
 da floresta [...] (GULLAR, 2000-2010 p. 496)

O título do poema nos mostra aquilo que nele devemos entrever: a morte. Entrever porque o que nos é continuamente lançado nos versos são substantivos em que a morte é, que desde sempre mostra-se e se faz visível, que se pronuncia no vigor do que é. O que nos interpela aqui é o diálogo com o insólito e com o concreto, sendo a morte o inteligível e os substantivos parte material do movimento.

Os versos “*é relâmpago / e açúcar / na polpa fendida / e em todo o bosque / é rumor verde que de copa em copa se propaga / entre estalos e chilreios / a morte*”, se nos apresentam de modo que a morte se faz como parte substancial das coisas que tem substância.

Podemos notar que a morte não se presentifica como uma presença (ainda) insólita que espreita tudo aquilo que compõe o mundo. Na verdade, ela é parte constituinte de tudo aquilo que é mundo, de tal forma que ela é alguma coisa ou algo já dado na constituição do que chamamos de mundo.

Quando seguimos adiante, para os versos que dizem, “*presença e ocultação / circula luminosa / dentro dos caules / e se estende em ramos / abre-se em cores / nas flores nos insetos*”, somos logo lançados para o fazer do existir das coisas mortais. No mesmo movimento, a morte é jogada para o piso misterioso da existência e se consagra precisamente na mesma superfície da vida, quer dizer, nos ramos, nos caules, flores, insetos, que estão sempre em um morrer constante, e que para ser, precisam morrer.

Quando ouvimos falar de presença e ocultação, temos então a plenificação de uma oposição em equivalência, mas que nos lança para um instante do que a morte é no fazer do poema. Temos então presença, que no ocultar-se, presentifica-se.

Presença é o desvelamento do sendo. É a verdade dando-se como presença e guardando-se como não-verdade. Escutar é ver a verdade como presença. Por isso, presença é mais do que a visão de algo, embora esta esteja incluída na presença. Presença é o real se presenteando na densidade do corpo, onde tudo está contido: dança, música, poesia, pintura, escultura. (CASTRO: presença, 8)

Quer dizer, na sua vigência insólita e inteligível, morte presentifica-se como presente, no operar da própria vida que se dá. Assim, na perspectiva do poema, a morte é uma constante e é colocada em questão como caminho e presença, no sentido de que ela espreita em ocultação o ser sendo no mundo, habita o próprio ser e desvela o sendo das cores das flores e dos insetos.

Com o nosso cavaleiro, da mesma forma, a morte é a andarilha do próprio homem e circula, corta, cruza e transita o que é vida e existência. Assim como o poema, em uma tensão constante entre presença e ocultação, o desvelamento do sendo do personagem que dá nome ao livro se dá em uma coisa que não pode ser vista, no vazio, no oco da armadura, mas que desde sempre está em presença.

Às vezes, circulando pelos bivaques, o modo de uma couraça ficar ereta sobre os flancos ou o repentino levantar-se de uma cotovela fazem-no estremecer, pois lhe recordam Agilulfo. E se o cavaleiro não tivesse se dissolvido, se houvesse encontrado uma outra armadura? (CALVINO, 2002 p. 111)

Quando nos transportamos para a consumação da morte do cavaleiro, na qual ele desaparece e se dissolve no mundo, podemos ver mais de perto que a morte e a vida de

Agilulfo se dão sempre no mesmo fio condutor, a saber, corpo. Quer dizer, corpo ainda se corporifica em vida e morte, porque é indistinguível o sopro da vida de um ser o qual não está fisiologicamente no mundo. O cavaleiro inexistente perdura sempre como homem-corpo, isto é, possibilidade para ser tocado e tomado pelo agir no existir, como um ser inapagável na sua abertura para o existir.

6. O VAZIO E A PRESENÇA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Ao longo dos capítulos até aqui, sendo eles: i) a narrativa metaficcional e o fantástico; ii) o corpo, o corpo desarmado e o corpo armado e iii) a morte, nos quais, respectivamente, discutimos sobre a metaficção da obra e como a voz revelada nessa técnica de narrar foi decisiva na construção do fantástico do livro; mostramos que a natureza do fantástico da obra é de outra ordem, onde o estranho é parte constituinte da realidade da obra e como isso nos abriu a possibilidade de discutir a corporeidade do cavaleiro; falamos sobre a corporeidade do cavaleiro inexistente e percorremos todo o solo misterioso da vida e do viver; por fim, tratamos da morte, e como ela constitui Agilulfo e presentifica-se na ocultação.

Nas vias da ciência e da técnica, a conotação que se dá ao poético relaciona-se com o que é fantasioso ou mágico, que é delírio diante da obra. Quer dizer, na busca da funcionalidade que o homem moderno demanda, a obra literária deve dispor de uma validade conceitual que tenha aplicabilidade e critérios técnicos, o que, ao nosso ver, aniquila o que nela é mais essencial: o poético. Assim, o sentido que se nos envia é outro.

