

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

HELEN CRISTINE ALVES ROCHA

**O INSÓLITO NO ESPAÇO-CORPO DO CAVALEIRO INEXISTENTE E DO
VISCONDE PARTIDO AO MEIO, DE ITALO CALVINO**

UBERLÂNDIA
2017

HELEN CRISTINE ALVES ROCHA

**O INSÓLITO NO ESPAÇO-CORPO DO CAVALEIRO INEXISTENTE E DO
VISCONDE PARTIDO AO MEIO, DE ITALO CALVINO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria da Literatura.

Linha de pesquisa: 2 - Poéticas do Texto Literário: Cultura e Representação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Marisa Martins Gama-Khalil.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

R672i
2017

Rocha, Helen Cristine Alves, 1990-
O insólito no espaço-corpo do Cavaleiro inexistente e do Visconde
partido ao meio, de Ítalo Calvino / Helen Cristine Alves Rocha. - 2017.
190 f.

Orientadora: Marisa Martins Gama-Khalil.
Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura italiana - História e crítica - Teses.
3. Literatura fantástica italiana - História e crítica - Teses. 4. Calvino,
Ítalo, 1923-1985 - Crítica e interpretação - Teses. I. Gama-Khalil, Marisa
Martins. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
Graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

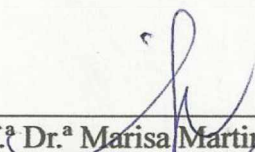
HELEN CRISTINE ALVES ROCHA

**O INSÓLITO NO ESPAÇO-CORPO DO CAVALEIRO INEXISTENTE E DO
VISCONDE PARTIDO AO MEIO, DE ITALO CALVINO**

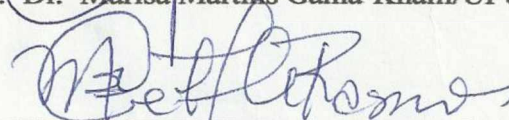
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 26 de Janeiro de 2016.

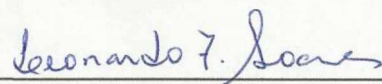
Banca Examinadora:



Prof. Dr. / Prof.^a Dr.^a Marisa Martins Gama-Khalil/UFU (Presidente)



Prof. Dr. / Prof.^a Dr.^a Maria Celeste Tommasello Ramos/UNESP



Prof. Dr. / Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares/UFU

Da vida nos espaços: fé, companhias, afetos, incentivos, estímulos, alegrias, conquistas, infortúnios, cuidados, insólitos – juntos. Ao Leo, meu core-precioso, à Rosa e Nivaldo, meus pais-amados. A eles, dedico.

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a Marisa Martins Gama-Khalil, por ter me orientado na longa jornada deste trabalho. Foi com ela que comecei esta empreitada. Obrigada pelas preciosas orientações, sugestões, incentivos, dicas; pela paciência, pelos espaços insólitos das leituras.

À banca de qualificação: Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade e Prof^o. Dr. Leonardo Francisco Soares, pelas leituras criteriosas e pelos ricos caminhos que me mostraram.

À Universidade Federal de Uberlândia, por essa oportunidade ímpar, através do Programa de Pós-graduação em Letras.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras, que influenciaram as minhas escolhas acadêmicas com os valiosos conhecimentos disseminados durante as aulas.

Aos meus amigos, pelos divertidos momentos no caminho das Letras.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela concessão da bolsa durante todo o período de realização deste Mestrado.

Ao GPEA – Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas – e todos os seus integrantes, por todas as leituras e construções de sentido que fizemos sobre e nas espacialidades.

Aos meus familiares, por todo apoio.

Em especial, aos meus pais, que sempre me ajudaram, me incentivaram e mostraram trajetórias possíveis: por todo amor e carinho.

Ao Leomar, preciosidade, que faz os meus dias mais felizes, que divide comigo a vida, o amor e as leituras além das aparências.

E, principalmente, à Força que me ampara sempre.

“quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.”

Italo Calvino (1990)

RESUMO

Considerando-se que a literatura fantástica questiona a realidade por meio da tensão entre o insólito e o real prosaico, e que o espaço literário é múltiplo em sentidos, podendo denunciar ideologias vigentes na sociedade, esta dissertação tem como objetivo analisar o tratamento do insólito, procurando entender de que maneira ele se constrói no corpo de dois protagonistas de Italo Calvino, a saber: o Visconde e o Cavaleiro, presentes nos livros *O visconde partido ao meio* e *O cavaleiro inexistente*. Pretendemos, ainda, investigar através de quais representações o insólito emerge; como se configura a sua manifestação no espaço-corpo dos protagonistas livros citados; que efeitos desencadeiam no contexto narrativo; que outras imagens são formadas a partir da deles, tendo em vista que o corpo do Visconde e do Cavaleiro é o espaço de onde emerge e o lugar onde habita o insólito. Para tal fim, tomamos como fundamentação teórica obras que tratam da especificidade da literatura fantástica, principalmente a de Calvino, elegendo como obras básicas para sua compreensão os estudos de José Paulo Paes (1985), Tzvetan Todorov (2004), Filipe Furtado (1980, 2015), David Roas (2001), Lenira Marques Covizzi (1978). Para os estudos psicanalíticos e o sentimento “inquietante” elencamos Freud (2010). Sobre teoria literária utilizamos os textos críticos, juntamente com os de história literária, lendo, principalmente, Italo Calvino (1990, 1993, 1999, 2004, 2006). Dentro dos estudos sobre a linguagem, ideologia e espaço, tivemos o auxílio das obras de Michel de Certeau (1998), Michel Foucault (2000, 2002, 2006), Marisa Martins Gama-Khalil (2012, 2013), Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, 1997). Ademais, realizamos pesquisa bibliográfica compreendendo: situar Italo Calvino em seu tempo histórico, social e cultural, além de estudos críticos em torno desse tema e, da mesma maneira, operamos o rastreamento teórico de todo material possível ao longo desses estudos para alcançar os objetivos propostos.

PALAVRAS-CHAVE: Insólito; Literatura fantástica; Espaço-corpo; Visconde; Cavaleiro.

ABSTRACT

Taking the fact that the fantastic literature queries reality by means of tension between fantasy and the prosaic reality and that the literary space is multiple in meanings, what allows it to denunciate current ideologies in society, this dissertation aims at analyzing the way fantasy is treated and the way it can be understood in the body of two main characters by Italo Calvino, the Viscount and the Knight, from the books *The nonexistent knight* and *The cloven viscount*. So we intend to investigate from which representations fantasy emerges; how its manifestation is informed in the body-space of those main characters; which effects are followed in the narrative context; what other images are formed from them, taking into account both the Viscount's and the Knight's bodies are the space where fantasy emerges and inhabits. To achieve this goal, we study books where the specificity of fantastic literature is treated as theoretical fundament, mainly Calvino's and the books which help understand it: José Paulo Paes (1985), Tzvetan Todorov (2004), Filipe Furtado (1980, 2015), David Roas (2001), Lenira Marques Covizzi (1978). For the psychoanalytic studies, we choose Freud (2010). On literary theory and literary history, we read Italo Calvino (1990, 1993, 1999, 2004, 2006). On language studies, ideology and space, we use Michel de Certeau (1998), Michel Foucault (2000, 2002, 2006), Marisa Martins Gama Khalil (2012, 2013), Gilles Deleuze and Félix Guattari (1995, 1997). Besides, we make a bibliographic research for situating Italo Calvino in his historical, social and cultural time as well as other critical studies about such themes and, this way, we envisage all the possible theoretical material for leading us to achieve our goals.

KEYWORDS: Fantasy; Fantastic Literature; Body-space; Viscount; Knight.

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	11
CAPITULO 1.....	26
O insólito e a literatura fantástica	27
CAPITULO 2.....	62
O espaço e o fantástico.....	63
O espaço Liso e o Estriado.....	67
Espaços: heterotópico, utópico e atópico.....	77
CAPITULO 3	85
Medardo di Terralba: o Visconde e seu espaço-corpo insólito.....	86
CAPITULO 4.....	131
Agilulfo: um espaço-corpo (in)existente.....	132
POR FIM.....	174
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	175
REFERÊNCIAS.....	187

PRÓLOGO

“gostaria que as coisas que leio não estivessem todas ali, concretas a ponto de ser tocadas, e sim que se pudesse captar ao redor algo que não se sabe exatamente o que é, o sinal de não sei o quê.” (CALVINO, 1999, p. 52)

Falar de Italo Calvino é uma tarefa muito prazerosa, principalmente quando pensamos nas estratégias que o autor utiliza para envolver pouco a pouco os leitores sem que eles as percebam. Mesmo os leitores mais atentos e satisfeitos com a precisão da escrita de Calvino, podem perceber, na verdade, que tudo nos escapa pelos dedos. As coisas não estão todas descritas, concretas e delineadas a ponto de serem tocadas, mas há algo que não se sabe exatamente o que é. Não conseguimos pensar em já termos lido seus livros sem antes abri-los, porque não é como se já tivéssemos lido suas obras, pelo contrário, são livros concernentes a algo que gostaríamos de conhecer no momento. Livros que despertam a curiosidade e, na medida em que se está lendo, despertam uma sede de logo chegar ao fim do enredo para saber o desfecho da história, bem como as tramas narradas para se enlaçar o fim. Calvino nos traz novidade a cada obra que ele cria, e ela nos atrai segundo o desejo que temos em suprir nossas necessidades de aventuras, de leveza, de humor, de sobrenatural em meio a um tempo que se torna cada dia mais fragmentado, passageiro, de coisas e afazeres instantâneos e transitórios. Tempo em que a linguagem está se tornando cada vez mais resumida, aguda e rígida.

Sabemos que uma das formas de se conhecer um escritor é através de seu estilo de escrita e do seu contexto sócio-histórico-cultural, a partir do qual podemos perceber sua forma de ver o mundo e apreciá-lo. Com a obra que o autor nos oferece à leitura, percebemos sua maneira de lidar com a escrita e sua percepção da existência humana. Italo Calvino foi escritor atuante, bom leitor e divulgador dos clássicos literários. Durante toda sua vida, ele dedicou-se à atividade escrita e sua extensa produção inclui contos, romances, ensaios e críticas. Foi também editor e crítico ficcionista. Tendo uma vida totalmente dedicada a compor obras que entrariam para história literária não só da Itália, mas de todo o mundo, faz-se necessário um breve relato da vida do autor supracitado, tendo em vista também que, conhecendo um pouco de sua vida e o lugar de suas obras, seu lugar no pós-modernismo, poderemos conhecê-lo melhor; conhecer parte de seu estilo e sua forma de perceber e de projetar ficcionalmente.

Filho de italianos, Italo Calvino nasce no dia 15 de outubro de 1923, em Santiago de Las Vegas, uma cidadezinha de Cuba¹. O pai, Mario Calvino, natural de San Remo, Liguria, era um agrônomo reconhecido internacionalmente. Em Cuba, Mario Calvino dirigia uma estação experimental de agricultura e uma escola de Agronomia. A mãe, por sua vez, Eva Mameli, era graduada em Ciências Naturais e era natural de Sardenha, uma ilha do Mar Mediterrâneo ocidental e uma região autônoma da Itália meridional. Dois anos após o nascimento de Calvino, sua família volta para a Itália, San Remo. Seu pai, passa a ser diretor da Estação Experimental de Floricultura, Orazio Raimondo. Eles vivem na Villa Meridiana, onde o pai cultivava flores.

Com o pai, Calvino aprende o nome dos pássaros, das plantas e dos bosques, conhecimentos que percebemos ricamente na obra *O barão nas árvores* (1957). Como seus pais são livres pensadores, ele não recebe nenhuma educação religiosa. Em 1943, para não prestar o serviço militar na República Social Italiana (fascista), o autor junta-se, com o irmão, aos *partigiani* da Brigata Garibaldi, uma formação comunista que atuava nos Alpes. Dessa experiência, além de *A trilha dos ninhos de aranha*, encontram-se traços mais diretamente autobiográficos nos contos de *Ultimo viene il corvo*, dentre os quais “La stessa cosa del sangue”, que narra o sequestro de sua mãe pelos nazistas.

Sobre a sua experiência como militante comunista, ele afirma, numa entrevista, que não lamentava o fato de ter pertencido a uma geração que ainda muito jovem foi mergulhada numa política dos horrores da guerra, porque, no seu ponto de vista, é construtivo ter esse tipo de experiência na juventude, quando daí se pode extrair pelo menos um aprendizado moral. Esclarece que a *moral* a que ele se refere não é o moralismo, é “uma moral prática, no comportamento, na atribuição de valores”. (GAMA-KHALIL, 2001, p. 188)

Experiência do horror e da arte. Calvino demonstra que mesmo em uma situação de horror, de guerra, é possível extrair uma experiência como que para própria vida, um aprendizado que, também, possibilita a feitura da arte. Comunista, portanto, o escritor milita ativamente em San Remo e em Turim, onde, em setembro de 1945, matricula-se na Faculdade de Letras. Começa a colaborar nas revistas *Il Politecnico* e *Aretusa*, e nas três edições setentrionais de Milão, Turim e Gênova do jornal do Partido Comunista Italiano, *L'Unità*.

¹ Biografia em quase tudo igual à de Pessoa Neto (1997). Para uma bibliografia mais completa ver Bertone (1988). Optamos por utilizar somente esta biografia por considerarmos que ela é suficiente para nos situarmos quanto à vida e escrita de Italo Calvino; para nos ajudar a interpretar suas obras e a entender que, na maioria das vezes, é de praxe um escritor italiano permean sua vida real à obra que está a escrever, ainda que saibamos que o autor colocado em obra já é ficção, persona.

Calvino ganha, junto com Marcello Venturi, o prêmio de *L'Unità* com o conto “Campo di mine” e o prêmio Venturi com o conto “Cinque minuti di tempo”.

A partir de 1945, vamos perceber a preferência do autor por narrativas que contenham o elemento sobrenatural, fabuloso. Em uma nota à primeira edição brasileira de *Fábulas italianas* (1990, p. 3), livro do qual ele recolhe, seleciona e traduz dos vários dialetos italianos várias fábulas, Lorenzo Mammi relata que, de fato, o que interessa ao escritor, “em seu mergulho no mundo da fábula, não é tanto a riqueza das imagens, ou o valor simbólico delas, mas a economia da narração, a capacidade de descrever as situações mais inverossímeis em pouquíssimas frases”. O interesse de Calvino é pelo insólito, pela rapidez e pela exatidão, essas últimas são parte das propostas do autor tanto em sua escrita como para a literatura do próximo milênio. Uma narrativa deve funcionar e não conter apenas descrições de fatos e acontecimentos.

Em 1947, Calvino termina o curso de Letras com uma tese sobre o escritor inglês Joseph Conrad. Em 1948, o autor começa a trabalhar na editora Einaudi e passa a ser o redator do jornal *L'Unità*. Nesse período, Italo Calvino desprende-se da matriz neorrealista da juventude para inventar um estilo pessoal construído na base da narrativa popular. Em 1951, seu pai morre, e a direção da Estação Experimental de Floricultura fica a cargo de sua mãe até 1959. Em 1952, publica uma das obras que será objeto de nosso estudo, *O visconde partido ao meio*, na coleção I Gettoni, dirigida por Elio Vittorini. Em 1957, publica o segundo livro que fará parte de sua trilogia fantástica: *O barão nas árvores*.

Em 1959, Calvino publica o terceiro livro de sua trilogia fantástica, e que também será objeto de nossos estudos: *O cavaleiro inexistente*. Em 1960, o escritor publica o volume *Os nossos antepassados*, no qual reúne os romances de sua trilogia fantástica: *O visconde partido ao meio*, *O barão nas árvores* e *O cavaleiro inexistente*. Em 1964, casa-se com a argentina Esther Judith Singer, a quem chamava, carinhosamente, de Chichita. Ela era intérprete e tradutora de inglês. Nesse mesmo ano, Calvino passa a residir em Paris e aprofunda as suas relações com a vanguarda francesa, com a qual discute as suas hipóteses sobre literatura e ciência. Em 1965, nasce a filha Abigail e ele publica *As cosmiômicas*. Em 1985, o escritor sofre uma hemorragia cerebral, no dia 6 de setembro, em Castiglione della Pescaia. Ele é levado para o hospital Santa Maria della Scala, de Siena, onde morre na madrugada do dia 19 do mesmo mês. São publicações póstumas: *Sob o Sol-jaguar* (1986), que deveria se chamar *Os cinco sentidos*; e *Lições americanas: seis propostas para o próximo milênio* (1988), com uma nota introdutória de Esther Calvino e ainda sem a última proposta, pois Calvino faleceu antes que pudesse escrevê-la.

Vários outros títulos foram reeditados. No geral, são textos que já foram publicados e recebem uma nova apresentação e/ou são reorganizados em volumes. Com um estilo bastante diversificado, Calvino escreveu desde contos, ensaios, críticas, até traduções, reescrita de contos e teoria literária, falando com bastante propriedade de seu objeto de trabalho. Não obstante, ele realizou, além da pesquisa das fábulas italianas, pesquisas sobre os contos orais e literários não só da Itália, mas também de outros países, como nas obras *Contos fantásticos do século XIX* (2004) e *Sobre o conto de fadas* (1999). Portanto, nota-se que seu trabalho como escritor foi também o de conhecer seu objeto de ocupação, a partir de uma pesquisa que mostra a sua inclinação pelos elementos fantásticos presentes nos contos orais e literários. Ademais, Calvino participou da luta contra o fascismo e contra a concentração de editoras nas mãos de grandes industriais, mostrando também uma luta em favor do social e de um acesso à literatura menos restrito.

