

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

BIANCA GALLIERI HONORIO

**VISIBILIDADE E ESTRUTURA NA ELABORAÇÃO DO ESPAÇO NA TRILOGIA
OS NOSSOS ANTEPASSADOS, DE ITALO CALVINO**

CURITIBA

2022

BIANCA GALLIERI HONORIO

**VISIBILIDADE E ESTRUTURA NA ELABORAÇÃO DO ESPAÇO NA TRILOGIA
OS NOSSOS ANTEPASSADOS, DE ITALO CALVINO**

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Letras - Português e Italiano, no Setor de Ciências Humanas, na Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a conclusão de curso.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Ernani Fritoli

CURITIBA

2022

RESUMO

O conjunto de obras publicadas por Italo Calvino durante sua trajetória como autor literário é frequentemente mencionado e revisitado na academia em razão de suas elaborações estruturais que divergem de organizações e construções mais usuais no campo da literatura. Aspectos como a relação de seus textos com a imagem e com a visibilidade, conceitos explorados pelo próprio autor em *Seis propostas para o próximo milênio*, são também um ponto de interesse a respeito de sua produção literária. Tanto a questão estrutural de suas obras, quanto a elaboração de narrativas com forte apelo visual são elementos discutidos neste estudo: o conceito de *ekphrasis*, relacionado ao processo de se descrever conteúdo visual em textos escritos, e o processo de escrita restritivo, no qual regras são impostas pelo próprio autor no seu processo de criação do texto literário, são abordados como dois importantes fatores para a elaboração de obras escritas por Calvino. Considerando como objeto de estudo a trilogia *Os nossos antepassados* de Calvino (2014), que reúne as obras *O visconde partido ao meio*, *O barão nas árvores* e *O cavaleiro inexistente*, este trabalho propõe uma análise a respeito da convergência dos elementos visuais e estruturais das obras que compõem *Os nossos antepassados* na construção do espaço em cada uma das três narrativas. Para tal, busca-se explorar conceitos relacionados à visibilidade, estrutura e espaço no campo dos estudos literários e a relação desses aspectos com o texto literário que é objeto de análise. Os procedimentos metodológicos relacionados ao trabalho envolvem a leitura aprofundada do texto literário e o estabelecimento de relações entre a fundamentação teórica e o objeto de estudo, de modo a promover uma análise efetiva das obras no que diz respeito à convergência entre imagem, espaço e estrutura. Além das três obras analisadas, o referencial teórico relacionado ao desenvolvimento do trabalho está dividido em três principais áreas: discussões a respeito da trilogia e da obra de Calvino, principalmente em Lacirignola (2010) e Di Carlo (1978); leitura e menção a trabalhos que explorem a questão da visibilidade e da estrutura na obra de Calvino, encontrados em textos do próprio Calvino (1990a) e de autores como Fux (2010) e Fucarino (2016); e bibliografia que trata do espaço em obras literárias, encontrado sobretudo em Lins (1976) e Dimas (1994). A discussão proposta reforça a hipótese de que o espaço nas três obras é reflexo de uma concordância entre imagem e estrutura no processo produtivo da narrativa.

Palavras-chave: Italo Calvino; literatura italiana; espaço literário.

ABSTRACT

The set of works published by Italo Calvino during his career as a literary author is frequently mentioned and revisited in the academy due to its structural elaborations that diverge from more usual organizations and constructions in literature. Aspects such as the relationship between his texts and the image and visibility, concepts explored by the author himself in *Seis propostas para o próximo milênio*, are also a point of interest regarding his literary production. Both the structural issue of his works and the elaboration of narratives with strong visual appeal are elements discussed in this study: the concept of *ekphrasis*, related to the process of describing visual content in written texts, and the restrictive writing process, in which rules are imposed by the author himself in his process of creating the literary text, are approached as two important factors for the elaboration of works written by Calvino. Considering as an object of study the trilogy *Os nossos antepassados* by Calvino (2014), which reunite the works *O visconde partido ao meio*, *O barão nas árvores* and *O cavaleiro inexistente*, this work proposes an analysis regarding the convergence of the visual and structural elements of the works that compose *Os nossos antepassados* in the construction of space in each of the three narratives. Therefore, we explore concepts related to visibility, structure and space in the field of literary studies and the relationship of these aspects with the literary texts that are the object of analysis. The methodological procedures related to the work involve an in-depth reading of the literary text and the convergence between the theoretical basis and the object of study, in order to promote an effective analysis of the works regarding the contact and relation between image, space and structure. In addition to the three works analyzed, the theoretical dimension related to the development of the work is divided into three main areas: discussions about the trilogy and the work of Calvino, mainly in Lacirignola (2010) and Di Carlo (1978); reading and mentioning works that explore the issue of visibility and structure in Calvino's work, found in texts by Calvino himself (1990a) and by authors such as Fux (2010) and Fucarino (2016); and bibliography that deals with space in literary works, found mainly in Lins (1976) and Dimas (1994). The proposed discussion reinforces the hypothesis that the space in the three works is a reflection of an agreement between image and structure in the creative process of the narrative.

Key-words: Italo Calvino; italian literature; literary space.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 - Quadro <i>O corpo de Cristo morto no túmulo</i> , de Hans Holbein.....	14
Imagem 2 - Capas de <i>O visconde partido ao meio</i>	22
Imagem 3 - Capas de <i>O barão nas árvores</i>	23
Imagem 4 - Capas de <i>O cavaleiro inexistente</i>	25
Imagem 5 - Sumário da edição brasileira de <i>Palomar</i>	47
Imagem 6: Disposição das cidades descritas por Marco Polo nos capítulos de <i>As cidades invisíveis</i>	49

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	6
2	VISIBILIDADE: A RELAÇÃO DA OBRA LITERÁRIA COM A IMAGEM.....	11
2.1	PARTINDO DO TEXTO: A IMAGINAÇÃO DO LEITOR E O PARATEXTO.....	15
2.2	PARTINDO DA IMAGEM: O PROCESSO DE ESCRITA DO AUTOR.....	25
2.3	CONSIDERAÇÕES SOBRE VISIBILIDADE E IMAGEM NA OBRA DE CALVINO.....	34
3	AS RESTRIÇÕES DE ESCRITA E SEUS EFEITOS NA ESTRUTURA DE OS NOSSOS ANTEPASSADOS.....	37
3.1	LITERATURA COMBINATÓRIA, REGRAS E PADRÕES: UMA VISÃO A RESPEITO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE CALVINO.....	45
3.2	OS NOSSOS ANTEPASSADOS: REGRAS E PADRÕES PRESENTES NAS OBRAS DA TRILOGIA.....	50
3.3	CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESTRUTURA E A RELAÇÃO COM A IMAGEM.....	58
4	O ESPAÇO NA NARRATIVA: UMA VISÃO SOBRE A DIMENSÃO ESPACIAL DE OS NOSSOS ANTEPASSADOS.....	61
4.1	CONCEITOS E PERSPECTIVAS IMPORTANTES PARA O ESTUDO DO ESPAÇO NA OBRA LITERÁRIA.....	64
4.2	PERSPECTIVAS SOBRE O ESPAÇO EM OS NOSSOS ANTEPASSADOS.....	71
4.2.1	<i>O visconde partido ao meio</i> : a dualidade de Medardo di Terralba e a duplicidade do espaço físico que o cerca.....	76
4.2.2	<i>O barão nas árvores</i> : as relações entre o espaço do solo e o espaço das árvores na elaboração do personagem Cosimo.....	81
4.2.3	<i>O cavaleiro inexistente</i> : movimento e atmosfera na construção do espaço desbravado por Agilulfo.....	87
4.3	CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESPAÇO, ESTRUTURA E IMAGEM EM OS NOSSOS ANTEPASSADOS.....	93
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
	REFERÊNCIAS.....	99

1 INTRODUÇÃO

O estudo da obra de Calvino como um dos autores de língua italiana de maior importância do século XX comumente atravessa uma série de características que se manifestam de modo recorrente em seus escritos. Tanto em suas obras mais difundidas, como *Cidades Invisíveis* ou *Se um viajante numa noite de inverno*, quanto em obras menos conhecidas pelo público geral, a escrita de Calvino tem trazido à tona uma série de interessantes pesquisas a respeito dos conceitos que guiaram sua produção literária.

Ultrapassando fronteiras geográficas, a pesquisa sobre esses conceitos fundamentais da obra de Calvino adentra também o âmbito acadêmico brasileiro, onde encontra espaço em periódicos, congressos e também em pesquisas e produções provenientes de cursos universitários em que a literatura, a língua e a cultura italianas são objetos de estudo.

Considerando algumas das principais características vistas e estudadas nos livros de Calvino, as três obras que compõem a trilogia *Os nossos antepassados* apresentam possibilidades de estudo variadas, a depender do recorte teórico e metodológico proposto pelo pesquisador. Ainda que alguns desses caminhos de pesquisa acabem sendo bastante explorados em trabalhos produzidos no Brasil, ainda há espaço para um grande número de especulações, hipóteses e aprofundamentos relacionados aos escritos literários de Calvino.

Em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino (1990) apresenta cinco¹ conferências a respeito da literatura, explorando temas como leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade. A partir delas, muitas relações podem ser estabelecidas com a própria produção escrita do autor: ao serem considerados esses conceitos, é possível, de certo modo, relacioná-los àquilo que Calvino escreveu, por exemplo, em *Os nossos antepassados* (CALVINO, 2014).

Em *O visconde partido ao meio* (CALVINO, 2011), *O barão nas árvores* (CALVINO, 2009) e *O cavaleiro inexistente* (CALVINO, 2005), as três obras que compõem *Os nossos antepassados* (CALVINO, 2014), é possível notar a incidência de características marcantes da produção literária de Calvino, dentre elas a

¹ Apesar de apenas cinco conferências terem sido publicadas no livro em questão, outras três foram escritas por Calvino. Das três conferências adicionais, duas foram apenas esboçadas e uma está incompleta.

visibilidade e a estrutura. O processo de elaboração do texto literário a partir de determinadas imagens traz a várias das obras de Calvino um aspecto visual forte, presente na elaboração de um texto bastante imagético.

É com o auxílio dessas imagens, então, que Calvino escreve essas três obras: a questão visual é o ponto inicial de três histórias contadas por imagens. É também por meio dessa recorrência e da importância do aspecto visual nesses três textos de Calvino que surge outro importante elemento das obras do autor: a estrutura. Ainda que a estrutura de uma narrativa seja algo que possa ser compreendido de toda obra literária ao se observarem determinadas organizações e opções feitas pelo escritor, na obra de Calvino a questão da estrutura se comporta de um modo muito específico.

Assim, partindo das imagens, a estrutura nas três obras em questão se constitui também por meio de regras e elaborações que guiam e estruturam o processo constituinte dessas obras. Essas relações que competem à estrutura podem ser percebidas de modo mais geral também ao se estudar, por exemplo, a participação de Calvino no grupo *Oulipo*² (FUX, 2021). A estrutura das obras seria, portanto, uma segunda característica a respeito da qual se pode tratar nas obras de Calvino por conta da sua importância dentro do processo de escrita, leitura e interpretação.

Ao se reconhecer a importância que as questões de visibilidade e de estrutura possuem para a construção das três obras de *Os nossos antepassados* (CALVINO, 2014), o estudo aqui proposto visa a compreender as formas pelas quais esses dois aspectos colaboram para a construção do espaço na trilogia. Uma vez que o espaço é parte importante dos elementos de uma narrativa, é possível perceber que o seu processo de elaboração está, nas três obras, de alguma forma, conectado à visualidade e à estrutura.

Desse modo, o escopo de pesquisa desta proposta de estudo está concentrado na relação entre visibilidade e estrutura na construção do espaço nas três obras que compõem *Os nossos antepassados*, de Calvino (2014). Para tal, propõem-se caminhos metodológicos que estão, sobretudo, focados em um esforço

² Iniciado na França nos anos 1960, o *Oulipo* [Ouvroir de Littérature Potentielle - em uma tradução para o português, Oficina de Literatura Potencial] é um grupo literário-matemático, que, segundo Fux (2021), é: “dedicado à criação de restrições para a escrita e à exploração da escrita literária”. Além de Calvino, outros autores fizeram parte do grupo e trabalharam com restrições, paradoxos, enigmas e outros recursos matemáticos em várias de suas obras. Sua participação no *Oulipo*, no entanto, é posterior à publicação das obras de *Os nossos antepassados*.

de revisão de literatura a respeito das obras, do tema e dos elementos estudados, além de uma análise aprofundada do espaço nas três obras sob a ótica da visibilidade e da estrutura como entendidas na obra de Calvino.

As obras de Calvino vêm sendo exploradas na academia em diversos aspectos e perspectivas. No entanto, o estabelecimento de algumas relações entre conceitos centrais da obra do autor e algumas de suas principais obras ainda se mostram restritas a estudos de menor escala ou muitas vezes ainda não foram exploradas de modo aprofundado no contexto brasileiro.

Considerando as vastas possibilidades de se estudar e compreender os escritos de Calvino, este projeto propõe uma ampliação na produção de estudos a respeito das obras que compõem a trilogia *Os nossos antepassados*, buscando compartilhar visões ainda menos difundidas ou até mesmo inexploradas a respeito do espaço nas três obras.

A ideia de buscar aumentar o conjunto de trabalhos já escritos a respeito de *Os nossos antepassados*, além de necessária para que se abram novos horizontes de pesquisa a respeito da obra, também vem amparada pela justificativa de se haver um número relativamente reduzido de estudos a respeito da trilogia em língua portuguesa, sobretudo aqueles de maior extensão e profundidade. Trazer à tona mais discussões sobre as obras pode motivar a escrita de outros estudos do mesmo gênero, além de promover outras visões a respeito da obra.

Assim, a produção de um estudo como o que aqui se propõe busca fornecer perspectivas possivelmente ainda menos recorrentes nos estudos em língua portuguesa das obras *O visconde partido ao meio*, *O barão nas árvores* e *O cavaleiro Inexistente*, ao promover uma união entre os conceitos de visibilidade e estrutura para analisar uma parte específica da construção narrativa: o espaço.

Após uma breve exposição a respeito da presença fundamental dos conceitos de visibilidade e estrutura nas três obras que compõem a trilogia *Os nossos antepassados*, e do reconhecimento do seu impacto em diversas instâncias da obra literária, sobretudo no espaço, estabelecem-se alguns dos caminhos que guiam a elaboração deste estudo.

O problema de pesquisa, percebido a partir da leitura prévia das obras estudadas e das referências adjacentes mencionadas neste projeto, é: "de que forma aspectos como visibilidade e estrutura atuam na construção do espaço na trilogia *Os nossos antepassados*?". De modo análogo à definição do problema de

pesquisa, estabeleceu-se como objetivo geral do estudo “analisar de que forma aspectos como visibilidade e estrutura atuam na construção do espaço na trilogia *Os nossos antepassados*”.

São três os objetivos específicos que guiam o processo de elaboração e escrita do estudo: (a) explorar os conceitos de visibilidade e estrutura na obra de Calvino; (b) relacionar os conceitos de visibilidade e estrutura à construção do espaço; e (c) analisar as três obras de Calvino no que diz respeito ao espaço da narrativa, com base nos aspectos visibilidade e estrutura.

Para a resolução do objetivo específico (a), faz-se uma breve introdução a esses conceitos fundamentais da obra de Calvino, de modo a fornecer as informações e ideias necessárias para que posteriormente sejam desenvolvidas as análises a respeito da trilogia estudada. Desse modo, considerando a amplitude desses conceitos, que poderiam singularmente render trabalhos extensos e aprofundados dadas as suas complexidades, esse objetivo específico ocorre em uma abordagem mais rápida desses conceitos, porém suficiente aos propósitos e necessidades do trabalho.

Já no objetivo específico (b), os esforços de pesquisa se concentram no estabelecimento de relações entre os conceitos trabalhados em (a) e uma das dimensões da narrativa, o espaço. Por fim, o último objetivo específico (c) concentra a análise das obras em si a partir das perspectivas traçadas nos dois objetivos anteriores: a relação entre visibilidade e estrutura para a construção do espaço nas três obras literárias de *Os nossos antepassados*.

Para a concretização do estudo, foram estabelecidas as principais áreas de aporte teórico, que dão sustentação à análise e às discussões sugeridas. Desse modo, serão contempladas na fundamentação teórica deste estudo: (I) as obras a serem analisadas, (II) referências teóricas de análise a respeito da trilogia e da obra de Calvino, (III) trabalhos que explorem a questão da visibilidade e da estrutura na obra de Calvino, e (IV) bibliografia que trate do espaço em obras literárias.

No primeiro grupo, as três obras da trilogia *Os nossos antepassados*, de Calvino (2014), são a principal referência e também material de análise do estudo. É a partir delas que toda a análise proposta é desenvolvida, pois os três livros são o objeto de estudo a ser discutido e analisado.

Em seguida, a literatura voltada especificamente ao estudo da obra de Calvino ou das três obras de *Os nossos antepassados* (CALVINO, 2014), compõem

o aporte teórico do estudo. Desse grupo, destacam-se as obras de Di Carlo (1978) e de Lacirignola (2010) como principais referências, por falarem de modo mais aprofundado [em comparação com referências mais imediatas] a respeito das três obras. No entanto, outras fontes também serão utilizadas para que se possa, de modo ideal, discutir *Os nossos antepassados*.

Além disso, incluem-se também nesse grupo leituras específicas a respeito da visibilidade e da estrutura na obra de Calvino, algo que em alguns casos se encontra no próprio trabalho do autor, como em *Seis propostas para o próximo milênio* (CALVINO, 1990). Trabalhos como de Rizzarelli (2008) e de Fucarino (2016) também são importantes para se compreender a elaboração do texto literário de Calvino a partir da imagem. Por fim, leituras a respeito do espaço narrativo serão fundamentais para que se possa entender o espaço das obras de *Os nossos antepassados*. Como principais referências, menciona-se Lins (1976) e Dimas (1994).

Para a estruturação do trabalho, escolheu-se três principais procedimentos metodológicos que auxiliam na construção do trabalho: a leitura aprofundada, a revisão de literatura e a análise efetiva do texto literário. Por meio de uma abordagem detalhada da leitura das três obras de *Os nossos antepassados* (CALVINO, 2014), realizou-se uma análise do texto no que diz respeito à questão do espaço. Para isso, também foi necessária a leitura de outros textos que tivessem relação com o tema, e que ajudassem a compreender melhor o universo das obras.

Seguindo os procedimentos metodológicos apresentados acima e fazendo uso da bibliografia mencionada, o estudo que se apresenta a seguir levanta a hipótese de que o espaço nas obras de *Os nossos antepassados* seja, de fato, uma consequência da interação entre os elementos imagéticos e estruturais da obra. Para organizar a discussão, três capítulos, a que respectivamente se atribuiu os temas visibilidade, estrutura e espaço, apresentam visões teóricas intercaladas à análise dos próprios textos literários.

2 VISIBILIDADE: A RELAÇÃO DA OBRA LITERÁRIA COM A IMAGEM

A presença de elementos visuais e imagéticos na literatura não é uma invenção ou adoção recente dos processos de escrita e produções literárias contemporâneas. Conceitos relacionados à semiótica, à picturalidade e à iconicidade atravessam textos escritos há séculos, e são, da mesma forma, estudados, discutidos e analisados por teóricos da literatura, da filosofia e de áreas correlatas até a atualidade.

O entrelace entre imagens e textos escritos é um recurso que na literatura pode ser amplamente utilizado por autores e leitores nos processos de leitura e escrita de uma obra literária. Seja pela criação do texto a partir da imagem, ou pela descrição da imagem por meio da escrita, o campo em que se mesclam texto escrito e visibilidade pode ser percebido em muitas obras, algumas sobre as quais os parágrafos seguintes discutirão.

A relação texto e imagem, de acordo com Fucarino (2016, p. 11), é algo ambíguo: “essi separano e uniscono allo stesso tempo. Le arti visive sono sistemi di segni convenzionali e testualità di cui quadri, fotografie, sculture e monumenti architettonici sono pieni, ma al tempo stesso sono resistenti alla svolta linguistica”³.

Muito pode se discutir a respeito das fronteiras entre a escrita e a imagem na arte. Na literatura, a inserção de imagens no corpo do texto, ilustrações e até mesmo a capa de um livro têm o poder de influenciar o processo imaginativo desenvolvido pelo leitor. Entretanto, quando escrita e visibilidade estão influenciando o processo de escrita ao qual se submete o autor, a relação demonstra ser distinta.

Para discutir o conceito de visibilidade, explorado por Calvino (1990), e como ele aparece representado em obras literárias do mesmo autor, este capítulo propõe uma breve visita à ideia de *ekphrasis*, uma discussão do conceito de visibilidade e, posteriormente, a exploração e descrição de duas possibilidades de relação entre imagem e texto literário escrito: a imagem que surge do texto e o texto que surge da imagem. Desse modo, pretende-se introduzir o primeiro dos três conceitos relacionados à análise realizada no quinto capítulo: a visibilidade.

A palavra *visibilidade* possui ligação com o visual, com aquilo que se vê e que pode ser percebido e entendido por meio da imagem. No entanto, como já

³ “Separam-se e unem-se ao mesmo tempo. As artes visuais são sistemas de signos e textualidades convencionais dos quais pinturas, fotografias, esculturas e monumentos arquitetônicos estão repletos, mas ao mesmo tempo são resistentes à virada linguística”. Tradução nossa, 2022.

comentado, a presença da imagem na literatura não é algo recente: a ideia de transcrição e escrita de imagens na literatura ocorria já na Grécia Antiga, sobretudo por meio da *ekphrasis*, que era adotada como um modo de descrição de obras de artes de natureza visual.

De acordo com Heffernan (2004, p. 3), “ekphrasis is the verbal representation of visual representation”⁴. Essa breve definição aponta para a ideia de que o texto escrito serve, no caso da *ekphrasis*, como uma descrição dos aspectos visuais de uma cena, de uma imagem ou de um momento. Nesse caso, a imagem pode ser, de certo modo, um ponto de partida para a escrita de um autor que trabalhe no conceito de *ekphrasis*, tal qual o popularizado pelos gregos e apresentado aqui por meio de Heffernan (2004).

Assim, de modo geral, a *ekphrasis* ocorre quando se faz uso de um meio para a representação de outro meio (HEFFERNAN, 2004): no caso da literatura, por exemplo, o texto escrito é empregado em prol de representar uma imagem ou um conceito visual. Tal conceito é especialmente importante para a discussão proposta neste capítulo, pois apesar dos milênios que separam o surgimento desse conceito da contemporaneidade, a relação texto-imagem parece ainda seguir os mesmos preceitos da ideia de *ekphrasis*.

Um exemplo de *ekphrasis* pode ser encontrado no romance *O idiota*, de Dostoiévski (2015). Durante a obra, o personagem Príncipe Míchkin se depara, ao ir à casa de Rogójin, com um quadro que retratava em uma representação horizontal a figura Jesus Cristo: “por sobre a esquadria de uma porta que dava para a sala seguinte se inclinava ligeiramente um quadro de formato um tanto esquisito, como que achatado [...] representava Nosso Salvador, depois da descida da cruz” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 275).

Posteriormente, outro personagem, Ippolit, realiza uma descrição detalhada da obra de arte. Uma vez que o conceito de *ekphrasis* envolve a transformação da imagem em palavra, o trecho de *O idiota* apresentada a seguir é um demonstrativo de algo que se assemelha a essa ideia:

a tela representa Cristo acabado de ser descido da cruz. Creio que, via de regra, os pintores que pintam Cristo na cruz ou depois de descido dela timbram em manter uma extraordinária beleza no Seu rosto. Esforçam-se por preservar essa beleza mesmo em Suas mais tenebrosas agonias. No

⁴ “Ekphrasis é a representação verbal da representação visual” (HEFFERNAN, 2004, p. 3). Tradução nossa.

quadro de Rogójin não havia o menor vestígio dessa beleza. Tratava-se tão só, em tudo e por tudo, do cadáver de um homem que padeceu infinita agonia antes de morrer crucificado, que foi lanceado, torturado, flagelado pelos guardas e pelo povo quando carregava a cruz no ombro e caía sob o seu peso e que depois de tudo isso padeceu a agonia da crucificação, sobreviveu ainda no mínimo seis horas [conforme deduzo]. Trata-se puramente do rosto de um homem acabado de ser descido da cruz, isto é, manifestando ainda vestígios de calor e de vida. Não há rigidez ainda, de forma que se nota expressão de sofrimento não terminado no rosto do homem já morto, como se ele ainda estivesse sentindo. [Isso conseguiu colher bem o artista que fez aquele quadro]. Não que a face tenha sido poupada. Evidencia bem o cadáver de um homem, um ex-homem, a natureza de um ser que acabou. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 513)

O quadro descrito em *O idiota* no excerto acima é uma menção ao quadro *O corpo de Cristo morto no túmulo*, de Hans Holbein, do ano de 1521, o qual impressionou Dostoiévski, que posteriormente inspirou as descrições feitas por Ippolit na obra literária (VON GLEHN, 2014). A seguir, está uma imagem do quadro a qual se faz referência:

Imagem 1: quadro *O corpo de Cristo morto no túmulo*, de Hans Holbein.



Fonte: HOLBEIN (1521)

A partir do conceito de *ekphrasis* e do exemplo da obra de Dostoiévski (2015), pode-se pensar também como obras do passado recente na literatura ocidental fazem uso de recursos como a *ekphrasis* na sua produção. Um modo de observar tais relações é perceber os modos pelos quais tais obras incorporam imagens ao seu conteúdo ou partem de uma ideia visual para serem lidas ou escritas.

Calvino, autor de língua italiana no século XX, possui em várias de suas obras uma característica bastante proeminente: o contato entre a dimensão escrita e a visual por meio de uma escrita a partir de imagens pensadas pelo próprio autor. Tal característica aproxima o processo de elaboração dessas obras com forte influência visual à ideia de *ekphrasis*. Fucarino (2016, p. 1) destaca essa característica como algo frequente na obra do autor: “la sua narrativa ha sempre cercato di far rivivere il

potenziale latente della ragione in immagini concrete e visibili espresse attraverso le parole”⁵.

Essa relação fica evidente em obras como aquelas que compõem a trilogia *Os nossos antepassados*, e sobre as quais o próprio autor trata em um texto publicado como prólogo da própria edição, no qual discorre sobre seu processo de escrita e o lugar da imagem na constituição do texto literário (CALVINO, 2014).

A vasta obra de Calvino compreende uma variedade de características que tornam seu trabalho algo particular na literatura contemporânea italiana. Seja por meio do trabalho minucioso com a estrutura narrativa de suas obras, ou pela criação de narrativas ancoradas no campo visual, suas obras possuem características que por vezes foram discutidas pelo próprio Calvino, em ocasiões como a publicação da obra *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas* (CALVINO, 1990).

Na ocasião, o autor se propôs a explorar em conferências algumas visões a respeito da literatura, adentrando pontos que julgava pertinentes a respeito da produção literária e que por vezes se refletiam também no modo como escrevia suas próprias obras. Dentre os temas debatidos por Calvino (1990), a questão da visibilidade é apresentada como uma característica pertencente a alguns de seus livros, e que ganha em *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas* um ensaio próprio.