O que mostra-se como poético, o qual vem a ser no mostrar-se da obra, é o que sempre antevém à conceitualização. Quantos lemos que o cavaleiro inexistente “é alguém que existe sem existir”, o sentido que se interpõe é, sobretudo, poético, onde o aparecer da obra é sempre inaugural no seu sentido, em que o conhecer é continuamente mediado pelo poético. Isto é, interpretar e percorrer os caminhos da obra se nos envia nas vias do poético, e nos permite auscultar o dizer da linguagem que nos leva a conhecer o que já se conhece:

Então o poético consiste sempre no mergulho no que somos como projeto e destino enigmático de realização. Isso é o poético, onde o conhecer não se torna epistemológico, mas ontológico, porque o essencial não é conhecer pelo e para o estético, porém, chegar a ser o que se conhece. (CASTRO: poético, 6)

O *chegar a ser o que já se conhece* se dá na questão. Diante da obra, no escutar que nos é próprio, do aparecer do itinerário da obra, nos empenhamos a conhecer o que já está dado pela obra literária, nos apropriando do que já é próprio dela.

Como a palavra querer, também as palavras questão, questionar e questionamento vêm do verbo latino: *quaerere*. *Quaerere* significa: empenhar-se na busca e na procura do que não se tem, por já se ter e para se vir a ter. (LEÃO, 1977, p. 77)

O sentido que interpõe-se do vazio-questão do cavaleiro inexistente se dá poeticamente, quer dizer, no dizer da linguagem. Não como uma energia mágica que sobrevoa

o nosso cavaleiro, mas sim como o que nos une com a obra literária, e é diante dele que podemos nos assustar e fazer a travessia das questões.

Corpo e morte como presença se dão precisamente pela poeticidade do vazio do cavaleiro inexistente. No desenvolvimento desse trabalho até aqui, pudemos mostrar para que se aponta a existência do cavaleiro inexistente, quais são as condições do personagem e para onde elas nos encaminha. Logo, no vazio que o cavaleiro inexistente vemos sentido pelo o que ele se apresenta, apenas pela a sua aparição e presença. Dessa forma, quando dizemos que o corpo e a morte são presença, é porque eles se plenificam no operar do vazio, que é um acontecer que se dá no sendo de Agilulfo.

Dessa forma, a presença presentifica-se no sendo que não está. A existência do nosso cavaleiro, por sua vez, realiza-se sempre no plenificar do próprio vazio, que no não é permanente e instaura uma verdade que indiscutivelmente é, ou seja, que Agilulfo tem corpo, existência e morte. Logo, presença é o traço mais característico da existência de Agilulfo, porque o que ele é está constantemente presentificando-se.

Sendo assim, o caminho do poético parece mostrar-se mais adequado para a proposição do trabalho e para o horizonte de questões que a obra nos abre, uma vez que essa abertura possibilita a viabilidade em pensar o corpo e a morte do cavaleiro como questões. Ainda que a nossa interpretação não esteja no domínio da significação, as possibilidades da poética nos abrem ao sentido de pensar, já que a obra marcha no seu mistério.

Anteriormente afirmamos que pensar o corpo é trabalho árduo, mas isso só se dá porque, ao tematizar o corpo, quer dizer, caminhar pelo “fio condutor do corpo” é desde sempre nos projetar na discussão da vida humana, do homem, das questões que a existência evoca. E assim o fizemos: na tentativa de tematizar a corporeidade, cumprimos com o nosso objetivo de interpretar o elo entre corpo e existência do cavaleiro inexistente, a fim de explorar a vigência do ser sendo do mundo do cavaleiro que dá nome ao livro.

Não só isso, pensar corpo humano também é trabalho dos mais difíceis porque estamos desde sempre lançados a pensar o homem, e “ [...] nada, porém, há de mais estranho que o homem.” (Antígona, Versos 332/333). Quer dizer, no movimento de questionar o que precisa ser questionado, o caminho que nos é oferecido para compreender o homem se dá nas vias do mistério, que é fundador de tudo que é.

É certo, que para tudo isso, para discutir a corporeidade de Agilulfo sempre a partir do atamento entre corpo e existência, precisaríamos nos desamarrar da tradição filosófica quanto a dicotomia entre corpo e alma, a assim também fizemos. Na verdade, pensamos que discutir o corpo a partir do viver, do atravessar uma experiência seria o caminho mais autêntico e

sincero para interpretar o nosso cavaleiro inexistente. Quer dizer, se afirmássemos o contrário, a oposição permaneceria e o cavaleiro do penacho branco não faria-se como personagem-questão.