A publicação, em 1995, dos *Saggi* de Italo Calvino, reunidos em dois extensos volumes de mais de três mil páginas, sob os cuidados de Mario Barenghi, com anotações preciosas e editados pela Mondadori na coleção *I Meridiani*, incluindo textos escritos entre 1945 e 1985, ano da morte do escritor, mostra, para o leitor interessado, a variedade e a continuidade da intensa reflexão de Calvino sobre temas literários e tudo aquilo que converge para a apreensão de uma mente e de uma sensibilidade comprometidas com a literatura. (PESSOA NETO, 1997, p. 17)

Italo Calvino não só escreveu como leu intensamente. Seu estudo e dedicação à escrita desses ensaios contribui muito para com aqueles que se interessam pela leitura de suas obras e da literatura de forma geral. Para Pessoa Neto (1997, p. 18), trata-se da mais completa e exaustiva reunião dos textos ensaísticos de Calvino,

revelando, para quem o conhecia de modo fragmentário através da dispersão de seus ensaios pelos livros que editou ou que foram editados postumamente, uma figura completa de intelectual para quem a curiosidade não apenas se detém nas artes mas que se expande para além, envolvendo as ciências de nosso tempo, os acontecimentos políticos e sociais, as trivialidades da crônica cotidiana, a contemporaneidade da literatura ou a herança clássica européia e mesmo as convergências de culturas as mais diversas.

Um intelectual engajado não só por temas da arte, mas disposto a conhecer e tentar entender os vários domínios da experiência humana e falar sobre os mesmos. Não obstante a variedade dos assuntos e das ocasiões de escrita dos seus vários ensaios, há uma recorrência fundamental em todos eles:

a maneira de articular, pela escrita, uma convergência fundamental entre o conhecimento, até mesmo a erudição em certos casos, e a sensibilidade para o detalhe que, quer na obra literária, quer nos acontecimentos lidos pelo autor, é levado à categoria de elemento deflagrador do movimento ensaístico. (PESSOA NETO, 1997, p. 18)

Um exímio trabalho de intertextualidade e interdisciplinaridade através dessas relações entre o conhecimento e os acontecimentos que só são possíveis mediante um trabalho de fôlego. Calvino é um escritor que soube articular sua intelectualidade, seu conhecimento e sensibilidade para o detalhe, a leveza e a suavidade na escrita até mesmo se utilizando de poucas palavras. Em seus ensaios, nota-se “uma linguagem de precisão e clareza, de um primeiro momento de súbita apreensão de singularidade” (PESSOA NETO, 1997, p. 18). O próprio Calvino elabora, em uma de suas “lições americanas”, o conceito de leveza, que percebemos em grande parte de suas obras e, principalmente, em sua trilogia fantástica: “um certo modo de não pesar a mão, mesmo tratando de temas graves, e deixando o texto correr solto, como se caminhasse à revelia do autor” (PESSOA NETO, 1997, p. 19). Mesmo abordando temas graves e pesados, Calvino consegue desenvolver um texto leve, suave, como se ele caminhasse sozinho pelos interstícios da página em branco. É, sem dúvida, o que parece buscar os romances fantásticos nas mãos de Italo Calvino, *O visconde partido ao meio*, *O barão nas árvores* e *O cavaleiro inexistente*, a trilogia que o deixou famoso internacionalmente. Estes e outros romances do conjunto de sua obra descontroem valores que no senso comum ou no pensar de uma época são tidos como indiscutíveis. Calvino propõe questionamentos sobre a inteireza e o vazio inerentes à condição humana; sobre as verdades estabelecidas. É considerado como um autor que desenvolveu estratégias da estética pós-moderna, uma vez que em suas narrativas há o constante questionamento dos “sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados” (LINDA HUTCHEON apud GAMA-KHALIL, 2001, p. 81).

Fabio Pierangeli (2011b, p. 49), respondendo a uma pergunta sobre a quem foram dirigidos os comentários de Italo Calvino sobre a moral e a ideologia de sua trilogia fantástica, versa que o forte componente ideológico de Calvino, inspirado por Gramsci e outros autores, se junta a ele, desde o início, a uma forte tensão fantástica. O estudioso das obras de Calvino ainda aponta a maestria de Calvino no livro *A trilha dos ninhos de aranha*, ao adotar a percepção de uma criança para a narração de uma guerra de resistência. Os entrevistadores, Maria Franca Zuccarello e Jefferson Evaristo do Nascimento Silva, falando sobre a trilogia de Italo Calvino, reunida no volume *Os nossos antepassados*, comentam que é uma leitura dos anos da juventude, cuja memória se perdeu na passagem do tempo junto com

a enorme massa de nosso esquecimento. Hoje é ideia corrente na Itália que Calvino é o maior, se não, pelo menos, um dos maiores escritores italianos da segunda metade do século XX. Para Fabio Pierangeli (2011b, p. 50), Calvino foi capaz de passar por diferentes estações literárias, muitas vezes mudando o rosto, mas mantendo-se sempre compatível com uma escrita de leveza.

A respeito da rede de sentidos desencadeada por essas três obras, Pierangeli (2011b, p. 50) versa que nos anos da Guerra Fria Calvino representa a crise existencial e social do homem, recorrendo ao fabuloso: escolhe mundos distantes e opta por uma rede de sentidos que sugere, sub-repticiamente, paz, leveza e suavidade. Pierangeli (2011a, p. 18), a respeito da produção literária de Calvino para a literatura italiana e, sobretudo, a estrangeira, enfatiza que a importância desse autor deva ser buscada no valor absoluto da literatura,

da narrabilidade do mundo como valor humanístico. Seguramente, com Gadda, o escritor das características opostas, é o escritor mais importante da segunda metade do século XX italiano e de reflexo na literatura estrangeira, pela capacidade de experimentar novas técnicas, até num mesmo passo com a ciência.

Nota-se que Calvino é um escritor que sempre buscou mostrar, em sua escrita, a leveza, a suavidade, o modo de narrar o mundo tentando demonstrar e articular as capacidades do desenvolvimento humano em meio a um mundo cada dia mais insensível e pesado. Ele sempre foi um escritor incansável. “A sua produção literária até 1985, ano de sua morte, irrompe incessantemente como uma imensa rede na qual os fios são, com frequência, puxados de uma história para outra (GAMA-KHALIL, 2001, p. 188).” Como percebemos em *Os nossos antepassados* (1997): ele gostaria que cada história fosse encarada como uma árvore genealógica do homem moderno, na qual cada rosto esconde algumas características das pessoas ao redor dele mesmo e de cada pessoa (PIERANGELI, 2011b, p. 50).

Calvino soube trabalhar com as diferentes escolas literárias, indo do neorrealismo ao pós-modernismo. É considerado um autor contemporâneo em relação ao seu tempo. Seu livro inicial, *A trilha dos ninhos de aranha* (1947), parece dialogar com a narrativa neorrealista de Vittorini ou Pavese, ao mesmo tempo em que Calvino ia acumulando outros conhecimentos que vinham de outras leituras “como as do mencionado Leopardi ou mesmo de Ariosto, que serão autores iluminadores para a compreensão do escritor posterior: o primeiro, ensinando aquela rapidez e leveza”, e o segundo, “incitando ao gosto pela fábula, que será uma constante em tudo o que, depois, escreveu e pensou acerca da literatura” (PESSOA NETO, 1997, p. 21). As influências que compõem as obras de Italo Calvino demonstram não só o diálogo possível

entre várias obras, mas a capacidade desse escritor de assimilar e fazer do outro algo diferente, que o levaria ao cânone literário.

Os textos que trabalhamos nesta dissertação, por exemplo, entraram para o cânone literário. Os clássicos, de acordo com Italo Calvino, “são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura e nas culturas que atravessaram” (1993, p. 11). Relendo as obras deste autor, também estamos lendo as criações que o influenciaram.

E, nessa espiral, o ato da leitura engendra uma rede de leituras diversificadas. Ao lermos o Dom Quixote de Cervantes pela primeira vez, uma série de imagens é puxada de nossa memória a cada página, imagens de leituras anteriores, oriundas, por exemplo, de textos críticos, de filmes e de adaptações. Para Calvino, um clássico nunca é lido, mas sempre relido. Acontece que essa releitura não é monótona, uma vez que, quando menos esperamos, deparamos com algo inesperado captado pelo nosso olhar naquele determinado momento, uma descoberta que, para nós, ficará registrada até a próxima releitura. (GAMA-KHALIL, 2001, p. 16)

Lemos e, ao mesmo tempo, estamos relendo outros autores, outras obras, acontecimentos, o mundo. A cada leitura temos, então, novas descobertas, porque a cada releitura acrescentamos informações ainda não obtidas anteriormente. Marisa Martins Gama-Khalil, em sua tese intitulada *Por uma arqueologia do leitor: perspectiva de estudo da constituição do leitor na narrativa literária* (2001), faz um estudo sobre o narratário — leitor ficcionalizado — como elemento fundamental para a arquitetura narrativa. Em seu texto, uma das obras analisadas é *Se numa noite de inverno um viajante*, de Italo Calvino, como um romance que se insere na tendência pós-moderna e que configura o narratário como protagonista dos acontecimentos narrativos. Ademais, ela aponta que nessa obra há “a emergência e a *ordem da vontade de verdade* do pós-modernismo, vontade que redimensiona o fazer literário, definindo-o a partir de tendências como o descentramento, a redescoberta do enredo e do prazer da leitura” (GAMA-KHALIL, 2001, p. 7). Assim, percebemos Calvino como um autor pós-moderno, porque ele traz nas obras que analisaremos as vontades de verdade (e não Verdades cristalizadas), a redescoberta do enredo e o prazer da leitura. Ele nos envolve de tal forma na narrativa que tendemos ao sentimento de curiosidade sobre quais serão as formas de enredar os acontecimentos, que estratégias estéticas serão articuladas para nos incitar o sabor da leitura. Ao colocar um homem partido ao meio e um cavaleiro inexistente, que são agentes dentro da sociedade em que vivem, Calvino escreve um texto pós-moderno: aquele que provoca “uma perturbação nas certezas do humanismo ‘com relação à natureza do eu e da função da consciência e da razão cartesiana (ou ciência positivista), mas

o fazem inserindo primeiro essa subjetividade e só então contestando-a” (GAMA-KHALIL, 2001, p. 175).

A narrativa pós-moderna “não se limita a jogar luzes exclusivas sobre o produtor, sobre os textos ou sobre o receptor, ela redimensiona tanto os processos de produção e recepção como o próprio texto dentro de um contexto de comunicação que inclui os contextos social, ideológico, estético e histórico, nos quais esse processo e esse produto existem” (GAMA-KHALIL, 2001, p. 177). É uma narrativa que reflete sobre si mesma e sobre o mundo do qual ela fala. Para John Barth, citado por Gama-Khalil (2001, p. 260), no modernismo são recorrentes recursos como “a simultaneidade, o irracionalismo, a disjunção [...] e o antiilusionismo”. Uma das linhas de trabalho do pós-modernismo é o “ex-cêntrico, não coincidir com características da *era da história*, como, por exemplo, o positivismo e a formalização” (GAMA-KHALIL, 2001, p. 260). O pós-modernismo é um movimento que traz o descentramento, a simultaneidade, a busca pela novidade e pelos vários enfoques a partir de uma imagem. Para Gama-Khalil (2001, p. 261), se desejássemos situar o pós-modernismo em uma era, “ela seria cambiante e talvez pudesse ser sugerida como a *era do descentramento*, na qual a atitude de contestação da unificação e da coerência dos sistemas não leva à destruição dos mesmos, mas ao reconhecimento das *vontades de verdade* que os constitui”. Ele contesta a unificação e a coerência que, muitas das vezes, se mostra falha.

Temos em Calvino o descentramento, um texto que não tem regras pré-estabelecidas. Para Gama-Khalil, é marca pós-moderna a construção de pontes, “e não de fossos, entre obra e público; a retomada do prazer de não só escrever e ler, mas de contar e de ouvir histórias permite o alargamento do espaço da recepção e o redimensionamento do gosto estético” (GAMA-KHALIL, 2001, p. 189). Calvino parte de narrativas orais para narrativas escritas alargando o espaço de recepção e de gosto pelo estético, construindo pontes entre o ouvir e o escrever. Calvino, citado por Gama-Khalil (2001, p. 189), versa que o pós-modernismo pode “ser considerado como a tendência de utilizar de modo irônico o imaginário dos meios de comunicação, ou antes como a tendência de introduzir o gosto do maravilhoso, herdado da tradição literária, em mecanismos narrativos que lhe acentuem o poder de estranhamento”. Para Gama-Khalil, a respeito de uma transmissão radiofônica de Calvino sobre a história de Ariosto, ele se utilizou

do poder de abrangência de um meio de comunicação para tornar possível a ampliação da recepção de uma obra clássica. Ao mesmo tempo, consegue resgatar o maravilhoso momento da audição de histórias e revigorar a força da literatura numa época em que se alardeia a morte desta arte. (GAMA-KHALIL, 2001, p. 189)

Destarte, a autora reforça um dos aspectos positivos do pós-modernismo: “o fato de ele não ocultar seu relacionamento com a sociedade de consumo e com o poderoso impacto receptivo dos seus meios de comunicação, mas explorar tal relacionamento com novos objetivos críticos, estéticos e políticos” (GAMA-KHALIL, 2001, p. 190). Para a autora, a transmissão de uma obra clássica através de um outro suporte material não destrói a sua configuração estética, mas possibilita novos e ricos efeitos. Como aponta Gama-Khalil (2001, p. 187), também pensamos na importância de Calvino no panorama da literatura contemporânea: “um autor que, como o seu romance, desdobra-se em múltiplos autores. É impossível, por exemplo, deixar de ver o fabulista, o combinatório, o labiríntico ou mesmo o moderno na arena discursiva estética elaborada por esse autor”.

Outrossim, sabemos que Calvino sofreu influência de alguns escritores que foram seus antecessores, como por exemplo de Robert Louis Stevenson: “Se decidi cortar a minha personagem segundo a linha de fratura ‘bem-mal’, eu o fiz porque me permitia maior evidência de imagens contrapostas, e se ligava a uma tradição literária já clássica (por exemplo, Stevenson)” (CALVINO, 2011, p. 6). Além da influência desse romancista, podemos pensar na de Miguel de Cervantes y Saavedra, com a obra clássica e insólita *Dom Quixote de La Mancha* (1605), um romance cujo personagem imita seus heróis preferidos de romance de cavalaria, que mescla aventura e humor, o contraste entre fantasia e realidade; de *O Homem Invisível* (1985), de Herbert George Wells, cujo protagonista se torna invisível e é vítima de preconceito e exclusão social; na obra de Gaston Leroux, *O fantasma da ópera*, publicada em 1910; por fim, dentre outras, destacamos a obra *Orlando Innamorato* (1495), de Matteo Maria Boiardo, um poema épico renascentista inacabado, mas que ganhou uma continuação escrita pelo poeta, também italiano, Ludovico Ariosto, em *Orlando Furioso* (1516), como obras que dialogam com, principalmente, *O cavaleiro inexistente* (1959) de Italo Calvino, pois nelas encontramos personagens com o mesmo nome, situações de guerra e cavalaria, amor não correspondido e vários outros temas intertextuais que as unem e as enriquecem.

Nesse ínterim, é importante pensarmos no conceito de intertextualidade cunhado por Júlia Kristeva (1974, p. 64), para quem “todo texto se constrói como mosaico de citações”, e “todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Assim, notamos não só as influências sofridas por Calvino, mas também a relação de seus textos com os que vieram antes deles (intertextos). Para Kristeva (1974), o texto se insere em um conjunto de textos, o livro remete a outros livros e, através da soma, confere a esses livros outra forma de ser, criando sua própria significação. Percebemos isso nas obras de Italo Calvino, seu livro

Fábulas Italianas (1954), por exemplo, remete às variadas fábulas italianas que foram recolhidas e traduzidas por ele; *Perde quem fica zangado primeiro* (1995) pode ser um intertexto do sermão bíblico da parábola dos dez talentos.

Para Gama-Khalil (2001, p. 261-262), o questionamento da originalidade na arte implica contestar os princípios da vontade de verdade² dominante. “No pós-modernismo, reconhece-se que todas as práticas culturais, inclusive a do falsificador de livros, têm ‘um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido’.” As vontades de verdade moldam as condições, nossos posicionamentos e a produção do sentido que desejamos para o momento. É a nossa vontade de verdade, oriunda de forças externas, que faz com que nossos posicionamentos mudem. “Assim, a rede pós-moderna joga luz sobre os diferentes tipos de texto. Não é pela interdição que podemos problematizar as coisas, mas pela pluralidade de enfoques” (GAMA-KHALIL, 2001, p. 262). A intertextualidade enriquece o texto e promove a polissemia literária. Ao colocar em seus romances homens que se diferem do que conhecemos no mundo real, Calvino faz-nos refletir sobre nossa condição física e humana.