O termo *visibilidade* pode ser compreendido como a relação entre texto e imagem, que pode partir tanto, da imagem para o texto escrito, quanto do texto escrito para a imagem. Para ilustrar tais relações, Calvino (1990) traz como exemplo a relação de Dante com a imagem, após a apresentação e a discussão de um trecho de *A divina comédia*:

Dante está falando das visões que se apresentam a ele [ao personagem Dante] quase como projeções cinematográficas ou recepções televisivas num visor separado daquela que para ele é a realidade objetiva de sua viagem ultraterrena. Mas para o poeta Dante, toda a viagem da personagem Dante é como essas visões; o poeta deve imaginar visualmente tanto o que lhe é contado, assim como deve imaginar o conteúdo visual das metáforas de que se serve precisamente para facilitar essa evocação visiva (CALVINO, 1990, p. 101).

Com exemplos como o de Dante, Calvino (1990) aponta para a relação que o autor possui com a imagem e com a imaginação, que acaba por resultar no texto.

⁵ “Sua ficção sempre buscou reviver o potencial latente da razão em imagens concretas e visíveis expressas por meio de palavras” (FUCARINO, 2016, p. 1). Tradução nossa.

Uma elaboração teórica sobre a relação entre a imagem e texto escrito como pontos de origem de uma cadeia imaginativa na escrita e na leitura de obra literária é então apresentada por Calvino (1990): há dois processos, um que parte da imagem à palavra, e outro que vai da palavra à imagem.

Assim, para Calvino (1990), dois movimentos são possíveis como processos de leitura e de escrita que envolvem imagem na literatura: “o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal” (CALVINO, 1990, p. 101). O primeiro deles, como debate o autor, é o mais frequente aos leitores, que ao entrarem em contato com o texto escrito, produzem mentalmente imagens únicas a respeito daquilo que leram.

O segundo movimento, no qual a imagem visiva precede a palavra, é aquele sobre o qual este trabalho pretende se focar de modo mais aprofundado. No entanto, uma vez que ambos os movimentos parecem essenciais à discussão da trilogia de Calvino sobre a qual se concentra este estudo, o objetivo é explorar o impacto que esses processos possuem na produção e na leitura de *Os nossos antepassados*.

Tratando desses dois movimentos, Calvino (1990) apresenta então a ideia de *visibilidade*, que discute os processos de criação e imaginação literárias que partem da imagem. Em seu texto de 1990, Calvino (1990) se detém na discussão, sobretudo, do processo imaginativo que o leitor realiza ao ter contato com o texto. No prefácio da trilogia de *Os nossos antepassados*, de 2014, Calvino (2014) trata do processo inverso, no qual o autor parte de uma imagem para produzir o texto literário, tomando como exemplo as obras que compõem a trilogia.

Ao serem consideradas essas duas visões, as obras que pertencem a essa trilogia serão exploradas em duas perspectivas, ainda que a última delas, aquela que trata da presença da imagem como ponto de partida para o trabalho do autor, seja aquela a ser contemplada de modo mais aprofundado por sua colaboração para a expansão das discussões a respeito do escopo do trabalho.

2.1 PARTINDO DO TEXTO: A IMAGINAÇÃO DO LEITOR E O PARATEXTO

O momento da leitura de um texto literário é sempre atravessado por uma atividade imaginativa quase inconsciente a respeito do tema que se lê. O leitor elabora, a partir das descrições e relatos presentes no livro, diferentes tipos de

cenários que se assemelhariam àquilo que se lê, considerando muito daquilo que ele próprio já viveu ou conheceu.

A leitura de uma obra literária inicia na mente do leitor um processo imaginativo que liga ao texto lido imagens que são resultado de uma complexa cadeia de união de conhecimentos prévios, influenciados por uma visão do mundo real firmemente enraizada na cultura e naquilo de que já se tem conhecimento.

Em *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, esse primeiro processo do qual Calvino (1990a) trata ao falar da visibilidade, que é natural ao ato de ler e se explorar visualmente uma obra literária, é explicado pelo autor do seguinte modo:

lemos por exemplo uma cena de romance ou a reportagem de um acontecimento num jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto (CALVINO, 1990a, p. 101).

Visualmente, a construção mental que o leitor tende a fazer de uma obra pode ocorrer de diversos modos e, também, de formas distintas para cada leitor, uma vez que cada indivíduo carrega consigo uma série de experiências e conhecimentos que é particular e única. Os caminhos feitos mentalmente por cada um que tem contato com a obra literária são, portanto, de difícil mapeamento por mobilizar uma série de percepções anteriores à própria obra que dão ao processo imaginativo pessoal de cada um formatos diferentes.

Pensar na interpretação, na compreensão e na visão do leitor sobre uma obra literária também estabelece uma relação com aquilo que perspectivas dos estudos literários como aquelas que estão focadas na interpretação do leitor a respeito de obras literárias defendem. É o caso, por exemplo, daquilo que apresenta Eco (1991) sobre a *obra aberta*, um conceito que aponta para ideia de que obras literárias admitem mais de uma interpretação e possibilidades de discussão e exploração, dentro dos limites e possibilidades apresentados por uma obra.

Enquanto o autor produz uma obra pensando no seu modo de lê-la, compreendê-la e interpretá-la, a forma como a leitura realizada pelo público ocorrerá não é consistentemente a mesma. A motivação por trás dessa diferença está no fato de que outras pessoas possuem visões diferentes a respeito de um mesmo texto. Eco (1991) descreve essa relação por meio do contraste entre autor e leitor:

[...] o autor produz uma forma acabada de si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual (ECO, 1991, p. 40)

Transpondo tal conceito apresentado por Eco (1991) para a questão da imaginação e da imagem a partir do texto literário, é possível relacionar leituras de uma obra a contextos e indivíduos distintos. Do mesmo modo, assim como a interpretação, a imaginação que torna visual aquilo que se lê acontece a critério de cada leitor envolvido no processo de leitura de um texto escrito.

O processo imaginativo que permeia a leitura feita da mesma obra por leitores e autores é, portanto, atravessado por uma série de visões culturais, pessoais e sociais que ultrapassam o texto puramente escrito. Relacionando essa ideia e Eco (1991) com aquilo que Calvino (1990a) discute ao falar sobre *visibilidade* e os dois movimentos imaginativos presentes no escrever e no ler a obra literária, é possível constatar que um livro permite em seu texto que inferências e deduções construam um ambiente visual particular.

Desse modo, uma obra literária pronta é ainda passível de ser interpretada de muitas formas, e por tal motivo é apresentada por Eco (1991, p. 40) como uma obra aberta: “[...] uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes”. No campo da imaginação essa relação parece óbvia, pois a imagem a ser formada por cada um é única.

Uma breve discussão entre leitores de uma mesma obra pode ressaltar essas diferenças que vão além daquilo que o texto literário pode permitir: há características que são comuns a todos, mas que ganham novos formatos a partir da visão particular de um leitor. Um modo de exemplificar essa relação é, por exemplo, pensar no modo como cada leitor imagina os personagens de uma obra literária.

Em *O cavaleiro inexistente*, de Calvino (2005), o personagem principal é Agilulfo, que é descrito como sendo um cavaleiro invisível que transita vestindo uma armadura - que por conta da invisibilidade de Agilulfo, aparenta estar vazia.

- como é que não mostra o rosto para o seu rei?
A sua voz saiu límpida da barbeta.
- Porque não existo, sire.

- Faltava esta! - exclamou o imperador. - Agora temos na tropa até um cavaleiro que não existe! Deixe-nos ver melhor.
 Agilulfo pareceu hesitar um momento, depois com a mão firme e lenta ergueu a viseira. Vazio o elmo. Na armadura branca com o penacho iridescente não havia ninguém (CALVINO, 2005, p. 9-10)

A possivelmente todos os leitores, a descrição de uma armadura que caminha sozinha pelo cenário e ambientação da obra é algo possível de se imaginar, ainda que não estabeleça um compromisso com a realidade.

Isso ocorre pois é viável que a figura de uma armadura seja imaginada por aqueles que possuem conhecimento a respeito do significado desse termo e de sua correspondência no mundo. No entanto, não é improvável que o modo como cada uma dessas armaduras de Agilulfo foi imaginada seja diferente e direcionada a ideias e conhecimentos que são particulares de cada indivíduo. Exercícios como solicitar que pessoas diferentes desenhem ou descrevam suas visões a respeito de um objeto como a armadura de Agilulfo após a leitura provavelmente revelariam discrepâncias na percepção e na imaginação de leitores diferentes.

Como modo de descrever parte da composição desses processos imaginativos que incidem sobre a leitura de uma obra literária, Calvino (1990a) traz na questão da visibilidade alguns possíveis itens que colaboram para a formação dessa visão do leitor no seguinte excerto:

digamos que diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento (CALVINO, 1990a, p. 112)

O conjunto de elementos apresentado por Calvino (1990a) acima descreve a complexidade de formação das ideias do leitor durante o contato com o texto escrito, o que mais uma vez atesta a singularidade daquilo que pode se extrair do texto literário. Assim, o campo no qual as diversas interpretações que uma obra literária pode ter pelo fato de ser uma obra aberta (ECO, 1991) é também o trajeto visual de construção da obra na imaginação do leitor, apontado por Calvino (1990a).

De modo frequente na esfera da internet e das mídias sociais, discute-se, por exemplo, a maneira como os livros sofrem adaptações ao cinema que nem sempre são visualmente esperadas pelo público que alguma vez já teve contato com a obra original escrita. Ou, em outro caso, quando a leitura de um texto literário é feita

posteriormente ao contato com uma obra cinematográfica relacionada e a elaboração da imaginação visual na leitura passa a ser condicionado por aquilo que visualmente foi apresentado pelo filme.

Adaptações cinematográficas, paralelos com as artes plásticas e outros tipos de produções audiovisuais por vezes condicionam o leitor a imaginar certos mundos e realidades dos livros de modos específicos, de forma que não é raro identificar dissonâncias entre aquilo que o leitor imaginava de uma obra literária e o resultado entregue por uma equipe audiovisual.

Isso ocorre porque literatura e audiovisual são meios diferentes, que possuem um modo próprio e particular de fazer uso de suas ferramentas para representar uma mesma ideia. No entanto, o impacto que um exerce sobre a leitura que um indivíduo faz de outro é inquestionável. Assistir a um filme, por exemplo, e ler posteriormente o livro que inspirou essa obra condiciona totalmente o processo imaginativo relacionado à interpretação dessa obra. Ao imaginar, por exemplo, um dos personagens do livro, é natural que a imagem predominante venha a ser aquela vista na obra cinematográfica inspirada no livro.

Porém, nem sempre foi assim. Em tempos nos quais o cinema e a teledramaturgia não existiam ou não eram de acesso mais abrangente como no século XX e XXI, ilustrações e capas, tal como ainda fazem hoje, eram dotados de grande responsabilidade nesse processo imaginativo e imagético de concepção e imaginação da obra literária.

Pellegrini (2003), ao tratar do cinema, lembra que o surgimento da reprodução de imagens por meio de máquinas alterou consideravelmente a forma como se lê e interage com a literatura e com outras formas de arte. No contexto do que se discute a respeito do que diz Calvino (1990) sobre o processo de uso da imagem na mente do leitor durante a leitura, tal influência do cinema e da fotografia parece ser inegável para como esse processo funciona na modernidade. Rizzarelli (2008) reforça a relação de Calvino com a imagem também enfatizando seu contato com a fotografia.

No entanto, não somente adaptações cinematográficas e a grande difusão de imagens proporcionada pelo advento da fotografia influenciam a imaginação do leitor de uma obra literária. De modo mais imediato, outros elementos, sobretudo aqueles ligados ao livro físico, podem direcionar a visão que o leitor tem de um texto literário.

Um exemplo são as ilustrações, que oferecem ao leitor uma possível visão a respeito do que se lê.

Quando o leitor tem um livro em mãos, seja em cópia impressa, ou em cópia digital, uma série de paratextos está, de modo inevitável, preparando-o para um processo de leitura e de elaboração de uma outra realidade imaginativa que o contato com o texto verbal do livro depois consolidará. Considerando a definição trazida por Genette (2009, p. 9), os paratextos são os elementos adjacentes ao texto literário: “[...] esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações [...]”.

Dentre um dos muitos elementos que influenciam a visibilidade e são um paratexto, está a capa de livro, que é, de acordo com Genette (2009), um paratexto. A adoção de uma capa para uma obra literária envolve processos variados e atravessa o crivo das editoras que publicam, aos quais se submetem os profissionais da área de design que criam e entregam essas ideias. É esse primeiro contato com a capa, pois, que pode formar na mente do potencial leitor aquilo que o livro será visualmente.

Apesar de haver muitos modos de se discutir a questão da imaginação no fluxo que se estende da palavra escrita à construção visual, optou-se realizar por discutir como elementos como a capa de um livro são tanto uma representação de uma perspectiva a respeito da obra [em um processo de *ekphrasis*], quanto um caminho que pode influenciar a visão do leitor a respeito daquilo que imaginará a partir do que encontrará dentro da obra literária.

Para discutir a capa de um livro tanto como uma imagem que direciona a imaginação do leitor, quanto a materialidade da visão imaginativa de um outro leitor [o designer envolvido no processo de construção da capa], de modo a ilustrar o primeiro movimento de contato entre literatura e imagem proposto por Calvino (1990), optou-se por apresentar algumas das capas produzidas para as obras de *Os nossos antepassados*, de Calvino (2014), em versões em língua portuguesa e língua italiana.

Com uma visão a partir dessas capas, é possível perceber tanto como alguém imaginou e representou o conteúdo do livro, quanto como a leitura poderá, possivelmente, ser condicionada por essa imagem. Como ponto de início, a seguir,

estão sendo apresentadas seis capas do livro *O visconde partido ao meio*, de Calvino, em português e em italiano:

Imagem 2 - capas de *O visconde partido ao meio*



Capas do livro *O visconde partido ao meio* de edições brasileiras e italianas, em sequência numérica: AMAZON (2022a), AMAZON (2022b), AMAZON (2022c), CALVINO (2011), AMAZON (2022d), AMAZON (2022e).

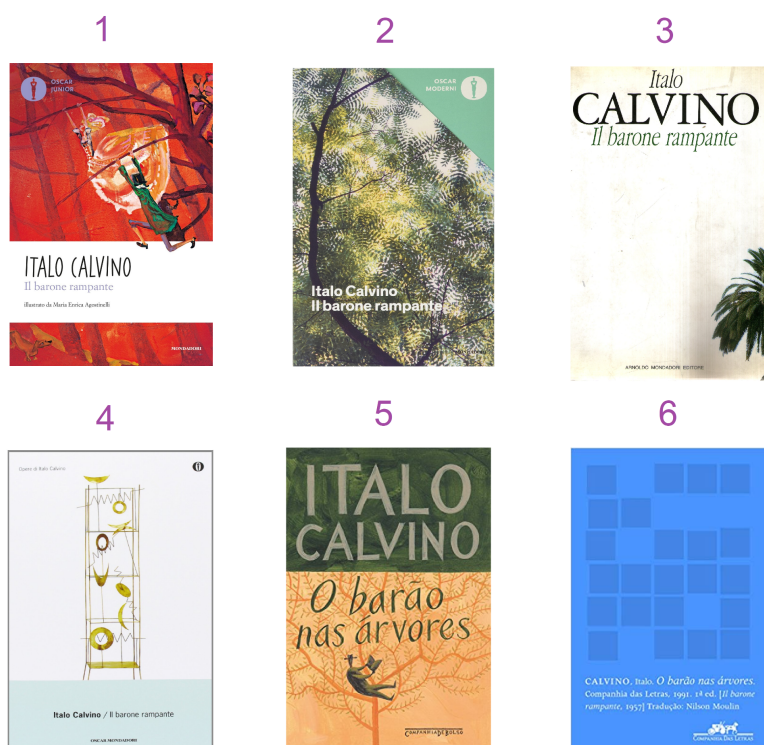
A história de *Medardo di Terralba* é representada nas seis capas acima de jeitos bastante distintos. Em cada um deles, um exercício imaginativo diferente foi realizado, o que resultou em construções visuais representadas pela imagem que demonstram as diferenças entre percepções que leitores diferentes podem ter ao terem contato com o texto escrito. Um olhar para as capas número um, quatro e cinco, por exemplo, parece demonstrar um ponto-chave da obra literária: o fato de existir um personagem que está partido em dois pedaços. Em outras capas, como as número dois, três e seis, essa premissa fica menos evidente, mas segue sendo possível de ser compreendida por meio do texto escrito, em um título quase auto-explicativo atribuído pelo leitor.

Ao ter contato com essa ilustração, que partiu da interpretação de um outro leitor a quem se atribuiu a tarefa de resumir visualmente uma ideia - e que invariavelmente mobilizou suas crenças pessoais e interpretações particulares para criar uma representação visual, o leitor que está prestes a iniciar a leitura da obra pela primeira vez passa a ter uma imagem-guia para seu processo de leitura, que possivelmente influenciará sua relação com o livro no campo da visibilidade..

Em *O barão nas árvores*, o elemento quase onipresente nas representações feita nas capas dos livros é a árvore, a qual também aparece no título da obra. A presença tanto visual, quanto escrita do termo *árvore* possibilita o encaminhamento do seu leitor para um primeiro caminho imaginativo que consiste em enquadrar a figura de um personagem barão em cima de uma árvore.

No título original, em italiano, no entanto, não se faz uso da palavra *árvore*: *Il barone rampante* traz uma característica do barão, de modo que ser menos literal verbalmente coloca sobre o aspecto visual da capa ainda mais responsabilidade no processo imaginativo do leitor que entra em contato com a obra pela primeira vez. Logo abaixo estão algumas capas de publicações de *O barão nas árvores* em português e em italiano:

Imagem 3 - capas de *O barão nas árvores*



Capas do livro *O barão nas árvores* de edições brasileiras e italianas, em sequência numérica: AMAZON (2022f), AMAZON (2022g), AMAZON (2022h), AMAZON (2022i), CALVINO (2009), AMAZON (2022j).

O trabalho visual dos artistas envolvidos na concepção de cada uma das capas apresentadas acima demonstra novamente modos diferentes de interpretar e de compreender o conteúdo da obra de Calvino (2009). Mais uma vez, isso se adequa à discussão promovida até agora a respeito da função da imagem na leitura, demonstrando um exemplo de funcionamento da primeira das duas perspectivas apresentadas por Calvino (1990) ao tratar da visibilidade como elemento que é inerente à arte literária e, sobretudo, sua obra.

No caso de *O barão nas árvores*, o próprio autor da obra também produziu um desenho para uma das edições publicadas do livro. Também, o artista Picasso forneceu ilustrações para a trilogia *Os nossos antepassados*, trazendo algumas imagens que representassem sua percepção a respeito do tema e do enredo presentes em cada uma das obras literárias.

A capacidade imaginativa do leitor engajado em uma obra literária como *O barão nas árvores* é, assim, impulsionada por um primeiro contato com a capa da obra, seja em formato impresso ou digital. Tal imagem pode até mesmo definir uma estética visual própria de imaginação que será adotada pelo leitor durante seu trânsito pela obra.

Como modo de fornecer um primeiro contato com *O barão nas árvores*, que será uma das obras a ser discutida adiante neste estudo, as capas apresentadas há pouco trazem elementos como a árvore, presente no próprio título da obra, e algumas representações do personagem principal, Cosimo, como nas capas número um e cinco. Em outros casos, como na capa quatro e na capa seis, a representação é bem mais abstrata e deixa a encargo do título a formatação de uma ideia prévia a respeito do tema abordado na obra literária.

Por fim, a última das obras de *Os nossos antepassados*, chamada *O cavaleiro inexistente*, recebe também representações visuais diferentes em suas capas de edições em português e em italiano. Abaixo, seis capas com propostas diferentes são apresentadas e incluídas aqui como modo de reforçar a ideia de que há modos distintos de se representar e interpretar visualmente uma obra literária:

Imagem 4 - capas de *O cavaleiro inexistente*

Capas do livro *O cavaleiro inexistente* de edições brasileiras e italianas, em sequência numérica: AMAZON (2022k), AMAZON (2022l), AMAZON (2022m), AMAZON (2022n), AMAZON (2022o), CALVINO (2005).

As imagens de capas apresentadas acima trazem diferentes visões sobre a história contada em *O cavaleiro inexistente*, de Calvino (2005). Nas capas número um e no número seis, a relação estabelecida entre elementos visuais e o enredo da obra mostra já a armadura do cavaleiro mencionada no próprio título, ao ponto de ser realmente literal em exemplos como a primeira capa, no qual a armadura desenhada está esvaziada, considerando a invisibilidade do personagem Agilulfo. Já na capa dois, a ideia do vazio da armadura é representada de outra forma: por meio de uma moldura vazia.

Ao entrar em contato com cada uma dessas capas, o leitor que decide adentrar o universo do livro parte de uma representação visual distinta em cada um dos casos, que pode ou não condicionar seu processo imaginativo, mas que indiscutivelmente traz para cada indivíduo uma visão daquilo que poderá ser encontrado de algum modo no decorrer do livro. Além das capas de livro, que serviram aqui como um exemplo da relação do surgimento da imagem que parte do

texto escrito, outros elementos podem influenciar a trajetória de consolidação desse processo de elaboração visual.

Desse modo, é sobre o ato de imaginar visualmente durante a leitura que Calvino (1990) debate em parte de seu ensaio sobre a *visibilidade* ao considerar a ação do leitor no campo da imagem como advinda do seu contato com o texto escrito. O que se propôs discutir até este ponto é a percepção da formação de um fluxo de concepção da imagem que parte do texto escrito, em exemplos que essa relação fosse explícita por (i) ter gerado uma imagem a partir do texto [processo de elaboração das capas]; (ii) fomentar o processo visual imaginativo na leitura a partir da existência da imagem [pelo contato do leitor com paratextos como a capa].

Portanto, é também a partir da palavra que se constrói um universo visual que reside na mente do leitor, e que é essencialmente único e particular. Considerando os aspectos destacados a respeito desse fluxo que vai da palavra até a imagem, propõe-se agora percorrer o caminho inverso: a segunda ideia apresentada por Calvino (1990) trata do processo de escrita motivado pela imagem.

Considerando os interesses de estudo a respeito das obras literárias de *Os nossos antepassados*, que são o foco dessa discussão, serão discutidas a seguir, do ponto de vista da geração do texto pelo autor a partir da imagem, cada uma das obras da trilogia, que são apresentadas e tem seu processo de escrita revelado por Calvino (2014) no prólogo da edição em que estão contidas as três.

Tal perspectiva é inversa em relação aquela abordada até este ponto do estudo, pois coloca a imagem como ponto de partida do exercício da escrita. Nos próximos parágrafos, esse processo será descrito e explorado, considerando a visão de Calvino (2014), tanto em *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, onde se materializa a ideia de visibilidade, quanto no prefácio de *Os nossos antepassados*, no qual se discute como as três obras adotaram tal conceito em sua jornada de elaboração e publicação.

2.2 PARTINDO DA IMAGEM: O PROCESSO DE ESCRITA DO AUTOR

A construção de um texto literário passa por momentos de elaboração, reflexão e imaginação que são individuais a cada autor, momento sócio-histórico e obra. Em Calvino (2014), o autor discorre a respeito do seu trabalho particular de

escrita por meio da imagem, que é um modo ligado àquilo que Calvino (1990) debate em seu ensaio sobre visibilidade.

A adoção da imagem como ponto de partida em alguns dos processos de elaboração de obras literárias, torna-se visível quando Calvino (2014) escreve o prefácio da edição de *Os nossos antepassados* e revela algumas de suas motivações no processo de escrita de cada uma das três obras. Trata-se do segundo exemplo de visibilidade apresentado pelo autor em seu texto de 1990.

Para iniciar essa discussão, é importante destacar que os esforços de discussão empregados aqui no debate a respeito da posição da imagem como início do trabalho do leitor, não contemplam a presença do leitor, mas também não desconsideram a sua existência e sua importância, tal qual se defende em muitas vertentes da teoria literária. O fato de o foco incidir apenas no autor durante essa discussão, portanto, não é modo de desconsiderar as interpretações do leitor ou de diminuir sua presença no processo interpretativo da literatura, que é imprescindível.

Ainda que o interesse dos estudos literários tenha sido deslocado com o passar dos anos daquilo que o autor queria dizer a respeito da obra para, enfim, as várias interpretações que o leitor pode obter a respeito de um texto, o intuito da discussão da visão de Calvino (2014) a respeito das suas próprias obras e seu processo criativo, não é motivar uma visão que ao considerar o autor deixe de pensar na obra, que existe por si só, e no leitor, que promove diferentes e possíveis leituras a cada um dos livros mencionados.

Quando se trata da imagem como o ponto de origem de uma obra literária, é possível prever um sistema de trabalho semelhante àquele encontrado no conceito de *ekphrasis*: como a *ekphrasis* é uma imagem sendo descrita por meio de um texto escrito, ela se assemelha exatamente à possibilidade de existência de uma imagem a partir da qual um autor produzirá um texto literário.

Ao se olhar ou imaginar uma imagem ou cenário que dará início a uma obra literária, é possível prever uma série de referências mobilizadas para a construção dessa tarefa, que são parte integrante do processo criativo envolvido na construção da obra. Ao tratar da obra de arte, Eco (1991) fala sobre o processo de produção, de modo a ressaltar influências e propósitos envolvidos durante um fluxo criativo. Tal ideia é relevante para que se estabeleça um local para a imagem durante a criação:

uma obra de arte, ou um sistema de pensamento, nasce de uma rede complexa de influências, a maioria das quais se desenvolve ao nível

específico da obra ou sistema de que faz parte; o mundo interior de um poeta é influenciado e formado pela tradição estilística dos poetas que o precederam, tanto e talvez mais do que pelas ocasiões históricas em que se inspira sua ideologia; e através das influências estilísticas ele assimilou, sob a espécie de modo de formar, um modo de ver o mundo (ECO, 1991, p. 34).

Na rede de influências a qual Eco (1991) se refere, estão também as influências visuais e estéticas das quais o autor que possui a visão como um de seus principais sentidos não consegue se desvincular com facilidade. O modo de perceber e reproduzir mentalmente o mundo por meio dos olhos, tal qual a interpretação atravessada pela imagem mencionada em 2.1, é uma experiência única e particular de cada indivíduo.

Na escrita atravessada pela imagem, essa relação de exclusividade se mantém, pois o texto escrito passa a ser um modo de reprodução daquilo que se construiu e percebeu em diversas experiências que compõem um repertório único de cada artista. Reproduzir com exatidão uma imagem que está na mente do autor durante o processo de escrita não é só improvável, quanto também não é algo que se encontra na íntegra no texto escrito gerado a partir da imagem, uma vez que durante a leitura, cada leitor mobilizará seus próprios conhecimentos visuais, como discutido durante o item 2.1.

Ao partir de uma imagem para escrever, o autor está extraíndo do campo da visibilidade um parâmetro que rege e guia seu processo criativo com a palavra, e que determina escolhas feitas por quem escreve em relação ao que irá compor o texto escrito diante de um universo visual de muitas possibilidades. De modo similar àquilo que se descreveu como *ekphrasis*, esse formato de atuação do autor diante do texto tem consequências para a obra literária como um todo: no caso das obras de Calvino (2014), a influência visual é significativa a ponto de tornar evidente a presença da imagem em meio às palavras.

Apesar de Calvino (1990) tratar da questão da visibilidade no sentido da imagem como ponto de partida do leitor de modo breve em seu ensaio, nas obras de sua autoria essa relação se estabelece de modo evidente, em algumas vezes até mesmo comentado pelo próprio autor em um processo reflexivo e de revisita a respeito à própria obra.