O que nos ocorre, na verdade, a partir de um olhar interpretativo quanto a existência do cavaleiro inexistente, que falar de corpo de um personagem que não tem pé, mão e nariz, seria o mesmo que discutir o corpo de quem tem. Isso porque, “Não faz sentido diferenciar corpo de alma se isso só podemos fazer vivos.” (LIRA, 2012, p. 59). Na engrenagem da vida, corpo é desde sempre vida, existência, que se dá no agir do existir, seja para seres existentes e inexistentes.

Fazer-se corpo então, como verdade descoberta, acontece no existir, é parte de uma gênese atravessadora. Nosso cavaleiro consome seu corpo na guerra, guerreando, perscrutando o mundo que estranha(-se) e constituindo o mundo ao passo que é constituído por ele. Em determinado momento da história, Agilulfo interpela que “deu pra sentir” o ressoar das gargantas metálicas dos elmos. Mas como? Agilulfo é corpo, e corpo é sentir.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1969, p. 113.

BARROS, Manoel de. **O menino que carregava água na peneira**. Exercícios de ser criança. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.

CALVINO, Italo. **Assunto encerrado: discurso sobre literatura e sociedade**. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 257-265.

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

CASARES, Adolfo; BORGES, Jorge Luís; OCAMPO, Silvina. **Antologia da Literatura Fantástica**. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

CASTRO, Manuel Antônio de. **Aletheia**, 6. In: CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letas.ufrj.br/index.php/Aletheia>.

CASTRO, Manuel Antônio de. **Amar e Ser**. In: _____. *Arte: o humano e o destino*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011, p. 292.

CASTRO, Manuel Antônio de. **Ficção**, 11. In: CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letas.ufrj.br/index.php/Ficção>.

CASTRO, Manuel Antônio de. **Morte**, 53. In: CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letas.ufrj.br/index.php/Morte>.

CASTRO, Manuel Antônio de. **Poético**, 6. In: CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letas.ufrj.br/index.php/Poético>.

CASTRO, Manuel Antônio de. **Presença**, 8. In: CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letas.ufrj.br/index.php/Presença>.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote**. São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2012 p. 64.

CORTÁZAR, Julio. **Alguns aspectos do conto**. In: Valise de cronópio. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 147-163.

DESCARTES, René. **Objecções e respostas**. Trad. J. Guingsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção Os Pensadores).

FOGEL, Gilvan. **O corpo, a terra e o pensamento**. In: CASTRO, M. A. de. *Arte: corpo, mundo e terra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

FOGEL, Gilvan. **A respeito de homem, de vida e de corpo**. In: SANTORO, Fernando et al. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Hexis; Fundação Biblioteca Nacional, 2010, pp. 166-7.

FOGEL, Gilvan. **Filosofia e literatura**. In: *Sofia*, revista semestral de filosofia. Mito e Arte. Vol. X, números 13 e 14, org. Carla Francalani. ES: Ed. da Universidade Federal do Espírito Santo, 2005, p. 121-138.

FOGEL, Gilvan. **Que é filosofia? Filosofia como exercício de finitude**. Aparecida-SP: Ideias & Letras, 2009, p. 62.

FOGEL, Gilvan. Notas sobre o corpo. In: CASTRO, M. A. de. *Arte: corpo, mundo e terra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

GULLAR, Ferreira. Rainer Maria Rilke e a morte. In: **Melhores poemas**. org: Alfredo Bosi. 7º ed. São Paulo: Global, 2004.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Trad. Márcia C. Schuback. Petrópolis: Vozes, 2006 p. 73.

HEIDEGGER, Martin. "Aletheia". In: ---. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2002.

HILST, Hilda. Da morte. Odes mínimas. In: **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017 p. 317.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. Instituto Antônio Houaiss de Lexicologia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. – 3. ed. ver. e aum. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

HUMMES, Frei Cláudio, ofm, hoje Cardeal. "Heidegger". ----. In: **História da filosofia**. Curso proferido em 1963, em Daltro Filho, hoje cidade de Imigrantes, RS.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. A interpretação. In: **Ciclo de Conferências "O problema da interpretação"**. Conferência proferida na ABL, em 2 de setembro de 2014.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. **Aprendendo a pensar**. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 44.

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).

LIRA, André. **Poética e morte na era do ciborgue**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. Also sprach Zarathustra. [S.l.:] Editora Virtual Books Online M&M

Editores, 2000. Versão em português: **Assim falou Zaratustra**. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. ed 6. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968, p. 319.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O pequeno príncipe**. Rio de Janeiro, Editora Agir, 2009.

SÓFOCLES. **Antígona**. Trad. do grego para o alemão Martin Heidegger, do alemão para o português Emmanuel Carneiro Leão. In: ---. Introdução à Metafísica. 2. e. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p. 170.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3ª edição. SP: Editora Perspectiva, 2004.