Segundo Gama-Khalil (2001, p. 174), “enquanto nas teorias da modernidade o artista é concebido como sujeito que, consciente de seu domínio sobre o discurso, cria uma arte original; nas teorias da pós-modernidade, o artista passa a ter outra consciência: a de que ele é dominado pelo discurso”. Por isso, na pós-modernidade há um questionamento sobre a noção de originalidade. Destarte, o texto literário se apresenta como um sistema de conexões múltiplas com outros textos, com a cultura, com a sociedade, a natureza e, principalmente, com as outras formas de expressão humana. Para Laurent Jenny, “a intertextualidade não é uma adição confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador que mantém o comando do sentido” (apud NITRINI, 2010, p. 163). Há o reconhecimento da presença de outros textos, a transformação dos textos assimilados e o sentido unificador do intertexto. Há um texto modificado e um elemento transformado pelo texto que assimilou. A intertextualidade se dá somente quando identificamos elementos estruturados anteriormente ao texto. Um livro não está só, pois a escrita é nômade e rizomática. “A escrita esposa uma máquina de guerra e linhas de fuga, abandona os estratos, as segmentaridades, a sedentariedade, o aparelho de Estado” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 35). Para Deleuze e Guattari (1995, p. 36), o livro

² Foucault estabelece, em *A ordem do discurso*, que não existe uma Verdade Absoluta, mas vontades de verdade, que, apoiadas sobre um suporte institucional, exerce “uma espécie de pressão e como que um poder de coerção” sobre os discursos. (FOUCAULT, 2002, p. 18)

é forçosamente um decalque: decalque dele mesmo, do livro precedente do mesmo autor, de outros livros mesmo com suas diferenças, “decalque de conceitos e de palavras bem situados, reprodução do mundo presente, passado ou por vir” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 35). O livro nunca compreende o fora em sua totalidade, ele está sempre em devir-mundo. O livro é uma haste para um rizoma, e essa noção de rizoma será importante para o presente estudo, conforme ficará evidenciado.

Mostramos pontos de influência e intertextualidade para defender que o ensaísta foi um escritor engajado, um intelectual que se dedicou à escrita e ao estudo de literatura e, não obstante, também sofreu influências que enriqueceram ainda mais sua forma de escrita e seus textos. Ademais, para mostrar que todo texto é uma reminiscência de outros. Como aponta o próprio Calvino (2014), nós leitores não precisamos interpretar suas obras sentindo-nos obrigados a seguir as afirmações feitas por ele sobre ela, embora a importância de seu uso para a confirmação de uma tese. Assim, Calvino afirma que os leitores é quem decidem a forma como vão interpretar suas obras, ou seja, podemos usufruir ou não da intertextualidade de seus textos.

Destarte, considerando-se a importância da literatura fantástica, de questionar a realidade por meio do sobrenatural e de devolver ao homem a plena liberdade de viver outros sonhos e fantasias, esta dissertação tem como objetivo geral analisar o tratamento do insólito em dois livros de Italo Calvino, procurando entender de que maneira ele se constrói e emerge na narrativa, ou seja, verificar como se configura a sua manifestação no espaço-corpo dos protagonistas das obras *O visconde partido ao meio* e *O cavaleiro inexistente*. Pretendemos, ainda, verificar por meio de quais processos o efeito “inquietante” é desencadeado pelo insólito; como eles se tornam deflagradores fundamentais das ambiguidades e verdades; averiguar quais imagens são formadas a partir do corpo dos personagens; investigar como se constitui o espaço e o insólito dentro das narrativas; conferir qual a impressão que o espaço do insólito imprime aos textos. Isso porque o corpo do Visconde e do Cavaleiro é o espaço de onde emerge e o lugar onde habita o insólito.

Mas por que estudar as obras de Italo Calvino? É necessário apontar que depois de desenvolver Iniciação Científica nas áreas de poesia e análise do discurso, surgiu um desejo em estudarmos contos e romances. Assim, a realização desta dissertação veio a partir de um interesse que já tínhamos em leituras de obras que apresentavam personagens insólitos. Simultaneamente, participando do GPEA – Grupo de Pesquisas em Especialidades Artísticas, descobrimos que o espaço, principalmente o do corpo, é de suma importância na construção

de sentidos de uma obra. Sendo assim, nosso interesse recai sobre temas literários significativos e que promovem a polissemia literária: o espaço e o insólito.

Antes de continuarmos, é de suma importância reiterar que “Espaço-corpo” é o termo que utilizaremos para caracterizar o tema e o espaço que pretendemos analisar: o insólito no espaço do corpo do Visconde e do Cavaleiro, de Italo Calvino. Tal expressão, espaço-corpo, foi planteada por Gama-Khalil e Milanez (2013), conforme referência: MILANEZ, Nilton; GAMA-KHALIL, Marisa Martins. *Arquiteturas do espaço-corpo: discursos filmicos e literários de horror*. In: GARCIA, Flávio; PINTO, Marcello de Oliveira; FRANÇA, Júlio (Orgs). *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional* – Caderno de Resumos. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013, p. 28.

Os livros que analisaremos compõem a trilogia fantástica de Italo Calvino, presentes no volume *Os nossos antepassados* (1997), no qual foram publicadas três obras: *O visconde partido ao meio* (1952), *O barão nas árvores* (1957) e *O cavaleiro inexistente* (1959). No entanto, tendo em vista que cada livro tem autonomia suficiente para ser lido isoladamente, propomos estudar o insólito no espaço do corpo dos personagens do primeiro e do terceiro livro, ainda que sejam três histórias com sucessão de imagens e várias outras analogias, e como uma árvore genealógica do homem moderno, como é o desejo de seu escritor. Consequentemente, não analisaremos a obra *O barão nas árvores* haja vista que ela não se encaixa no tema que desejamos estudar, isto é, o corpo de seu protagonista não se configura como sendo necessariamente insólito, mas a situação de vivência e movimentação do corpo desse personagem.

Por conseguinte, é imprescindível relatar, brevemente, o enredo desse livro, pois, assim, apresentaremos com mais acerto nossa justificativa de não utilizá-lo em nossas análises. Em *O Barão nas Árvores*, o narrador conta a história de seu irmão, Cosme Chuvasco de Rondó que um dia, sentando com a família na mesa para o almoço, resolveu não comer os escargots preparados por sua irmã Batista, pois ela gostava de preparar pratos exóticos dos quais ele já estava enfastiado, como fígado de rato, patas de gafanhoto e rabos de porco, por exemplo. Cosme não era de rejeitar a refeição preparada por sua irmã, mas havia outro problema com relação aos escargots: Cosme e seu irmão (o narrador) haviam arquitetado um plano para evitarem comê-los. Um dia, quando todos estavam dormindo, eles foram à dispensa à noite e furaram o barril onde se encontravam os escargots para que fugissem. Porém, sua irmã Batista os encontrou fugindo e conseguiu capturá-los. Todos descobriram quem havia armado e praticado tal façanha e, então, Cosme e seu irmão apanharam e ficaram trancados em um quartinho por três dias. Um dia, somando-se o castigo referente aos

escargots, ao estar farto das refeições de sua irmã e ao acúmulo de ressentimentos pela família, Cosme rejeitou a refeição, saiu da mesa e subiu no carvalho ílex do jardim de sua casa. Prometendo nunca mais descer, promessa que realmente cumpriu, aprende a viver sobre as árvores e a andar sobre elas com muita facilidade. De cima das árvores ele acompanhava a vida de sua família, dos camponeses e dos vizinhos; estudava e ajudava os camponeses em suas tarefas diárias; apaixonava-se e vive intensamente os momentos de suas paixões, sempre firme em sua promessa de nunca descer. Filho primogênito de um barão, quando seu pai morre o título passa a ser dele. As pessoas se habitua rapidamente à vida de Cosme nas árvores. Ele fez jus ao seu título de Barão, sendo uma pessoa culta e atendendo às pessoas naquilo que lhe cabia com esse título, mesmo morando a maior parte da vida em cima das árvores. Depois de passar mais da metade da vida morando sobre as árvores, Cosme, com mais sessenta anos, sobe ao cume de uma árvore no meio da praça de Penúmbria (cidade onde morava), segura na âncora de um balão e some no mar.

Com base nesse enredo, nota-se que o espaço-corpo do Barão não se configura como sendo o elemento insólito da obra, mas a situação de vivência em que ele se coloca: quando criança, resolve subir em uma árvore e promete nunca mais descer, cumprindo com sua promessa durante toda sua vida. Por mais que seu corpo tenha se transformado durante o tempo que morou em cima das árvores, pois seu corpo ficava sempre corcunda, sabemos que isso não se configura como sendo insólito, porque é possível, real em nosso mundo empírico. Já o insólito, por sua vez, é aquilo que quebra com nosso real, é o sobrenatural, é a coisa da qual nunca vimos nem ouvimos falar a respeito: alguém morar em cima das árvores e nunca mais descer. Destarte, propomo-nos analisar não o espaço da ambientação de vivência do Visconde e do Cavaleiro, mas como se constitui a relação de seus espaços-corpos e os demais espaços e elementos narrativos das obras nas quais se encontram, no sentido de verificar a potência desses espaços incomuns na constituição dos sentidos. Ou seja, pretendemos estudar seus espaços-corpos e as imagens formadas a partir deles. Portanto, não cabe estudar o Barão dado que seu espaço-corpo não é insólito.

Por tudo já arrolado, a execução deste trabalho se justifica pela ausência de trabalhos mais aprofundados sobre os dois livros de Italo Calvino, tendo em vista a sua relação com as práticas ideológicas vigentes na pós-modernidade, pois a leitura pode revelar metaforicamente as práticas ideológicas do mundo real através da ficção, da renúncia do verossímil, como, por exemplo, a ideologia de um corpo perfeito. Justifica-se, também, pela tendência da narrativa fantástica, que é enredada de forma sugestiva, sub-repticiamente: poder levar o homem a conhecer a si e ao mundo que o rodeia, podendo, em boa parte, propiciar outro modo de olhar

para sua realidade imediata. Além disso, são narrativas divertidas que mesclam aventura, leveza, humor e tratam da incompletude do homem.

Ademais, a partir da pesquisa bibliográfica sobre os trabalhos referentes a Italo Calvino não encontramos nenhum texto alusivo à temática que trabalhamos e, por isso, vamos utilizar apenas a fortuna crítica que contribuir para com os nossos estudos. Localizamos alguns estudiosos de sua biografia e bibliografia, e alguns estudos críticos, a saber: Anselmo Pessoa Neto, com seu livro *Italo Calvino: as passagens obrigatórias* (1997); Fabio Pierangeli, com sua principal obra *Italo Calvino, a metamorfose e a ideia do nulo* (1997), sendo ele o maior pesquisador do mundo de Cesare Pavese e Italo Calvino; a dissertação de Bruno Brizzotto, *O horizonte de expectativas do leitor em “Se um viajante numa noite de inverno”, de Italo Calvino* (2014); o artigo de Bruna Fontes Ferraz, *Os exercícios de Palomar para uma autobiografia total* (2010); o artigo de Gustavo de Castro, *Espaços e afetos intermitentes no imaginário: “As cidades invisíveis”, de Italo Calvino* (2014); a tese de doutorado de Isabel Cristina Corgosinho, *“Se um viajante” no tempo grande do romance: entre a angústia da escritura e o prazer da leitura, em Italo Calvino* (2014); o artigo de Renato Cordeiro Gomes, *De Italo Calvino a Ricardo Piglia, do centro para a margem: o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio* (2004), dentre outros. Assim, percebe-se que Italo Calvino é um escritor bastante estudado não só a partir de suas obras teóricas, mas também em seus livros de ficção.

Para cumprir com os objetivos propostos, lemos e analisamos obras que tratam da especificidade da literatura fantástica, principalmente a de Calvino, elegendo como obras básicas para sua compreensão os estudos sobre teoria literária, nos quais utilizamos, principalmente, o próprio autor, Italo Calvino (1990, 2004, 2006), Lenira Marques Covvizi (1978), José Paulo Paes (1985), Tzvetan Todorov (2004), Filipe Furtado (1980, 2015), David Roas (2001), dentre outros. Para os estudos psicanalíticos sobre o medo e o sentimento “inquietante” elencamos Sigmund Freud (2010). Dentro dos estudos sobre a linguagem, ideologia, espaço e corpo, tivemos o auxílio das obras de Michel de Certeau (1998), Jean-Jacques Courtine (2009), Michel Foucault (2000, 2002, 2006), Marisa Martins Gama-Khalil (2012), Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, 1997).

Este trabalho está dividido da seguinte maneira: na introdução fizemos um breve relato da vida de Italo Calvino, bem como uma visão crítica de suas obras e a visão geral de nosso objeto de pesquisa com suas justificativas; no capítulo 1, discorremos sobre teorias literárias referentes ao fantástico, fantástico modo e insólito; sobre o sentimento “inquietante”, de Freud. No capítulo 2, explanamos sobre as teorias de espaço de Foucault – heterotopia, atopia

e utopia; as teorias de espaço de Deleuze e Guattari, liso, estriado e rizoma; e sobre espaço e lugar de Certeau. No terceiro capítulo, analisamos o livro *O visconde partido ao meio* a partir das teorias supracitadas e elencamos outros autores que foram necessários para uma análise mais detalhada dessa obra. Concomitantemente, objetivamos trabalhar a narrativa *O cavaleiro inexistente* no quarto capítulo, buscando utilizar as teorias que propusemos anteriormente e também outros autores que foram necessários. Por fim, elaboramos nossas considerações finais de tudo que foi desenvolvido durante todos os capítulos e procuramos mostrar as similaridades entre as obras *O visconde partido ao meio* e *O cavaleiro inexistente*, bem como uma revisão geral de toda a dissertação.

Desse modo, optamos por estudar as duas obras supracitadas escolhendo apenas um tema que as une: o insólito, a partir do espaço-corpo de seus protagonistas e as imagens formadas por eles. Segundo Gama-Khalil (2012), o espaço se torna a base por meio da qual o leitor é incitado a reler o seu espaço cotidiano, a partir do espaço insólito. Acreditamos, tal qual a autora, que o insólito é a ponte que desnuda a lógica real: os dois precisam estar atrelados desencadeando nossa imaginação, distorcendo, invertendo o mundo para que possamos vê-lo melhor, em suas variadas significações. O espaço do insólito na narrativa fantástica faz-nos perceber por trás da aparência cotidiana uma outra realidade entranhada na realidade em que habitamos. Como aponta Calvino (2004, p. 13), é como se “o conto fantástico, mais que qualquer outro gênero narrativo, pretendesse ‘dar a ver’, concretizando-se em uma sequência de imagens e confiando sua força de comunicação ao poder de suscitar ‘figuras’”. Ao suscitar a possibilidade do insólito, Calvino mostra um mundo que pretende ser o nosso, mas que já é outro por inversão deste. O que conta, para o autor, não é tanto a manipulação da palavra ou a busca pelos lampejos de um pensamento abstrato, mas a evidência de uma cena que é ao mesmo tempo insólita e complexa. Cenas que veremos nos próximos capítulos.

Capítulo 1

1. O INSÓLITO E A LITERATURA FANTÁSTICA

“Minha confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar.”
(CALVINO, 1990, p. 11)

Neste capítulo vamos abordar as principais teorias que utilizamos para analisar as obras de Italo Calvino, *O visconde partido ao meio* e *O cavaleiro inexistente*. Começamos por fazer um panorama histórico da literatura fantástica até nossos dias atuais, buscando seus principais autores e o que pensam sobre a mesma, servindo-nos da teoria de gênero fantástico de Paes (1985), Todorov (2004), Roas (2001) e Furtado (1980); bem como da teorização de fantástico enquanto modo de Furtado (2015) e Ceserani (2006). Além disso, trabalhamos com a noção de insólito a partir da perspectiva de Covizzi (1978) e com a noção de “inquietante” de Freud (2010).

Por várias vezes, diante de situações que nos causam medo, aflição, ou que não conseguimos explicar racionalmente no momento em que acontecem, perguntamo-nos se o que está acontecendo é verdadeiro, se o que nos cerca é de fato a realidade³, ou se se trata de uma ilusão que toma a forma de um sonho. Além disso, sabemos que determinadas situações inexplicáveis fazem parte do nosso real, uma vez que o real é constituído também por imagens palpáveis e impalpáveis articuladas pela nossa imaginação, contudo, no nosso dia a dia, tendemos a separar o real das irrealidades que o constituem. As narrativas que são focos da pesquisa se inserem em um trabalho que Calvino realizou durante maior parte de sua vida: o estudo e a coleta de narrativas orais italianas, bem como de outros países. Percebemos seu interesse pelo elemento sobrenatural e também seu intenso trabalho teórico com relação a isso, em obras ficcionais e ensaísticas, como: *O visconde partido ao meio* (1952), *O barão nas árvores* (1957), *O cavaleiro inexistente* (1959), *O castelo dos destinos cruzados* (1969); *As cidades invisíveis* (1972); *Contos fantásticos do século XIX* (1983); *Fábulas italianas* (1956); *Perde quem fica zangado primeiro* (1954); *Sobre o conto de fadas* (1999); *Relatos do fantástico* (2010); “Sobre o fantástico” (2015); “Definições do território do fantástico” (2006).