Em certas obras de Calvino, a presença do processo imaginativo do autor que parte da imagem para chegar ao texto se percebe de modo mais óbvio: em *Castelo dos destinos cruzados*, Calvino (1991), cartas de *tarot* servem como inspiração

visual para a elaboração da obra ao serem o artifício utilizado pelos personagens para contar histórias, por meio da organização e combinação de cartas com ilustrações.

O esforço de escrita realizado pelo autor, assim, partiu de imagens encontradas em cartas de *tarot*, apresenta uma obra de caráter combinatório e se imprime no modo como as descrições são realizadas dentro da obra literária. Ao tomar uma imagem como ponto de partida, o autor faz com que a palavra se molde ao visual e entregue no texto escrito um processo descritivo e imaginativo que apenas a relação com a imagem conseguiria proporcionar em um primeiro momento.

No entanto, ainda que a imagem que o autor toma como sendo seu ponto de partida seja pensada e vista de um jeito pelo artista, a imagem que se formará na mente do leitor pode ser outra completamente distinta, salvo as determinações que incidem sobre um processo de compreensão daquilo que se lê [que são comuns a todos] e que não se relacionam necessariamente com a interpretação pessoal dada por cada um dos falantes.

Assim, *Castelo dos destinos cruzados*, é uma narrativa de um caráter imagético que se revela no próprio modo de escrita do autor, que precisa dar conta por meio da palavra daquilo que visualmente cada uma das cartas contém para a composição da história. Por meio de cada uma das imagens das cartas de *tarot*, então, a obra se constrói visualmente por meio da palavra, e demonstra ser um exemplo daquilo que trata Calvino (1990) ao apontar essa como sendo a segunda possibilidade de visibilidade na literatura apresentada no seu ensaio de 1990.

Na trilogia *Os nossos antepassados*, a relação entre texto e imagem também é elementar. Em cada uma das três obras, há uma imagem que se forma mediante a leitura devido ao fato do texto apresentar descrições e construções visuais por meio da palavra que o tornam especialmente visual. No entanto, é também a partir da imagem que cada uma delas se constitui. Há, de acordo como o próprio autor, um processo de construção do texto que é baseado em uma imagem inicial, a qual Calvino (2014) tomou como um ponto de partida para seu processo de escrita.

No prefácio da trilogia *Os nossos antepassados* Calvino (2014) trata explicitamente de como a imagem constituiu o ponto de partida para o processo de escrita de cada uma das três obras. Há, em cada um dos casos a ser descrito a seguir, uma imagem como início do processo de escrita e construção das obras. Trata-se de um marco que dá início ao movimento de escrita do próprio autor.

O intuito da menção a essas obras é também compreender e discutir a função da imagem no processo de escrita na obra de Calvino de um modo mais geral, seja ela na mente do autor que escreve a respeito do que vê e imagina [tratado em 2.2], quanto do leitor que passa a construir imagens por meio da leitura [tratado em 2.1].

A construção do texto de *O visconde partido ao meio* (CALVINO, 2011), por exemplo, ocorre a partir de uma imagem recorrente na cabeça do autor: “[...] fazia algum tempo pensava num homem cortado em dois no sentido longitudinal, e que cada uma das duas partes andava por conta própria” (2014, p. 2). De modo fiel a essa imagem, acontece a construção do personagem *Visconde Medardo di Terralba*, um homem que é, durante a trama, partido em metades por uma bala de canhão. A imagem descrita e utilizada por Calvino (2014) passa a ser uma constante na obra, além de ser o ponto inicial de toda a construção do livro.

A imagem que se vê em capas de livro como as apresentadas na *Imagem 1* são, em alguns aspectos, uma representação - mas não a totalidade - daquilo que possivelmente havia na mente de Calvino (2011) durante o processo de escrita e de criação do personagem *Visconde Medardo di Terralba* e daquilo que o texto literário produzido a partir da imagem entregou ao seu público.

Além disso, diferente daquilo que pode fornecer um paratexto como uma capa, a visão descrita pelo próprio autor como sendo sua inspiração para a obra não demonstra que a imagem da qual se partiu seja uma imagem estática. Como indica a descrição da ideia feita pelo autor no prefácio da trilogia *Os nossos antepassados*, “[...] cada uma das duas partes andava por conta própria” (2014, p. 2). Isso retira um possível caráter estagnado da visibilidade e fornece a *Visconde Medardo di Terralba* a mobilidade que obterá também por meio da palavra. Isso torna semelhante aquilo que se tem como base para o início do processo de escrita a um pequeno filme ou uma imagem animada, que atribuem ao processo imaginativo de construção do personagem uma ideia de movimento.

Um personagem que se movimenta, mesmo partido ao meio, conforme descrito pelo autor, comporia então uma imagem visível mentalmente pelo autor, dada sua impossibilidade de ocorrer em um contexto real. Com essa visão, o trabalho de escrita se inicia e reflete exatamente aquilo que percebe o autor a respeito da dita imagem, algo que acaba refletido no próprio texto, que assume características imagéticas em seus processos de descrição. A descrição de uma das

metades do *Visconde Medardo di Terralba*, logo após o acidente que o partiu ao meio é mostrada no trecho a seguir:

erguido o lençol, o corpo do visconde mostrou-se terrivelmente mutilado. Faltava-lhe um braço e uma perna, e não só, tudo o que havia de tórax e abdome entre aquele braço e aquela perna fora arrancado, pulverizado pelo canhão recebido em cheio. Da cabeça sobraram um olho, uma orelha, uma bochecha, meio nariz, meia boca, meio queixo e meia testa [...]
(CALVINO, 2011, p. 20)

A imagem formada pela descrição de uma das metades do *Visconde Medardo di Terralba* é semelhante àquela descrita pelo autor como sendo o ponto de partida da escrita do livro: trata-se de uma imagem inicial, na mente do autor, que gerou um texto, que por sua vez gera outra imagem na mente do leitor por meio da palavra.

Assim, a relação entre imagem e texto, exemplificada acima, é mencionada por Calvino no prefácio da trilogia *Os nossos antepassados* (CALVINO, 2014), e demonstra a ligação prática do autor com a visibilidade trabalhada na quarta conferência de *Seis propostas para o próximo milênio* (CALVINO, 1990a). Calvino (2014, p. 2), ao falar especificamente da sua relação com a imagem, afirma:

no começo de toda história que escrevi existe uma imagem que gira em minha cabeça, vinda não se sabe de onde e que talvez eu carregue durante anos". Isso demonstra que antes mesmo da existência do texto, havia a imagem que dava início ao processo de escrita.

De modo semelhante ao que descreve o próprio autor, as imagens trazidas por algumas das capas mostradas no item 2.1 refletem uma visão possivelmente comparável com aquilo que o autor tinha em mente durante a concepção da obra. O quanto se pode extrair do texto é aquilo que se reflete nas imagens posteriores como as das capas. O fato de que a obra de Calvino (2011) transmite pela palavra essa construção visual, no entanto, não só é sinal de eficácia do seu processo de escrita, mas uma consequência da presença forte de uma linguagem inspirada pelo fator visual.

O que se percebe a respeito de *Visconde Medardo di Terralba* é uma caracterização baseada no seu processo de separação e de existência em duas partes. Ainda que pudesse existir como um todo antes do acidente, é sua dissociação em dois pedaços de índole distinta que constrói o ponto central do livro, que advém da imagem, da qual não se pode separar.

Indiferentemente ao fato de que um homem partido ao meio não sobreviveria e que uma história dessa espécie não seria compatível com a realidade, não há dificuldades em gerar uma imagem a partir do texto por conta de seu trabalho descritivo, que viabiliza a visão de um cenário que, ainda que irreal, comporta elementos que são passíveis de ser imaginados pelo público e que estão presentes no repertório do leitor.

A descrição da imagem que aparecia de modo recorrente na mente de Calvino (2014) e que inspirou o enredo e o desenvolvimento da ideia também tem impacto sobre outros âmbitos da história, dentre os quais se destaca o espaço e a ambientação de *O visconde partido ao meio*. A respeito dessas relações se discutirá mais adiante no capítulo quatro, pois além de impactar o modo como o autor optou por construir o personagem principal, essa visão também se reflete no ambiente em que a história se passa.

Outras obras também apresentam um caráter visual e descritivo marcante. Em *O barão nas árvores* (CALVINO, 2009), a imagem de um jovem em cima de uma árvore guia a construção da narrativa, fornece ao autor algumas possibilidades de elaboração visual do personagem e do espaço em que ele transita, e se reflete diretamente no processo de escrita e de elaboração do enredo.

Calvino (2014, p. 4) fala a respeito da imagem que o motivou a escrever *O barão nas árvores* no seguinte excerto do prefácio de *Os nossos antepassados*: “desde muito tempo tinha uma imagem na cabeça: um jovem que sobe numa árvore; [...] sobe, e de árvore em árvore viaja dias e mais dias, ou melhor, não desce mais, recusa-se a descer para o chão, passa o resto da vida nas árvores”.

O que é descrito na imagem mencionada no trecho acima é, de fato, aquilo que ocorre durante a narrativa de *O barão nas árvores* (CALVINO, 2009) e que também se registra em algumas das capas de livros mostradas na *Imagem 3*. O garoto que está em cima das árvores é, assim, um personagem que ao subir nas árvores, resolve morar e permanecer transitando pelos galhos e troncos.

Cosimo, que é o personagem principal da trama, é visto por Calvino (2014) antes de sua existência literária no suporte escrito como uma figura que está em cima das árvores, das quais não desce sob nenhuma circunstância. É perceptível que, em um caso como esse, a imagem se mostra móvel e animada, pois há por parte do próprio autor a afirmação de que o personagem se negava a descer das árvores e passava de árvore em árvore para viajar. Novamente, o cenário de

mobilidade do personagem na descrição acaba transformando a imagem descrita pelo autor em algo móvel, tal qual uma versão cinematográfica, porém restrita à mente de quem escreve.

Essa primeira imagem de *O barão nas árvores* também traz à obra uma primeira ideia de ambientação, que destoa das outras duas obras que compõem a trilogia. Ao localizar o personagem principal em um posto em cima das árvores, a imagem descrita pelo autor demonstra uma divisão entre dois ambientes: o ambiente da atuação de Cosimo nas árvores e o espaço da vida cotidiana, do qual humanos comumente fazem parte. Essa relação é trabalhada com maior profundidade no capítulo quatro deste estudo.

A posição de Cosimo nas árvores o coloca visualmente acima dos demais, de modo que sua visão do mundo passa a não ser a mesma daquela tida por personagens com pé no chão. Há uma diferença de perspectiva marcante ao se assumir o posto de Cosimo, que impacta o enredo e os caminhos da obra de modo indissociável daquilo que a imagem traz. Essa cisão entre dois mundos distintos é visualmente notada já na imagem inicial da qual Calvino (2009) parte para a elaboração da história, e se torna ainda mais evidente assim que questões referentes à estrutura e espaço são consideradas.

Em *O barão nas árvores*, o texto escrito revela resquícios da imagem que inspirou Calvino (2009) em seu processo de escrita. No trecho a seguir, a mesma cena descrita por Calvino (2014) a respeito do garoto que sobe em uma árvore, onde diz que permanecerá, é trazida já na obra literária:

Cosme⁶ trepou até a forquilha de um grande ramo onde podia ficar à vontade e sentou-se ali, pernas pendentes, braços cruzados com as mãos sob as axilas, cabeça enterrada no pescoço tricórnio calcado na testa. Papai debruçou-se na sacada.

- Quando você estiver cansado de ficar aí, vai mudar de ideia - gritou.
- Nunca hei de mudar de ideia - respondeu meu irmão, do ramo.
- Você vai ver o que é bom, assim que descer!
- Não vou descer nunca. - E manteve a palavra. (CALVINO, 2009, p. 17).

Comparativamente, são perceptíveis as semelhanças entre a visão inicial do autor, que inspirou a obra, e o produto final, encontrada na descrição da exata mesma cena no corpo do texto de *O barão nas árvores*. Nesse exemplo, tanto personagem, quanto a ambientação do espaço em que atua, estão conectados a

⁶ Na versão brasileira de *O barão nas árvores*, o personagem Cosimo se chama Cosme.

uma imagem prévia elaborada na mente do autor. Trata-se, então, da descrição de uma imagem, em uma ação semelhante ao conceito de *ekphrasis*.

Por fim, em *O cavaleiro inexistente* (CALVINO, 2005), a imagem a partir da qual Calvino (2005) escreve é a de uma armadura vazia, mas que ainda assim consegue se movimentar. Também no caso dessa obra, então, o ponto de partida foi a imagem, como relata o próprio autor: “[...] uma imagem que havia tempo ocupava minha mente: uma armadura que caminha e está vazia por dentro” (CALVINO, 2014, p. 5). O cavaleiro invisível, que veste uma armadura, aparece então em *O cavaleiro inexistente* (CALVINO, 2005), como o personagem *Agilulfo*.

O cavaleiro retratado na obra de Calvino é visualmente atrelado a sua vestimenta, uma armadura. Sem ela, sua existência visual é nula. Tal relação demonstra, para a questão da visibilidade na obra, um artifício adotado por Calvino (2005) durante sua escrita em que aquilo que não é visível, no caso Agilulfo, se torna descritível por aquilo que o cerca - a armadura. Ao tratar de uma imagem no qual um dos elementos principais é invisível, Calvino está subvertendo a ideia de visibilidade, ao gerar algo que, por sua invisibilidade, seria invisível e indescritível, mas que faz parte do repertório visual do autor que compõe a criação da obra.

No caso de *O cavaleiro inexistente*, tratar da invisibilidade por meio da imagem é um recurso que tomou forma a partir do uso da armadura do personagem *Agilulfo*, e que torna o processo de descrição da imagem e da elaboração do texto literário algo que precisa considerar as limitações visuais do personagem na ausência de sua armadura. No trecho abaixo, a armadura, que confere ao personagem sua existência visual, é descrita pelo narrador:

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, 2005, p. 9)

A descrição da armadura apresenta similaridades com a ideia transmitida pelo autor ao tratar da imagem que está na sua mente. Também, o movimento inerente às imagens descritas por Calvino (2014) se repete na descrição visual do ponto de partida da obra. Ao afirmar que havia na imagem “uma armadura que caminha e está vazia por dentro” (CALVINO, 2014, p. 5), novamente a questão do movimento e

da mobilidade aparece como característica da visibilidade empregada como início do processo de escrita e de produção do texto literário.

O personagem Agilulfo, então, é construído a partir da imagem mencionada pelo autor, mas em uma existência que visualmente só se dá por meio do uso da armadura. A armadura como objeto de manifestação daquela existência então é indispensável para a constituição visual do personagem.

A imagem trazida por Calvino se desenha também por meio da figura da armadura, que, por associação, pode remeter a períodos histórico-temporais em que tal vestimenta era de uso frequente. De certo modo, o fato de Agilulfo vestir uma armadura o localiza e o reafirma como um cavaleiro, o que ajuda a compor o enredo que resultaria posteriormente no título da obra.

Diante da discussão a respeito das imagens que dão início às três obras de Calvino (2014) e a correspondência dessa visão relatada pelo autor com aquilo que se percebe em cada obra, tornou-se possível abordar aspectos relativos à presença da imagem na produção literária que levam o percurso do autor à construção de narrativas que trazem consigo a questão da visibilidade discutida por Calvino (1990a) em *Seis propostas para o próximo milênio*.

Para cada uma das três obras, a questão da imagem em movimento assume papel importante na elaboração do enredo, dos personagens e da ambientação, e entrega ao leitor, por meio dos processos descritivos do texto escrito, a possibilidade de visualizar os componentes da trilogia de modo visual e fundamentado na imagem.

2.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE VISIBILIDADE E IMAGEM NA OBRA DE CALVINO

Comparando a descrição visual feita por Calvino e seu impacto nas três obras com o conceito de *ekphrasis* abordado no início do capítulo, é perceptível que a imagem - ainda que mental - da qual parte o autor para fomentar seu processo de escrita é um exemplo de *ekphrasis*, que também é uma concepção essencialmente descritiva. A riqueza visual com a qual se trabalha a partir da mente e da imaginação do leitor tornam também o texto literário pronto um repositório de visões e percepções que se constroem pela palavra escrita, mas que estão fortemente ancoradas na imagem.

O modo pelo qual Calvino (2014) escreve em cada uma das três obras reflete a natureza visual de seu pensamento durante o processo de escrita, pois, mesmo sem que seja realizada uma leitura prévia do prefácio de *Os nossos antepassados*, no qual ele explicitamente introduz a ideia da imagem como ponto de partida para as três obras, o recurso visual é perceptível através do próprio texto, como demonstrado nos exemplos de cada obra trazidos em 2.2.

Ao mesmo tempo que a leitura é atravessada pela imagem, no momento em que o leitor constrói aquilo que lê de modo visual e semiótico a partir das palavras do leitor, a escrita também é atravessada pela imagem, no momento em que quem escreve toma como ponto inicial um elemento visual que inspira todo o seu trabalho escrito e que, por vezes, aparece explicitamente retratado em trechos mais descritivos das obras literárias produzidas.

A imagem, assim, é parte constituinte e indissociável da trilogia de Calvino (2014) e, tal qual ocorre com outras obras como *O castelo dos destinos cruzados*, manifesta por meio da palavra uma estrutura visual recorrente na mente do autor. Posteriormente, ao chegar ao leitor, a imagem gerada a partir do texto resguardará a mesma essência resultante da compreensão geral da obra, mas também promoverá o surgimento de novas imagens que só um processo interpretativo que considera características particulares de cada leitor poderia gerar.

O impacto que a imagem tem no desenvolvimento das três narrativas de *Os nossos antepassados* se percebe no modo em que a ambientação, o movimento e os personagens da história são descritos e apresentados durante o desenvolvimento do enredo. Considerando os excertos dos três livros discutidos acima, é perceptível que, quando Calvino (2014) aponta para a imagem como seu ponto de partida da estruturação literária, a visibilidade se reflete também no seu modo de escrever, que carrega em si características visuais que se manifestam por meio da palavra escrita.

A imagem é, portanto, elemento central e primário na trilogia comentada, é o ponto do qual parte o autor para o processo de escrita e que posteriormente resulta na elaboração de um texto imagético e descritivo. Do mesmo modo, a forma como são utilizadas as palavras na obra tem como consequência o processo imaginativo do leitor, que concentra na imagem certas visões a respeito do livro que são únicas, mas também estão conectadas aos limites que a interpretação de uma obra pode alcançar.

Ao se perceber esses dois movimentos apresentados por Calvino (1990), um que descreve a visibilidade a partir da leitura, e outro que a coloca como ponto de partida do processo de escrita, é possível atestar por meio dos exemplos fornecidos na três obras discutidas que a imagem tem papel fundamental nas relações de interpretação e de elaboração da obra literária.

Neste capítulo, procurou-se discutir a função da imagem nas três obras de *Os nossos antepassados*. Em um primeiro momento, comentou-se a respeito da influência visual que condiciona o processo imaginativo do leitor. Depois, foram apresentados alguns casos na obra de Calvino nos quais a imagem foi central para o processo de escrita, servindo como ponto inicial para que obras como as tais fossem elaboradas.

No entanto, além da visibilidade, outros questionamentos a respeito da construção da obra por meio da imagem vêm à tona. Para fins de discussão dos três livros da trilogia, outros aspectos fundamentais do trabalho do autor serão explorados e discutidos nos capítulos seguintes, como a estrutura e o espaço, sempre mantendo o diálogo com a questão visual aqui debatida.

A partir de uma visão que compreenda e reforce a importância do caráter imagético de escrita de Calvino, torna-se necessário introduzir mais um tópico à discussão, que é indissociável da obra do autor: a estrutura. Na obra de Calvino, a estrutura é um ponto chave para a interpretação e compreensão dos caminhos pelos quais o leitor transita a partir das palavras do autor, e por tal razão será trabalhado no próximo capítulo.

3 AS RESTRIÇÕES DE ESCRITA E SEUS EFEITOS NA ESTRUTURA DE OS NOSSOS ANTEPASSADOS

As estruturas que compõem uma obra literária são elementos abstratos, estabelecidos no interior das relações entre as várias dimensões do texto. Mesmo em obras atribuídas a um mesmo autor, é possível perceber que, em cada texto literário, as construções que determinam o modo como um texto se apresenta ao leitor são únicas e imprimem em cada obra características particulares.

Em cada livro, o estabelecimento de uma estrutura influencia a construção do enredo e determina aspectos de cunho narrativo no espaço interno da obra. Ainda que a ideia de estrutura seja abstrata e complexa de ser definida, identificar a presença desse elemento no interior das obras é um possível e importante passo para a compreensão do texto literário, sobretudo pelo fato de a estrutura ser um indicativo útil ao pesquisador a respeito do processo de elaboração de uma obra.

A identificação das estruturas de um texto literário parte de uma leitura global da obra, que permite definir o interior que sustenta as relações entre elementos como o enredo, o tempo, o espaço, os personagens e as demais partes da obra. Durante esse exercício analítico, cabe perceber também que determinados padrões de construção do texto literário são indissociáveis da obra e precisam ser considerados quando se tem como objetivo discorrer a respeito do texto.

Há algumas possíveis definições para o termo *estrutura* no campo dos estudos literários, nas quais está incluída a seguinte perspectiva trazida por Ceia (2009): “sistema de relações que se estabelece entre os elementos de um texto, de forma a que cada elemento deve a sua significação à solidariedade ou ao vínculo que funda com os restantes”. Em geral, muitas dessas visões a respeito da estrutura tiveram origem a partir do desenvolvimento e propagação de ideias estruturalistas no campo dos estudos literários no século XX.

Considerando uma visão estruturalista a respeito do tema, a reflexão sobre esses elementos está também, por vezes, relacionada a perspectivas formalistas difundidas nos escritos de autores russos do campo dos estudos da língua e da literatura. Obras amplamente debatidas nos estudos literários como *As estruturas narrativas* (TODOROV, 2006) introduzem uma visão estrutural da narrativa e são consideradas aqui como uma importante referência em relação ao conceito de estrutura, ainda que a análise proposta acabe por se concentrar em uma perspectiva

menos atrelada à forma e mais próxima da ideia de estrutura como um sistema de relações entre elementos no texto.

Todorov (2006, p. 31) faz o seguinte apontamento: “todo elemento presente numa obra traz uma significação que pode ser interpretada segundo o código literário”. Mesmo que a existência de um código na literatura não seja uma concepção compartilhada e explorada pelo referencial teórico selecionado como parte deste estudo, o excerto mencionado acima indica um conceito importante: dentro da obra, diversos aspectos podem colaborar para a construção do significado no espaço interno do texto.

Assim, a estrutura da obra representaria um conjunto de elementos que, em contato, construiriam um cenário de significações dentro da obra literária. Tynianov (1985) traz a ideia de que tal estrutura pode ser compreendida também como uma espécie de sistema, no qual há certo predomínio de certos fatores em relação a outros. Então, como ideia essencial a ser extraída da breve apresentação sobre o conceito de estrutura encontrada nesses autores, está o processo interativo entre as dimensões da obra, que se relacionam e se sobrepõem umas às outras.

Propõe-se que neste capítulo a ideia de estrutura na obra literária seja compreendida como uma organização interna do texto, constituída por meio das relações entre vários elementos e dimensões que constituem a obra. Apesar de abstrata, tal percepção a respeito do que vem a ser a estrutura da obra serve ao propósito de análise deste capítulo, pois torna possível caracterizar determinadas disposições de elementos no espaço da obra literária e inferir a partir deles certos efeitos no texto como um todo.

Neste estudo, no entanto, a análise da estrutura acontece a partir de um recorte bastante específico: perceber como a adoção de regras, padrões e condições no processo de escrita surtem efeito na estrutura da obra. Assim, o intuito das discussões é concentrar os esforços nas relações que tais regras e outros elementos semelhantes estabelecem no interior da obra, e posteriormente constatar se há ou não há consequências na estrutura da obra que sejam advindas da presença desses elementos.

Durante este capítulo, são discutidas as três obras que compõem a trilogia *Os nossos antepassados* no que diz respeito à organização interna de cada um dos textos. Outros elementos, como o modo de organizar e apresentar paratextos, que podem ser considerados externos ao enredo, ou o número e divisão de capítulos,

são um exemplo de como essas escolhas estruturais do autor podem influenciar o processo de leitura de uma obra literária, e portanto são também consideradas durante a análise.

A partir do estabelecimento desse escopo de estudo, vem à tona a questão da estrutura como um elemento central na leitura de determinadas obras: trata-se de um ponto importante de ser estudado, sobretudo por apresentar um papel relevante no processo de interpretação de diversos textos literários. Isso se percebe de maneira bastante presente, por exemplo, em um considerável número de obras de autores como Calvino.

Assim, ao concentrar o foco de pesquisa e análise nas três obras de Calvino (2014) que são parte da trilogia *Os nossos antepassados*, pretende-se realizar neste capítulo um trabalho que discuta aspectos estruturais que se manifestam em cada uma delas ao serem considerados elementos restritivos ou de direcionamento da escrita, como regras, padrões e condições. Além disso, propõe-se ainda relacionar cada uma das estruturas percebidas nas três obras com a questão da visibilidade, sobre a qual se discorreu no capítulo anterior.

Há uma série de exemplos de como a estrutura na literatura serve a diversos propósitos que alteram a significação na obra. Como modo de ilustrar algumas das incontáveis possibilidades de trabalho com a estrutura da obra, os parágrafos seguintes introduzem alguns exemplos que auxiliam na compreensão daquilo que se entende como sendo a estrutura de uma obra no contexto de estudo deste trabalho.

O modo como se organizam os conteúdos internos de uma obra literária muitas vezes tem resultados expressos na construção de um enredo e em outros elementos. A organização de capítulos, por exemplo, é um fator estrutural da obra que exerce influência no modo de ler e perceber uma obra. Em algumas obras, há autores que trabalham com capítulos legíveis fora de uma sequência crescente. Um exemplo conhecido dessa prática está em *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar. Nessa obra, os 156 capítulos podem ser lidos de modos diversos ao se seguir diferentes caminhos no decorrer da obra:

à sua maneira, este livro é muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros. O leitor fica convidado a *escolher* uma das seguintes possibilidades: o primeiro livro deixa-se ler na forma corrente e termina no capítulo 56, ao término do qual aparecem três vistosas estrelinhas que equivalem à palavra *Fim*. Assim, o leitor prescindirá sem remorsos do que virá depois. O segundo

livro deixa-se ler começando pelo capítulo 73 e continua, depois, de acordo com a ordem indicada no final de cada capítulo (CORTÁZAR, 2007, p. 1).

Assim como no exemplo acima, os modos de elaboração da estrutura de uma obra têm influência na leitura a ser feita da obra literária. O enredo, assim como outros aspectos que compõem o texto, interagem diretamente com as restrições e limites impostos por uma estruturação de capítulos distinta da sequencialidade frequentemente vista em obras da tradição literária impressa.

A questão da ordem dos capítulos se nota também na estrutura de algumas das obras de Calvino, que possuem organizações de capítulos e caminhos de leitura do enredo da obra que destoam da obviedade, como no caso de *As cidades invisíveis* e também de *Se um viajante numa noite de inverno*. Obras como as duas mencionadas serão comentadas e discutidas no decorrer deste capítulo em uma seção dedicada exclusivamente aos trabalhos do autor.

No caso de *O jogo da amarelinha*, regras de escrita e de leitura do texto, como a que estabelece alguns trajetos possíveis para o leitor, ou ainda condições de disposição dos capítulos, de modo não linear ou combinatório, são exemplos de um tipo de produção literária que trabalha com restrições e condições impostas ao próprio autor no momento de escrita, e que oferecem ao leitor uma experiência de leitura bastante particular.