Ao longo do tempo, foram construídas e contadas algumas histórias extraordinárias que são transmitidas oralmente e passadas de geração em geração. Elas podem ser fruto da

³ A noção de real/realidade que vamos considerar ao longo de toda a dissertação é semelhante à de Filipe Furtado (1980), o qual declara que a literatura fantástica depende daquilo que acreditamos como real, e o real daquilo que conhecemos: nossa realidade cotidiana e empírica. Ou seja, aquilo que existe de fato, que é perceptível e/ou acessível; habitual; comum; natural; que já é parte de nossa experiência de mundo.

imaginação, da fantasia e, geralmente, servem para explicar fatos até então misteriosos. Os contadores de histórias podem criar climas de medo, de suspense, de angústia; histórias belas e divertidas ou arrepiantes. São pessoas que, de certa forma, orientam a sensação do receptor na direção que lhes convêm. Algumas dessas histórias, relacionadas ou não à mitologia, têm valor ritual ou propiciatório.

Como versa Calvino (1999, p. 7-8), a história da circulação mundial dos contos populares é tecida de acontecimentos bem mais transitórios que a publicação de um livro: “um contador de histórias que pára numa feira, um mercador forasteiro que pernoita numa estalagem, um escravo vendido num porto do Oriente, e os acampamentos, cheios de fumo e de conversas, dos soldados pelo mundo em tantos séculos de guerras”. Muitas histórias ainda são contadas por aí. Elas ainda fazem parte da vida das pessoas. Como aponta Calvino (1999, p. 8), “por vias imperscrutáveis, o folclore continua o seu périplo de um continente a outro”.

Além de contos populares, os mitos também fazem parte de outro conjunto de narrativas orais que são passadas pelas pessoas ao longo dos anos. Assim como os contos, eles têm força simbólica e foram construídos para explicar os fenômenos da natureza, porque os povos da antiguidade não conseguiam explicar esses fenômenos cientificamente e os criaram para dar sentido às coisas do mundo. Para Carolina Marinho (2009, p. 30), se compararmos as mitologias oriundas das diversas civilizações, notaremos que elas têm “a preocupação de explicar a gênese do mundo, os fenômenos naturais e a condição humana por meio de deuses e/ou de alegorias”. Por isso, podemos notar a relação entre várias mitologias. “Os mitos trazem uma antinomia fundamental, unindo ao seu conceito as características diversas e traduzem elementos culturais específicos que se somam aos caracteres e detalhes idênticos nas mais diferentes regiões do mundo (MARINHO, 2009, p. 30).” Os mitos falam de regiões, ideias e culturas diferentes. Eles abrigam aquilo que é próprio das sociedades humanas: a diversidade de valores e crenças. A unicidade das mitologias com as religiões, que se concentra na universalidade humana, “é conferida pela nossa capacidade de sentir e pensar, muito embora os pensamentos e sentimentos se esparramem por infinitas particularidades, próprias de cada indivíduo” (MARINHO, 2009, p. 30).

Para Marinho (1999, p. 32-33), o que muda na passagem do mito ao conto é a função exercida pelas personagens, que passam da escala sagrada para a profana, envolvendo as classes sociais: “os deuses, que ocupavam o papel central das narrativas míticas, passam o bastão para reis, príncipes e princesas, que vão, em geral, se contrapor aos camponeses, promovendo a união de polos opostos na escala social”. Conseqüentemente, a fé que era atribuída às narrativas míticas, segundo a autora, dá lugar à criatividade e invencionice que

rege os contos. “Segundo Mielietisnki, o conto popular está ligado ao indivíduo e à realização dos seus sonhos e, por isso, os seus heróis são homens e não divindades ou santos; eles vão além do uso da magia (MARINHO, 1999, p. 33).” Ademais, ocorre também uma inversão nessas duas formas narrativas: “no conto popular o herói humano atua no mundo maravilhoso e no mito ocorre o contrário, ou seja, o herói é divino e atua em um mundo real” (MARINHO, 1999, p. 33). O mito e o conto interessam mais pelo desenrolar da narrativa do que pelo que explicam.

Enfim, tanto os mitos como os contos revelam características da cultura a qual pertencem, mas são marcados pela vasta difusão (oral, principalmente) e isso dificulta a sua identificação. Seja qual for a relação entre conto e mitologia, nossa primeira curiosidade não se dirige tanto para o discutido problema de suas origens e histórias, mas pela capacidade de nos envolverem em narrativas belas, incomuns, pungentes, cômicas, com temas cruéis, de patifaria ou de moral. Pelo prazer da aprendizagem, de poder estar em lugares e com seres outros. Calvino (1999, p. 8), a respeito da história dos contos populares, especialmente os africanos, faz a seguinte pergunta: é ilegítima a nossa pretensão de entender e saborear poeticamente textos nascidos de uma sociedade, um mundo ritual, de uma linguagem de que só os especialistas, estudiosos de religiões primitivas e etnólogos podem explicar os sentidos e as implicações? E diz: “valha por resposta a leitura de qualquer destes contos [africanos], tão fervilhantes do prazer de contar, do divertimento de urdir entrecchos engenhosos, de um humorismo brejeiramente cúmplice e comunicativo”. Similarmente, nosso gosto pela leitura de contos populares, tradição da qual Italo Calvino também é mestre, está justamente no ponto em que o próprio autor toca: o prazer de contar; a comunicabilidade; a capacidade imaginativa; a genialidade de enredos divertidos.

As histórias de contos mais geniais, prodigiosas, como relata Louis Vax (1974), surgiram nos séculos XVI e XVII. Elas eram tidas como verdadeiras. Algumas continham pequenas mentiras ao serviço da “verdade”, da ordem social vigente. Segundo o autor, a tradição dos contos edificantes perpetuou-se até ao século XX, com fins de educação religiosa. Isto significa que antes mesmo de surgirem as narrativas fantásticas já haviam histórias populares que causavam arrepio nas pessoas e que serviam como formas de melhorar a vida social, quando não eram uma leitura metafórica da ordem vigente na sociedade. Louis Vax (1974, p. 9) versa que “[o] arrepio que as narrativas fantásticas, a literatura de imaginação científica, os quadros surrealistas provocam no leitor moderno, já o povo o conhecia graças às lendas que se transmitiam de geração em geração”. As superstições

populares já se configuravam como narrativas que causavam certo estranhamento, temor e arrepios nas pessoas dada sua natureza repleta de mistério.

As histórias de lobisomem, almas de outro mundo, vampiros, mal olhado, “causaram outrora a angústia e as delícias dos aldeões reunidos à volta do lume” (VAX, 1974, p. 10). Para Vax (1974), são os mesmos temas que aparecem nas narrativas tradicionais e contos modernos. Porém, sabemos que tanto as pessoas da antiguidade como as da época moderna não possuíam, é claro, a mesma mentalidade. O leitor moderno geralmente não se pergunta sobre a veracidade da narrativa, por estar ciente de que a história é imaginada já que é chamada de conto. Além disso, ele tem acesso a conhecimentos que antes ainda não eram possíveis. De acordo com o grau de fidedignidade, as crenças religiosas e as tradições ancestrais, o ouvinte pode ou não acreditar se essas histórias estão mais para verdadeiras ou falsas, pois vai depender de quem está contando, se é uma testemunha digna de fé. Para Vax (1974), se a narrativa seduz o ouvinte é porque ela é bem apresentada, bem contada; seu teatro é bem preparado e todo esse encanto vem da oratória, do tom de convicção dado pelo narrador e, claro, pela retórica que ele usa para convencer o leitor/ouvinte. Por esse motivo, veremos nos capítulos seguintes que nas duas histórias os narradores escolhidos são personagens da trama. Situando-se dentro dela, possivelmente convençam mais o seu leitor sobre a possibilidade de terem ocorrido.

Podemos pensar que a questão de se acreditar em histórias orais, ou ser céptico em relação a elas, vem desde a antiguidade quando lembramos, por exemplo, a época em que se acreditava em feitiçaria e se queimava bruxos. Vários fatos que aconteceram e que se acreditavam serem verdadeiros por certo tempo depois foram profanados e as pessoas não mais acreditavam neles. As pessoas sempre foram atentas a essas histórias, “[a] alma popular não é tão simples: crédula à meia-noite, céptica às nove da manhã, gosta de acreditar para gozar com o medo que dá e que se oferece a si mesmo” (VAX, 1974, p. 11), são histórias que satisfaziam e ainda satisfazem a necessidade lúdica do ser humano, e que podem servir para preencher a falta de uma explicação científica de fatos e acontecimentos sobrenaturais ainda não explicados. Como versa Antonio Candido (2004, p. 174)

Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contado com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabuloso.

Há uma necessidade de fabulação que é insubstituível. Não é em vão que as histórias narradas oralmente são passadas de geração em geração até que se firmaram na escrita, e

foram delas que surgiram outras histórias que podemos fruir nos dias de hoje, as quais têm em seu cerne a magia, a possibilidade, a leitura da realidade, o sobrenatural. Dessa forma, as histórias vão além da necessidade lúdica do ser humano, elas atuam na própria constituição do homem e de seu meio social e cultural.

Diante disso, faz-se necessário a seguinte questão: o que essas e outras histórias bastante diferentes têm em comum? É uma pergunta sobre a qual podemos imaginar possíveis respostas, porque sabemos que nessas histórias há acontecimentos, personagens, fatos, eventos, fenômenos que se configuram como sendo extraordinários, e que elas foram construídas a partir da falta de explicação racional para com esses mesmos fenômenos (além, é claro, da sua função social e moral). Isto é, como uma necessidade humana de preencher aquilo que não dominamos racionalmente, com uma explicação sobrenatural. Mais ainda, temos aprendido que ao longo do tempo foram surgindo narrativas nas quais esses fenômenos incomuns estão presentes: a chamada narrativa fantástica. Nela, encontramos variados elementos e fatos inexplicáveis. Por isso, o problema não é tanto o de defini-la, porque a definição é excludora por princípio, como nos diz José Paulo Paes (1985), mas o de conceituá-la, ou seja, de chegar a uma ideia geral do que seja *lato sensu* o fantástico.

Pensando na definição teórica de narrativa fantástica, a qual ainda é complexa, é importante remontarmos à sua história para verificarmos o mundo não a partir dos deveres alinhadores de nossa razão, mas seu contrário: “desde os seus primórdios no século XVIII, [ela] sempre se preocupou mais em pôr em xeque o racional do que o real propriamente dito” (PAES, 1985, p. 189). Nas duas narrativas que serão analisadas nesta dissertação, o que temos é uma desconstrução, problematização do racional, e não simplesmente do real. Para Paes (1985), apesar de que se tenha querido recuar-lhe as origens aos feiticeiros, aos monstros, aos vampiros e almas de outro mundo da tradição folclórica da Europa, ou aos prodígios mitológicos da Antiguidade oriental e clássica, essa literatura teve um início histórico bem definido: “a França do último quartel do século XVIII, quando aparece *Le Diable Amoureux*, romance de Jacques Cazotte que iria influenciar de perto, entre outros, o alemão E. T. A. Hoffmann” (PAES, 1985, p. 189), o qual é considerado o mestre supremo do conto fantástico durante o Romantismo. Esse posicionamento de Paes sobre o início da literatura fantástica está atrelado à sua conceituação enquanto gênero literário. Nesse aspecto, Paes segue a mesma linha de entendimento de Todorov, Louis Vax, Remo Ceserani e outros.

O século XVIII, chamado de século filosófico e época das Luzes, foi por excelência o do racionalismo. Para Paes (1985), havia uma fermentação intelectual em que os filósofos contrapunham aos preceitos irracionais ou supersticiosos da opinião comum, e aos dogmas da

Fé, o seu direito de livre exame de tudo à luz da razão soberana. Destarte, instauraram-se no domínio do sobrenatural os limites filosóficos do certo, do provável e do duvidoso, pois não se admitia nada sem prova e também não se concordava com as noções do senso comum. A religião, acuada pela onda racionalista da época, “passou a submeter a um exame exaustivo os milagres alegados pela credence popular, a fim de distinguir os falsos dos verdadeiros” (PAES, 1985, p. 189), instaurando no domínio do sobrenatural os mesmos limites do provável, do certo e do duvidoso, pois também era necessário provar a veracidade dos testemunhos. Os corpos insólitos que iremos analisar colocam as questões sociais que estão relacionadas à razão, questionando-a a partir do insólito. Em nome da razão as coisas são divididas, separadas, catalogadas. Há uma espécie de punição àquilo que foge da regra.

No Século das Luzes, o homem, dominado pela razão, deixa de acreditar na existência objetiva de fenômenos sobrenaturais para dar espaço ao que poderia ser provado empiricamente. Segundo Roas (2001), a razão excluiu todo o desconhecido, provocando o descrédito da religião e o rechaço da superstição como meios que já não serviam para explicar e interpretar a realidade. Para o autor, podemos afirmar, então, que até o século XVIII a busca pela verdade dos acontecimentos incluía tanto a natureza como o mundo sobrenatural, unidos de forma coerente pela religião. Entretanto, com o racionalismo esses dois planos se fizeram opostos, e, suprimida a fé no sobrenatural, o homem se viu amparado somente pela ciência “frente a um mundo hostil e desconhecido”⁴.

Para Paes (1985, p. 190), a literatura fantástica não questiona o real, mas o racional. Foi “contra os excessos dessa tirania da razão – responsável, no campo das artes, por uma fria elegância formal onde não havia espaço para a expressão dos desejos, anseios ou temores mais obscuros da alma humana – que se voltou a literatura fantástica”, isto é, como uma reação, contestando a hegemonia do racional da época, fazendo surgir em seu cotidiano, controlado e catalogado, o insólito, o inexplicável, o irracional. Ela buscou um meio de escape a uma realidade cada vez mais sistemática, racional e enquadrada, onde não se podia viver os desejos e os sonhos impossíveis de se realizarem na realidade cotidiana. Por vezes,

a racionalidade é posta a serviço da ordem social vigente, à qual ela cuida de justificar e legitimar, ao mesmo tempo em que estabelece um silêncio punitivo sobre o que considera irracional. Daí a justeza da observação de Irène Bessière, de que a narrativa fantástica “denuncia, pela recusa do verossímil, todas as máscaras ideológicas.” (PAES, 1985, p. 190)

⁴ “frente a un mundo hostil y desconocido.” (ROAS, 2001, p. 21 - tradução minha)

Percebe-se que essa literatura, que recusa e se contrapõe ao real, à razão e à prova, denuncia as máscaras das vontades de verdade vigentes por meio daquilo que escapa à explicação racional humana. Porém, concomitantemente, esse mesmo culto à razão colocou o irracional, o ameaçador, em liberdade, pois quando negou sua existência o converteu em algo inofensivo e, portanto, poder-se-ia jogar literariamente com ele. Roas (2001) aponta que a excitação emocional produzida pelo desconhecido não desapareceu, pelo contrário, ela moveu-se para o mundo da ficção: necessitada de um meio expressivo que não entrou em conflito com a lógica da razão o encontrou na literatura.

Há elementos no mundo, e na própria mente humana, que não têm explicação racional, mas que podem ser lidos de variadas formas dentro da literatura, numa busca incessante de uma explicação não lógica, mas plausível, ou seja, a literatura abre múltiplas possibilidades de leitura do real. Nas próprias experiências dos românticos havia aspectos não explicáveis a partir da concepção mecanicista do homem e do mundo. Paes (1985, p. 190) versa que é fácil entender o florescimento da literatura fantástica, enquanto gênero, durante o Romantismo, pois foi um período no qual “a ênfase se transfere toda para o subjetivo, o excêntrico, o individual, o misterioso, o místico, o libertário”. Período oposto à objetividade da arte neoclássica do século XVIII. Para o autor, é a começar daí que a influência dos contos de Hoffmann vai se estender à França, com Nodier, Nerval e um pouco mais tarde com Gautier, para se irradiar a outros países europeus e mesmo fora da Europa, como no Brasil, com a *Noite na Taverna* de Álvares de Azevedo. Por sua vez, a Inglaterra, segundo o escritor, já possuía uma variedade própria de fantástico no chamado “romance gótico”, iniciado com *O Castelo de Otranto* (1765), de Hugh Walpole, se prolongando até 1818 com o *Frankenstein*, de Mary Shelley. “Recorrendo embora a ingredientes de um horror de aparência sobrenatural, o romancista gótico acabava por explicá-los racionalmente no desfecho da narrativa, com o que se dissipava o efeito fantástico (PAES, 1985, p. 190).” Devemos pensar, então, que a literatura de gênero fantástico foi se estendendo durante o período romântico devido ao subjetivismo, ao mistério e à característica libertária desse período; e o romance gótico, em seu início na Inglaterra, estava dentro do que Tzvetan Todorov (2004) denomina como uma narrativa do gênero estranho. Até hoje os principais estudos sobre literatura fantástica seguem a visão que este teórico imprimiu ao assunto, ou seja, o gênero fantástico como o vizinho de dois gêneros: o maravilhoso e o estranho.

Para tentar uma conceituação do que seria o fantástico, José Paulo Paes (1985), em seu texto “As dimensões do fantástico”, aponta que os dicionários de nossa língua esclarecem que o adjetivo “fantástico” deriva do substantivo “fantasia”, palavra de origem grega cuja acepção

original era a palavra “aparência”. Segundo Antenor Nascentes, citado por Paes (1985, p. 184), sendo incorporada ao nosso léxico através do latim, esse vocábulo passou a significar “imaginação criadora, faculdade imaginativa; ficção, coisa sem realidade, obra puramente ideal; criação falsa, do que não existe na natureza, não corresponde ao que é normal (...); desejo singular, gosto passageiro, capricho extravagante”. Entendemos, então, que a palavra remete a algo que está no plano do desconhecido; o aspecto que confunde nosso olhar, pois acrescenta algo novo ao já conhecido; o que se mostra superficialmente ou à primeira vista que olhamos e não temos certeza do que seja, já que se parece com a realidade que estamos habituados a ver, mas de forma diferente desta. Ideologicamente, só temos acesso a como as coisas se parecem, e nada do que nos aparece diz como as coisas são em sua essência. Portanto, o fantástico remete a algo que criamos em nossa imaginação a partir do que conhecemos como real, mas cria algo que não faz parte dele, ou seja, do que vivenciamos diariamente. É uma criação ficcional do que não existe na natureza, tendo sua gênese nela. É o insólito, o que não costuma acontecer.

Por outro lado, a partir da visão do realismo as coisas se apresentam e aparecem como são, através de indícios, sintomas, ou por alguma propriedade que elas não tenham. Porém, temos a ideia de que o real não existe por si mesmo, mas existe mediante nossos olhares sobre ele. As coisas são vistas por olhares e posições diferentes e, portanto, sua dita aparência nunca será a mesma para todas as pessoas e em todos os momentos. O fantástico apresenta justamente uma figura insólita que tenha uma imagem que busca a verossimilhança com o real, mas que é dessemelhante a ele e que faz parte do mundo da imaginação no qual tudo é possível de ser criado e transformado. Ele não pretende buscar uma essência inerente às coisas, mas pelo contrário: dá indícios de algo que poderia ser, mas não é, mostra a realidade invertida ou diversas possibilidades de realidade. Para Gama-Khalil (2012), ele mostra, muitas vezes, a realidade múltipla. Por isso, a autora defende que o espaço fantástico é heterotópico, apontando que no fundo ele mostraria as multifaces da realidade que nos circunda. Consequentemente, ele é múltiplo em significações.

O fantástico é retratado através de dissimulações, fingimentos, quimeras, sonhos; aquilo que só pode existir a partir da ficção e não pode ser acessível ou perceptível, no sentido de que não podemos ver e tocar. Entretanto, já que faz parte daquilo que excede, pela extravagância, o nosso mundo dito como real, ele mostra uma realidade que pode ser sentida, vivida e desejada mentalmente e, assim, sua aparência é percebida desde leituras variadas. Para José Paulo Paes (1985), os vários significados de “fantasia” foram incorporados às definições ou conceituações do romance, da novela e do conto fantástico, elaboradas pelos

modernos teóricos de literatura. Estes, mesmo tendo perspectivas diferentes, concordam em um ponto essencial: “o fantástico se opõe diametralmente ao real e ao normal. É aliás por essa oposição de base que ele se define como gênero literário” (PAES, 1985, p. 184). Uma literatura que subverte a realidade através do insólito. Eric S. Rabkin (apud PAES, 1985, p. 184), usando a ideia de oposição diametral em sua definição de fantástico, diz que ele “é o espanto que sentimos quando as regras de base do mundo narrativo sofrem uma súbita inversão de 180 graus”. Segundo Paes (1985, p. 185), com “regras de base do mundo narrativo”, Rabkin deseja referir-se “às leis e normas do mundo da realidade, do qual a narrativa oferece um simulacro ao leitor, fazendo-o assim sentir-se ‘em casa’ no mundo do conto, da novela ou do romance, mundo feito de palavras, é certo, mas que se propõe a ser uma imitação ou um equivalente do mundo real, feito de coisas”. A narrativa fantástica está sempre em relação, comparação, com nosso mundo real e, por isso, podemos sentir espanto quando o mundo narrativo, ao invés de apresentar as coisas como são aparentemente em nossa realidade, faz o contrário: apresenta um mundo invertido e, conseqüentemente, precisamos desencadear nossa imaginação e tentar ler a realidade de forma diferente, pelas entrelinhas. Talvez, se olharmos para essa realidade invertida possamos vê-la melhor, posto que nosso olhar está cada dia mais automatizado e acostumado com o que habitualmente vemos. Se assim for, vemos de maneira distinta aquilo que se apresenta diariamente.

Nesse mundo real e “normal” é que ocorre inesperadamente um fato oposto às suas leis, ou seja, às leis da realidade e às convenções da normalidade. Esse fato absurdo, que inverte o mundo colocando-o de cabeça para baixo, que é uma imitação ou o equivalente ao real, um simulacro deste, nomeamos de insólito, “fonte de espanto, quando não de horror” (PAES, 1985, p. 185). “A inversão diametral das regras de base do mundo narrativo, Rabkin não a limita à ficção fantástica propriamente dita, mas a estende a outros gêneros dela vizinhos, como a ficção policial, a ficção científica e os contos de fadas” (*idem*). A subversão de nosso mundo monótono, cotidiano, automatizado, em um outro mundo assustador, oposto às nossas regras de convivência e etiqueta, deve-se à intrusão do extraordinário na narrativa, o qual de forma alguma é explicado. E podemos afirmar que o diferente, quando não nos causa estranhamento ou inquietação, nos causa espanto.

Nos gêneros vizinhos ao fantástico – no estranho e no maravilhoso – também ocorre a subversão de nossa realidade cotidiana representada na ficção, “seja por um crime cujo mistério desafia a lógica (como o célebre assassinato do quarto fechado), seja pelos milagres da tecnologia do futuro, sejam enfim pela intervenção do maravilhoso das fadas, duendes e feiticeiros” (PAES, 1985, p. 185). Para Paes (1985, p. 185), podemos ver, porém, que nesses

últimos casos não estaríamos mais na presença do fantástico propriamente dito “porque o acontecimento inexplicável, que subverte as leis do real, acaba sendo explicado científica ou logicamente, no caso da ficção científica e policial”. Isso estaria, portanto, dentro do que Todorov (2004) denomina como sendo uma narrativa do gênero do estranho, ou seja, quando o sobrenatural do texto é explicado no final da narrativa. Paes (1985) concorda com Todorov quando ressalta que no conto de fadas o que temos é uma narrativa do gênero maravilhoso, e, então, esse não se confunde com o gênero fantástico, porquanto pertence a um mundo imaginário “que, por convencional, já não causa surpresa ao leitor, o qual lhe aceita naturalmente os prodígios, ao passo que o fantástico, por ocorrer no ceio do próprio cotidiano, afeta-o e põe em dúvida o nosso mesmo conceito de realidade” (PAES, 1985, p. 186). A narrativa do maravilhoso é aquela em que não há leis científicas, lógicas e naturais que expliquem o acontecimento sobrenatural, pois é o maravilhoso que se instala e, por isso, faz parte de um mundo totalmente imaginário.

Dada a importância da noção de imaginário para o entendimento da literatura fantástica em nosso trabalho, é necessário irmos a Wolfgang Iser. Para Iser (1996), o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência e, desse modo, a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade que foi repetida. O ato de fingir repete no texto a realidade dando configuração ao imaginário, ou seja, a realidade é simulada, inventada no texto e o imaginário é o efeito do que foi produzido, aquilo que posso significar mediante a representação de uma realidade. Para o autor, o fictício é visto como um ato intencional, “a fim de que, acentuando o seu ‘caráter de ato’, nos afastemos de seu caráter, dificilmente determinável, de ser” (ISER, 1996, p. 34). O fictício seria o que dá um significado denotativo às coisas do mundo que são representadas no texto ficcional. Ele finge o mundo. Seria o não-real, uma mentira, um embuste, “o fictício serve sempre apenas como conceito antagônico a outra coisa, que antes esconde do que revela a sua peculiaridade” (ISER, 1996, p. 34). O fictício é aquele que desloca o significado esperado, conotativo, das coisas, escondendo sua essência para revelar outras possíveis formas de ser. Já o termo ‘imaginário’ é usado pelo autor de maneira distinta das ideias tradicionais: não se trata de, “face ao texto literário, determinar o imaginário como uma faculdade humana, mas de circunscrever as maneiras como ele se manifesta e opera, com a escolha desta designação aponta-se antes para um programa do que para uma determinação” (ISER, 1996, p. 34). O autor procura descobrir como o imaginário funciona para que, a partir dos efeitos descritíveis, abram-se vias para o imaginário. Neste é que acontecem as ações do fingir. Ele é a manifestação do pensamento, da mente humana. Portanto, a relação entre real, fictício e

imaginário se configura como sendo uma propriedade fundamental do texto ficcional. Para o autor, quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre uma transgressão de sua determinação. O ato de fingir é uma transgressão de limites e, por isso, ele liga-se ao imaginário. O autor ainda ressalta que o imaginário é por nós experimentado de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência, manifestando-se em situações inesperadas, que parecem arbitrárias, situações que se interrompem ou prosseguem em outras diversas (situações que se dão mentalmente).

A conceituação de literatura fantástica enquanto gênero era bastante complicada em seus primórdios. Não obstante, hoje ela ainda permanece controversa e questionável. Os estudiosos têm trabalhado ao longo dos anos para obter uma definição que melhor se encaixe em narrativas que têm em comum o componente insólito. Sabemos que Tzvetan Todorov, teórico búlgaro-francês, foi o pioneiro da tendência que propõe o fantástico como um gênero. Em 1968, em *Introdução à literatura fantástica*, o autor organizou, reuniu e discutiu os estudos anteriores sobre o fantástico, levantando características que definiriam seu gênero e separando os elementos que caracterizavam outros grupos de narrativas, como o maravilhoso e o estranho. Portanto, para continuarmos falando sobre literatura fantástica abordaremos o clássico estudo de Tzvetan Todorov, até chegarmos nas conceituações mais recentes e que pretendem conceituar de forma mais abrangente a literatura fantástica.

Para Todorov (2004), percebemos que fomos transportados ao âmago do gênero fantástico quando notamos que estamos “[num] mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros”, e nele deparamos com “um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (TODOROV, 2004, p. 30). Um mundo *ipsis litteris* ao nosso, considerando-se a representação, imaginação e a escrita, ou seja, coisas que modificam a percepção da realidade, mas tentam mostrá-la assim como parece ser. Saímos de uma realidade sem seres sobrenaturais, fantasmas, barulhos sem origens, para um lugar no qual se produzem acontecimentos que não podem ser explicados e comprovados cientificamente. O autor ainda aponta que aquele que percebe tal elemento extraordinário no texto deve optar por uma das duas soluções possíveis:

ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2004, p. 30)

Ou um gênio da lâmpada é uma ilusão, um ser imaginário, ou realmente existe, exatamente como os outros seres vivos, porém, raramente o encontramos. Concordamos com José Paulo Paes (1985) quando aponta que o conceito de gênero fantástico todoroviano é bastante restritivo. Tanto que sua primeira atitude foi a de excluir dele o maravilhoso do conto de fadas e o estranho. Para Todorov (2004), faz-se necessário que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e ativas, e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. O fantástico ocorre nesta incerteza, pois ao escolher uma ou outra resposta o leitor deixa o fantástico para entrar no gênero estranho ou maravilhoso. No entanto, se ele permanece nessa dúvida e ambiguidade, ele entra no gênero fantástico.

Todorov (2004) cita exemplos de definições do fantástico que havia na França em meados do século XX, mesmo não sendo idênticas às definições dele e dos que citou anteriormente, elas não os contradizem: Castex escreve que o fantástico “se caracteriza ... por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real” (apud TODOROV, 2004, p. 32); para Roger Caillois “todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (apud TODOROV, 2004, p. 32); e, para Louis Vax, o feérico e o fantástico são duas espécies do gênero maravilhoso e a narrativa fantástica “gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável” (VAX, 1974, p. 8). Para este último autor, o gênero literário que melhor convém ao fantástico é a narrativa: “conto, obra teatral ou cinematográfica. Estamos primeiro no nosso mundo, claro, sólido, tranquilizante. Sobrevém um acontecimento estranho, tremendo, inexplicável; conhecemos então o arrepio especial que provoca um conflito entre o real e o possível” (VAX, 1974, p. 13). Aqui podemos apontar que há uma hesitação, um conflito, uma dúvida entre o que poderia ser real e o que faz parte do sobrenatural. Para Vax (1974), o fantástico está ligado ao escândalo, temos de acreditar no inacreditável caso continuemos participando do mundo que nos é proposto. O leitor se interroga sobre a natureza dos acontecimentos e circunstâncias: transportado para um mundo que já não é o seu, ele ficaria impressionado ou céptico. O fantástico é aterrorizante ou inquietante porque não faz parte do que estamos acostumados a vivenciar, não conhecemos e tememos o desconhecido. A sensação de terror ou inquietação no seio do mundo real é importante quando desloca nossos sentimentos e podemos ver o mundo de outra forma.

Nas definições que foram expostas sobre a narrativa fantástica, percebemos que elas trabalham com conceitos afins: o mistério, o inexplicável e o inadmissível. Todos incluídos na vida real ou no mundo real. Elas compartilham de uma mesma ideia: a invasão do

sobrenatural na narrativa; implicam acontecimentos da ordem do mundo natural e do mundo sobrenatural. Para Todorov, sua definição mostra o caráter diferencial do gênero fantástico separando-o do estranho e do maravilhoso, e não o transformando em uma substância como fazem Vax, Castex e Caillois, mesmo porque, para ele, um gênero sempre se define em relação aos gêneros que lhe são vizinhos. Todorov (2004, p. 36) ressalta que “eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida”. Isto é, se acreditarmos plenamente no mundo que nos é proposto, ou desacreditarmos totalmente, estaremos fora do fantástico, pois, para o autor, o fantástico só é possível através da hesitação entre uma explicação natural e outra sobrenatural. A hesitação faz com que o fantástico exista na narrativa.

A hesitação não precisa ser representada no interior da obra a partir da identificação do leitor com um personagem. Ela pode estar apenas no leitor. Para Todorov (2004, p. 38), existem as narrativas que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor se interrogue sobre sua natureza. Nesse caso, Todorov as considera pertencentes ao gênero maravilhoso, ao passo que o gênero estranho instaura sempre uma hesitação, mas essa se desfaz até o final da narrativa, já que esta começa com o fato inexplicável que depois é explicado à luz da razão. Segundo Paes (1985, p. 188), dificilmente se poderia falar em hesitação ou recusa às interpretações poéticas nos contos de Kafka, porquanto a eles não restam alternativas que não seja a de “aceitar em si e por si esse fantástico universo ficcional, sem mais se preocupar em cotejá-lo com o universo real”. Ele ainda versa que o mesmo vale para os textos de Borges e Cortázar, ficcionistas da mesma linhagem. Não obstante, Todorov observa que a obra de Kafka

nos põe diante de “um fantástico generalizado; o mundo inteiro do livro e o próprio leitor estão incluídos”. Mas o mesmo Todorov não consegue encaixar bem a ficção kafkiana na sua definição restrita de fantástico, pelo que opta por excluí-la, desterrando-a para as áreas circunvizinhas do maravilhoso e do estranho. (PAES, 1985, p. 188)

Portanto, as obras de Kafka estariam, para Todorov, dentro do maravilhoso ou do estranho, os quais são gêneros que ele procura diferenciar do fantástico propriamente dito. “No entanto, Jean-Paul Sartre, referindo-se à identificação total com o absurdo a que os textos de Kafka implicitamente obrigam o leitor, diz: ‘E nossa razão que devia endireitar o mundo posto ao contrário, arrastada por esse pesadelo, torna-se ela própria fantástica’” (PAES, 1985, p. 189)⁵. Outrossim, os contos de Kafka realmente levam o leitor ao absurdo, ao impossível, e

⁵ Conforme veremos adiante neste capítulo.

ao invés de endireitarmos o mundo invertido que ele apresenta, experimentamos nossa própria inversão mental, levada no mesmo ritmo da inversão proposta: entramos e participamos do mundo fantástico.

Italo Calvino, participando de uma enquete sobre a literatura fantástica, em 15 de agosto de 1970, para a revista *Le Monde*, por ocasião do lançamento do livro *Introduction à la littérature fantastique*, de Tzvetan Todorov, responde a perguntas que dizem respeito à definição de fantástico; à existência de uma literatura fantástica naquela época; à situação da própria obra com relação ao fantástico e a modelos de romances e contos fantásticos. Para falar sobre a primeira questão, o escritor aponta que, na linguagem francesa, o termo *fantástico* era utilizado sobretudo para as histórias que causavam espanto e implicavam uma relação com o leitor à moda oitocentista:

o leitor (se quiser participar do jogo, pelo menos com uma parte de si) tem de *acreditar* naquilo que lê, aceitar ser apanhado por uma emoção quase fisiológica (costumeiramente, de terror, ou de angústia) e procurar uma explicação, como para uma experiência de vida. (CALVINO, 2006, p. 256, grifo do autor)

Portanto, nessa antiga acepção de fantástico, o leitor era levado a desejar participar do jogo proposto pela narrativa, acreditando e deixando ser levado por ele; tirando da narrativa uma explicação que servisse para sua própria experiência de vida. Por outro lado, Calvino versa que em italiano, como também deve ser originariamente em francês,

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

Italo Calvino, além de escrever obras fantásticas, está entre os que propõem e ampliam a definição de fantástico, não considerando que a literatura fantástica esteja reduzida aos séculos XVIII e XIX, como considera Todorov, mas que se mantenha nos séculos XX e XXI adentro. Para o escritor, a literatura fantástica está além de nosso real cotidiano. O leitor, nesse sentido, tomando distância do texto, abre-se a surpresas com enredos que o capturam e o levam a outras realidades ou a outros entendimentos da sua própria realidade. Há a

existência de uma lógica outra que leva para objetos e nexos que ainda não conhecíamos. O prazer do fantástico está justamente no ponto em que quebra com nosso real, no desenvolvimento de lógicas que revelam surpresas. A literatura fantástica pode até desprender o sujeito de seu real e desencadear sua imaginação, mas, principalmente, como nas obras de Calvino, ela pode propiciar uma leitura da sociedade, e pode fazer-nos refletir sobre o que nos torna humanos ou como somos moldados socialmente.