Desse modo, a partir desse primeiro exemplo, são estabelecidos três pontos de interesse nas discussões e análises das obras mencionadas: (I) a adoção de regras, restrições e limitações para a produção da obra literária; (II) o estabelecimento de padrões que se repetem na estrutura e no enredo; e (III) o trabalho com os capítulos e o paratexto no que diz respeito à disposição, organização e apresentação da obra.

Para ilustrar como outros aspectos além da questão da organização da obra, como trazida em *O jogo da amarelinha*, podem estar ligados à estrutura da obra, toma-se como exemplo uma série de obras produzidas por autores que integraram o grupo literário conhecido como *Oulipo*, no qual a produção de obras tomou caminhos experimentais e matemáticos na década de 1960.

Oulipo, que é um acrônimo de *Ouvroir de Littérature Potentielle*⁷, é um grupo literário na qual a produção de obras ocorre a partir do estabelecimento de certas

⁷ “Oficina de literatura potencial”. Tradução nossa.

regras e limites, que tornam o processo criativo dependente de condições. Apesar de a escrita constrangida, como normalmente se refere a práticas de produção literárias a partir de padrões limitantes, ser praticada por um considerável número de autores, é especialmente em correntes como o *Oulipo* que se percebe uma produção mais intensa de uma literatura nesses termos.

Fux (2010) enfatiza que: “o *Oulipo* trabalha com estruturas bem definidas e acordadas anteriormente. Para compor um texto, utilizam certos *contraintes*, que têm como objetivo, segundo os oulipianos, ajudar no desenvolvimento de seu trabalho”⁸. As restrições são imposições feitas pelos próprios autores durante o processo de escrita que delimitam o que pode ou não ser feito em uma obra.

Restrições à uma palavra, por exemplo, deixam-a de fora do texto a ser produzido, de modo que o autor precisa encontrar outros modos de dizer o que quer dizer sem desobedecer à regra. São inúmeras as possibilidades de restrição aplicáveis à escrita literária e também são variados os resultados que se pode obter a partir de cada regra adotada.

O *status* do *Oulipo* como um importante e prolífico grupo literário é fruto de uma adesão de aproximadamente cinquenta membros [entre membros ativos e já falecidos] que participaram e compartilharam uma série de ideias desde o início do grupo na década de 1960, na França. Nas obras pensadas a partir da proposta do grupo, é frequente a prática de uma escrita limitada por certas regras, e por tal motivo, apresentá-las aqui é uma forma de perceber a influência que esses aspectos exercem sobre a estrutura da obra.

O grupo, portanto, pode ser definido, de acordo com o jornal El País (2016), do seguinte modo “OuLiPo [...] fue un grupo de escritores que en 1960 se reunió, tutelado por Raymond Queneau, alrededor de la idea de proponer técnicas literarias para estimular la creación”⁹. O grupo permanece ativo e comporta um número limitado de autores que precisam ser convidados a participar para poder integrar o *Oulipo*. Bénabou e Roubaud (2017), autores que também são parte do *Oulipo*, revelam uma definição do trabalho autoral realizado a partir dos preceitos da literatura restrita a certos padrões e limites, tal qual ocorre em obras dessa corrente

⁸ Contraintes: restrições. Tradução nossa.

⁹ “Oullipo foi um grupo de escritores que se reuniu em 1960, orientado por Raymond Queneau, em torno da ideia de propor técnicas literárias para estimular a criação” (EL PAÍS, 2016). Tradução nossa.

literária: “et un AUTEUR oulipien, c’est quoi? C’est ‘un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir’”¹⁰.

Calvino e sua obra também foram influenciados pelo trabalho realizado pelo *Oulipo*. Ainda que em suas obras já se percebesse aspectos convergentes com os ideais de literatura expressos pelo grupo antes, sua entrada no grupo em 1973 ampliou seu trabalho com o uso de regras, padrões, condições, limites e restrições no processo de escrita. A questão da estrutura e das regras, comentada pelo próprio autor, encontra-se indicada neste excerto:

a estrutura é liberdade, produz o texto e ao mesmo tempo a possibilidade de todos os textos virtuais que podem substituí-lo. Esta é a novidade que se encontra na idéia da multiplicidade “potencial” implícita na proposta da literatura que venha a nascer das limitações que ela mesma escolhe e se impõe. Convém dizer que no método do “OULIPO” é a qualidade dessas regras, sua engenhosidade e elegância que conta em primeiro lugar. [...] Em suma, trata-se de opor uma limitação escolhida voluntariamente às limitações sofridas impostas pelo ambiente (linguísticas, culturais, etc.). Cada exemplo de texto construído segundo regras precisas abre a multiplicidade “potencial” de todos os textos virtualmente passíveis de escrita segundo aquelas regras e de todas as leituras virtuais desses textos. (CALVINO, 1993, p. 270).

Tais restrições, que constroem labirintos e obstáculos na produção de um texto literário, geraram obras com propostas originais e desafiadoras tanto para autores, quanto para leitores. Dentre as mais conhecidas de um autor relacionado ao *Oulipo*, está *O sumiço*, de Perec (2015). A obra em questão faz uso da técnica de lipograma, que consiste na omissão de uma letra no processo de escrita da obra: nesse caso, Perec (2015) escreve a obra sem que a vogal ‘e’ seja utilizada.

O estabelecimento dessa regra tem impacto na relação interna entre elementos da obra [ou seja, o que aqui se entende como estrutura], que é modificada para que a ausência da letra ‘e’ seja respeitada no texto literário. A opção feita pelo autor na escolha de uma regra a ser seguida determina novas diretrizes a partir das quais a produção da obra ocorre, e assim estabelece uma relação de dominância em relação a outros aspectos do texto. Uma vez que o enredo precisa seguir apenas por caminhos permitidos pela aplicação dessa regra, personagens, espaço e tempo podem precisar sofrer adaptações para a adequação da obra à restrição.

¹⁰ “E o que é um AUTOR *oulipiano*? Ele é ‘um rato que constrói ele mesmo o labirinto do qual se propõe a sair’” (BÉNABOU; ROUBAUD, 2017). Tradução nossa.

Uma obra externa ao *Oulipo*, mas que faz uso de limitações semelhantes, é o poema *Poeta comedor de leões no covil de pedra*¹¹, de Chao (1930). Nesse poema, apenas palavras com a sílaba *shi* constituem a obra, de modo que a diferença tonal entre a pronúncia das palavras é o que estabelece a distinção entre cada um dos termos que são parte do texto. Abaixo estão os dois versos do poema e sua pronúncia expressa pelo sistema *pinyin* de leitura, na qual se registra graficamente o uso da sílaba *shi*. A diferença de pronúncia entre as sílabas em razão dos tons aparece representada pelos sinais gráficos em cima da vogal ‘i’ em cada uma das sílabas do poema:

石室诗士施氏
shí shì shǐ shì shī shì
嗜狮, 誓食十狮.
shì shǐ, shì shí shí shǐ (CHAO. 1990).¹²

Regras como a que seguiu Chao (1990) em seu poema têm o poder de determinar a estrutura de uma obra: formalmente, a opção pela sílaba *shi* no mandarim fez do texto aquilo que ele é. A forma, então, fica condicionada à aplicação de uma restrição ou padrão, o que também acaba por influenciar o conteúdo da obra, pois para obedecer a tal condição, é necessário que o conteúdo sofra adaptações.

Retornando às obras relacionadas ao *Oulipo*, *Exercícios de estilo*, de Queneau (1998) apresenta a mesma história contada de 99 modos distintos. Ao estabelecer como padrão o uso do mesmo enredo, o desafio imposto ao autor em seu processo de escrita é a variação de estilos. Esse é mais um demonstrativo de como um padrão ou uma restrição pode ter influência na estrutura de uma obra literária, uma vez que, em sua obra, Queneau precisa moldar os elementos que interagem para a elaboração da estrutura [com exceção do enredo, que nesse caso se repete], sempre considerando as possibilidades de escrita permitidas pela restrição selecionada.

¹¹ O título original da obra em chinês simplificado é “施氏食狮史”, e sua pronúncia representada em *pinyin* é “shǐ shì shí shǐ shǐ”, na qual a diferença de tom na pronúncia das palavras é representada pelos acentos gráficos em cima da vogal ‘i’. O mandarim, língua para qual o poema foi pensado, possui quatro tons e um tom leve: desse modo, a pronúncia de uma mesma sílaba em diferentes tons pode expressar diferentes significados.

¹² “Um poeta chamado Shi vivia em uma sala de pedra, apaixonado por leões, jurou que comeria dez leões” (CHAO, 1990). Tradução nossa.

A matemática presente na estrutura de obras do *Oulipo* é uma das principais marcas da produção literária promovida pelas obras dos autores que são parte do grupo. Também na poesia, tais elementos se manifestam de modo a construir obras que transitam por algumas possibilidades dentro do que permitem as restrições selecionadas pelo autor. Como exemplo, está mais um dos trabalhos de Queneau: “la combinatoria aparece en *Cent mille milliards de poèmes*¹³ [1961], de Queneau, en la que cada lector ha de construir su propio poema siguiendo una serie de alternativas a partir de diez sonetos (en total hay 1014 maneras)”¹⁴ (IRAOLA, 2017).

A proposta combinatória de Queneau em *Cent mille milliards de poèmes* traz à tona mais uma possibilidade dentro dos labirintos matemático-literários produzidos pelos autores do *Oulipo*. O leitor, diante de uma obra como essa, é convidado a assumir um papel participativo na composição poética, buscando combinações dentre uma infinidade de possíveis elaborações. Sem que houvesse tal padrão imposto pelo autor no seu processo de escrita restritiva, o resultado obtido como produto final seria distinto [também estruturalmente].

Fux (2021) destaca a presença da matemática nos textos produzidos por autores do *Oulipo*. Considerando os interesses deste estudo, a combinatória é possivelmente a técnica relacionada à matemática que maior importância tem para a compreensão da obra de Calvino. No entanto, muitas outras possibilidades de convergência entre matemática e literatura foram testadas por membros de grupos como o *Oulipo*:

em Borges e Perec, por exemplo, os recursos matemáticos utilizados são mais primordiais e, pelas limitações daí decorrentes, ambos os autores trabalham exaustivamente com os mesmos problemas. Já os matemáticos profissionais do OULIPO utilizam recursos e conceitos mais profundos e complexos, apresentando uma variabilidade muito maior em sua utilização, como é o caso de Jacques Roubaud (FUX, 2010, p. 286).

As obras até então apresentadas exemplificam uma visão a respeito da estrutura que considera os três itens a respeito da escrita restritiva apresentados ao início do capítulo: (I) as regras, (II) os padrões e (III) a combinatória. Esses são aspectos recorrentes e marcantes em alguns dos textos mencionados até aqui, mas que podem aparecer de modo menos acentuado em outras obras.

¹³ *Cem trilhões de poemas*. Tradução nossa.

¹⁴ “a combinatória aparece em *Cent mille milliards de poèmes* (1961), de Queneau, em que cada leitor tem que construir seu próprio poema seguindo uma série de alternativas a partir de dez sonetos (no total são 1014 maneiras)” (IRAOLA, 2017). Tradução nossa.

No caso de *Os nossos antepassados*, defende-se que há a presença dessas características no texto de Calvino. No entanto, isso ocorre de modo discreto, de forma que as discussões a respeito desses aspectos nem sempre fazem parte daquilo que mais se discute a respeito da trilogia.

O uso de recursos da matemática, mais especificamente da combinatória, como artifícios internos à estrutura de muitas das obras aqui mencionadas é algo que se apresenta em alguns dos textos de Calvino. Fux (2021) lembra que Calvino foi um membro ativo do *Oulipo* e durante sua permanência no grupo produziu obras com propostas de combinação e de restrição que hoje possuem um lugar importante no conjunto de sua obra.

Nos textos literários de Calvino, a adoção desse tipo de estrutura baseada na matemática, nos padrões e nas regras é frequente, ainda que de modo mais explícito em algumas obras em comparação a outras. A seguir, um pouco da produção literária do autor é abordada, sobretudo como modo de apresentar um panorama a respeito de seus trabalhos em relação às três características analisadas e à estrutura. Posteriormente, os esforços de análise são concentrados nas três obras centrais do estudo, que compõem a trilogia *Os nossos antepassados*.

3.1 LITERATURA COMBINATÓRIA, REGRAS E PADRÕES: UMA VISÃO A RESPEITO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE CALVINO

O trabalho com o texto literário realizado por Calvino eventualmente resulta em obras com estruturas muito particulares, que inserem o leitor em um processo de descoberta do enredo guiado por padrões e restrições estabelecidos pelo próprio autor. Sua entrada no *Oulipo* em 1973, no entanto, não é o início do seu trabalho com esse tipo de escrita e de estrutura. Fux (2010, p. 288) apresenta a seguinte ideia: “Calvino entra oficialmente no OULIPO em 1973 e produz alguns livros utilizando contraintes de maneira declarada. Porém, mesmo antes de sua entrada, ele já produzia na mesma linha que o OULIPO: era um ‘plagiador por antecipação’”.

Obras anteriores à sua adesão ao grupo já apresentavam características estruturais combinatórias ou restritivas, como *Cidades Invisíveis*, *As cosmicômicas* e *Castelo dos destinos cruzados*. Posterior à sua junção ao *Oulipo*, destacam-se obras como *Se um viajante numa noite de inverno* e *Palomar*. A respeito do trabalho de

Calvino com as restrições de escrita características também do trabalho de autores do *Oulipo*, Fux (2010, p. 290) ressalta:

em *As cidades invisíveis*, o *contrainte* está na construção dos capítulos e nas relações entre eles. Já nos outros dois livros, esses *contraintes* são melhor desenvolvidos. Como já indicamos anteriormente, é possível considerar *Se um viajante numa noite de inverno* como um hiper-romance que se constrói seguindo um modelo previamente determinado, como um algoritmo. A estrutura geral da obra, as relações entre os personagens de cada capítulo e a posição do leitor e do autor é rigorosamente produzida por Calvino.

Em *Palomar* (CALVINO, 1994), o que se percebe estruturalmente é a organização de capítulos seguindo um padrão matemático. Divididos em três seções principais [1 - *As férias de Palomar*, 2 - *Palomar na cidade*, 3 - *Os silêncios de Palomar*], os 27 capítulos estão dispostos em três trios para cada parte da obra. Nos capítulos, também podem ocorrer três tipos de textos distintos: os de descrição, os do tipo conto, e ainda aqueles que são uma meditação (FRITOLI, 2012). Abaixo, o sumário de *Palomar* (CALVINO, 1994) demonstra a partir da primeira das seções do livro a lógica de organização respeitada também em outras partes da obra:

Imagem 5: Sumário da edição brasileira de *Palomar*

1. As férias de Palomar	
1.1. <i>Palomar na praia</i>	
1.1.1. Leitura de uma onda, 7	
1.1.2. O seio nu, 12	
1.1.3. A espada do sol, 15	
1.2. <i>Palomar no jardim</i>	
1.2.1. Os amores das tartarugas, 21	
1.2.2. O assovio do melro, 24	
1.2.3. O gramado infinito, 29	
1.3. <i>Palomar contempla o céu</i>	
1.3.1. Lua do entardecer, 33	
1.3.2. O olho e os planetas, 36	
1.3.3. A contemplação das estrelas, 41	

Fonte: Calvino (1994)

O que ocorre em *Palomar* é um exemplo do trabalho do autor em relação à estrutura da obra. O estabelecimento de um modelo de divisão e disposição dos capítulos é indício de um apreço de Calvino pela utilização de estratégias relacionadas à organização da estrutura da obra. Tal prática se intensifica em algumas das suas obras, nas quais preceitos matemáticos e conceitos labirínticos servem como base para a produção de seus textos.

A respeito das estruturas ternárias em *Palomar*, Calvino revela em entrevista a influência de Dante e da obra *A divina comédia* na construção dessa obra em específico: “no final me concentrei em uma estrutura ternária, que carrega em si a autoridade de Dante. A Divina Comédia é constituída de três cânticas de trinta e três cantos cada uma, compostos em tercetos” (BOTTA; SCARPA, 2002 apud FRITOLI, 2012, p. 254).

Já *As cosmiômicas*, conjunto de doze contos publicados em 1965, tem como narrador *Qfwfq*, cujo nome é fruto da aplicação de um palíndromo: o nome se mantém o mesmo ao ser lido a partir do começo ou a partir do final. De acordo com Jouet (1997), o palíndromo seria o recurso potencial de restrição da escrita na obra de Calvino, de importância superior até mesmo à combinatória.

Uma das evidências apresentadas pelo autor para defender essa ideia está em palíndromos encontrados em nomes de outros personagens de Calvino, como *Palomar* e *Marcovaldo*, cada um parte da obra que leva seu nome. A coincidência estaria na possibilidade de se começar o nome de *Marcovaldo* ou de *Marco Polo*, de *As cidades Invisíveis*, com a sílaba final de *Palomar*:

PA / LO / MAR / CO / VAL / DO
PA / LO / MAR / CO / PO / LO (JOUET, 1997)

Esse recurso também aparece, de acordo com Jouet (1997), em obras como *As cidades invisíveis*, na conduta do personagem principal *Marco Polo* e na sua atuação como personagem no universo de cidades pensadas por Calvino: “il se meut selon la figure et les lois du palindrome, la double orientation, permanente et simultanée, de l’espace et du temps”¹⁵ (JOUET, 1997).

Ainda que exista a teoria defendida por Jouet (1997) de que o palíndromo seria o ponto central de grande parte da produção de Calvino, a presença constante da combinatória não deve ser ignorada ou diminuída em importância, pois compreende muitas das obras literárias de maior relevância dentre as publicadas por Calvino. Entre as principais, está *As cidades invisíveis*.

As cidades invisíveis, de Calvino (1990b) é um exemplo de obra cuja estruturação obedece uma lógica combinatória. Os nomes dos capítulos são organizados em grupos, que categorizam cada cidade descrita pelo personagem

¹⁵ “Move-se segundo a figura e as leis do palíndromo, a dupla orientação, permanente e simultânea, do espaço e do tempo” (JOUET, 1997). Tradução nossa.

(CALVINO, 2002). Com a organização dos capítulos apresentada na tabela acima, a questão da aplicação da combinatória em *As cidades invisíveis* se torna perceptível. Moreira (2021, p. 53) resume tal esquema da seguinte maneira:

[...] cada cidade recebe três classificações distintas: a inscrição em uma das rubricas temáticas, a vinculação a um número de ordem e a inserção em um dos capítulos do livro, os quais, por sua vez, apresentam uma estrutura interna de organização: nos capítulos de 2 a 8, as cidades são classificadas segundo sua rubrica, sem se repetir esta rubrica, e segundo uma ordem sequencial decrescente, de modo que a primeira cidade do capítulo encerra determinada rubrica e a última cidade inaugura outra. O primeiro e o último capítulos funcionam como ‘molduras’, iniciando e finalizando a série, assim como ocorre com os diálogos em cada capítulo.

Outras obras de Calvino também apresentam um trabalho com a organização de capítulos. Em *Se um viajante numa noite de inverno*, Calvino (1999) apresenta uma estrutura quase labiríntica de estruturação dos capítulos e de desenvolvimento do enredo. A história é contada em doze capítulos, que são constantemente interrompidos para que cada aspecto dessa história possa assumir um lugar de protagonismo diante do leitor. O que os une é a ideia da trama da busca por um romance, o qual por vezes o leitor também é convidado a ler. Fritoli (2012) reforça que *Se um viajante numa noite de inverno* é um hiper-romance, no qual se percebe também a presença das técnicas de combinatória.

Calvino possui em sua coleção de obras outros títulos nos quais a questão da estrutura demonstra ser, assim como a imagem, um aspecto central para se compreender e interpretar o texto literário. No já mencionado *Castelo dos destinos cruzados* (1991), as cartas de *tarot* que guiaram imagetivamente o processo de escrita de Calvino (1991) também estabelecem uma estrutura ligada à imagem.

Segundo Fritoli (2012), *Castelo dos destinos cruzados* é uma *narrativa combinatória hipertextual*: isso resulta no uso tanto das possibilidades de combinação do baralho de *tarot* quanto de sua característica visual para composição da obra. A adoção de um padrão combinatório de possibilidades de leitura a partir da organização das cartas de *tarot* inclui esta como mais uma obra dentre os trabalhos de Calvino que possui características estruturais influenciadas pelo estabelecimento de padrões e condições desde o processo de escrita do autor.

A apresentação dos exemplos realizada até então aponta para uma considerável quantidade de obras escritas por Calvino nas quais tais experimentalismos e provocações a partir das restrições estavam presentes. De

modo frequente, no entanto, obras como as que compõem *Os nossos antepassados* costumam ficar de fora das discussões a respeito de artifícios restritivos, combinatórios e matemáticos. Na seção a seguir, propõe-se realizar uma descrição e uma discussão dos aspectos dessas três obras que se assemelham à adoção de restrições e regras para a construção do texto literário apresentadas nos exemplos até aqui.

3.2 OS NOSSOS ANTEPASSADOS: REGRAS E PADRÕES PRESENTES NAS OBRAS DA TRILOGIA

Enquanto a ideia de imposição de restrições ou condições se manifesta de modo mais marcante nos trabalhos de Calvino durante sua passagem pelo *Oulipo* ou em obras nas quais o apelo à literatura combinatória é mais perceptível, textos do autor anteriores a esse período também já demonstram certo direcionamento do autor para ideias e práticas semelhantes em menor escala (FUX, 2010).

Em *Os nossos antepassados*, que é uma trilogia publicada pela primeira vez durante a década de 1950, consequentemente anterior à adesão do autor ao *Oulipo*, que ocorreu em 1973, é notável a presença de certos padrões, sobretudo de comportamento dos personagens principais de cada obra, que se refletem na estrutura da obra literária [quando compreendida como sendo fruto das relações entre outras partes do texto]. Muitas dessas características são consequência de um trabalho de restrição da escrita que direciona e influencia a estrutura e o enredo desses livros.

Inicialmente, é importante defender a perspectiva de que a elaboração da estrutura das três obras é posterior à imagem que lhes deu origem. A visibilidade sobre a qual se comentou no capítulo anterior é aquilo que determina e precede a estrutura das três obras de Calvino (2014). Nos três casos, a imagem recorrente na mente do autor é o que dá início a todo o processo de escrita e é a partir delas que surgem as restrições das quais Calvino faz uso para escrever cada uma das obras.

Retomando as discussões do capítulo anterior, *O visconde partido ao meio* é uma obra composta por dez capítulos, nos quais é contada a história de como o *Visconde Medardo di Terralba* foi partido ao meio após ser atingido por uma bala de canhão. O enredo, que gira em torno do fato das duas metades do personagem estarem agindo pelo mundo de modo autônomo, cada uma com uma índole e com

comportamentos particulares, traz a ideia de dualidade como elemento central de constituição da narrativa.

Com narração realizada pelo sobrinho do visconde, a questão da dualidade aparece de modo mais notável em razão da existência abstrata de uma linha que é responsável por dividir fisicamente e moralmente o personagem em duas metades, que agem e se comunicam de modo completamente distinto. No trecho abaixo, está exposto o momento em que se descreve o processo de salvação de uma das metades do visconde, encontrada no campo de batalha após o momento da divisão do personagem *Medardo di Terralba*. É nesse contexto que, pela primeira vez, o personagem passa a assumir uma de suas metades de modo físico:

costuraram, adaptaram, amassaram: sabe-se lá o que fizeram. O resultado foi que no dia seguinte meu tio abriu o único olho, a meia-boca, dilatou a narina e respirou. A dura fibra dos Terralba resistira. Agora estava vivo e partido ao meio (CALVINO, 2011, p. 20)..

A imagem de um personagem partido em duas metades, assim como se tratou no capítulo anterior, surge a partir do que recorrentemente aparece na mente do autor durante o momento de elaboração da obra (CALVINO, 2014). Dessa imagem, nasce um padrão estabelecido pela ideia do autor e que atravessa toda a narrativa: a dualidade. A estrutura da obra, por consequência, é influenciada por essa característica, que se manifesta tanto no personagem, quanto nas diversas dimensões que compõem a obra literária.

Estruturalmente, a dicotomia presente fisicamente no personagem se reproduz também na obra como um todo: a oposição entre o Mesquinho e o Bom, as duas metades do visconde, e suas respectivas personalidades e atitudes, estão por toda a obra e se estabelece como dois núcleos de atuação de personagens pelo cenário. A ideia da existência de duas metades aparentemente opostas prevalece como um padrão que interfere na maior parte da obra ao proporcionar dois caminhos narrativos dentro de uma mesma história.

A lógica envolvida no estabelecimento da dualidade como regra é simples, mas aponta para mais um artifício utilizado por Calvino em suas obras para construir narrativas que respeitem alguma condição. Di Carlo (1978, p. 45), ao mencionar O

visconde partido ao meio, ressalta então os “caratteri strutturali abbastanza semplici ma non semplicistico”¹⁶ da estrutura da obra.

A visão apresentada por autoras como Lacirignola (2010) no que diz respeito à construção da obra obedece à perspectiva dual da narrativa em razão da divisão física e moral do personagem, uma ideia que é também defendida neste estudo: “l’andamento della narrazione, da un certo momento in poi, segue un doppio binario srotolandosi lungo due linee d’azione”¹⁷ (LACIRIGNOLA, 2010, p. 24). Com a trajetória da face mesquinha e da face boa do visconde, dois personagens principais percorrem caminhos próprios na história [que eventualmente convergem] e colaboram para a concepção de uma estrutura narrativa que é também baseada na dualidade.

Sobre a possibilidade de se interpretar a existência de um personagem como o visconde como uma oposição entre bem e mal, Calvino (2014) afirma que não foi com essa intencionalidade que o personagem foi planejado. Segundo o autor, a perspectiva adotada por ele em relação à divisão do personagem ao meio estaria relacionada à ideia da incompletude do homem moderno. Tal ideia é expressa no trecho a seguir, retirado do prefácio de *Os nossos antepassados*:

e os críticos podiam começar a seguir uma estrada falsa: dizendo que minha preocupação primeira era o problema do bem e do mal. Não, não quebrava mesmo a cabeça com isso, nem por um instante havia pensado no bem e no mal. Como um pintor pode usar um contraste óbvio de cores porque lhe serve para ressaltar uma forma, eu usara igualmente um contraste narrativo notório para evidenciar o que me interessava, isto é, a divisão ao meio (CALVINO, 2014, p. 2).

Então, o primeiro dos padrões que se aplicam a *O visconde partido ao meio* está na presença da dualidade como característica que parte da imagem e se reproduz no enredo, sobretudo por meio da existência do personagem visconde e de suas metades. O dualismo é condicionante em relação à estrutura da obra, de modo que a trama, os personagens e o espaço são também fruto da condição imposta pela duplicidade manifestada por meio da figura dual do visconde.

O personagem *Visconde Medardo di Terralba*, quando está partido em dois, faz a defesa dessa condição. “que se pudesse partir ao meio toda coisa inteira -

¹⁶ “características estruturais bastante simples, mas não simplistas” (DI CARLO, 1978, p. 45). Tradução nossa.

¹⁷ “o curso da narrativa, a partir de um determinado momento, segue uma via dupla, desenrolando-se ao longo de duas linhas de ação” (LACIRIGNOLA, 2010, p. 24). Tradução nossa.

disse meu tio, de bruços no rochedo, acariciando aquelas metades convulsivas de polvo -, que todos pudessem sair de sua obtusa e ignorante inteireza” (CALVINO, 2011, p. 50). A divisão em duas partes é, assim, tida pelo personagem como algo positivo, de modo que o seu inverso é considerado um símbolo de ignorância. A questão do conhecimento interior e de aspectos que atravessam a vida humana como a *beleza* e a *sabedoria* ainda são mencionadas pelo visconde como elementos que se descobrem ao ser a metade do que se era.