No tocante ao estudo feito por Todorov, Italo Calvino ressalta que é um trabalho muito específico a uma acepção importante do fantástico, e também muito rico de sugestões concernentes a outras acepções visando a uma classificação mais geral. E, se quisermos desenhar um atlas da literatura de fantasia, “será necessário começar por uma gramática daquilo que Todorov denomina *maravilhoso*, no âmbito das primeiras operações combinatórias de signos nos mitos primitivos e nas fábulas” (CALVINO, 2006, p. 257, grifo do autor), e também das necessidades simbólicas do inconsciente, antes de qualquer alegoria consciente, assim como no dos jogos intelectuais de toda época e civilização. Portanto, o estudo de Todorov dá base e suporte a outros estudos sobre literatura fantástica, sendo muito importante dentro da teorização dessa literatura ainda considerada marginal. Contudo, é preciso ir além da visão estruturalista de Todorov, o que vem sendo feito por outros escritores e teóricos como Italo Calvino, por exemplo.

Temos uma grande variedade de definições que, tomadas em seu conjunto, servem para iluminar um bom número de aspectos do gênero fantástico. Por isso, é importante que friseamos somente os autores que conjugam os aspectos que nos permitem determinar os textos de Italo Calvino como fantásticos, a saber: *O visconde partido ao meio* e *O cavaleiro inexistente*. Uma das propostas que mais casam com a ideia que temos de literatura fantástica e insólito é a de David Roas (2001, p. 7-8)⁶. Esse autor aponta que a maioria dos críticos coincide em assinalar “que a condição indispensável para que se produza o efeito fantástico é a presença de um fenômeno sobrenatural”. O termo sobrenatural que o autor utiliza está em um sentido mais amplo que o etimológico. Ele liga-se a uma clara significação religiosa, ou seja, refere-se à intervenção de forças de origem demiúrgica, angelical e/ou demoníaca. Ele designa a tudo aquilo que transcende a realidade humana. Porém, o autor ainda versa que nem toda literatura que intervenha o elemento sobrenatural deva ser considerada fantástica, como nas epopeias gregas, nas novelas de cavalaria, nos relatos utópicos ou na ficção científica, por exemplo, nas quais podemos encontrar elementos sobrenaturais, mas não é uma condição *sine*

⁶ “que la condición indispensable para que se produzca el efecto fantástico es la presencia de un fenómeno sobrenatural.” (ROAS, 2001, p. 7-8 - tradução minha)

qua non para a existência de tais subgêneros. “E o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, segundo ditas leis (ROAS, 2001, p. 8)⁷.” Destarte, percebemos, novamente, que a literatura fantástica está em relação ao nosso real transgredindo-o ao fazer surgir em seu meio acontecimentos até então impossíveis. Cria-se um espaço similar à realidade do leitor da obra, “um espaço que se verá assaltado por um fenômeno que transtornará sua estabilidade” (ROAS, 2001, p. 8)⁸.

Ao ter uma confrontação do sobrenatural com o real dentro de um mundo que pretende ser ordenado e estável como o nosso, Roas (2001, p. 9) afirma que o gênero fantástico provoca e reflete a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu: “a existência do impossível, de uma realidade diferente à nossa, conduz, por um lado, a duvidar acerca desta última e, por outro, e em direta relação com ele, à dúvida acerca de nossa própria existência”⁹. Ao lermos uma narrativa que descontrói a realidade na qual estamos habituados a viver, refletimos que a realidade também é uma ficção. O irreal passa a ser concebido como o real, e o real, como possível irrealidade. Por esse motivo, o autor ainda sublinha que a literatura fantástica nos mostra a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, com relação a essa realidade estável e delimitada pela razão, de uma realidade diferente e incompreensível e, por outro lado, alheia a essa lógica racional que diz garantir nossa segurança e tranquilidade. Uma realidade livre de leis racionais e que nos possibilita viver outros sonhos e fantasias que não podemos em nosso mundo real. Ela se manifesta contra a validade de nossa cientificidade quando ilumina uma zona do humano “de onde a razão está condenada a fracassar” (ROAS, 2001, p. 9)¹⁰. Não há lugar para explicações científicas em um espaço onde temos a predominância do irracional, daquilo que extravasa nosso real. Nele tudo é possível de ser concebido e vivido, é como no sonho: não há limites que impeçam a realização de acontecimentos que estão fora da realidade.

Ainda que se contraponha a alguns conceitos todorovianos, Roas faz a mesma diferenciação que o teórico búlgaro a respeito do gênero fantástico e do maravilhoso. Sobre esta distinção, Irène Bessière (apud ROAS, 2001, p. 10) versa que

⁷ “es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural. Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes.” (ROAS, 2001, p. 8 - tradução minha)

⁸ “un espacio que se verá assaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad.” (ROAS, 2001, p. 8 - tradução minha)

⁹ “la existencia de lo imposible, de una realidade diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia.” (ROAS, 2001, p. 9 - tradução minha)

¹⁰ “donde la razón está condenada a fracasar.” (ROAS, 2001, p. 9 - tradução minha)

No conto de fadas, o “era uma vez” situa os elementos narrados fora de toda atualidade e previne toda assimilação realista. A fada, o elfo, o duende do conto de fadas se movem em um mundo diferente do nosso, paralelo ao nosso, o que impede toda contaminação. Pelo contrário, o fantasma, a “coisa inominável”, a aparição, o acontecimento anormal, insólito, impossível, o incerto, definitivamente, irrompem no universo familiar, estruturado, ordenado, hierarquizado, onde, até o momento da crise fantástica, toda falha, todo “deslizamento pareciam impossíveis e inadmissíveis”¹¹.

Na literatura maravilhosa do conto de fadas os elementos e acontecimentos narrados não objetivam a realidade, mas a criação de um mundo bastante diferente e paralelo desta. Seu universo não é contaminado por nosso empirismo. Pelo contrário, a autora aponta que a coisa inominável, o fantástico, o insólito, aquilo que rompe com os esquemas da realidade, irrompe em nosso universo familiar, comum, ordenado, até o momento do imprevisto, de surgimento do fantástico e, conseqüentemente, do estranhamento que experimentamos quando ocorre peripécias impossíveis e inadmissíveis. Nessa seara, é importante frisar que as obras que estudamos estão mais próximas do maravilhoso, pois não conseguimos explicar como um homem que foi partido ao meio e um cavaleiro invisível vivem e são agentes dentro da sociedade. Por outro lado, como a fonte de Calvino são as narrativas orais, seria simplista considerá-las apenas no maravilhoso, pois, como veremos, elas são bem mais abrangentes.

Diferentemente da literatura de gênero fantástico, na literatura maravilhosa o sobrenatural é mostrado como natural. Acreditamos que mesmo o espaço sendo semelhante ao da realidade em vive o leitor (pois como criar algo se não for a partir do que já conhecemos?), o que pesa na narrativa do maravilhoso é sua condição de natural e inexplicável. Para Roas (2001),

O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado no qual as confrontações básicas que geram o fantástico (a oposição natural / sobrenatural, ordinário / extraordinário) não se estabelecem, posto que nele tudo é possível – encantamentos, milagres, metamorfoses – sem que os personagens da história se questionem sobre sua existência, o que faz supor que é algo normal, *natural*¹².

¹¹ “En el cuento de hadas, el “érase una vez” sitúa los elementos narrados fuera de toda actualidad y previene toda asimilación realista. El hada, el elfo, el duende del cuento de hadas se mueven en un mundo diferente del nuestro, paralelo al nuestro, lo que impede toda contaminación. Por el contrario, el fantasma, la “cosa inominable”, el aparecido, el acontecimiento anormal, insólito, imposible, lo incierto en definitiva, irrumpen en el universo familiar, estructurado, ordenado, jerarquizado, donde, hasta el momento de la crisis fantástica, todo fallo, todo “deslizamento parecían imposibles e inadmisibles.” (BESSIÈRE *apud* ROAS, 2001, p. 10, destaques do autor - tradução minha)

¹² “El mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico (la oposición natural / sobrenatural, ordinario / extraordinario) no se plantean, puesto que en él todo es posible – encantamientos, milagros, metamorfosis – sin que los personajes de la historia se cuestionen su existencia, lo que hace suponer que es algo normal, *natural*.” (ROAS, 2001, p. 10, grifo do autor - tradução minha)

É uma questão de aceitabilidade: se temos algo construído e estabelecido como normal, real, dentro dos parâmetros físicos do espaço dito maravilhoso, aceitamos tudo o que ali se manifesta sem fazer questionamentos sobre ser possível ou impossível. O que significa que não o confrontamos com nossa experiência de mundo, pois quando “o sobrenatural se converte em natural, o fantástico dá lugar ao maravilhoso” (ROAS, 2001, p. 10)¹³. À vista disso, se uma narrativa aparentemente sobrenatural se refere à uma ordem já codificada, como o religioso, ela pode não ser percebida como fantástica dado que já temos um referente pragmático que coincide com o referente literário. Mesmo que o real seja colocado de um lado e o irreal de outro, ou que eles se misturem como numa espécie de naturalização de ambos, sabemos que o insólito surge como uma problematização do real, como uma inversão e uma quebra deste. Contudo, também nos contos de fadas há essa problematização, da mesma forma nos livros de Italo Calvino, que se encaixam dentro do gênero maravilhoso: *O visconde partido ao meio* e *O cavaleiro inexistente*.

Portanto, o enfrentamento entre o real e o sobrenatural é o fundamento de definição do gênero fantástico e é ele que nos leva a problematizar a realidade empírica. Roas (2001) salienta que a expressão do narrador na literatura fantástica, no momento de enfrentar o sobrenatural, frequentemente torna-se escura, torpe, indireta. Para o escritor, o fenômeno fantástico, impossível de ser explicado pela lógica da razão, acaba superando os limites da linguagem: “é por definição indescritível porque é impensável” (ROAS, 2001, p. 27)¹⁴, porque é sobrenatural. Assim como a linguagem não tem um ponto de partida nem de final, é rizomática, o sobrenatural do texto fantástico vem de fontes desconhecidas, não sabemos qual seu limite. Outrossim, Roas (2001) assevera que o narrador não possui outro meio sem ser a linguagem para evocar o sobrenatural, para colocá-lo em nossa realidade: o autor deve obrigar as palavras,

no entanto, durante um certo momento, a produzir um “ainda não dito”, a *significar um indesignável*, que é dizer, a fazer como se não existisse adequação entre significação e designação, como se fizesse fraturas em um ou outro dos sistemas [linguagem/experiência], que não se corresponderiam com seus homólogos esperados¹⁵.

¹³ “lo sobrenatural se convierte en natural, lo fantástico deja paso a lo maravilloso.” (ROAS, 2001, p. 10 - tradução minha)

¹⁴ “es por definición indescrptible porque es impensable.” (ROAS, 2001, p. 27 - tradução minha)

¹⁵ “sin embargo, durante un cierto momento, a producir un “aún no dicho”, a *significar un indesignable*, es decir, a hacer como si no existiese adecuación entre significación y designación, como si hubiera fraturas en uno u otro de los sistemas [lenguaje/experiencia], que no se corresponderían con sus homólogos esperados.” (JEAN BELLEMIN-NOËL citado por ROAS, 2001, p. 28, grifo do autor - tradução minha)

O sobrenatural é colocado em nossa realidade através da linguagem e o papel do autor é produzir significados não esperados, é deslocar o conceito já imposto pela sociedade produzindo um ainda não dito. Dar significado ao que não pode ser designável é não adequar a definição com a designação. É como se fraturasse a linguagem e a experiência comum e a “coisa” não correspondessem mais à referência que conhecemos no mundo. O narrador utiliza recursos que fazem suas palavras o mais sugerível possível, como comparações, neologismos e metáforas.

O fantástico narra acontecimentos que ultrapassam nosso marco de referência; é, portanto, a expressão do inominável, o que supõe um deslocamento do discurso racional: o narrador se vê obrigado a combinar de forma insólita nomes e adjetivos, para intensificar sua capacidade sugestiva¹⁶.

Como os acontecimentos vão além daquilo que habitualmente conhecemos, só nos resta lidar com o fantástico de forma a tentar nomear insolitamente os atos sugeridos, os quais apresentam o real de maneira subversiva. O narrador pode brincar com os significados das palavras já que eles não são fixos, mas se dão em relação aos outros. Eles podem ter seu significado ampliado, deixando de representar apenas a ideia original, objetiva. Nota-se, portanto que, para Roas (2001), a definição de fantástico inclui as narrativas em que o sobrenatural não é colocado em discussão, em que a ambiguidade é indestrutível: a invasão do sobrenatural e a sua condição de inexplicável. O autor aproxima-se da tese de Filipe Furtado (1980), que também acredita que a irrupção do fantástico se dá a partir de um elemento ou evento sobrenatural. Para Furtado (1980, p. 20) a tendência dominante na abordagem do fantástico, ainda predominante, é “narrativa sobrenatural” ou “literatura do sobrenatural”, que abriga os gêneros fantástico, maravilhoso e estranho, sendo caracterizada por abrigar “temas que traduzem uma *fenomenologia meta-empírica*” (FURTADO, 1980, p. 20, grifo do autor). Com o qualificativo meta-empírico, Furtado (1980, p. 20) pretende

significar que a fenomenologia assim referida está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades.

Entendemos, então, que a literatura fantástica está além do que é explicável, do empírico, da própria experiência humana, pois rompe com o real através do insólito. A

¹⁶ “Lo fantástico narra acontecimientos que sobrepasan nuestro marco de referencia; es, por tanto, la expresión de lo innombrable, lo que supone una dislocación del discurso racional: el narrador se ve obligado a combinar de forma insólita nombres y adjetivos, para intensificar su capacidad de sugerencia.” (ROAS, 2001, p. 29)

fenomenologia metaempírica inclui qualquer tipo de fenômenos sobrenaturais na concepção mais corrente do termo, como aqueles que, tendo existência objetiva, fariam parte de um sistema de natureza diferente do universo conhecido, e também todos os que, “seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe” (FURTADO, 1980, p. 20). Assim, tanto os fenômenos sobrenaturais explicáveis racionalmente como os que são considerados desconhecidos estão dentro do conjunto de manifestações designado de metaempírico, que está relacionado à realidade e está além do que é verificável: é o insólito, um fenômeno que não pode ter sido objeto da experiência.

Várias das ocorrências entendidas durante milênios como sobrenaturais vieram, em etapas posteriores de desenvolvimento humano, a serem compreendidas e racionalizadas, integradas no plano da natureza que já conhecíamos. Em contrapartida, sabemos também que a classificação desses fenômenos como desconhecidos e sobrenaturais depende do grau de conhecimento de uma determinada comunidade, pois “um conjunto de fenômenos inteiramente explicáveis e naturais para determinada civilização pode ser objecto de leitura sobrenatural por outra sociedade contemporânea da primeira que se encontre num estágio cultural e tecnológico muito mais atrasado” (FURTADO, 1980, p. 20).

Furtado (1980, p. 21) também emprega outros epítetos de uso corrente, por comodidade de expressão, que são equivalentes no tocante à qualificação de metaempírico: sobrenatural, extranatural, metanatural, alucinado ou insólito. O autor esclarece, contudo, que as expressões “sobrenatural” ou “extranatural” não garantem uma classificação totalmente satisfatória dos fenômenos supracitados, tendo em vista a relatividade e o modo variável como têm sido encarados em enquadramentos culturais e temporais diversos¹⁷. Para ele, a fenomenologia metaempírica é o elemento temático dominante da narrativa fantástica e isso se evidencia pelo fato de haver várias tentativas de sistematização dos temas do gênero que até hoje não passam de descrições “mais ou menos elaboradas dos vários tipos de ocorrência extranatural que as obras encenam” (FURTADO, 1980, p. 21), como nas tipologias de Penzoldt, Caillois ou Vax, entre outros, ou nas que “mantêm um mais elevado grau de abstracção e generalização, como é o caso da de Todorov” (FURTADO, 1980, p. 21).

A importância desta temática também é refletida no emprego da expressão “literatura do sobrenatural”, já referida anteriormente, “para designar de forma genérica todas as obras

¹⁷ No entanto, utilizaremos essas denominações para designar todas as obras que recorrem à fenomenologia metaempírica.

que recorrem à fenomenologia insólita e lhe conferem uma função decisiva no desenrolar da acção” (FURTADO, 1980, p. 21). Além disso, o autor versa que tal importância revela-se também na globalidade da literatura, porque além de ser necessário ao fantástico, ao maravilhoso e ser frequente no estranho, o recurso à temática do sobrenatural na ficção ultrapassa as fronteiras desses gêneros. Muitas “obras que nada têm a ver com eles incluem parcelas de acção ou personagens de índole meta-empírica, ainda que sem carácter dominante” (FURTADO, 1980, p. 21).

Em uma tentativa de construir fronteiras precisas entre os três gêneros (fantástico, estranho e maravilhoso), Furtado (1980) procura se afastar do terreno estreito das próprias manifestações extranaturais que todos eles encenam, porque o fator distintivo resulta, afinal, nos diferentes modos como a narrativa encara a hipótese da coexistência dessas manifestações com a natureza conhecida. Para Furtado (1980, p. 34), o gênero maravilhoso se define claramente, desde o início, como “um mundo inteiramente arbitrário e impossível, onde o espaço e os fenómenos encenados não permitem qualquer dúvida quanto à sua índole meta-empírica”. Ele conta histórias repletas de figuras e acontecimentos contrários às leis naturais de nosso mundo, e nunca discute, ou cogita, a probabilidade de existência objetiva e interpretações que o façam.

Daí poder dizer-se que é neutro ou, pelo menos, omissivo quanto à modalidade de leitura a que presumivelmente pretendia conduzir o destinatário do enunciado, não incluindo no discurso indícios precisos sobre ela nem procurando propor a aceitação literal da matéria narrada ou atribuir-lhe qualquer tipo de significado. (FURTADO, 1980, p. 35)

Para o autor, assim como para Roas (2001) e Todorov (2004), no maravilhoso não se verifica sequer a tentativa de fazer passar por reais os acontecimentos sobrenaturais. Não concordamos com esse posicionamento sobre o discurso neutro, porque mesmo que tivesse de fato aparência desse discurso, o maravilhoso também tenciona conduzir o destinatário ao discurso que lhe convém, mesmo que não haja indícios precisos em seu discurso, não propondo aceitação total da matéria narrada, mas também não procurando desfavorecê-la e atribuindo-lhe significado. Não existe, portanto, discurso neutro. No gênero estranho, por sua vez, o texto faz surgir a hipótese de que os acontecimentos ou personagens têm origem e carácter alheios às leis naturais. Porém, isso permanece apenas durante uma parte da acção, pois depois essa hipótese é destruída vindo a esclarecer de forma lógica os aspectos que poderiam levantar a dúvida quanto à existência do insólito no mundo cotidiano. Assim, mesmo que haja um debate sobre a possibilidade ou impossibilidade dos acontecimentos sobrenaturais

implícitos em uma parte da trama, ele é saldado por uma negação “terminante de quaisquer fenómenos exteriores à natureza conhecida” (FURTADO, 1980, p. 35). Diferentemente do que acontece no maravilhoso, no estranho se pretende, mesmo que momentaneamente, “levar o destinatário da narrativa a admitir a objectividade de tais fenómenos, embora essa atitude seja apenas passageira e a razão se reinstale a breve trecho” (FURTADO, 1980, p. 35). Por fim, somente o fantástico confere duplicidade à ocorrência metaempírica:

Mantendo-a em constante antinomia com o enquadramento pretensamente real em que a faz surgir, mas nunca deixando que um dos mundos assim confrontados anule o outro, o género [fantástico] tenta suscitar e manter por todas as formas o debate sobre esses dois elementos cuja coexistência parece, em princípio, impossível. (FURTADO, 1980, p. 36)

O gênero fantástico está entre o maravilhoso e o estranho. A sua essência reside na capacidade de “expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialéctica entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles” (FURTADO, 1980, p. 36). Ele cria o sobrenatural e não leva o destinatário da narrativa a procurar uma explicação sobrenatural ou racional, porque o próprio texto não deixa claro se aceita ou exclui qualquer uma delas. Desse modo, essa é a primeira condição do fantástico, “a de o discurso evocar a fenomenologia meta-empírica de uma forma ambígua e manter até ao fim uma total indefinição perante ela” (FURTADO, 1980, p. 36). Se não for assim, as outras fases do gênero não poderão ter lugar, nem será assegurado o equilíbrio que pressupõe.

A narrativa fantástica faz surgir e mantém uma série de elementos contraditórios, como: “real/imaginário; racional/irracional; verossímil/inverossímil; transparência/ocultação; espontaneidade/sujeição à regra; valores positivos/valores negativos, etc” (FURTADO, 1980, p. 36). Ela deixa permanecer a dúvida, nunca define uma escolha e sempre tenta comunicar ao destinatário “idêntica irresolução perante tudo o que lhe é proposto” (FURTADO, 1980, p. 36). Assim, o discurso fantástico tem de multiplicar esforços no sentido de dar sustentação ao desenvolvimento desse debate que a razão trava consigo mesma sobre o real e a possibilidade simultânea da sua subversão.

Desde o surgimento da literatura fantástica, observamos que surgiram alguns problemas de ordem histórica, teórica e de classificação. Em busca de uma possível resolução, Ceserani (2006, p. 8) questiona: “É correto definir o fantástico como uma modalidade do imaginário, “criada no fim do século XVIII e utilizada para fornecer eficazes e sugestivas transcrições da experiência humana, em particular da experiência humana da modernidade?”

O autor aponta que se aceitarmos a colocação de Todorov a resposta deveria ser positiva, mesmo que ele não use nunca o termo “modo”. A perspectiva da literatura fantástica como modo literário tende a alargar o campo de ação do fantástico e a estendê-lo

sem limites históricos a todo um setor da produção literária, no qual se encontra confusamente uma quantidade de outros modos, formas e gêneros, do romanesco ao fabuloso, da *fantasy* à ficção científica, do romance utópico àquele de terror, do gótico ao oculto, do apocalíptico ao meta-romance contemporâneo. (CESERANI, 2006, p. 8-9, grifo do autor)

Esse conceito de fantástico modo não coloca os textos de literatura fantástica em um gênero datado e muito bem delimitado. Pelo contrário, ele não coloca limites históricos e considera toda produção literária que possui o elemento insólito como seu principal componente. Da mesma forma que consideramos nosso *corpus* de análise como estando dentro do que se denomina de maravilhoso, e também de acordo com a definição de literatura fantástica de Roas (2001) e Furtado (1980), pois ambos acreditam na irrupção do insólito e na sua condição de inexplicável, nosso enfoque se dirige, principalmente, no sentido de entendê-la a partir da noção mais viável e abrangente: como “modo”. Isso se justifica porque se

partirmos de um mirante que considera seu enquadramento por intermédio do gênero, reduzimos o ponto de alcance de uma vasta literatura que fratura a realidade e se ergue como uma estética em que a incerteza é a base de criação, literatura essa que existe desde os primórdios, fruto do imaginário dos seres humanos. (GAMA-KHALIL, 2013, p. 375)

Portanto, a partir da noção de gênero considerada por Todorov não conseguiríamos interpretar as obras de Calvino como fantásticas e estaríamos reduzindo o seu ponto de alcance. Embora possamos afirmar que *O visconde partido ao meio* e *O cavaleiro inexistente* são obras que estão dentro do que o autor denomina como gênero maravilhoso, já que há por parte do leitor uma aceitação do sobrenatural do texto, visto que não há leis racionais que expliquem um homem partido ao meio e um cavaleiro invisível que vivem na sociedade. Nessas obras, há uma fratura da realidade e a incerteza entre os acontecimentos serem reais ou sobrenaturais é a base de sua criação. Por isso, a partir da noção de fantástico modo, para não simplificar nem reduzir o alcance dessas obras, podemos relacioná-las à nossa realidade sem prejuízo de conceituação, tendo em vista que o próprio viés pelo qual Ceserani e Furtado consideram o fantástico faz com que ampliemos o enfoque analítico sobre essa literatura. Isso porque o que mais nos interessa em nossa pesquisa não é datar determinada forma de fantástico nem o enfeixar em uma espécie ou outra, mas compreender de que maneira o fantástico se constrói na narrativa e que efeitos essa construção desencadeia no contexto da

diegese e em nossa realidade atual. Assim, para entendermos o posicionamento da literatura fantástica enquanto modo utilizaremos uma das designações mais recentes e bem elaborada: a de Filipe Furtado (2015). Para o autor, o termo “fantástico” é uma expressão que

aplica-se a categorias que envolvem um elevado grau de generalidade e abstração (algo como universais da arte literária) cuja vigência se tem mantido praticamente inalterada através dos tempos a despeito das contingências e mutações inerentes ao evoluir dos sistemas sociais e culturais. Trata-se de construções teóricas decorrentes de reflexões de índole predominantemente dedutiva sobre os “possíveis” da literatura, nas quais se procura levar em conta as combinações de elementos discursivos já realizadas na prática, assim como determinar *ante rem* as susceptíveis de realização futura. (FURTADO, 2015, p. 1, grifo do autor)

Diferentemente do que o autor designa de fantástico gênero, em seu livro *A construção do fantástico na narrativa* (1980), no verbete do E-dicionário a conceituação de fantástico aplica-se a categorias gerais da literatura a partir de elementos gerais, e tem se mantido praticamente imutável ao longo do tempo. A partir dessa perspectiva, entendemos, tal qual o autor, que o modo fantástico abrange a maioria do imenso domínio literário e artístico que, não tendo pretensão de ser realista, “recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente ‘mimética’ do mundo objetivo” (FURTADO, 2015, p. 1, grifo do autor). No modo fantástico temos a representação do mundo, mas essa não é sua prioridade. Esse modo literário

[recobre], portanto, uma vasta área a muitos títulos coincidente com a esfera genológica usualmente designada em inglês por *fantasy*. Toma-se, a propósito, curial encarar os intuítos representacionais da globalidade da literatura como subdivisíveis *grosso modo* em duas gigantescas esferas que se poderiam denominar icástica ou realista, por um lado, e fantástica, ou fantasiosa, por outro. (FURTADO, 2015, p. 1, grifo do autor)

O autor considera, portanto, a literatura fantástica modo como aquela que possui a fantasia, o inimaginável, abrigando uma série de textos e quase que os dividindo em literatura realista ou fantasiosa. Diante do grande número e da heterogeneidade dos textos e dos gêneros, convém examinarmos com atenção aquilo que invariavelmente surge em qualquer deles e acaba justificando sua subsunção no modo fantástico:

[trata-se], afinal, do único factor que, a despeito da sua índole extra-literária é comum a todos: o conceito geralmente designado por sobrenatural. Porém, apesar de muito corrente, esta expressão levanta óbices quanto à sua plena adequação aos elementos aqui considerados. De facto, no seu sentido mais comum e mais lato, deixa subentender que as entidades ou ocorrências por ela qualificadas ultrapassam a natureza conhecida, situando-se, de algum modo, num plano simultaneamente exterior e superior. Por outro lado, o

vocábulo tem servido ao longo de eras para referir uma multidão heterogênea de elementos, desde as fadas, os espectros ou as divindades das diversas religiões aos casos de percepção extra-sensorial e as figuras monstruosas de lendas populares como o lobisomem ou o vampiro. (FURTADO, 2015, p. 1)

Desse modo, entendemos que para Furtado (2015) a irrupção do fantástico se dá a partir de um elemento ou evento sobrenatural, isto é, através de um elemento insólito, que também podemos denominar como o real da obra; a criação de algo desconhecido; de coisas que ultrapassam aquilo que conhecemos na realidade, elementos que se situam em um plano exterior e superior, do qual nada sabemos e nem conhecemos. O termo tem servido para referir-se a um grande número heterogêneo de elementos, todavia, estes são elementos que variam com as épocas e as culturas em que surgem e vigoram: “modificam-se, desaparecem ou passam a sobreviver residualmente nas artes e na memória colectiva conforme o conhecimento invade o real, explorando as largas zonas de sombra que nele ainda subsistem” (FURTADO, 2015, p. 1). Furtado (2015, p. 1) ainda acrescenta que

numerosas narrativas integráveis no modo fantástico, sobretudo as de ficção científica, se reportam a alterações de ordem espacial ou cronológica, situando a acção em épocas futuras ou aludindo a forças, experiências ou inventos que, contudo, estão longe de poder ser qualificados como sobrenaturais.

Insólitos são os elementos que contradizem as regras naturais do mundo em que vivemos e fendem a nossa realidade. Por isso, “torna inevitável recorrer a um conceito mais englobante do que o de sobrenatural, não se deixando embora de empregar este quando tal se justifique” (FURTADO, 2015, p. 1). Para Furtado (2015), se em qualquer época histórica as ocorrências ou entidades ditas sobrenaturais mostram um traço comum, este não consiste em uma fuga à natureza, mas no fato de se tornar impossível comprovar de forma universalmente válida a sua existência na realidade conhecida. Logo, não há muito sentido em denominar “tais elementos com base em características que, na melhor das hipóteses, se poderão considerar meramente presumíveis” (FURTADO, 2015, p. 1). Pelo contrário, “a tentativa de os qualificar deverá ser deslocada para a perspectiva do sujeito humano do conhecimento, tornando-se, portanto, preferível subsumi-los numa categoria mais ampla e apelidá-los de ‘metaempíricos’” (FURTADO, 2015, p. 1-2). O sobrenatural, frente ao conhecimento do homem, deverá ser qualificado de metaempírico: daquilo que está prestes a ser descoberto a partir de uma experiência vulgar ou imediata, não metódica nem racionalmente interpretada e organizada; daquilo que é quase detectável e nomeável; que causa uma mudança sucessiva naquilo que temos como experiência de mundo; aquilo que não conhecemos e ainda é

improvável. São várias as razões que apontam a vantagem operativa do conceito de metaempírico face ao de sobrenatural na abordagem do modo fantástico.

Diante das considerações arroladas sobre a literatura fantástica, desde seu nascimento enquanto gênero até as conceituações mais recentes enquanto modo, nota-se que há um elemento comum em basicamente todas as tentativas de designações dessa literatura, principalmente quando olhamos para as formulações propostas por Furtado e Roas: o sobrenatural da obra, ou seja, algo que se configura como insólito ou metaempírico. A partir dessa tese, é importante frisar que também entendemos como insólito não só a noção de fenomenologia metaempírica, de Furtado (1980/2015), mas também o que Lenira Covizzi (1978) denomina de insólito no mundo e na ficção do século XX. Covizzi teve a orientação de Antonio Candido durante seu Doutorado, foi professora de literatura brasileira na UNESP de Araraquara e fez um vasto e riquíssimo estudo sobre o insólito em Guimarães Rosa e Jorge Luiz Borges.

A autora, para tratar do insólito na literatura, também, lança um olhar sobre o insólito no mundo prosaico. Para ela, o homem “se questiona cada vez mais e com maior intensidade e angústia sobre problemas que, se o afligiam, são agora acrescidos das novas implicações que o referido progresso técnico trouxe consigo. Instalou-se a exceção no quotidiano” (COVIZZI, 1978, p. 25). Aparentemente, quanto mais progresso mais questionamentos assolam a vida do homem que, não conseguindo resolver todos os seus problemas pessoais e psíquicos, acaba por acumulá-los. As “várias consequências dessa nova situação determinaram o caos como estrutura social, que passa a se definir por atitude de repúdio ao já visto, já sentido, já vivido, numa palavra, de contrariedade ao preestabelecido” (COVIZZI, 1978, p. 25). É um quadro que encontra expressão na literatura e nas artes em geral através de importante categoria,

posto que elemento essencial da economia da obra de arte no seu caráter de produto da imaginação: trata-se do *insólito*, que carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*. (COVIZZI, 1978, p. 26, grifos da autora)

O repúdio ao já conhecido levou à necessidade de uma expressão contrária ao preestabelecido: insólito. O termo “insólito” é empregado dentro da literatura fantástica como sendo seu elemento mais importante, o sobrenatural, principalmente porque é produto da imaginação. Tendo em vista que o prefixo “in” dá um sentido contrário, de privação ou negação na palavra, entendemos que o insólito nega e desconstrói o que há de “verdadeiro” na

realidade; é o que desperta o sentimento da negação ao que estamos habituados; do incrível, daquilo que traz incerteza quanto ao que é cientificamente provável; é aquilo que causa desconforto por não fazer parte do mundo que conhecemos; aquilo que podemos acreditar ou não como real; que é incompatível com a racionalidade; irrealizável; indefinido; ilimitado; que é suscetível de aumentar incessantemente (rizomático); incapaz de ser corrigido ou alterado; singular; aquilo do qual ninguém nunca ouviu dizer; raro e descontraído; desprovido das formalidades do mundo.