Na visão de Lacirignola (2010), a figura do visconde se constitui como uma espécie de um inimigo de si mesmo ao apresentar duas faces tão distintas. O fato de estar partido ao meio é algo que reflete no seu interior, pois seu modo de agir no mundo está atrelado à existência dessa condição. No entanto, para além dessa dimensão relativa ao comportamento, à personalidade e ao ser interior do visconde, Lacirignola (2010) destaca que Calvino consegue transferir essa relação também para o aspecto físico do personagem.

Outro conceito importante é compartilhado pelo próprio Calvino (2014) a respeito de *O visconde partido ao meio*: a geometricidade. A partir da divisão em dois realizada no acidente sofrido pelo personagem em *O visconde partido ao meio*, a geometricidade da divisão passa a ser uma característica da narrativa. Isso ocorre, como menciona o próprio autor, em um “esquema perfeitamente geométrico” (CALVINO, 2014, p. 2).

A imagem do *Visconde Medardo di Terralba* partido ao meio estabelece assim uma relação com a geometricidade: uma linha reta que o divide em dois pedaços iguais. Tal divisão tem como consequência a reflexão possível a respeito de um homem moderno que está incompleto. Calvino (2014) utiliza o termo *mutilado*, que apesar de fazer referência a uma condição intelectual e moral do ser humano, fisicamente é também representado pela divisão do visconde.

Assim, a ideia da dualidade advinda do surgimento de dois viscondes no lugar de um, é um fator incorporado a toda a estrutura da narrativa, que se baseia então na coexistência entre dois elementos para construir seu enredo. Com duas linhas narrativas acontecendo de modo paralelo - uma com a metade Mesquinho, e outra com a metade Bom -, tal qual indica Lacirignola (2010), a duplicidade do personagem é determinante para o enredo. Com o foco distribuído entre dois personagens que assumem o papel de principal, o aspecto dual sobre o qual se discorria é o que estabelece a estrutura da obra.

Tal relação entre imagem do visconde partido em dois e de uma estrutura de alternâncias entre as metades dos personagens leva a uma ideia de um homem fragmentado e incompleto. Assim, visualmente, a imagem do visconde serve como metáfora que atravessa toda a obra e que constrói na dualidade a ideia de uma estrutura baseada na fragmentação e na incompletude.

Dentre as questões estruturais mencionadas a respeito de *O visconde partido ao meio* estão, então, (i) a geometricidade introduzida pela divisão em duas partes dos universos que cercam cada uma das partes do visconde e (ii) a alternância entre duas linhas de narração, um para cada metade do personagem, que eventualmente se encontram.

Em outras obras de Calvino, a questão do estabelecimento de uma determinada regra a ser seguida na composição do texto literário é o que fica mais evidente: em *O barão nas árvores* (CALVINO, 2009), a regra de não se descer das árvores é seguida pelo personagem *Cosimo* até às últimas consequências, a partir daquilo que Calvino caracteriza como a submissão a “[...] uma árdua e restritiva disciplina voluntária”. (CALVINO, 2014, p. 4). Regras como as estabelecidas pelo autor em *O barão nas árvores* são um exemplo de escrita constrangida em menor escala, algo que os membros do *Oulipo*, como já se discutiu, adotavam como uma prática frequente no processo de elaboração de suas obras.

Calvino (2014), ao comentar a construção do personagem *Visconde Medardo di Terralba*, comenta um dos seus temas narrativos que também se manifesta em livros como *O barão nas árvores*: “uma pessoa se impõe voluntariamente uma regra difícil e a segue até às últimas consequências, pois sem esta não seria ela mesma nem para si nem para os outros” (CALVINO, 2014, p. 3).

Como já se discutiu no capítulo anterior, o enredo de *O barão nas árvores* é baseado na imagem de um menino que decide viver nas árvores. A regra de não descer da árvore atribuída a *Cosimo* é um exemplo de aspecto que guiou o processo produtivo da obra de Calvino (2009), a partir da imagem que tinha em mente. O trecho abaixo apresenta o momento em que *Cosimo* estabelece a regra que guia toda a construção da narrativa, e que é adotada pelo próprio autor como um preceito a ser seguido durante a construção da estrutura da narrativa:

- quando você estiver cansado de ficar aí, vai mudar de ideia - gritou.
- Nunca hei de mudar de ideia - respondeu meu irmão, do ramo.
- Você vai ver o que é bom, assim que descer!
- Não vou descer nunca - E manteve a palavra (CALVINO, 2009, p. 17)

Na própria descrição dada por Calvino a respeito da imagem que o inspirou, o movimento do personagem sobre as árvores, sem nunca descer delas, já estabelecia a regra que estruturaria toda a composição da obra literária. Durante toda a narrativa, essa regra é obedecida por *Cosimo* e serve como uma forma de protesto tanto em relação à sua família, quanto em relação à sociedade de um modo mais geral (DI CARLO, 1978). Como consequência, o que ocorre é o isolamento da vida que ocorre no solo: “o único caminho era permanecer separado dos outros, impondo teimosamente a si e aos demais aquela sua incômoda singularidade e solidão em todas as horas e em todos os momentos de sua vida” (CALVINO, 2009, p. 4).

A adoção das árvores como espaço para se transitar e viver, a partir de uma regra que já vem elaborada por meio da própria imagem inicial que cercava a mente de Calvino (2014), é mais uma evidência de que a articulação entre imagem e estrutura revela um ambiente de produção literária praticamente indissociável.

Outros trechos do livro demonstram a questão da regra como determinante para a estrutura ainda de modo mais evidente. *Cosimo* [cujo nome na versão brasileira referida é *Cosme*] segue fielmente a regra estabelecida estruturalmente no cerne da obra e a leva às últimas consequências, de modo a terminar sua trajetória sem colocar os pés no chão novamente: “assim desapareceu Cosme, e não nos deu nem a satisfação de vê-lo voltar para a terra depois de morto” (CALVINO, 2009, p. 236).

Até mesmo em momentos em que é desafiado a descer das árvores e acusado de entrar em outros terrenos por transitar de árvore em árvore *Cosimo* reafirma sua posição de modo categórico: “não entrei e não descerei - disse Cosme no mesmo tom - no terreno de vocês jamais pus os pés e não o farei nem por todo o ouro do mundo!” (CALVINO, 2009, p. 23).

Assim como em *O visconde partido ao meio* havia uma separação dual - ainda que não necessariamente exata ou focada na oposição entre bem e mal - daquilo que seriam as duas metades de um mesmo ser, há também em *O barão nas árvores*, uma divisão em dois: a cisão entre dois ambientes - o mundo do solo, em que vivem os demais personagens, e o mundo das árvores, no qual vive *Cosimo*.

Isso dá ao personagem uma visão distinta dos demais personagens - tanto no sentido físico, quanto também em relação a sua percepção. Ao olhar de cima aquilo

que apenas percebia olhando de baixo por ser uma criança humana e transitar pelo chão, *Cosimo* assume um ponto de vista diferente que cria uma relação visual distinta por conta do espaço em que vive. Essa oposição entre solo e árvore tem um caráter estrutural na obra, e dita como os demais eventos em relação ao personagem acontecerão durante o desenrolar do enredo.

Como reitera Lacirignola (2010), o trajeto feito por *Cosimo* nas árvores é amplo e demonstra uma possibilidade de obtenção de uma série de novas experiências, pois mesmo em cima das árvores, *Cosimo* ainda consegue se aproveitar de muito daquilo que ocorre na vida de quem transita pelo solo. Por uma visão aérea, no entanto, e com convicções e comportamentos distintos dos habitantes da terra, sua mudança para as árvores “sarà il motore propulsore di un arricchimento umano e intellettuale”¹⁸ (LACIRIGNOLA, 2010, p. 37)

Com essa divisão binária dos ambientes em que transitam os personagens, a estrutura da narrativa, na qual se inclui tanto a regra de não descer das árvores, quanto a divisão de ambientes, tem início uma aproximação dos conceitos de visibilidade e de estrutura do tratamento que recebe o espaço em *O barão nas árvores*. No capítulo quatro, finalmente será discutida a questão do espaço, considerando-se as discussões promovidas neste e no capítulo anterior.

Assim, as questões estruturais discutidas a respeito de *O barão nas árvores* são (iii) a regra de que *Cosimo* não deve descer da árvore e (iv) a dualidade do ambiente dividido entre a vida terrestre e a vida aérea de *Cosimo* nas árvores.

Por fim, em *O cavaleiro inexistente*, há um outro tipo de estrutura que percorre a totalidade da obra literária. A narrativa da qual *Agilulfo* é personagem principal traz em sua composição um outro padrão: a inexistência. Conforme já exposto no capítulo anterior, a visibilidade de *Agilulfo* está condicionada ao uso de sua armadura; sem ela, *Agilulfo* não é visto, tampouco existe.

Sua grande honestidade, fé e dedicação à sua missão como um cavaleiro permitem que sua existência, intermediada pela armadura, seja possível. Calvino (2014, p. 5) classifica *Agilulfo* como uma espécie de “inexistência munida de vontade e consciência”. Apesar de visualmente ter sido pensado por Calvino no processo de construção da obra, isso só se tornou possível por meio de sua armadura, já que sem ela *Agilulfo* não existiria.

¹⁸ “será a força motriz do enriquecimento humano e intelectual” (LACIRIGNOLA, 2010, p. 37). Tradução nossa.

Assim como ocorre nas duas obras anteriores pertencentes à trilogia *Os nossos antepassados*, o ser humano na contemporaneidade é um tema que retorna também em *O cavaleiro inexistente*. No excerto a seguir, Calvino (2014, p. 5) apresenta uma perspectiva a respeito da existência ou inexistência do personagem principal *Agilulfo*:

o problema hoje não é mais o da perda de uma parte de si mesmo, mas o da perda total, o de não ser mais nada. Do homem primitivo que, sendo uno com o universo, ainda podia ser chamado de inexistente porque indiferenciado da matéria orgânica, chegamos lentamente ao homem artificial que, sendo uno com os produtos e com as situações, é inexistente porque não faz mais atrito com nada, não tem mais relação (luta e, por meio da luta, harmonia) com aquilo que (natureza ou história) está ao redor dele, mas só “funciona” abstratamente (CALVINO, 2014, p. 5)

Consciente e autônomo, *Agilulfo*, no entanto, é fisicamente inexistente e limitado à sua armadura. Quando perde sua motivação e sofre uma desilusão a respeito de sua posição como cavaleiro, o personagem então deixa de existir ao abdicar de sua armadura: “a armadura estava vazia, não vazia como antes, esvaziada também daquele algo que se chamava o cavaleiro Agilulfo e que agora se dissolveu como uma gota no mar” (CALVINO, 2005, p. 108).

O desaparecimento de *Agilulfo* está diretamente ligado à queda de suas crenças e ao impacto que a perda de seus propósitos tiveram na desmistificação da sua posição como um cavaleiro. Sua fidelidade à sua atuação como um cavaleiro acaba se tornando seu ponto de maior fraqueza ao se questionar a respeito de sua própria competência na função: “Agilulfo infatti si ‘suicida’ quando crede che non sussista più la causa che ha determinato la sua investitura, e questo lo rende un cavaliere battuto”¹⁹ (LACIRIGNOLA, 2010, p. 50).

Assim, a regra para existência do personagem imposta pelo autor enquanto escrevia a obra é a de estar vestido em uma armadura. Sem obedecer a essa regra durante a narrativa, *Agilulfo* desaparece. A derrota do personagem, que termina de modo trágico, demonstra, de acordo com Lacirignola (2010, p. 49) um personagem que enfrenta problemas no seu contato com a realidade: “Agilulfo è metafora di astratta e fredda razionalità, che incapace di rapportarsi alla realtà concreta e alla dimensione fisica dell’esistenza va incontro alla sconfitta”²⁰.

¹⁹ “Agilulfo de fato ‘comete suicídio’ quando acredita que a causa que determinou sua investidura não existe mais, e isso o torna um cavaleiro derrotado” (LACIRIGNOLA, 2010, p. 50). Tradução nossa.

²⁰ “Agilulfo é uma metáfora da racionalidade abstrata e fria, que, incapaz de se relacionar com a realidade concreta e a dimensão física da existência, enfrenta a derrota” (LACIRIGNOLA, 2010, p. 49). Tradução nossa.

Em relação à estrutura, a limitação existencial de *Agilulfo* é menos exigente em comparação com outras obras: além da interferência na questão do andamento da narrativa e na própria construção do personagem, as demais partes que compõem a estrutura da obra não sofrem grandes impactos. O espaço, no entanto, que é tema de discussão deste trabalho, é influenciado no que diz respeito à mobilidade de *Agilulfo*, o que remete à questão da sua função como cavaleiro - a qual é fiel - como força que o movimenta.

Do que se percebeu da obra *O cavaleiro inexistente* até então, destacam-se os seguintes pontos: (v) a fidelidade de *Agilulfo* à sua posição como cavaleiro [assim como características como a verdade e o perfeccionismo]; (vi) a regra de não existir sem armadura.

Assim, as três obras apresentam características introduzidas por regras, padrões e condições que determinam sua estrutura e desenvolvem personagens, cenários e outros aspectos da narrativa de um modo único. Ainda que o trabalho com regras, restrições e combinações não ocorra de modo muito incisivo, tal qual se percebe em obras listadas anteriormente como as do grupo *Oulipo*, a adoção dessas ideias representa um importante ponto de discussão a respeito do qual se discutirá a seguir: o fato de o espaço nas três obras estar condicionado a essas restrições.

Como modo de concluir as discussões deste capítulo, algumas considerações sobre o trabalho de Calvino como escritor ao unir uma imagem que dá início a sua obra, às condições que partem dela, serão expostas na próxima seção. Também, um resumo a respeito do impacto dessas condições na estrutura das obras será apresentado.

3.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESTRUTURA E A RELAÇÃO COM A IMAGEM

As restrições de escrita, o objeto de análise do capítulo, foram interpretadas neste estudo como elementos cuja existência nas obras de *Os nossos antepassados* causou impactos na estrutura da obra. A organização interna ao texto, como visto nos exemplos apresentados, apresenta também um efeito no todo da narrativa: o modo de dividir, dispor e apresentar os capítulos é parte do significado da obra e está em uma relação constante com os demais elementos do texto. O modo de dividir pode ser, por exemplo, um fator que interfere diretamente no enredo de uma obra e que, conseqüentemente, possui um impacto estrutural na obra.

Nas três obras discutidas, a adoção de uma regra ou de determinado padrão tiveram consequências na estrutura da obra. A imagem que as gerou já trazia quais seriam as condições de escrita do autor: em *O visconde partido ao meio*, um personagem dividido pela metade seria capaz de agir normalmente. Em *O barão nas árvores*, o personagem principal não desceria das árvores. Em *O cavaleiro inexistente*, o personagem principal só existiria quando estivesse usando sua armadura, por ser invisível.

Na primeira obra, o que se tem é um padrão: trata-se da dualidade reproduzida pela narrativa, expandindo-se do personagem para outras partes da obra. Na segunda obra, há uma regra: Cosimo não poderia descer das árvores e a partir dessa situação construiria dois ambientes bastante distintos. Na terceira obra, há também uma regra: a condição para que Agilulfo possa existir é estar vestido em uma armadura.

Desse modo, buscou-se destacar como tais elementos colaboram para a formação de uma dita estrutura que transcorre a obra em sua totalidade. Para tal, realizou-se a enumeração de aspectos perceptíveis a partir de uma leitura global das três obras analisadas, que teriam importante efeito na constituição do conteúdo ao constituir estruturalmente o enredo e o texto literário. Na tabela abaixo estão os seis itens discutidos:

Quadro 1: elementos restritivos e estruturais destacados em cada uma das três obras de *Os nossos antepassados*

O visconde partido ao meio	(i) a geometricidade introduzida pela divisão em duas partes dos universos que cercam cada uma das partes do visconde.
	(ii) a alternância entre duas linhas de narração, um para cada metade do personagem, que eventualmente se encontram.
O barão nas árvores	(iii) a regra de que <i>Cosimo</i> não deve descer da árvore
	(iv) a dualidade do ambiente dividido entre a vida terrestre e a vida aérea de <i>Cosimo</i> nas árvores
O cavaleiro inexistente	(v) a fidelidade de <i>Agilulfo</i> à sua posição como cavaleiro [assim como características como a verdade e o perfeccionismo]
	(vi) a regra de não existir sem armadura.

Fonte: a autora, 2022.

Considerando as regras e padrões apontados na estrutura da trilogia, é possível aferir a indissociabilidade destas do produto final: nos três casos, esses componentes ditam o andamento da história. Em *O visconde partido ao meio*, as linhas narrativas são direcionadas para cada uma das metades: trata-se de um exemplo de como a dualidade se reflete no enredo. Em *O barão nas árvores*, o fato de *Cosimo* não descer das árvores influencia seu comportamento como personagem e sua relação com o espaço. Em *O cavaleiro inexistente*, *Agilulfo* não pode existir sem a armadura e tal fato influencia a trajetória do personagem, que acaba desaparecendo quando remove a vestimenta.

A interação entre esses elementos da narrativa, como personagens, narrador, espaço, tempo e enredo, com as condições propostas pelo autor em cada um dos casos demonstra que a presença dessas regras provoca mudanças estruturais dentro da narrativa. As obras, assim, são escritas a partir das possibilidades providas a partir da restrição imposta pelo escritor: como resultado, obras como as de *Os nossos antepassados* também apresentam, à sua maneira e em menor proporção, algumas ideias convergentes com aquelas que seriam posteriormente desenvolvidas por Calvino de modo mais complexo em obras como *As cidades invisíveis* e *Se um viajante numa noite de inverno*.

É importante ainda reiterar que a questão da estrutura nas três obras analisadas está diretamente ligada ao campo da visibilidade: é a partir da imagem que as restrições se formam e assim exercem sua influência na estrutura. Em cada uma das imagens descritas por Calvino (2014), é possível perceber a origem das regras ou padrões descritos até aqui. Desse modo, as dimensões da imagem e da estrutura discutidas neste capítulo e no capítulo anterior estão conectadas.

Tendo sido discutidas as questões do papel da imagem na elaboração das três obras literárias e suas consequências na estrutura por meio do estabelecimento de regras e padrões que determinam os caminhos das narrativas, o capítulo seguinte explora uma nova dimensão dessas três obras: o espaço. Como consequência das relações exploradas durante este e o capítulo anterior, o espaço será constituído como também uma consequência das relações entre imagem e estrutura vistas até agora.

4 O ESPAÇO NA NARRATIVA: UMA VISÃO SOBRE A DIMENSÃO ESPACIAL DE OS NOSSOS ANTEPASSADOS

A elaboração do espaço de uma narrativa é parte fundamental da obra literária, de modo que essa dimensão espacial a que se refere está ligada a outros pontos de igual importância no texto escrito, tais como tempo e enredo. O estudo do espaço, portanto, implica também em contemplar outros aspectos essenciais da narrativa cuja influência incide sobre o estudo do ambiente, da atmosfera e do espaço dentro da obra literária de modo inevitável.

À ideia de espaço, na perspectiva teórica adotada neste estudo, relaciona-se sobretudo o conceito de tempo, uma vez ambos podem ser considerados como duas ideias comumente apresentadas em conjunto nos estudos a respeito de obras literárias. Em relação a essas relações, Lins (1976, p. 63) exprime a seguinte ideia: “não só espaço e tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa, são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros”.

Ao ser considerada uma espécie de entrelace entre diversos aspectos que configuram um objeto maior, a narrativa tem como consequência elementos como a estrutura, a qual se dedicou à discussão do capítulo precedente. Desse modo, além dos aspectos usuais de construção narrativa [tempo, espaço, entre outros], alguns outros elementos também têm grande importância no interior da obra, como a estrutura da obra e a própria construção visual do texto escrito, aspectos explorados nos capítulos anteriores e que estão fortemente conectados à ideia de espaço.

Assim, as questões relacionadas à estrutura e a imagem nas três obras de *Os nossos antepassados* estabelecem uma relação de influência em relação ao espaço, que é o tema de discussão deste capítulo. A respeito da trilogia de Calvino (2014), levanta-se a hipótese de que o espaço se construa a partir da imagem e da estrutura e que seja, assim, uma consequência da interação entre esses aspectos.

Conforme já se discutiu, parece haver certa hierarquia na relação entre imagem e estrutura nas três obras de Calvino: a estrutura só ocorre de uma certa maneira porque advém de uma imagem que dá início ao processo de elaboração da obra. Na imagem, percebe-se também um direcionamento para a criação das construções de escrita que dão forma ao enredo.

Assim, este estudo considera o espaço na narrativa das três obras discutidas como um resultado da construção de uma estrutura oriunda da influência de aspectos visuais. Essa ideia, que é central para o percurso teórico e descritivo apresentado até aqui, é discutida em mais detalhes no decorrer deste capítulo, que está centrado em encontrar e debater indícios que demonstrem a relação entre imagem, estrutura e espaço no interior das três obras analisadas.

O conceito de espaço na literatura é amplo e pode ser percebido de diversas formas, a depender da abordagem e da obra a ser estudada. No caso da trilogia *Os nossos antepassados*, julgou-se necessária a exposição de algumas ideias introdutórias no estudo dessa dimensão da obra, de modo que Dimas (1994) e Lins (1976) são os dois autores utilizados como principais referências para essas discussões.

Sobretudo no que se mostra evidente no espaço físico da obra, a caracterização do local de movimentação e ação dos personagens em *Os nossos antepassados* mantém um ponto de contato com as regras estabelecidas pelo leitor no processo de escrita da obra, além de estabelecer uma relação com a imagem, da qual frequentemente é possível inferir instruções que guiam o processo de imaginação da localidade descrita durante a leitura da obra.

Considerando a narrativa “como um sistema altamente complexo de unidades que se refletem entre si e repercutem umas sobre as outras” (LINS, 1976, p. 95), e o papel fundamental do espaço nas discussões sobre a trilogia de Calvino (2014), a seção a seguir explora conceitos relacionados ao que Lins (1976) percebe a respeito do espaço romanesco, complementadas pelas ideias de Dimas (1994).

A opção pelo estudo do espaço nas três obras, sendo possivelmente uma escolha menos óbvia dentre os diversos aspectos de destaque na trilogia, visa a compreensão de relações entre espaço, estrutura e imagem. Para isso, além dos conceitos teóricos relacionados ao debate desses três fundamentos, são também introduzidos nesta fase do estudo exemplos de obras de Calvino que dialoguem com a questão do espaço e suas determinações conceituais no campo da teoria.

4.1 CONCEITOS E PERSPECTIVAS IMPORTANTES PARA O ESTUDO DO ESPAÇO NA OBRA LITERÁRIA

A questão do espaço na literatura é complexa, de modo que é possível obter uma série de estudos distintos a partir de recortes e opções metodológicas diferentes a respeito do espaço dentro de uma mesma obra. Como menciona Lins (1976), a narrativa, em modo figurado, é composta por diversos fios que se interconectam, dentre os quais estão espaço e tempo. Ainda que apresentados de modo conjunto na obra literária, elementos das narrativas como os tais são passíveis de uma separação parcial em um ambiente ideal e controlado apenas para fins de pesquisa, no intuito de que considerações a respeito de um aspecto específico da obra, o espaço, receba o destaque desejado.

Neste estudo, a proposta é justamente discutir o espaço, com eventuais e inevitáveis menções à tempo, enredo, narração e personagens, que são parte importante das relações de construção do elemento enfatizado. Em relação aos esforços de pesquisa que optam pelo isolamento parcial de um aspecto, relacionando-o ainda assim a outros [sem que se negue essa relação entre elementos], Lins (1976, p. 59) sugere o seguinte tipo de aproximação : “temos, pois, para entender o espaço na obra de ficção, que desfigura-lo um pouco, isolando-o dentro de limites arbitrários”. De modo relacionado ao pensamento de Lins (1976), pretende-se dar destaque ao espaço neste capítulo.

Apesar de se considerar o espaço como algo ligado ao tempo em uma relação de interdependência, optou-se pelo destaque ao *espaço*, por comentar-se durante a elaboração das discussões mais sobre o aspecto físico e visual de inserção dos personagens [mas não apenas isso], que da temporalidade relacionada à existência de cada um deles. Isso, no entanto, não desqualifica argumentos a respeito da presença importante da dimensão temporal e do conceito de *espaço-tempo*: o tempo segue sendo importante para o debate, mas vem representado de modo menos enfático em comparação ao aspecto espacial no que se propõe a explorar nas três obras no recorte metodológico proposto.

A caracterização do espaço dentro da obra literária traz ao leitor informações relevantes à contextualização do enredo; mesmo em obras em que o espaço é pouco descrito ou aparece de modo menos aparente, há na sua existência uma inegável quantidade de intenções que montam na mente do leitor, tal qual indica o

processo imaginativo descrito por Calvino (1990a) e explorado no capítulo dois, uma imagem a respeito do que se lê no texto escrito.

Desse modo, reforça-se o seguinte ponto exposto por Lins (1976, p. 70): “o delineamento do espaço, processado com cálculo, cumpre a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de definir socialmente de maneira indireta [...]”. Assim, o espaço é aquilo que, de certa forma, emoldura os personagens e suas ações no mundo fictício criado para determinada obra literária. Essa seria, para Lins (1976) uma das funções da dimensão espacial na literatura.

Mesmo que passando por uma abordagem teórica a respeito do conceito de espaço na literatura, o interesse deste estudo não está em apresentar uma série de definições complexas a respeito do espaço para análise da obra. No entanto, alguns pontos de interesse precisam ser estabelecidos e a diferença entre alguns conceitos precisa ser ressaltada. Dentre as principais ideias essenciais à discussão que vem adiante está a diferença entre *espaço* e *ambientação*, ambos presentes e discutidos neste trabalho.

Para iniciar o aprofundamento na questão do espaço na literatura, é importante lembrar que a ideia de espaço vai além do que está no campo da denotação: “deve-se ter presente, no estudo do espaço, que o seu *horizonte*, no texto, quase nunca se reduz ao denotado” (LINS, 1976, p. 72). Isso significa que também aquilo que é relativo aos sentidos que vão além do visível, que fazem uso de outras estratégias de significação, existem no espaço e, como tal, devem ser contemplados durante uma pesquisa nesse campo.

De modo introdutório, diz-se que a definição de espaço pode ser diversa. No entanto, uma vez que optou-se pelas visões de Dimas (1994) e Lins (1976), perspectivas essas que conseguem facilmente estabelecer um diálogo com o tema explorado por este estudo, baseou-se nesses autores para a conceitualização do termo central *espaço*. Para Lins (1976, p. 72), portanto, o espaço como conceito pode ser delimitado da seguinte maneira:

podemos, apoiados nessas preliminares, dizer que o espaço no romance, tem sido - ou assim pode entender-se - tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído de figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero.

Os espaços físicos, sociais e geográficos de ocorrência no enredo e seus respectivos reconhecimentos e estudos são de grande importância para muitas obras literárias. Lins (1976), por exemplo, em seu estudo, discute questões relativas ao espaço em obras do autor Lima Barreto. No caso de Calvino,(1990b) por exemplo, a descrição do ambiente físico das cinquenta e seis cidades recontadas por Marco Polo a partir de sua própria experiência em *As cidades invisíveis* ressalta tanto o espaço físico e visual de cada lugar, quanto são fruto de uma visão própria do viajante que relata a sua vivência em cada espaço.

A ideia de que a percepção do espaço é distinta a partir de cada indivíduo e cada experiência está fortemente ancorada na dimensão social e também de percepção individual de cada personagem. As opiniões dos personagens, quando estes são responsáveis por narrar e descrever espaços, comumente vão além de uma visão física a respeito do espaço, e acabam por também contemplar opiniões e sentimentos que passam a constituir um espaço distinto da materialidade puramente física do cenário apresentado.

Assim, o espaço pode também ser símbolo, isto é, pode ter uma significação que ultrapassa a descrição física do ambiente, e que se insere em uma variedade de sentidos obtidos nas inter-relações entre os elementos da obra. Um exemplo disso é que, ligada à ideia de espaço, está a atmosfera como objeto presente nas narrativas, que é apresentada por Lins (1976, p. 76) do seguinte modo:

[...] a atmosfera, designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato - de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. -, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência com emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca.

A atmosfera da obra, que faz parte do espaço, muitas vezes é o que se estabelece a partir de outros fatores pertencentes ao texto, como o desenrolar do enredo, a interação entre os personagens e o modo do narrador relatar fatos e acontecimentos. Desse modo, a atmosfera é um exemplo de como o estudo do espaço não se limita somente à análise de objetos físicos que compõem o cenário.

Outro conceito muito caro aos estudos do espaço na literatura é o da ambientação. De acordo com Lins (1976), a ambientação, que está para o espaço tal qual a caracterização está para o personagem, é tida como a efetivação do

espaço como objeto. Assim, de acordo com Lins (1976, p. 77), esse conceito é definido do seguinte modo: “por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*”.

Lins (1976) destaca a existência de três tipos fundamentais de ambientação no espaço romanesco: a (i) ambientação franca; a (ii) ambientação reflexa; e (iii) ambientação dissimulada. No primeiro tipo, o acesso ao ambiente da narrativa é dado pela presença do narrador, que promove um esforço descritivo externo à narrativa: “trata-se daquela ambientação composta por um narrador independente, que não participa da ação e que se pauta pelo descritivismo” (DIMAS, p. 20).

Em *O visconde partido ao meio*, o narrador é o sobrinho do Visconde Medardo di Terralba. Ele possui certa participação na história, principalmente em momentos nos quais está presente nas próprias situações das quais é o narrador: um exemplo é o momento da volta de uma das metades Medardo di Terralba após a guerra, para Terralba, que é narrada pelo menino. Outro momento em que se percebe a ação do personagem que também é narrador, é a descrição do contato que ele possuía com outros personagens no decorrer da história:

Pamela correu, levou junto a cabra e a pata preferidas, e foi viver no bosque. Estava numa gruta conhecida só por ela e por um menino que lhe levava alimentos e notícias. Esse menino era eu. Com Pamela no bosque a vida era bela. Levava-lhe fruta, queijos e peixes e ela em troca me oferecia algumas xícaras de leite de cabra e alguns ovos de pata. Quando ela tomava banho nos pântanos e nos riachos, eu montava guarda para que ninguém a visse (CALVINO, 2011, p. 57).

No entanto, há situações em que o narrador também se concentra em contar sobre experiências alheias das quais apenas ficou sabendo [não as vivenciou efetivamente]. Como exemplo, momentos de interação entre Medardo di Terralba e Pamela, dos quais o sobrinho do visconde não participa efetivamente, são narrados ainda assim por esse mesmo narrador: “a pastora percebeu que era uma mensagem. Significava: encontro hoje à noite na praia. Pamela tomou coragem e foi. Junto ao mar, sentou-se nas pedras e ficou escutando o sussurro da onda branca” (CALVINO, 2011, p. 53).

Essa diferença presente no foco narrativo de uma mesma obra, a depender da situação e do espaço narrados determina, de certo modo, a construção do espaço na narrativa: aquilo que é dito ao leitor a respeito do espaço e da

ambientação passa necessariamente pelo crivo de um narrador, que pode ou não estar engajado na história como um dos personagens. Assim, quando o narrador se mantém externo à narrativa, Lins (1976) aponta que o tipo de descrição espacial e de construção de ambientação feita por ele é chamada de *ambientação franca*

Em *O barão nas árvores*, quem narra os fatos é o irmão de Cosimo. Também nesse caso, as descrições são feitas e resultam em uma *ambientação franca* em muitos momentos, pois nem sempre há participação direta do personagem nas ações que ele narra. Um momento em que se faz descrição de uma ação de Cosimo, na qual seu irmão não estava presente, é apresentada por esta passagem: “Cosme voltara ao seu posto de observação à beira da estrada. Ouviu um galope. Eis que chegava um pelotão da cavalaria ligeira, levantando muita poeira” (CALVINO, 2009, p. 230).

O oposto também ocorre em *O barão nas árvores*, quando o narrador se posiciona em certos momentos também como um personagem ativo na narrativa, que vivencia algumas das experiências por ele relatadas. O excerto a seguir traz um momento em que o narrador faz referência a si próprio como personagem, e que descreve uma ação coletivizada da qual o personagem pode ou não ter feito parte: “era hora da minha lição de grego e ninguém encontrava meu preceptor. Alertou-se toda a família, deu-se uma batida no campo para procurá-lo, chegou-se até a vasculhar a criação de peixes [...]” (CALVINO, 2009, p. 110).

Em *O cavaleiro inexistente*, a freira Teodora, que narra os acontecimentos da vida de *Agilulfo*, também tem em seu processo narrativo um modo de caracterizar o espaço e de instaurar uma ambientação que é relacionável com a proposta teórica da *ambientação franca*. No exemplo abaixo, um comentário do próprio narrador a respeito da atividade de narrar ilustra o modo como

esta história que comecei a escrever é ainda mais difícil do que havia pensado. Acontece que me cabe representar a maior loucura dos mortais, a paixão amorosa, da qual o voto, o claustro, e o pudor natural até que me protegeram. [...] Assim, tanto sobre o amor quanto sobre a guerra, direi de boa vontade aquilo que consigo imaginar: a arte de contar histórias consiste em saber extrair daquele nada que se entendeu da vida todo o resto (CALVINO, 2005, p. 53)

Tomando como base o trecho acima, a narração como um ponto de interesse para a descrição do espaço condiciona aquilo que o leitor recebe de informações à visão do próprio narrador da obra. Tal perspectiva confirma a ideia de que os pontos

de uma narrativa não existem sozinhos: a definição do espaço, assim, está também situada no campo da narração e no modo como cada história é contada. A apresentação da narradora deixa explícito o fato de que sua narração não é baseada em vivências suas, o que caracteriza uma *ambientação franca*:

eu, que estou contando esta história, sou irmã Teodora, religiosa da ordem de São Columbano. 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 na história está claro para mim. (CALVINO, 2005, p. 31)

Mediante os exemplos que opuseram até aqui focos narrativos na descrição do espaço dentro de uma mesma obra [entre momentos que o narrador fala em terceira pessoa, em oposição aos momentos em que atua efetivamente como um personagem enquanto narra], introduz-se ainda a ideia de *ambientação reflexa*.

O segundo tipo de ambientação, então, chamada de reflexa, é aquela na qual o personagem que narra e descreve o ambiente é também quem está atuando (LINS, 1976). Esse tipo de ambientação aparece também nas três narrativas mencionadas, como mostrou-se em alguns dos exemplos trazidos, porém considera-se que parece haver predominância de uma visão em terceira pessoa dos acontecimentos, ainda que esses personagens existam na narrativa e atuem em momentos pontuais.

Por fim, a *ambientação dissimulada* é aquela em que o personagem é atuante e vive o espaço de modo mais intenso: “a ambientação dissimulada exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação” (LINS, 1976, p. 83). Esse último tipo de ambientação, pautada na visão de um personagem que age e descreve de modo ativo, não se enquadra nos casos aqui discutidos. Dentre os três tipos de ambientação, o que se manifesta de modo predominante nas narrativas é a *ambientação franca*, intercalada a momentos de *ambientação reflexa*.

Ainda que o intuito não seja aprofundar e explorar o foco narrativo das obras acima, algo que necessitaria a ampliação ou o deslocamento dos propósitos de pesquisa instaurados e seguidos até aqui, a figura do narrador é o que viabiliza a construção do espaço no texto escrito. Por tal razão, considerar o foco narrativo para a compreensão do espaço e sua ambientação é algo necessário à discussão da

obra, e vem terminologicamente ressaltado aqui pela visão compartilhada a partir de Lins (1976) e reforçada por Dimas (1994).

No plano narrativo e ficcional, a construção do espaço descrito de modo escrito parte então do sobrinho de Medardo di Terralba em *O visconde partido ao meio*, do irmão de Cosimo em *O barão nas árvores*, e de Teodora em *O cavaleiro inexistente*. No entanto, é possível também perceber na criação e descrição do espaço de modo efetivo [portanto, a ambientação], a influência que também as questões relativas à estrutura das obras possuem.

Em cada uma das três partes da trilogia, há o obedecimento das regras e padrões, explorados no capítulo que antecede este. Isso resulta em uma descrição de um espaço que é obrigatoriamente moldado pelas imposições de escrita do autor na estrutura interna da narrativa, muitas vezes desenvolvida a partir de ideias de um processo de escrita de uma literatura restritiva. Essa relação com a estrutura será tema da próxima seção, na qual o impacto de padrões e de regras no espaço da narrativa são discutidos em maior detalhes.

No caso da imagem [outro dos três pontos centrais desse estudo], seja ela (a) aquela da qual parte o autor para a escrita da obra, ou ainda (b) aquela que surge na mente do leitor durante o processo de fruição da obra, observa-se também uma relação intensa com a questão especial da obra literária.

Em (a), considera-se a precedência da imagem e a inspiração nela para a construção do espaço e também dos personagens, algo que se manifesta por meio da voz narrativa. Já em (b), o que ocorre é a construção da imagem a partir do espaço descrito, de modo que o que se estabelece na mente do leitor é uma mistura entre a descrição do espaço realizada pelo narrador e suas próprias experiências prévias que ilustram a construção imagética de um local.

Esses dois movimentos, tanto (a), quanto (b), são considerados como aspectos pertinentes ao desenvolvimento desta pesquisa ao se tratar da relação entre espaço e imagem no interior de *Os nossos antepassados*. Há, entretanto, conforme já discutido, uma escolha metodológica que enfatiza o trabalho com a imagem que parte do autor, mais discutida até este ponto, e que serve melhor aos propósitos de pesquisa deste estudo científico.

Além dessas considerações, cabe lembrar que, ainda que o aspecto visual, reiterado inúmeras vezes durante este estudo, seja uma parte relevante para o desenvolver das discussões em torno do espaço, é preciso considerar que o espaço

vai além daquilo que é apenas físico, como reforça Lins (1976, p. 92): “não deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem”.

Dessa maneira, quando se busca estudar o espaço nas três obras de *Os nossos antepassados*, se está pensando na seguinte relação apresentada em Lins (1976, p. 77): “para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência de mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa”.

Conhecidas as perspectivas teóricas a respeito do espaço que guiam as discussões deste capítulo, os itens a seguir introduzem uma descrição e um debate a respeito do espaço percebido em cada uma das obras. Porém, isso ocorre de modo correlato às discussões prévias sobre imagem e estrutura, já que se defende a visão de que o espaço nessas três obras seria um produto das relações entre os dois elementos.

Assim, é fundamental reforçar que a importância do espaço para a trilogia de Calvino (2014) é de tanta relevância quanto as demais dimensões das obras literárias, tendo sido destacada aqui por conta do viés de teoria e de discussão que se deseja promover neste estudo. Com isso, tem-se a pretensão de explorar uma das inúmeras opções de debate e reflexão a respeito da temática do espaço dentro da trilogia, sempre considerando que há modos diferentes de se trabalhar com esse assunto, a depender do recorte metodológico proposto.

Portanto, evocou-se a questão do foco narrativo e do tempo como dimensões ligadas diretamente às discussões que se pretende estabelecer na seção seguinte, de modo que o espaço segue sendo o principal motivo das discussões deste estudo. Como reforçou Lins (1976), no entanto, as partes de uma obra estão fortemente ligadas ao ponto de não poder isolar completamente apenas o espaço para se promover uma discussão.

Desse modo, a dimensão de espaço dentro de *O visconde partido ao meio*, *O barão nas árvores* e *O cavaleiro inexistente* é, juntamente com o tempo [em menor medida] e de outros fatores, explorada nos parágrafos seguintes levando em consideração as determinações teóricas a respeito do espaço apresentadas por Dimas (1994) e Lins (1976) discutidas até este ponto.

4.2 PERSPECTIVAS SOBRE O ESPAÇO EM OS NOSSOS ANTEPASSADOS

Ainda que possam assumir perspectivas divergentes em certos aspectos, as obras que compõem a trilogia *Os nossos antepassados* encontram na dimensão espacial da narrativa alguns pontos em comum. Primeiramente, há de se destacar que como pano de fundo das três narrativas, encontram-se locações que remetem a uma espécie de ambientação fantástica, perpetuada por um período temporal parcialmente fictício localizado no passado e com alguns pontos que ajudam a localizá-las em um contexto semelhante à realidade.

Lins (1976, p. 99) reforça que: “se há o espaço que nos fala sobre a personagem, há também o que lhe fala o que a influencia”. Esse pensamento é fundamental para se pensar a função do espaço em cada uma das três obras, de modo que o autor lembra ainda da importância do espaço para o desenvolvimento do enredo: “mas as funções habituais do espaço não se reduzem a influenciar a personagem ou a contribuir para a sua caracterização: destina-se, muitas vezes, exclusivamente a situá-la” (LINS, 1976, p. 101).

Os personagens da trilogia *Os nossos antepassados* estão, em muitos aspectos, situados na história a partir de sua relação com o espaço em seu sentido físico e social. Para destacar alguns desses aspectos a respeito de como o espaço é uma dimensão fundamental também para outras partes da obra como o enredo, a narração, o tempo e os personagens, há a seguir uma primeira aproximação da questão do espaço na obra, a ser discutida obra a obra nas seções menores que compõem esta.

Os nossos antepassados é uma trilogia na qual as três obras se passam em momentos temporalmente distintos. Calvino (2014), ao comentar as três obras no prefácio à edição da trilogia, reforça que não havia pretensão de que se investisse em uma literatura histórica no período de escrita de *Os nossos antepassados*, e que de algum modo as obras remontassem algum fato. No entanto, a guerra austro-turca, por exemplo, aparece em *O visconde partido ao meio* de forma a caracterizar o espaço e o tempo, mas sem que se perdesse o compromisso com a fantasia e o retrato de algo que não remeta diretamente à realidade:

a história de um soldado, numa guerra moderna? Mas a sátira expressionista costumeira já estava feita e refeita: melhor uma guerra dos tempos passados, os turcos, um golpe de cimitarra, não, melhor um disparo

de canhão, assim se acreditaria que uma das metades fora destruída, e em vez disso depois ela reaparecia. Então os turcos com canhões? Sim, as guerras austro-turcas, final do século XVII, príncipe Eugênio, mas tudo um tanto vago, o romance histórico não me interessava [ainda] (CALVINO, 2014, p. 2).

Assim, a inspiração para a ambientação da obra vem do século XVII, o que atribui à narrativa uma certa noção de temporalidade que também pode ser percebida por outros modos. Essa menção é essencial para a criação de uma ambientação com a qual o leitor possa, então, se relacionar. Por meio de informações dadas em pequenas medidas durante a obra, o espaço e a ambientação se constroem diante dos olhos de quem frui a obra literária.

Já em *O barão nas árvores*, segundo o próprio texto, o personagem se situa culturalmente e temporalmente em um período do século XVIII: “em 15 de junho de 1767 que Cosme Chuvasco de Rondó, meu irmão, sentou-se conosco pela última vez” (CALVINO, 2009, p. 7). Essa menção direta ao período temporal ao qual se refere é fundamental para a opção do leitor por uma visão espacial-temporal e não por outra; pode-se dizer que tal ideia é determinante para que essa dimensão dupla entre tempo e espaço se desenhe a partir do texto literário. O trecho a seguir, em que o autor fala do personagem Cosimo, representa essa relação:

estava acontecendo com essa personagem algo de insólito para mim: eu a levava a sério, acreditava nela, me identificava com ela. Acrescente-se que, buscando uma época passada para nela situar um país improvável coberto de árvores, me deixara capturar pelo fascínio do Setecentos e do período de revoluções entre o século XVIII e o seguinte. Eis que o protagonista, o barão Cosme de Rondó, saindo da moldura burlesca da história, estava se configurando um retrato moral, com conotações culturais bem delineadas; as pesquisas de meus amigos historiadores, sobre os iluministas e jacobinos italianos, tornavam-se um estímulo precioso para a fantasia (CALVINO, 2014, p. 4).

A questão social e cultural não escapa de uma ambientação espacial realizada especificamente no século XVIII. Vestimentas, linguagem, modos de agir e de se comportar, todos são fatores que inevitavelmente se revelam durante a leitura da obra por conta de uma opção espacial e temporal realizada pelo escritor no processo de escrita da obra. Indica-se assim que o espaço não apenas diz respeito à constituição fixa dos elementos que cercam os personagens, mas também está presente na atuação direta do personagem e na interação deste com o cenário físico, político e social que o cerca.

Cosimo e sua família, tais quais personagens inseridos em um tempo específico, nos quais as ideias e os costumes eram tais, demonstram a relação intensa entre o espaço e a ação dos personagens, algo que retoma a ideia da narrativa se tratar de fios entrelaçados (LINS, 1976), os quais estão inevitavelmente unidos e que trabalham em conjunto para a construção de algo maior: a própria obra literária. Em *O barão nas árvores*, assim, personagens e espaço convergem para a criação de uma ideia completa a respeito de um espaço-tempo específico determinado pelo autor.

Calvino (2014) reconhece na constituição das suas obras uma mescla de elementos reais que compuseram um mundo particular e fantástico em cada um dos três textos. A respeito disso, o autor relata sua experiência de escrita e de consequente criação de um ambiente narrativos próprio para cada obra:

em vez de uma história fora do tempo, com cenário apenas esboçado, personagens filiformes e emblemáticas, com trama de pequena fábula para crianças, era continuamente atraído, ao escrever, a fazer um “pastiche” histórico, um repertório de imagens setecentistas, repleto de datas e correlações com acontecimentos e personagens famosas; uma paisagem e uma natureza, imaginárias sim, mas descritas com precisão e nostalgia; uma história que se preocupava em tornar justificável e verossímil até a irrealidade do achado inicial; em resumo, terminei tomando gosto pelo romance, no sentido mais tradicional da palavra (CALVINO, 2014, p. 4).

Quando se evoca *O cavaleiro partido ao meio*, a menção da figura história de Carlos Magno é um dos principais aspectos que auxiliam na localização temporal da narrativa: “sob as muralhas vermelhas de Paris perfilava-se o exército da França. Carlos Magno ia passar em revista os paladinos” (CALVINO, 2005, p. 7). A menção feita à França remete ainda a um contexto europeu temporalmente e espacialmente.

Com essa simples informação, o universo de conhecimentos prévios do leitor pode ser ativado e tende a servir como um elemento fundamental para a criação imaginativa e visual de um ambiente que nunca frequentou em uma época remota. O repertório do leitor, combinado às informações do texto, serve à percepção de espaço e do tempo de cunho imagético.

Desse modo, até aqui, o panorama que se tem a respeito das marcações espaciais e temporais surge a partir de pistas no desenrolar do enredo. Nos três casos, é notável que o tempo a que Calvino faz menção na construção da dimensão do espaço ocorre em um passado fictício. A adição do tempo como categoria indissociável da ideia de espaço é contemplada neste estudo.

O tempo, nesse sentido, é determinante na construção do espaço do modo que ocorre nas três obras e, por tal motivo, é explorado brevemente antes do aprofundamento em cada uma das histórias que compõem *Os nossos antepassados*. Os aspectos temporais da obra servem também à elaboração do espaço, uma vez que as duas dimensões só existem em conjunto.

O próprio título da trilogia, *Os nossos antepassados*, parece deslocar a ambientação das três obras para a um período distante daquele em que Calvino esteve engajado na escrita. De acordo com a reflexão feita pelo próprio autor a respeito da gênese das três obras, as histórias são anteriores à contemporaneidade: “gostaria que pudessem ser vistas como uma árvore genealógica dos antepassados do homem contemporâneo” (CALVINO, p. 6, 2014).

Além da própria visão de Calvino a respeito da temporalidade atrelada a cada uma dessas obras, outros aspectos dentro da própria narrativa apontam para um cenário distante da modernidade enquanto período histórico e social. O Visconde Medardo di Terralba, por exemplo, é portador de um título de nobreza. É ao participar da guerra austro-turca, que é um fato que marca temporalmente a existência da trama, que a separação do personagem em dois pedaços ocorre.

O trecho que abre a obra é decisivo para a localização temporal e espacial do enredo: “havia uma guerra contra os turcos. O visconde Medardo di Teralba, meu tio, cavalgava pelas planícies da Boêmia rumo ao acampamento dos cristãos” (CALVINO, 2011, p. 11). A partir desse excerto, estão expostos tanto o contexto histórico relacionado àquele tempo, quanto o lugar pelo qual o personagem transita.

Além disso, a vestimenta dos personagens, tal qual os aparatos utilizados para lutar, aponta para um período específico no tempo e no espaço. Em *O barão nas árvores*, um cenário anterior à modernidade que vivemos hoje também se desenrola com facilidade a partir da caracterização de personagens como Cosimo.

Como destaca a descrição de personagens como pai de Cosimo, a narrativa aponta para um estilo de vestir que remete à tempos distantes: “ocupava a cabeceira o barão Armínio Chuvasco de Rondó, nosso pai, com a peruca descendo até as orelhas, à Luiz XIV, fora de moda como tantas coisas suas” (CALVINO, 2009, p. 7)

Por fim, em *O cavaleiro inexistente*, a questão temporal é também ainda bastante evidente pelo fato de Agilulfo ser um cavaleiro e, por tal razão, exercer uma função que é tradicionalmente ligada à um tempo anterior ao de escrita da obra.

Dentre as práticas e deveres de um cavaleiro, a honestidade e a devoção à função aparecem como um indicativo da importância dessa posição no contexto temporal do qual advém.

A figura do personagem, então, é um forte indício do panorama temporal estabelecido na narrativa. Menções ainda à castelos, muralhas e outros espaços sendo utilizados de modo efetivo [e não como se faz neste tempo, como pedaços conservados de um passado histórico], como lugares para abrigar e proteger nobres, além de instaurar e representar fisicamente o poder do império ou da monarquia.

A respeito das estratégias de uso do tempo utilizadas pelo escritor na passagem do enredo, este estudo não promove um recorte que englobe esse tipo de discussão mais focada especificamente no tempo. O intuito aqui é de se discutir o tempo naquilo que compete à sua relação com o espaço, este sim ponto central das discussões aqui propostas.

Até este ponto, mostrou-se que nos três casos, personagens, tempo e foco narrativo foram aspectos que, de certa forma, atravessaram e colaboraram para o processo de elaboração do espaço nessas três obras. Estabelecidas algumas dessas ideias, o ponto principal da discussão passa agora a estar nos dois elementos de principal importância para o desenvolvimento do estudo: a estrutura e a imagem, em sua relação mais fundamental com a questão do espaço.

Assim, a seguir, o espaço como um produto da elaboração de uma estrutura baseada na imagem será explorado a partir de cada uma das três obras de *Os nossos antepassados*. Para tal, relacionam-se visões a respeito do texto, excertos do texto em si e discussões promovidas nos capítulos anteriores deste estudo. O debate ocorre na sequência de publicação das obras em língua italiana, obedecida nas discussões feitas até este ponto: primeiro *O visconde partido ao meio*, depois *O barão nas árvores* e, por fim, *O cavaleiro inexistente*.

Como foco das discussões, os três personagens principais, cada um de uma obra, assumem espaço central nas propostas interpretativas e de estabelecimento de relação com a teoria relativa à imagem, estrutura e espaço, a serem descritas a seguir. Isso, no entanto, não impede que discussões posteriores possam ser suscitadas a partir de outros personagens e de suas relações com o espaço. A escolha do personagem a ser explorado é arbitrária e reflete uma relação de destaque que se percebe nessas figuras em relações às demais que também possuem relativa relevância na obra.

4.2.1 O visconde partido ao meio: a dualidade de *Medardo di Terralba* e a duplicidade do espaço físico que o cerca

A primeira das obras da trilogia *Os nossos antepassados* apresenta em sua dimensão espacial aspectos físicos e também abstratos que servem para compor um espaço-tempo conectado à ideia de dualidade já discutida neste estudo. Retomando a hipótese relativa a essa obra, compreendeu-se, por meio da leitura e descrição da obra literária que há, na figura partida ao meio do visconde, a existência de um padrão que se repete de outros modos durante a narrativa: a duplicidade.

O estabelecimento e a repetição da ideia de se partir objetos e seres em dois surge na imagem do personagem, essencial ao processo de construção e escrita da obra, e se repete posteriormente tanto pelo discurso de uma das metades, que enfatiza a beleza da incompletude, quanto por modificações deixadas no espaço que são símbolo da passagem do personagem pelo local.

O cenário de desenvolvimento principal da história é *Terralba*, um espaço fictício concebido por Calvino (2011), do qual provém o visconde Medardo di Terralba e para o qual retornam as metades do visconde após o acidente que o partiu ao meio. Também, outros espaços, como as aldeias do Prado do Cogumelo aparecem durante a história e tem sua importância para o desenvolvimento do enredo. O narrador aponta o espaço físico de Terralba como um local de vales, nos quais havia castelos ao redor dos quais alguns vilarejos existiam (CALVINO, 2011).

Essa construção do espaço físico é importante, mas não é o único aspecto espacial que se pode perceber e discutir na obra. Além do trânsito e do movimento das metades do visconde pelo cenário, a atmosfera que segue cada uma das versões do personagem é apontada como algo relevante e presente nas relações que cada uma das metades têm com outros personagens: as ações boas da metade boa do visconde criam uma atmosfera distinta daquela em que a metade mesquinha do visconde está presente.

Um exemplo pode ser percebido no momento em que a metade mesquinha do visconde passa a aterrorizar Pamela, partindo ao meio diversos objetos e seres vivos enquanto insiste em levá-la ao castelo. Diferente do que se percebe diante das benevolências da metade boa e seus reflexos na atmosfera que o cercava, a metade

ruim do visconde construía no espaço percorrido sensações opostas em relação àqueles que com ele conviviam.

No que diz respeito ao tempo, o personagem Visconde Medardo di Terralba parece viver e estar inserido em uma realidade temporalmente ligada à uma tradição do seu século. No entanto, ainda que tal característica componha visualmente o espaço de *O visconde partido ao meio*, e seja essencial à situação da obra no espaço-tempo da narrativa, outras características de como se transformam os espaços a partir de sua existência, resguardam uma relação com a estrutura e com a imagem que são de grande interesse para uma compreensão global da obra.

Assim, para fins de organização do debate, propõe-se uma divisão da discussão da obra em dois momentos: primeiro se trata do espaço físico em sua composição visual gerada pela imagem da qual parte Calvino, e, posteriormente, dedica-se à percepção de como as regras e o personagem retratado na imagem influenciam a construção espacial.

Descritivamente, o espaço físico no qual a trama se desenvolve é variado. Há, por exemplo, logo no início da trama, espaços como os campos onde famílias se refugiaram da peste, o acampamento e o campo de batalha em que a fatalidade da divisão do visconde em duas partes ocorre. Em *Terralba*, a figura do castelo é imponente e serve como espaço para reuniões como as do retorno do visconde a *Terralba*: “não havia dúvidas: era o visconde que voltava da guerra. A novidade se espalhou pelos vales, no pátio do castelo reuniram-se todos: familiares, criadagem, vindimadores, pastores, homens de armas” (CALVINO, 2011, p. 21).

Tal ideia remete à função que muitos castelos possuíam socialmente em relação à vida dos nobres e à importância dessas construções físicas para um período temporal comumente associado à idade média e, mais especificamente, ao século XVII que, segundo Calvino (2014), é aproximadamente o momento da guerra enfrentada por *Medardo di Terralba*.

Tal qual se observa, sobretudo, em obras como *O cavaleiro inexistente*, a questão da descrição física do espaço em *O visconde partido ao meio* não é extremamente atenta a detalhes e definições exatas dos lugares percorridos e ocupados pelos personagens das obras. Essa característica, no entanto, não desvaloriza a existência de um espaço físico que também se mostra importante nas relações entre os aspectos que compõem a narrativa.

Assim, mais do que comentar a respeito do trabalho feito pelo autor na construção do espaço físico de modo generalizado, propõe-se uma aproximação da ideia de espaço a partir da primeira imagem que surge na cabeça de Calvino (2014) ao pensar em escrever a obra, o que está consequentemente relacionado ao personagem visconde [centro da imagem] e sua relação com o espaço.

Com a *ekphrasis* que ocorre da imagem ao texto, *O visconde partido ao meio* acaba também por ganhar, na descrição do espaço, nuances que são perceptíveis da descrição da imagem, ainda que nela o espaço não venha necessariamente especificado ou delineado. A descrição de um homem partido pela metade, cujas partes são uma de boa índole e outra de má índole, não traz informações visuais diretas a respeito do espaço.

No entanto, a divisão do visconde pela metade é, como visto, o elemento precursor do estabelecimento de um padrão dual que se repete e que transforma o ambiente físico. Essa descrição visual de um homem partido em dois, portanto, serve como primeiro passo para a gênese de uma ideia de duplicidade que se desenvolve tal qual o movimento das metades do visconde pelo cenário.

Quando descreve a imagem na sua mente, Calvino (2014) não faz menção ao espaço onde estaria inserido o personagem principal. No entanto, há na dualidade percebida durante a construção da obra, apresentada pela imagem inicial e reforçada como uma regra que contamina todo o espaço físico da narrativa por meio da ação das metades do visconde, uma prévia de como tais características seriam, também, aplicadas ao campo do espaço.

Lins (1976, p. 69), ao comentar sobre as fronteiras nebulosas que cercam as diversas partes que compõem uma narrativa, questiona a separação das dimensões da obra e traz uma visão pertinente ao conteúdo abordado e explorado neste estudo: “onde, por exemplo, acaba a *personagem* e começa o seu espaço? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a *personagem é espaço*”. *Medardo di Terralba*, ao partir ao meio o cenário em que age também se mostra como espaço da obra.

Assim, o visconde, que estava partido ao meio, passa também a partir em dois muito daquilo que encontra durante sua passagem por alguns dos espaços físicos da narrativa, estabelecendo uma espécie de marca registrada, baseada no preceito da dualidade. O trecho a seguir serve como apresentação de um dos momentos em que o narrador descreve a ação da metade mesquinha do tio no

cenário: “no caminho de volta, ao meio-dia, Pamela viu que todas as margaridas do prado tinham só a metade das pétalas e a outra metade do miolo fora desfolhada [...] Havia entendido que o visconde se apaixonara por ela” (CALVINO, 2011, p. 51).

De um modo a marcar sua presença na narrativa, o visconde parte ao meio também outros objetos, o que se relaciona com a ideia do próprio personagem defender a dualidade como algo belo e necessário. Essa ideia se desenvolve na fala de *Medardo di Terralba* em uma conversa com seu sobrinho:

estava inteiro e para mim as coisas eram naturais e confusas, estúpidas como o ar: acreditava ver tudo e só havia a casca. Se você virar a metade de você mesmo, e lhe desejo isso, jovem, há de entender coisas além da inteligência comum dos cérebros inteiros. Terá perdido a metade de você e do mundo, mas a metade que resta será mil vezes mais profunda e preciosa. E você ha de querer que tudo seja partido ao meio e talhado segundo sua imagem, pois a beleza, sapiência e justiça existem só no que é composto de pedaços (CALVINO, 2011, p. 50)

O apreço do visconde por aquilo que corresponde à metade, na imagem e na semelhança do próprio corte que o partiu em dois, faz com que o personagem passe a reproduzir pelo restante do espaço o mesmo padrão e o mesmo ideal de defesa da incompletude. O sobrinho do visconde, narrador da história, relembra que há símbolos que não os deixavam esquecer da presença de *Medardo di Terralba* partido ao meio (CALVINO, 2011). Os objetos e seres vivos partidos que surgem durante a trama ao meio são um exemplo disso. *Medardo di Terralba* então modifica o ambiente à sua maneira.

A onipresença da dualidade como marca do personagem principal é aqui apontada pelo narrador: “para qualquer lado que me virasse Trelawney, Pedroprego, os huguenotes, os leprosos, todos se encontravam o signo do homem partido ao meio, era ele o padrão a quem servíamos e do qual não conseguimos nos livrar” (CALVINO, 2011, p. 50). O padrão dual sobre qual se discutiu até então está, portanto, inserido de modo profundo na construção da narrativa e faz do personagem a pura representação do seu espaço.

O espaço, então, passa a forçosamente se enquadrar ao padrão dual defendido pelo visconde: objetos aparecem partidos ao meio como um símbolo de sua passagem, o que é um indício de que o espaço, na realidade, se molda também à aplicação de restrição pelo padrão da dualidade que desponta na escrita de Calvino (2011) no decorrer dessa obra.

Outros exemplos ilustram bem a situação promovida, sobretudo, pela metade mesquinha do visconde: até mesmo animais que são parte da ambientação física do enredo cedem à padronização dupla imposta pelo personagem partido de Visconde Medardo di Terralba. Novamente, a personagem Pamela percebe no cenário à sua volta a consequência da presença de uma das metades do visconde, exemplificado no excerto que segue:

naquela noite Pamela dormiu em sua rede pendurada entre a oliveira e a figueira, e de manhã, que horror! encontrou no colo uma pequena carcaça sangrando. Era um meio-esquilo, cortado como de hábito em sentido longitudinal, mas com a pele intacta (CALVINO, 2011, p. 55)

O cenário físico, então, sucumbe ao padrão dual abordado no capítulo anterior quando se tratou da relação entre restrições e estrutura da obra, de modo a se manifestar primariamente na forma do visconde partido ao meio, mas que se expande para outros objetos durante a passagem das suas metades pelo ambiente de acontecimento da trama.

O corte vertical encontrado nos objetos é o mesmo que dividia o Visconde Medardo di Terralba. Da mesma forma que a regra se aplica ao personagem, ela passa a se replicar também em objetos e outros componentes do cenário, de um modo simbólico e representativo da ação desse padrão na obra.

Em uma das situações iniciais do livro, tal relação é mostrada de modo explícito por meio da partição de objetos: “viram as peras que pendiam contra o céu da manhã e ao vê-las ficaram horrorizadas. Porque não estavam inteiras, eram várias metades de pera cortadas ao comprido e cada uma presa ao próprio talo” (CALVINO, 2011, p. 26).

Desse modo, o padrão dual que surge na imagem que vem da mente de Calvino (2014), se estende também ao espaço da obra por meio das regras e da estrutura: é na repetição do padrão dual nas aparições do visconde que se constitui um cenário modificado pelo próprio personagem.

Adicionalmente, é importante mencionar que a movimentação do visconde, quando partido em dois, pelo espaço, ocorre de modo inverossímil, uma vez que sua própria existência neste ponto é impensável. Mesmo desafiando preceitos biológicos e físicos do ser humano, e mergulhando em um ambiente fantástico no qual tal aparência e sobrevivência são possíveis, o visconde sobrevive como um símbolo

dessa dualidade e passa a atuar de modos distintos no ambiente e em relação aos demais personagens.

Assim, também a movimentação do personagem pelo espaço físico está condicionada à persistência do padrão dual como algo definitivo à construção da obra como um todo: uma vez incompleto, o visconde precisa se habituar a se movimentar de um modo diverso, ao qual, no entanto, não parece se impor nenhum tipo de empecilho.

A imagem do visconde é significativa para a construção do espaço, de modo que, com o avanço das ações de suas metades no espaço, a perspectiva dual de divisão dos objetos no espaço torna o próprio personagem partido em duas metades uma grande representação do espaço em que se atua. Com a união das informações visuais trazidas pela imagem e pela sua efetiva aplicação por meio do padrão de dualidade, o espaço em *O visconde partido ao meio* se concretiza na ideia de oposição, duplicidade e complementaridade.

4.2.2 O barão nas árvores: as relações entre o espaço do solo e o espaço das árvores na elaboração do personagem Cosimo

Quando se trata da relação entre a presença da espécie humana em determinados espaços e dos aspectos sociais relativos a essa ocupação, tanto quando se faz referência à realidade material, quanto quando se trata do universo das obras literárias, tem-se como espaço mais frequente de trânsito de seres humanos o solo. Isso significa que, ainda que não exclusivamente, relações sociais em geral se desenvolvem e se perpetuam em um espaço predominantemente terrestre.

Em *O barão das árvores*, além da figura central de Cosimo como personagem e sua importância na determinação do espaço, há algo que espacialmente se destaca no cenário da obra e que difere da predominância terrestre em obras literárias de diversas naturezas: a ocupação do espaço das árvores como cenário de desenvolvimento de um personagem e de algumas de suas relações sociais. Sendo o ambiente ao qual Cosimo estará ligado até o fim da sua vida, a menção às árvores surge já na imagem descrita por Calvino (2014) como sendo o ponto de partida da elaboração de sua obra.

Assim como na seção anterior deste capítulo, em que se abordou questões específicas em relação ao espaço de *O visconde partido ao meio*, a ideia é explorar alguns aspectos gerais a respeito da dimensão espacial da obra literária. Posteriormente, tais elementos apontados como essenciais à discussão do espaço passam a relacioná-lo com a imagem inicial responsável por sua origem, e ainda o conectam com a possibilidade de discussão do efeito gerado a partir da imposição das regras e restrições presentes na estrutura da obra.

Geograficamente, o local apontado pelo narrador como ponto de início da narrativa se chama *Penumbria* e é o local no qual o personagem Cosimo e sua família vivem. A primeira menção a esse espaço está registrada no excerto a seguir: “estávamos na sala de jantar da nossa vila de Penúmbria, as janelas enquadravam as densas ramagens do grande carvalho ílex do parque” (CALVINO, 2009, p. 7). Trata-se de um espaço fictício com inspirações relacionadas à realidade vivida no século XVIII, período relativo ao desenvolvimento da história.

Após um impasse com membros de sua família, Cosimo, então em sua infância, decide subir no carvalho presente no quintal de sua casa e promete não descer mais dele. O obedecimento dessa promessa torna as árvores seu novo espaço de moradia e interação, de modo que a movimentação do personagem pelo cenário é realizada a partir dos galhos e da passagem de uma árvore a outra.

Diferente da vida levada por Cosimo no começo da trama, quando ainda estava no solo, sua transferência para o espaço das árvores representa um novo estado de consciência, em partes adquirido por uma visão [também no sentido físico e sensorial] distinta daquela apresentada por outros personagens que mantiveram suas vidas no espaço terrestre.

A divisão do espaço entre o trânsito e as ações que acontecem em terra, e àqueles que aconteciam sobre as árvores com Cosimo é a materialização da apresentação de um espaço horizontalmente definido e dual no interior da obra. Entre a vida sobre os galhos e a realidade no solo, dividem-se percepções a respeito do mundo por meio de mudanças percebidas no próprio personagem a partir da alteração do seu espaço de vida e convívio predominantes.

Inicialmente, destaca-se o modo pelo qual *Cosimo* percebeu e se adaptou à questão da sua mobilidade sobre os galhos das árvores e como isso ocasionou mudanças em alguns dos seus hábitos antes relacionados à terra, como a medição de distâncias e percepção de espaço quando em cima das árvores:

percebeu que, a vegetação sendo tão densa, ele podia deslocar-se muitas milhas pulando de um ramo para outro, sem nunca descer. Às vezes, um pedaço de terra nua obrigava a enormes voltas, mas ele logo aprendeu todos os itinerários obrigatórios e media as distâncias não mais seguindo os nossos parâmetros, mas tendo em mente os traçados sinuosos que devia seguir sobre os ramos (CALVINO, 2009, p. 35)

Quando o modo de se perceber o espaço por parte do personagem se altera por conta da perspectiva assumida na troca do espaço terrestre pelos galhos da árvore, estabelece-se uma coexistência entre dois espaços. Tal relação está presente já na imagem da qual parte Calvino (2014), de modo que a descrição espacial do carvalho onde *Cosimo* decide viver é um exemplo de *ekphrasis*.

No relato do autor, a presença do personagem já sobre as árvores, das quais se recusa a descer, já é um demonstrativo que há uma cisão entre a vida anterior de Cosimo e o momento de subida e permanência sobre as árvores. Esse movimento é motivado pela imagem: é a partir dela, que dá início à obra e que essas relações espaciais se estabelecem em um primeiro momento.

Ainda que a vida apenas sobre as árvores seja um comportamento pouco adaptável à realidade humana, algo que dificilmente poderia se reproduzir fora dos domínios da fantasia e da liberdade de construção de enredo com a qual lidou Calvino (2009) na construção dessa obra, tal condição de vida em um espaço inóspito é determinante para a construção da narrativa, e vem fortificada pelo estabelecimento da regra de não se descer das árvores sobre a qual se comentou no capítulo anterior.

Os galhos das árvores, são por essência, espaços não-humanos, isto é, humanos, de modo geral, não foram adaptados para transitar nessas condições e estão acostumados a viver e construir suas vidas no solo. A entrada de *Cosimo* nesse espaço é, sobretudo, simbólica: a entrada em um ambiente incomum aos humanos representa uma virada psicológica do personagem, que, ao negar o modo de vida humano atrelado ao solo, passa a enxergar tudo de uma perspectiva diferente.

Cosimo se torna, a partir de sua persistência em seguir à risca sua mudança para o nível das árvores, um personagem decidido a se manter fiel àquilo que promete cumprir. Esse aspecto reforça uma relação com o espaço que é levada às últimas consequências pois, para manter sua promessa de se manter nas árvores,

Cosimo permanece mais da metade da sua vida sendo fiel a essa promessa. No trecho abaixo, narrado pelo irmão de *Cosimo*, fica evidente a relação de dependência que se estabeleceu com o espaço em decorrência da regra a ser obedecida apresentada logo no início da trama:

- Cosme - comecei a dizer-lhe -, você passou dos sessenta e cinco anos, como pode continuar aqui em cima? O que você tinha para dizer já foi dito, entendemos, foi uma grande força de ânimo sua, conseguiu, agora pode descer; Mesmo para quem passa a vida inteira no mar, chega o momento do desembarque.
Que nada. Fez sinal negativo com a mão. Quase não falava mais. Levantada de vez em quando, enrolado numa coberta quase até a cabeça, e sentava-se num galho para apanhar um pouco de sol (CALVINO, 2009, P. 234)

O entrelace entre o personagem e o espaço que se molda em volta dele é intenso, de modo a se introduzir ao universo do personagem um novo modo de se perceber a realidade à sua volta. Como exemplo claro dessa relação, a questão da distância do solo é apresentada na obra como um representativo da ideia de se adotar outras visões a respeito das relações humanas.

O irmão de Cosimo, em um diálogo com o filósofo Voltaire, menciona a crença de seu irmão em relação à ideia da distância do solo [fisicamente ou figurativamente] ser algo necessário para se compreender o que se fato ocorre nela: “meu irmão afirma - respondi - que aquele que pretende observar bem a terra deve manter a necessária distância (CALVINO, 2009, p. 158)”.

Assim, o mundo visto de cima das árvores por Cosimo é diferente daquele em que vivia quando estava com os pés no chão; trata-se de uma nova visão a partir do ingresso em um ambiente incomum aos humanos. Outro trecho da obra que revela essa relação está registrado a seguir:

Cosme observava o mundo da árvore: qualquer coisa, vista lá de cima, era diferente, e isso já era um divertimento. A alameda ganhava uma outra perspectiva, e também os canteiros, as hortênsias, as camélias, a mesinha de ferro para tomar café no jardim (CALVINO, 2009, p. 18)

Um exemplo dessa nova postura pode ser percebida por meio do relato do irmão de Cosimo, que afirma que Cosimo assumia uma postura de guarda em cima das árvores: “meu irmão parecia uma sentinela. Controlava tudo, e nada lhe chamava atenção” (CALVINO, 2009, p. 18). Uma mudança de postura que segue

uma mudança na percepção do espaço é considerado o grande motivo do estudo espacial aqui proposto.

Lacirignola (2010) fala mais especificamente sobre um momento de ruptura na transferência de *Cosimo* do chão, próximo da sua família, para as árvores. A autora defende a posição. compartilhada neste estudo, de que

non durano molto, quindi, la preoccupazione e la tristezza derivate da questa scelta radicale di rottura; subito il pensiero di Cosimo va all'esplorazione del nuovo universo, alla linea dell'orizzonte mai stata così visibile che ora lo invita a muoversi verso di lei²¹ (LACIRIGNOLA, 2010, p. 28)

A mudança de foco e de perspectiva pode também ser interpretada como uma espécie de revolta contra as convenções sociais correntes (DI CARLO, 1978); ainda que signifique ruptura por meio do espaço, tal comportamento não significa uma ruptura na íntegra: “*Cosimo* aveva scelto la libertà della natura, ma non aveva dimenticato la realtà concreta della storia”²² (DI CARLO, 1978, p. 58). Mesmo nas árvores, o ato de se rebelar ainda o prendia aos aspectos da humanidade a que tentava se impor contrariamente.

Assim, a imagem da qual relata ter partido Calvino (2014) para a construção de *O barão nas árvores*, em união com a regra delimitadora do seu processo de escrita, que estabelece o espaço das árvores como âmbito de crescimento e desenvolvimento do personagem principal, são elementos fundamentais para que a relação de *Cosimo* com dois espaços ocorra do modo como relatado pelo narrador.

Exemplo da forte relação de *Cosimo* com esse espaço se percebe quando se assume as árvores como sua nova casa. Esse momento de ruptura da relação de moradia com a vida terrestre [sem que haja necessariamente desvinculação social das relações entre *Cosimo* e parte dos outros personagens] é um símbolo da adoção de uma nova percepção em relação aos modos de vida sobre os galhos das árvores: “minha casa - disse Cosme e apontou ao redor em direção aos ramos mais altos, as nuvens -, minha casa está por toda a parte, onde quer que seja possível subir, andando para o alto...” (CALVINO, 2009, p. 148).

²¹ “portanto, a preocupação e a tristeza decorrentes dessa opção radical de ruptura não duram muito; O pensamento de Cosimo imediatamente se volta para a exploração do novo universo, para a linha do horizonte que nunca esteve tão visível que agora o convida a se mover em direção a ela” (LACIRIGNOLA, 2010, p. 28). Tradução nossa.

²² “Cosme escolheu a liberdade da natureza, mas não esqueceu a realidade concreta da história”. Tradução nossa.

O espaço das árvores, em oposição ao espaço terrestre, é, portanto, criado por Cosimo e ressignificado a partir de uma visão humana de vida e de movimentação que diferem daquela compartilhada, por exemplo, por sua família. O modo de transitar de um espaço a outro também sofre alterações, de maneira que o narrador afirma que, por vezes, Cosimo se movia de um ponto a outro com maior eficiência que aqueles que faziam o trajeto por terra:

do olmo, sempre buscando um lugar onde um ramo passava lado a lado com os ramos de outra planta, saltava para uma alfarrobeira e depois para uma amoreira. Assim, eu via Cosme avançar de um ramo para outro, caminhando suspenso no jardim (CALVINO, 2009, p. 19)

Desse modo, pode-se afirmar, enfim, que a relação de *Cosimo* com o espaço é central na obra e se deve àquilo que Calvino (2014) estabelece como imagem inicial e restrição de escrita durante seu processo criativo. Sem que houvesse a inserção desses dois elementos no contexto de produção da obra, o espaço vivido por Cosimo não estaria submetido à divisão horizontalmente planejada em dois locais distintos de trânsito dos personagens e também de pensamento e visão a respeito da vida.

O que se percebe a partir da divisão do espaço em dois é o reflexo dessa ideia na trajetória do personagem principal e o efeito consequente que isso provoca na sua relação com outros personagens. Como afirma Lacirignola (2010), *O barão nas árvores* é uma representação de alguns valores, que se resumem no seguinte trecho: "il barone rampante testimonia in maniera inequivocabile l'aspirazione a un'esistenza mobile, libera, avventurosa e anche solitaria [...]"²³ (LACIRIGNOLA, 2010, p. 29).

Com a percepção de que há, portanto, uma divisão entre dois principais espaços na obra, a qual se percebe desde o momento de concepção do texto de acordo com Calvino (2014), defende-se a posição de que a oposição entre esses dois espaços signifique também uma ruptura na trajetória do personagem, que passa a viver em outros espaços, sem que necessariamente haja uma desconexão de alguns valores presentes na sociedade terrestre, ainda que seja visível uma mudança de perspectiva do personagem em relação à vida de modo abrangente.

²³ "O barão nas árvores atesta inequivocamente a aspiração a uma existência móvel, livre, aventureira e até solitária [...]". Tradução nossa

Imagem e estrutura, então, convergem para o delineamento desse novo espaço, oposto àquele conhecido e cultivado pelos humanos.

4.2.3 O cavaleiro *inexistente*: movimento e atmosfera na construção do espaço desbravado por *Agilulfo*

A elaboração espacial de *O cavaleiro inexistente* é aqui abordada em uma perspectiva distinta em relação às duas obras anteriores. A proposta concretizada aqui é a de explorar, por meio da imagem e da estrutura, questões referentes ao movimento dos personagens no espaço físico da obra. A opção por esse recorte de análise se deve ao fato de que, comparativamente com as demais obras exploradas, a ideia de mobilidade pelo cenário parece exercer nesse contexto uma importância elevada em relação a outros aspectos também possíveis de serem investigados.

Retomando elementos fundamentais do enredo de *O cavaleiro inexistente*, destaca-se que o personagem *Agilulfo* é um cavaleiro de *Selimpia Citeriore e Fez*, que veste uma armadura que permite que ele se movimente e também que ele exista. Sua trajetória é, no que diz respeito ao espaço, cercada por um cenário com descrições simples e menos detalhadas da construção física do espaço da obra.

No entanto, o menor destaque do espaço concreto em relação a outras dimensões da obra não necessariamente invalida a existência dessa dimensão da obra: o espaço físico ainda está presente e recebe relativa atenção da narradora, algo que pode ser percebido em alguns momentos do texto como demonstra o seguinte excerto:

encontravam-se num pequeno vale: deserto, excetuando os mortos e as moscas que zumbiam sobre eles. A batalha chegara a um momento de trégua, ou então recrudescia num outro lado do terreno. Rambaldo cavalgava perscrutando ao redor. Repete-se um bater de cascos: surge um guerreiro a cavalo na beira de uma elevação. É um sarraceno! Olha à volta, arrebatador, mexe as rédeas e foge. Rambaldo esporeia e o persegue. Agora está também no alto; vê lá no prado o sarraceno a galopar, desaparecer e reaparecer entre as aveleiras. (CALVINO, 2005, p. 38)

Percebe-se em trechos como o apresentado acima a questão do movimento do personagem e da criação de determinada atmosfera complementar ao enredo a partir do espaço físico fornecido pelo narrador. A menção ao vale e à pradaria como lugares físicos de trânsito do personagem aparecem de modo complementar a

esses dois elementos [atmosfera e movimento], fornecendo uma localização física e geográfica para o desenvolvimento da ação.

A opção de dar menos ênfase à questão do espaço físico parte da escolha narrativa da irmã Teodora, que é a narradora da obra e da história que envolve Agilulfo: a partir da ambientação franca, que é aquela em que o narrador se posiciona externamente aos fatos (LINS, 1976), a construção física dos lugares pelos quais passam os personagens é simples, porém essencial a alguns momentos. Como mais um exemplo desse tipo de descrição, está o trecho a seguir: “localizou-o debaixo de um pinheiro, sentado no chão, arrumando as pequenas pinhas caídas segundo um desenho regular de um triângulo isósceles” (CALVINO, 2005, p. 20).

A ausência de longas descrições não invalida a existência de um espaço físico; pelo contrário, apenas estabelece um padrão de tratamento dessa informação dentro da obra. O foco e o estilo da narração adotado por irmã *Teodora* parece, então, estar no desenvolvimento de uma cronologia dos fatos e do desenrolar das situações em que Agilulfo estaria presente.

Há de se destacar o papel da descrição narrativa na questão da atmosfera, a qual está também incluída na ideia de espaço. Em alguns momentos, irmã Teodora destaca os sentimentos de Agilulfo por meio da ideia de espaço. No excerto a seguir, isso é representado por meio da visão angustiante do personagem em relação ao acampamento de batalha:

incomodava-o e inquietava-o mais do que tudo ver pés descalços que despontavam aqui e ali da entrada das tendas, os dedos apontando para cima. durante o sono o acampamento era o reino dos corpos, uma exposição de velha carne de Adão, cheirando ao vinho bebido e ao suor da jornada de lutas; ao passo que no umbral dos pavilhões jaziam decompostas as armaduras vazias, que os escudeiros e os fâmulos, de manhã, lustrariam e deixariam tinindo. Agilulfo passara, atento, nervoso, hierático: o corpo das pessoas que tinham um corpo de verdade dava-lhe um mal-estar semelhante à inveja, mas também uma sensação que era de orgulho, de desdenhosa superioridade (CALVINO, 2005, p. 13)

A atmosfera criada a partir do ambiente em que *Agilulfo* se encontra é refletida também na sua reação diante daquilo que o cerca: assim, cresce a imagem de uma atmosfera inóspita para o personagem. Conforme previamente se comentou com base na reflexão teórica de Lins (1976) a respeito do espaço romanesco, a

questão da atmosfera é parte integrante do conceito de espaço na obra literária, e demonstra como a questão espacial pode surtir efeito em outras dimensões da obra.

Detalhes a respeito do espaço trazem subsídio à narração para que se possa afirmar certos sentimentos e percepções do personagem em relação à uma situação. Em uma passagem de *O cavaleiro inexistente*, a narradora faz menção à uma nuvem de poeira, um evento que tem consequências para a criação de um espaço que influencia os personagens: “as duas nuvens de poeira se misturaram: tosses e golpes de lança ribombaram em toda a planície” (CALVINO, 2005, p. 33).

Para que a atmosfera possa ser criada em determinadas passagens da obra, então, é necessário que haja a sustentação de um espaço físico. Dentre os principais cenários pelos quais Agilulfo percorre estão acampamentos e campos de batalha, que dialogam diretamente com sua função como cavaleiro. Isso significa que, para tornar mais verossímil a sua posição como cavaleiro, apesar de sua inexistência, o cenário que envolve o personagem é aquele que condiz com sua demonstração de sua virtude e seu modo de ver a vida.

Também, parte do espaço físico de *O cavaleiro inexistente* é composto por localidades como vilas e castelos, dois elementos que remetem ao tempo em que se localiza o desenvolvimento da narrativa. Conforme já discutido, o período medieval, no qual transcorre a história, pode também ser referido no texto a partir do espaço, uma vez que elementos como tempo e espaço estão dispostos de modo indissociável no interior da obra literária.

A temporalidade relacionada à existência de Carlos Magno é outro indício que o espaço-tempo aparece bem marcado e pode ser um aspecto que guia o processo imaginativo dessas dimensões na mente do leitor. De certo modo, a existência de uma marcação temporal é um aspecto colaborativo à construção espacial da obra.

Agilulfo, que é parte da tropa de Carlos Magno, só pode se mover pelo espaço físico da obra se estiver vestindo sua armadura. Tal ideia da ligação de Agilulfo à sua vestimenta pode ser interpretada é um símbolo da fidelidade do cavaleiro à sua missão e às suas virtudes. Impossibilitado de desfazer-se da armadura, toda a sua movimentação é atravessada pela necessidade de vesti-la.

A questão do trânsito do personagem na obra é, de acordo com o que aponta Lacirignola (2010), focada no personagem, de modo que Agilulfo é a personificação da questão da movimentação na obra: “anch’egli, dunque, è portavoce del valore

della mobilità e a suo modo di quello della leggerezza”²⁴ (LACIRIGNOLA, 2010, p. 47). Mais uma vez, tal qual ocorre em *O visconde partido ao meio*, o personagem principal e suas características são um símbolo em relação ao espaço: enquanto Medardo di Terralba é o próprio espaço no que se refere à questão da disseminação de uma dualidade, Agilulfo é a constituição da movimentação no espaço.

A concretude da sua existência no espaço só se manifesta mediante à roupa, ou ainda, à sua condição de cavaleiro. Seu trânsito pela obra em muito se relaciona a esta ideia, pois, para estar no campo de batalha, precisa preencher a sua inexistência com algo que o permita, de fato, existir. Por consequência, a movimentação de *Agilulfo* está condicionada à regra que determina sua existência. Para discutir como efetivamente essas relações se constroem, optou-se por dividir a discussão do espaço e das dimensões adjacentes em dois momentos.

Após uma primeira aproximação em relação à ideia de espaço em *O cavaleiro inexistente* no que diz respeito à atmosfera e o movimento, e seguindo a mesma sequência estabelecida para a análise das obras anteriores, determinou-se primeiro se discutir a relação entre imagem inicial e consequências no espaço, para que depois questões a respeito das restrições literárias possam ser abordadas em relação à dimensão espacial.

A imagem prévia da qual parte Calvino (2014) na construção da obra *O cavaleiro inexistente* traz o cavaleiro que não existe sem uma armadura como figura central da obra. Agilulfo, em certa ocasião na obra, desaparece no momento em que se desfaz de sua armadura. A imagem do personagem, da qual parte o autor, é o ponto de partida para a elaboração da obra e também do espaço.

Na descrição feita por Calvino (2014), sob o ponto de partida para a constituição da obra, não há menção direta à ideia de espaço. O que se descreve, no entanto, é a figura do personagem principal, *Agilulfo*. É em torno dela que o espaço se constrói, considerando necessidades regionais e temporais relativas à localização do personagem no enredo da obra.

Desse modo, o espaço se constitui por meio da imagem a partir da existência do personagem e de suas características que estão presentes na ilustração presente na mente do autor. De certo modo, Agilulfo demonstra ser o ponto central do qual se infere a existência de um cenário espacial e temporal. Também a partir dele, a

²⁴ “Ele também é, portanto, porta-voz do valor da mobilidade e, à sua maneira, do valor da leveza” (LACIRIGNOLA, 2010, p. 47). Tradução nossa.

ambientação, a atmosfera e, sobretudo, a questão do movimento se tornam presentes e passíveis de discussão na obra.

Assim, o domínio da imagem na obra literária, no sentido da segunda definição da visibilidade apresentado por Calvino (1990a) [da imagem que surge na mente do autor e constitui a *ekphrasis* na obra literária], propõe o estabelecimento de um cenário a partir de uma breve descrição. Do ponto de vista da visibilidade que influencia o processo imaginativo do leitor, a localização espaço-temporal atribuída pelas dicas dadas durante os períodos em que se descrevem espaços no decorrer da obra são um ponto de partida para se visualizar o espaço da obra.

Ainda que a ligação entre imagem da invisibilidade de Agilulfo e o espaço seja simples de ser percebida, outro elemento motivador das relações espaciais na obra é a estrutura da obra. De acordo com o que se discutiu no capítulo anterior a respeito do uso de restrições na elaboração da narrativa, a regra da limitação da existência de Agilulfo ao uso de sua armadura, uma vez que o personagem é essencialmente invisível aos olhos dos demais, também tem sua influência no modo como o personagem desfruta do espaço.

Existe uma impossibilidade de se atuar no espaço sem que se esteja materialmente representado; um fato que se demonstra real a partir do momento que a vida de Agilulfo chega ao fim por conta do seu desprendimento do único material que justificava sua existência e que armazenava sua consciência: a sua armadura.

O esvaziamento físico do personagem é compensado pelo uso de sua armadura e também ampliado por meio da sua consciência, que ocorre independente da sua invisibilidade, sendo apenas submetida ao uso do aparato físico como condição sem a qual o personagem não pode interagir com outros personagens e com o espaço. Tal visão suscita a questão da mobilidade do personagem, que é, dentre as relações estabelecidas com espaço, aquela que mais se destaca no escopo deste estudo. Para reforçar a questão do movimento pelo espaço físico de *O cavaleiro inexistente*, Lacirignola (2010, p. 48), apresenta o seguinte pensamento:

i personaggi agiscono e si rincorrono, si scontrano e fuggono lungo spazi illimitati e il loro movimento ha lo stesso andamento 'zigzagante' che Calvino attribuisce ai paladini ariosteschi. Tale andamento viene reso figurativamente dalle riflessioni della monaca-scrivana, narratrice apparentemente estranea alla materia trattata, che immagina le vicende

descritte come tracce e disegni che la penna d'oca lascia sul foglio bianco. Pensa di segnare sulla carta la strada polverosa, i fiumi, i ponti, i boschi, le onde del mare, e tra questi elementi si allungano le linee che simboleggiano i percorsi dei diversi personaggi: di Agilulfo in primo luogo, il cui cammino ha un andamento lineare e sicuro [...]”²⁵ (LACIRIGNOLA, 2010, p. 48).

A dinamicidade da movimentação dos personagens na obra, mencionada por Lacirignola (2010) é, portanto, um aspecto mais evidente em *O cavaleiro inexistente* que a própria construção do espaço físico que cerca o personagem. Lacirignola (2010, p. 48), ao comentar a movimentação como um dos elementos de destaque da obra, enfatiza “la spinta al movimento, lo spirito dinamico e avventuroso della narrazione [...]”²⁶.

A movimentação, sobretudo de Agilulfo, é afetada pela aplicação da regra a que se submete sua existência, que vem também representada na imagem original da qual parte o autor para a constituição de uma obra visualmente construída. Como um momento que ilustra a capacidade de movimentação de Agilulfo, salvas as restrições a que se impõem a existência do personagem, apresenta-se a seguinte situação: “Agilulfo, cavalgando no grupo, de vez em quando dava uma corridinha para frente, depois parava para esperar os outros, voltava-se para controlar se a tropa marchava compacta [...]” (CALVINO, 2005, p. 23)

A exploração e o desbravamento do espaço só ocorrem por conta da relação do personagem com a imagem e com as regras que determinam sua presença no enredo. Desse modo, entrelaçam-se imagem, estrutura e espaço, por meio da limitação e da definição das possibilidades de movimentação de *Agilulfo* no processo de descobrimento de novos lugares pelo cenário ambientalizado pela narração de irmã *Teodora*.

O movimento de outros personagens, também presente na obra, apesar de não explorado diretamente neste estudo [o foco está, sobretudo em Agilulfo, uma vez que é sobre ele que recai a questão da imagem e da estrutura], é também algo que pode ser percebido e estudado a respeito da obra de Calvino (2005). No

²⁵ “Os personagens agem e perseguem uns aos outros, colidem e fogem por espaços ilimitados e seu movimento tem o mesmo padrão de 'zigzag' que Calvino atribui aos paladinos de Ariosto. Essa tendência é representada figurativamente pelas reflexões da freira escriba, uma narradora aparentemente alheia ao assunto, que imagina os eventos descritos como traços e desenhos que a pena de ganso deixa na folha em branco. Pensa em marcando no papel a estrada empoeirada, os rios, as pontes, as matas, as ondas do mar, e entre esses elementos se estendem as linhas que simbolizam os caminhos dos diferentes personagens: de Agilulfo em primeiro lugar, cujo caminho tem um traçado linear e seguro [...]” (LACIRIGNOLA, 2010, p. 48). Tradução nossa.

²⁶ “a vontade de movimento, o espírito dinâmico e aventureiro da narrativa [...]” (LACIRIGNOLA, 2010, p. 48). Tradução nossa.

entanto, considerando o recorte proposto para o desenvolvimento dessa discussão, propõe-se dar destaque àquilo que está diretamente envolvido a Agilulfo.

Assim, imagem e estrutura em *O cavaleiro inexistente* convergem para uma construção espacial que está mais fortemente localizada na ideia de movimento do cavaleiro invisível e de ambientação proposta para a atmosfera de algumas passagens da obra.

Reconhecendo a complexidade da discussão e a incapacidade de se cobrir todos os detalhes e efeitos percebidos nessa relação entre os três quesitos de interesse do presente estudo, limita-se a afirmar que, no caso de uma análise focada nos trajetos e trânsitos de *Agilulfo*, a estrutura e a imagem têm sua influência na proposta de um cenário que surge posteriormente como moldura para a ação do personagem no mundo fictício da obra literária.

4.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESPAÇO, ESTRUTURA E IMAGEM EM OS NOSSOS ANTEPASSADOS

As discussões propostas neste capítulo trouxeram exemplos que tentam desenhar a existência de uma organização e hierarquização entre três pontos principais explorados até aqui: a imagem é o ponto de início, já a estrutura dá continuidade à ideia advinda da imagem, estabelece padrões e acaba por interferir na dimensão espacial da obra literária. No caso das três obras de Calvino (2014), tal disposição dessas etapas parece ser, como se defende até aqui, um fato.

Entende-se que há, portanto, uma espécie de ligação inevitável entre esses três fatores, de modo que o espaço não pode existir da forma como se manifesta em *Os nossos antepassados* se não existissem as regras que a escrita de Calvino impôs ao texto, e muito menos sem a inspiração visual que, por meio da *ekphrasis*, torna imagem em texto de caráter visivo.

A formatação do espaço físico e o movimento dos personagens pelo ambiente são resultado de uma construção visual: em *O visconde partido ao meio*, o espaço é decorado pela dualidade do personagem incompleto, que transita em modo essencialmente fantástico e um tanto inverossímil. O que era dual na aparência do visconde, que se tornou dois na imagem que estava na mente do autor, se estende para os objetos que estão no ambiente.

É tão predominante a visão dupla perpetuada pelo personagem visconde que isso se torna uma espécie de padrão; um modo mais tímido de expressão de uma regra, que se torna ainda mais evidente diante da criação da ideia de que as metades do visconde, completamente distintas em índole e atitudes, passariam a estar, em boa parte da obra, nos mesmos espaços, mas em momentos distintos.

Em *O barão nas árvores*, por sua vez, a imagem de origem já traz a diferença entre mundo das árvores e mundo do solo. O que ocorre durante a narrativa é a reafirmação dessa divisão horizontal. Calvino (2014) comenta no excerto a seguir algumas das diferenças entre *O visconde partido ao meio* e *O barão nas árvores*:

o barão nas árvores, portanto, acabou saindo muito diferente de *O visconde partido ao meio*. Em vez de uma história fora do tempo, com cenário apenas esboçado, personagens filiformes e emblemáticas, com trama de pequena fábula para crianças, era continuamente atraído, ao escrever, a fazer um “pastiche” histórico, um repertório de imagens setecentistas, repleto de datas e correlações com acontecimentos e personagens famosas; uma paisagem e uma natureza, imaginárias sim, mas descritas com precisão e nostalgia; uma história que se preocupava em tornar justificável e verossímil até a irrealidade do achado inicial; em resumo, terminei tomando gosto pelo romance, no sentido mais tradicional da palavra (CALVINO, 2014, p. 4).

Quando se trata, então, daquilo que está retratado em *O cavaleiro inexistente*, a ideia de imagem e estrutura colaboram, por meio da existência do personagem Agilulfo, para a criação de um espaço que emoldura as ações e trânsitos do cavaleiro. Nos três casos, a presença do personagem escolhido para análise e presente em cada uma das imagens descritas por Calvino (2014) demonstra um modo de se perceber a relação entre imagem e estrutura como precursora do impacto posteriormente percebido no espaço de cada uma dessas obras.

Em um estudo do espaço que privilegia a existência e a influência das restrições de escrita no ambiente formado no interior da narrativa, e que considera a imagem que vem da mente do autor como um objeto de criação de um ambiente cultural, social e político particular de cada obra, propôs-se discutir as motivações que fazem dos espaços de *Os nossos antepassados* aquilo que eles de fato são.

O percurso que considerou ainda a importância de outros pontos da narrativa de grande influência na questão do espaço, sobretudo por terem uma relação intensa e resultativa na compreensão do espaço, é uma realidade que direciona e condiciona as discussões do que se entende de cada espaço nas três obras.

Assim, em *Os nossos antepassados*, não necessariamente se percebe uma semelhança entre o espaço estabelecido para as ações desenvolvidas em cada

enredo das três narrativas. No entanto, é perceptível que em todos os casos, a convergência entre imagem e estrutura, refletidas na elaboração do personagem, construiu para cada enredo um espaço único e particular.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O lugar do espaço nas três narrativas que compõem *Os nossos antepassados* foi privilegiado no decorrer deste estudo como um elemento de interesse na obra de Calvino por estar conectado com outras ideias e determinações a respeito da obra que possuem relevância.

As discussões concluídas no capítulo anterior, apesar de explorarem uma das facetas possíveis a respeito do espaço, não esgotam os inúmeros caminhos a serem percorridos no estudo do espaço dentro das três obras. Em decorrência da necessidade de realizar um estudo mais focado em um objeto específico, muito por conta da dimensão de um estudo monográfico de menor profundidade, este estudo tem o intuito de apenas mapear um local de potencial discussão de maior porte.

A importância da estrutura e da visibilidade na obra de Calvino de um modo geral resulta no reflexo dessas dimensões no trabalho realizado com outros itens. O espaço, escolhido como ponto fundamental deste estudo, não se difere neste sentido: muito do que se percebe da ambientação do espaço nas três obras está condicionado por esses dois aspectos.

Não há, de fato, a certeza absoluta de que exista realmente uma hierarquia que organiza imagem, estrutura e o espaço. No entanto, é reforçada a ideia de que a imagem efetivamente serve como um ponto de partida para todo o desenvolvimento das relações entre outros pontos que compõem as obras, o que faz dessa ideia algo defendido por este estudo. Assim, diz-se que nas três obras, a visibilidade é o ponto de partida para a formação de uma estrutura e, conseqüentemente, de um espaço.

Comparativamente, as três obras, em relação ao espaço, apresentam uma relação espacial diretamente conectada à ideia da restrição de escrita. Em *O barão nas árvores*, o espaço dual é reflexo de uma mudança do próprio personagem, que divide o seu mundo do mundo dos outros. No caso de *O cavaleiro inexistente*, no entanto, a regra de não existência de *Agilulfo* influi na sua mobilidade pelo espaço e na relação com o cenário. E por fim, *O visconde partido ao meio* é um reflexo da divisão do personagem que passa a atuar como uma personificação do espaço.

Um espaço visualmente estruturado surge de uma ideia do autor que só se revela a partir de um texto adjacente, exterior à obra literária, mas que, de modo importante, aponta para um aspecto que a leitura apenas da obra já poderia

ênfatizar: há no espaço da obra resquícios de uma visibilidade que é reflexo de uma narrativa imagética como a que propõe Calvino (2014) em *Os nossos antepassados*.

A questão do espaço visualmente construído ultrapassa os limites da dimensão física e se estende também a questões sociais de ambientação. Quando o visconde parte ao meio tudo o que encontra pela frente, molda em si mesmo um espaço que denuncia aos demais personagens sua existência e sua importância, em uma espécie de autoafirmação de sua incompletude. Trata-se da representação visual de um padrão que percorre toda a obra. O visconde, assim, passa a ser a própria representação do espaço quando está partido ao meio.

Quando Cosimo escolhe as árvores como seu novo lar, há também visualmente e fisicamente uma divisão do espaço da obra em dois: o lugar das árvores, e o lugar do solo. Socialmente diferenças que se desdobram em cada um desses locais demonstram que a regra de não descer mais das árvores [o espaço de Cosimo], significa também engajar-se de modo diverso com as atividades do mundo terreno, sem que necessariamente haja necessidade de romper socialmente com esse espaço [apenas fisicamente]. De certo modo, a mudança de perspectiva ocorre por uma mudança de espaço.

Quando *Agilulfo* se movimenta com sua inexistência visual pelo espaço, ele está reafirmando sua existência psicológica e social por meio do movimento no espaço construído em volta de si. Por tal motivo, o uso da armadura, além de localizar temporalmente o período de ocorrência da obra, também aponta para uma ideia de possibilidade de movimentação do personagem pelo espaço da obra.

O entrelace entre imagem e estrutura para a construção do espaço, então, é o indicativo de três possíveis relações distintas dessas dimensões com o lugar dentro do campo da obra literária. Cada uma a seu modo, as obras trazem na relação entre esses elementos consequências e representações particulares ao modo como a convergência entre espaço, imagem e estrutura ocorreram.

De modo geral, as discussões que se buscou promover neste trabalho são de superfície: visam mapear as relações entre os três aspectos [imagem, estrutura e espaço] nas três obras de *Os nossos antepassados* e discuti-las de modo inicial, suscitando possibilidades de exploração que uma primeira aproximação do tema pode proporcionar.

Ao fazer uso de conceitos teóricos advindos da própria obra de Calvino (1990a), como a visibilidade, e de outras ideias relativas aos estudos literários como o de estrutura e de escrita estrangida, este estudo resulta em uma das possíveis abordagens. Pelo explorar dos conceitos de visibilidade e estrutura na obra de Calvino; tentou-se estabelecer relações com uma das várias dimensões e camadas que compõem cada uma dessas obras.

O capítulo anterior buscou relacionar os conceitos de visibilidade e estrutura à construção do espaço; de modo a indicar caminhos pelos quais essa relação em três pontos pode ser percebida. Para isso, também se buscou analisar, de modo mais generalista, questões de espaço que são mais óbvias, para que depois se pudesse adentrar à questão central do estudo.

Como possíveis desdobramentos deste estudo, a exploração mais detalhada de cada um desses espaços pode servir à expansão das discussões a respeito da obra. As contribuições trazidas por este estudo de modo algum esgotam as possibilidades de pesquisa a respeito da relação imagem, estrutura e espaço nas três obras, discussões que podem ainda ser expandidas para outras obras do autor, nas quais a questão do espaço se manifesta de modo contundente.

REFERÊNCIAS

- AMAZON. **Il visconte dimezzato**. Disponível em:
<<https://www.amazon.com.br/visconte-dimezzato-Italo-Calvino/dp/8804370874>>.
Acesso em: 15 jun. 2022a.
- _____. **Il visconte dimezzato**. Disponível em:
<<https://www.amazon.com.br/visconte-dimezzato-Italo-Calvino/dp/8811020891>>.
Acesso em: 15 jun. 2022b.
- _____. **Il visconte dimezzato**: edizione speciale. Disponível em:
<<https://www.amazon.com.br/visconte-dimezzato-Ediz-speciale/dp/8804632631>>.
Acesso em: 15 jun. 2022c.
- _____. **Il visconte dimezzato**. Disponível em:
<<https://www.amazon.com.br/visconte-dimezzato-Italo-Calvino/dp/8804688947>>.
Acesso em: 15 jun. 2022d.
- _____. **Il visconte dimezzato**. Disponível em:
<<https://www.amazon.com.br/visconte-dimezzato-Italo-Calvino/dp/8804667893>>.
Acesso em: 15 jun. 2022e.
- _____. **Il barone rampante**. Disponível em:
<<https://www.amazon.com.br/barone-rampante-Italo-Calvino/dp/8804598891>>.
Acesso em: 15 jun. 2022f.
- _____. **Il barone rampante**. Disponível em:
<<https://www.amazon.com.br/barone-rampante-Calvino-Italo/dp/8804668199>>.
Acesso em: 15 jun. 2022g.
- _____. **Il barone rampante**. Disponível em:
<<https://www.amazon.com.br/barone-rampante-Italo-Calvino/dp/8804336323>>.
Acesso em: 15 jun. 2022h.
- _____. **Il barone rampante**. Disponível em:
<<https://www.amazon.com.br/Barone-Rampante-Italo-Calvino/dp/8804370858>>.
Acesso em: 15 jun. 2022i.
- _____. **Il barone rampante**. Disponível em:
<<https://www.amazon.com.br/bar%C3%A3o-nas-%C3%A1rvore-Italo-Calvino/dp/8571641994>>.
Acesso em: 15 jun. 2022j.
- _____. **Il cavaliere inesistente**. Disponível em:
<<https://www.amazon.com.br/cavaliere-inesistente-Italo-Calvino/dp/8804598883>>.
Acesso em: 15 jun. 2022k.
- _____. **Il cavaliere inesistente**. Disponível em:
<<https://www.amazon.com.br/cavaliere-inesistente-Italo-Calvino/dp/8804667958>>.
Acesso em: 15 jun. 2022l.

_____. **Il cavaliere inesistente**. Disponível em:
<<https://www.amazon.com.br/cavaliere-inesistente-Italo-Calvino/dp/8804482028>>.
Acesso em: 15 jun. 2022m.

_____. **Il cavaliere inesistente**. Disponível em:
<<https://www.amazon.com.br/cavaliere-inesistente-Italo-Calvino/dp/8804336307>>.
Acesso em: 15 jun. 2022n.

_____. **O cavaleiro inexistente**. Disponível em:
<<https://www.amazon.com.br/cavaleiro-inexistente-Italo-Calvino/dp/8571643032>>.
Acesso em: 15 jun. 2022o.

BARENGHI, M. Note e notizie sui testi. Le città invisibile. In: CALVINO, I. **Romanzi e racconti**. Milano: Arnoldo Mondadori, 2004.

BÉNABOU, M; ROUBAUD, J. **Qu'est-ce que l'Oulipo?**. 2017. Disponível em:
<<https://www.oulipo.net/fr/oulipiens/o#:~:text=Et%20un%20AUTEUR%20oulipien%2C%20c,il%20se%20propose%20de%20sortir%20%C2%BB.>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio** lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.

_____. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.

_____. **O castelo dos destinos cruzados**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Palomar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Se um viajante numa noite de inverno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Le città invisibili**. Milano: Mondadori, 2002.

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

_____. **O barão nas árvores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **O visconde partido ao meio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Os nossos antepassados**. São Paulo: companhia de bolso, 2014.

CEIA, C. Estrutura. In: **E-dicionário de termos literários**. 2009. Disponível em:
<<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/estrutura#:~:text=Sistema%20de%20rela%C3%A7%C3%B5es%20que%20se,que%20funda%20com%20os%20restantes>>. Acesso em: 16 jul. 2022.

CHAO., Y. R. Poeta comedor de leões no covil de pedra. 1930. Disponível em: <<https://www.yellowbridge.com/onlinelit/stonelion.php>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

CORTÁZAR, J. **O jogo da amarelinha**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DI CARLO, F. **Come leggere i nostri antenati di Italo Calvino**. Milano: Gruppo Ugo Mursa Editore, 1978.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1994.

DOSTOIÉVSKI, F. **O idiota**. São Paulo: 2015

ECO, U. **Obra Aberta**. 8. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

EL PAÍS. **OuLiPo**, juego de letras infinito. 24 nov. 2016. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2016/11/17/babelia/1479383643_261793.html>. Acesso em: 26 jul. 2022.

FRITOLI, L. E. **Italo Calvino e Osman Lins**: da literatura combinatória ao hiper-romance. 2012. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Teoria literária e literatura comparada. 19 nov. 2008.

FUCARINO, E. A. **Le immagini raccontate**: imagini-testo in Italo Calvino. 2016. 97 p. Trabalho de conclusão de curso (Curso di Laurea Magistrale in Teoria della comunicazione). Università Degli Studi di Palermo, 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/30047526/Le_immagini_raccontate_Immagini_testo_in_I_talo_Calvino>. Acesso em: 20 fev. 2022.

FUX, J. A matemática de Calvino, Roubaud, Borges e Perec. **Revista de Letras**. São Paulo, v.50, n.2, p.285-306, jul./dez. 2010. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/4699/4036>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

FUX, J. Oulipo (com Calvino). In: **II Jornada virtual Italo Calvino**: multiplicidades - Conferência de abertura. 7 dez. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dvK-maTT8pM>> . Acesso em: 20 fev. 2022.

GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

HOLBEIN, H. **O corpo de Cristo morto no túmulo**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Body_of_the_Dead_Christ_in_the_Tomb#/media/File:The_Body_of_the_Dead_Christ_in_the_Tomb,_and_a_detail,_by_Hans_Holbein_the_Younger.jpg>. Acesso em: 29 jun. 2022.

HEFFERNAN, J. A. W. **Museum of words**: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

IRAOLA, L. M. La literatura matemática de Oulipo. **El País**. 30 mar. 2017. Disponível em: <https://elpais.com/elpais/2017/03/23/ciencia/1490283537_605710.html>. Acesso em: 25 jul. 2022.

JOUE, J. **L'homme de Calvino**. Paris: 1997. Disponível em: <<https://www.oulipo.net/fr/calvino>>. Acesso em: 26 jul. 2022

LACIRIGNOLA, C. **Italo Calvino e i cavalieri fantastici**. Bari: Stilo Editrice, 2010.

LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MILANINI, C. Arte combinatoria e geografia mentale: Il Castello dei destini incrociati e Le città invisibile. In: _____. **L'utopia discontinua**: saggio su Italo Calvino. Milano: Garzanti, 1990.

MOREIRA, M. E. R. Uma constelação de saberes: As cidades invisíveis, de Italo Calvino. **Polifonia**. Cuiabá, vol. 28, n. 51, p. 01-174, jul/set, 2021. Disponível em: <<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/13197>>. Acesso em: 26 jul. 2022.

PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

PEREC, G. **O sumiço**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

QUENEAU, R. **Exercícios de estilo**. Rio de Janeiro : Imago, 1995.

RIZZARELLI, M. **Sguardi dall'opaco**: saggi su Calvino e la visibilità. Roma: Bonanno Editore, 2008.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TYNIANOV, Y. Архаисты и новаторы. Michigan: Ardis reprint, 1985. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/%D0%A2%D1%8B%D0%BD%D1%8F%D0%BD%D0%BE%D0%B2%2C_%D0%AE%D1%80%D0%B8%D0%B9_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87_%D0%90%D1%80%D1%85%D0%B0%D0%B8%D1%81%D1%82%D1%8B_%D0%B8_%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%8B_%281929%29.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2022.

VON GLEHN, P. R. O cristo de Hans Holbein na composição interna da obra O Idiota de Dostoiévski. In: **Revista do Sell**, v. 4, no . 1, 2014. Disponível em: <<https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/view/533>>. Acesso em: 29 jun. 2022.