Para Covizzi (1978, p. 26), a fuga a um cânon é tamanha que às vezes o próprio insólito deixa de sê-lo ao adquirir cidadania no cotidiano: “põe-se-o à mesa, resultando no que poderíamos denominar ‘institucionalização da irracionalidade’ através da exacerbação da mesma”. O insólito se coloca na realidade como algo que faz parte dela, mas a extrapola. Ele é o real e o irreal ao mesmo tempo. Ele traz o sentimento de incerteza quanto ao nosso real, de estranheza quanto ao novo. O insólito, como reforça a autora, não se transforma em rotina, porque não permite o padrão (a não ser que seja para reforçar seu contrário), “quando ser insólito já é ser sólito, muda-se de direção” (COVIZZI, 1978, p. 26). Ele é tudo aquilo que quebra com nosso real, aquilo que não imaginamos nem esperamos que acontecesse. “O insólito contém uma carga de indefinição própria de seu significado. Entra-se em contato com objetos, pessoas, situações até então desconhecidas. Daí a perplexidade e excitação que provoca” (COVIZZI, 1978, p. 26). Ele define a realidade a partir do que ainda não conhecemos e, assim, temos contato com acontecimentos e coisas que nunca vimos nem ouvimos falar sobre. E se for tratado “como habitual, nos seus limites de clareza, logicidade, naturalidade e determinação, numa abordagem inversa ao normalmente esperado, sua carga de estranheza se multiplica” (COVIZZI, 1978, p. 26). A autora ainda caracteriza o elemento insólito como sendo um fenômeno de

inadequação essencial entre partes de um mesmo objeto, entre origem e fim, constituição e fim, utilidade e fim, ou sua especial significação e o contexto em que se insere: deslocamentos, não correspondência entre significado intrínseco e operacionalidade, teoria e prática. (COVIZZI, 1978, p. 26)

O insólito desloca o significado esperado sobre o que designamos empiricamente sobre a realidade. Para a autora supracitada, o insólito é uma disfunção. Verificamos que essa noção de insólito aproxima-se também da forma como Roas (2001) define o fantástico: que supõe o desajuste entre o referente literário e o referente linguístico, pragmático; no qual a conotação substitui a denotação. Diante disso, a palavra “crise” é inevitável, e um mundo em crise é um mundo não sólito, “tanto no plano sócio-lógico-psicológico, quanto no da

expressão artística. Ocorre uma fecundação recíproca entre o mundo em crise e sua linguagem, estourando em ambos o nexos causal” (COVIZZI, 1978, p. 26). Se há um mundo em crise há também uma linguagem na mesma situação. Temos uma crise de valores “porque a realidade convencionada, seus conceitos e representações não são mais aceitos sem dúvida” (COVIZZI, 1978, p. 27). Assim, a realidade é transfigurada através da arte em uma irrealidade que a contém, e as produções artísticas contemporâneas enfatizam a irrealidade escamoteando o real para que possamos vê-lo melhor.

Para Covizzi (1978, p. 27), há “um alto grau de estranheza expresso em notável parte da ficção, principalmente a partir do século XX”. A singularidade, que é própria da informação estética, é cada vez mais enfatizada nesse século: a informação estética “transcende a semântica (referencial) no que diz respeito à surpresa, à improbabilidade, à imprevisibilidade da ordenação dos signos” (MAX BENSE apud COVIZZI, 1978, p. 27). Ela não coloca os signos à serviço de uma ordem pré-estabelecida, mas ordena-os como lhe convém de forma a surpreender quem lê a narrativa. Para os formalistas russos, por exemplo,

justamente esse “desvio da norma”, que rompia com as expectativas do leitor, explicava o processo da arte, que é um processo de *desautomatização* (o uso normal do código automatiza as reações) mediante um recurso de *singularização* (*ostraniênie*, efeito de estranhamento; Chklóvski, 1917: ficamos “despaisados quando um autor descreve um objeto de maneira que não o reconhecemos”). (COVIZZI, 1978, p. 27)

O próprio insólito tira-nos do automatismo cotidiano por desviar-se da norma, do uso do código que automatiza nossas reações, singularizando um objeto quando o constrói de forma diversa do comumente esperado. Não é uma estranheza que “poderia parecer gratuidade, malabarismo ou simples sofisticação para o leitor menos avisado. Ela existe num novo nível porque desborda aquilo que era considerado seu limite – a pura ficção – para exercer uma função crítica” (COVIZZI, 1978, p. 27). O insólito também é uma crítica às regras da sociedade. Não só crítica social, mas crítica total, “a ponto de a obra contestar-se a si própria contestando as convenções que a tornaram possível” (COVIZZI, 1978, p. 27). Há também, portanto, uma função metalinguística que critica o próprio ato de escrever e as condições sociais que o tornaram possível. Para Jakobson, citado por Covizzi (1978, p. 27-28), a ambiguidade “se constitui característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, num corolário obrigatório da poesia”.

Para a autora, não estamos diante de uma literatura contrastante, do sim/não, branco/preto, mas de uma literatura de nuances, do sim e do não, “donde a instituição da

ambigüidade: questionando as convenções (nível teórico), passa a questionar – e não o contrário – os próprios resultantes dessas convenções (nível prático)” (COVIZZI, 1978, p. 27-28). Uma literatura da diferença. Não é porque se procura produzir “contra” as convenções tradicionais que há uma negação das mesmas, pois trata-se “de uma negação atual, no nível da produção e não no do reconhecimento circunstancial e histórico das mesmas”, e não seria possível o contrário, já que essa “nova literatura só poderia ter surgido de toda uma tradição” (COVIZZI, 1978, p. 30). Pelo fato de Covizzi desconstruir os aparentes antagonismos (sim/não, branco/preto, sobrenatural/natural) e trabalhar amplamente a noção de insólito é que suas teses ocupam um lugar de relevo em nossa dissertação. Para Covizzi (1978, p. 36), as manifestações que têm a criação de uma nova expressão deixam um gosto de “nova dimensão do mundo por uma constante facilmente determinável em comparação com a grande maioria da ficção precedente, de tendência inegavelmente realista, lógica ou racionalista”. Um gosto de novidade, de algo que não é habitual, por não se pretender realista, lógica ou racionalista, mas sobrenatural. “À expressão ficcional, que é representação da realidade subordinada ao conhecimento perceptual, opõe-se, no nosso século, uma expressão que, arbitrariamente, subverte aquele tipo de conhecimento (COVIZZI, 1978, p. 36).”

A aludida constante, que batizamos de *insólito*, no sentido de não-acreditável, incrível, desusado, contém manifestações congêneres que englobamos como tal:

ilógico – contrário à lógica; não-real; absurdo.

mágico – maravilhoso; extraordinário; encantador.

fantástico – que apenas existe na imaginação; simulado; aparente; fictício; irreal.

absurdo – que é contra o senso, a razão; disparate; despropósito.

misterioso – o que não nos é dado conhecer completamente; enigmático.

sobrenatural – fora do natural ou comum; fora das leis naturais.

irreal – que não existe; imaginário.

supra-real – o que não é apreendido pelos sentidos; que só existe idealmente; irrealidade; fantasia. (COVIZZI, 1978, p. 36)

A autora se aproxima da tese de Filipe Furtado (1980/2015) e David Roas (2001), concernente à fenomenologia metaempírica e ao elemento sobrenatural, quando aponta o insólito como algo que está além do que é verificável ou cognoscível a partir de nossa experiência, colocando-o como o sobrenatural, o extraordinário, aquilo que quebra com nosso real de forma absurda, mágica, misteriosa e fantástica; que subverte nossa percepção do mundo; que é uma criação ficcional e imaginária. Essas noções de insólito também se aproximam muito da concepção de Italo Calvino sobre a literatura fantástica. Resgatemos, a título de exemplo, um trecho já citado nessa dissertação: “uma tomada de distância, uma levitação, a aceitação de uma lógica outra que leva para objetos outros e nexos outros,

diversos daqueles da experiência diária” (CALVINO, 2006, p. 265-7). O autor está se referindo ao insólito; àquilo que dá outros significados às coisas objetivas que já conhecemos. São estados também expressos através de variantes apontadas por Louis Vax: “feérico, superstições populares, poesia, horrível, macabro, literatura policial, trágico, *humour*, utopia, alegoria, fábula, ocultismo, psiquiatria, psicanálise, metafísico” (apud COVIZZI, 1978, p. 36-37, grifo do autor).

Para Covizzi (1978, p. 37), esse tipo de produção artística é resultante da posição social específica ao que os artistas chegaram no século XX: “situação que possibilita paradoxal liberdade de criação, pelo uso subjetivo que se faz dela”. Temos, para a autora, um liberalismo social contraditório e um liberalismo criador também contraditório, que é representado pela posição social do escritor nos países capitalistas, “que é a do uso paradoxal que o próprio se obriga a fazer de sua liberdade: utiliza-a para diluir-se na própria produção” (COVIZZI, 1978, p. 37). Não há mais uma temática e a liberdade total acaba tornando-se uma servidão. Desaparece a interação entre a forma de apresentação de um texto e um gênero concreto, temos um hibridismo de produção. Importa-nos mais o fato de isso refletir-se na produção literária do século XX, “de maneira diluída, camuflada, subversiva, agressiva, enfim, através da forma expressa por uma categoria que pode levar-nos à sua função, ou seja, à justificação estética como recurso enformador de realidades fictícias” (COVIZZI, 1978, p. 37). Interessa-nos ainda pelo fato de Italo Calvino ser um escritor do século XX, e as obras que iremos analisar serem resultados dos fatos incomuns que levaram a ascensão dos elementos que formavam a arte do século XX, elementos que agora formam outro tipo de narrativa e uma realidade ilógica. Portanto, partindo do mirante do insólito, do afastamento de nossa realidade cotidiana, e de sua expressão nas artes contemporâneas, vamos refletir um pouco, nos próximos parágrafos, sobre a relação desse elemento sobrenatural, causador de estranhamento, com o “inquietante” de Freud (2010). Tentaremos delimitar o insólito como um aspecto que causa esse sentimento.

Freud (2010), em seu texto *O inquietante*, investiga uma questão estética muito relevante no âmbito de nossos estudos: o sentimento “inquietante” (usando a terminologia mais recente para *Das Unheimlich*). O autor ressalta que raramente um psicanalista vai imbricar por esse caminho, mas quando o faz é sempre por um âmbito marginal, obscuro e/ou negligenciado, pois se distancia daquilo que comumente é chamado de belo e grandioso. Com relação a isso, temos a obra de arte (literatura) como a mais privilegiada em provocar no receptor o sentimento incômodo de inquietude. Falando da alteridade do inconsciente, o autor vai propor uma inovadora abordagem do “outro” como inerente a tudo que é humano, cindido

por excelência. Freud (2010) parte de um texto literário, fantástico, para inovar e interpretar esse sentimento de inquietante estranheza: *O homem de areia* (1816) de E. T. A Hoffmann. Um texto que se enquadra dentro do que estudamos como gênero e modo fantásticos, e que tem em seu cerne o elemento insólito. Isso porque o “inquietante” nasce daquilo que atrai e seduz, mas que também choca e provoca o medo, estimulando a repulsa. É um fascínio provocado pela intensidade das palavras, principalmente por causa do insólito. Diante de um texto fantástico, por exemplo, sentimos uma inquietação que não pode ser descrita, circunscrita ou controlada, mas somente vivenciada. Um desassossego despertado pela criação artística, pelo insólito.

Para Freud (2010), esse sentimento está relacionado ao que é inexplicável, ao que pode despertar angústia e/ou horror no leitor, tendo em vista que seu significado geralmente equivale ao angustiante. Ele propõe distinguir um “inquietante” no interior do angustiante através de um núcleo de significado que justifique o uso de um termo conceitual específico. Jentsch, citado por Freud (2010, p. 330) enfatiza “que a suscetibilidade para esse sentimento varia enormemente de pessoa para pessoa”. Para senti-lo, é preciso transportar-se para ele, evocar dentro de si a sua possibilidade. Há certa dificuldade desse gênero em alguns domínios da estética, mas é uma característica que será reconhecida pela maioria das pessoas.

Freud partiu de dois caminhos para estudar o “inquietante”: explorou o significado que a evolução da língua depositou na palavra *unheimlich* e reuniu “tudo aquilo que, nas pessoas e coisas, impressões dos sentidos, vivências e situações, desperta em nós o sentimento do inquietante” (FREUD, 2010, p. 331), a partir do que foi comum aos casos individuais investigados pelo autor, que depois se confirmaram no uso da linguagem. Os dois caminhos levaram ao mesmo resultado: o inquietante é algo assustador que remonta ao que é há muito conhecido, familiar, e que foi reprimido.

Como a palavra alemã *unheimlich* é o oposto de *heimlich*, *heimisch* e *vertraut* (doméstico, autóctone e familiar), Freud (2010) afirma que é natural concluir que algo se torna assustador e inquietante por não ser conhecido, familiar. Destarte, percebe-se que para o autor algo de novo e desconhecido tem de ser acrescentado ao antigo para tornar-se inquietante. Citado por Freud, Jentsch versa que para que surja esse sentimento a condição é a incerteza intelectual: algo que nos deixa desarvorados. Consequentemente, quanto mais as pessoas se orientam em seu ambiente, mais difícil sentirá o “inquietante” nas coisas e eventos dele. Em sua pesquisa pelo dicionário alemão, Freud (2010) observa que a palavra *heimlich* assume, entre seus significados, também um no qual coincide com o seu oposto, *unheimlich*, porém, o primeiro é sempre usado como o que é familiar, aconchegado, e o segundo como o

que é escondido, oculto. Schelling, também citado pelo autor, articula que a palavra *unheimlich* seria tudo aquilo que deveria permanecer secreto, oculto, mas revelou-se. Desse modo, Freud conclui que *heimlich* desenvolve seu significado de forma ambígua até coincidir com seu oposto: *unheimlich* é de alguma forma uma espécie de *heimlich*. O familiar é de alguma forma o desconhecido.

Passemos a observar, segundo Freud (2010, p. 340), “as pessoas e coisas, impressões, eventos e situações que chegam a despertar em nós, com particular força e nitidez, a sensação do inquietante”, particularmente na literatura fantástica. Segundo Jentsch, um dos recursos mais seguros para criar efeitos inquietantes equivale em

deixar o leitor na incerteza de que determinada figura seja uma pessoa ou um autômato, e isso de modo que tal incerteza não ocupe o centro da sua atenção, para que ele não seja induzido a investigar a questão e esclarecê-la, pois assim desapareceria o peculiar efeito emocional. (apud FREUD, 1919, p. 341)

À vista disso, a incerteza intelectual ajuda-nos a entender esse efeito inquietante. Freud (2010, p. 347), para explicar a gênese do sentimento inquietante, refere-o à angústia do complexo infantil de castração: “um sentimento bastante forte e obscuro dirige-se precisamente contra a ameaça de perder o membro sexual, e de que apenas esse sentimento confere ressonância à ideia da perda de outros órgãos”. Com tal característica, o psicanalista considera que desse complexo também derivem outros exemplos do inquietante, como o duplo: pela aparência, o saber, os sentimentos e vivências iguais; duplicação, divisão e permutação do Eu; ou seja, o constante retorno do mesmo causa um elevado grau de inquietante estranheza, bem como o sentimento de perda: “O caráter do inquietante pode proceder apenas do fato de o duplo ser criação de um tempo remoto e superado, em que tinha um significado mais amigável (FREUD, 2010, p. 353).” O duplo tornou-se algo assustador, agora não mais aparece como amigo e familiar.

De modo igual, o escritor observa que em determinadas condições e circunstâncias a repetição do mesmo provoca um tal sentimento que também recorda o desamparo de alguns estados oníricos. Entretanto, quem for permeável à tentação da superstição poderá atribuir um significado secreto ao retorno de uma mesma coisa em um espaço curto de tempo, aos ditos pressentimentos ou ao que falamos e logo acontece. Destarte, será percebido como inquietante aquilo que lembra a compulsão de repetição interior:

Pois no inconsciente psíquico nota-se a primazia de uma compulsão de repetição vinda dos impulsos instintuais, provavelmente ligada à íntima natureza dos instintos mesmos, e forte o suficiente para sobrepor-se ao

princípio do prazer, que confere a determinados aspectos da psique um caráter demoníaco, manifesta-se claramente ainda nas tendências do bebê e domina parte do transcurso da psicanálise do neurótico. (FREUD, 2010, p. 356)

Ou seja, a repetição faz parte de nossos impulsos instintuais podendo sobrepor-se ao princípio de prazer e fazer gerar o sentimento inquietante. Freud (2010) ainda destaca que outra forma para a manifestação do inquietante é a fase do animismo dos primitivos, da qual passamos em nossa evolução individual. Esta fase deixou vestígios e traços que ainda podem se manifestar, e tudo o que parece inquietante pode tocar nos restos de atividade psíquica animista e incentivar seu surgimento. A antiga concepção do animismo se caracterizava

por preencher o mundo com espíritos humanos, pela superestimação narcísica dos próprios processos psíquicos, a onipotência dos pensamentos e a técnica da magia, que nela se baseia, a atribuição de poderes mágicos cuidadosamente graduados a pessoas e coisas estranhas (*mana*), e também por todas as criações com que o ilimitado narcisismo daquela etapa de desenvolvimento defendia-se da inequívoca objeção da realidade (FREUD, 2010, p. 359, grifo do autor).

A concepção animista é vista como tudo o que não tem explicação empírica, científica, mas sobrenatural, daquilo que foge da realidade conhecida, assim como o insólito: magia, forças ocultas, os contos. Em sua investigação, Freud (2010) retrata que se a teoria psicanalítica diz que todo afeto de um impulso emocional se transforma em angústia pela repressão, tem de haver um grupo entre os casos angustiantes em que se percebe o angustiante como algo reprimido que retorna. Isso seria o inquietante, originalmente angustiante ou carregado de outro afeto. Outra constatação é que se essa for a primazia secreta do inquietante, o uso da linguagem faz com que o *heimlich* converta-se em *unheimlich*, uma vez que esse é algo há muito familiar à psique que mediante o processo da repressão alheou-se dela, não sendo, portanto, algo novo ou alheio. Conquanto, esse vínculo com a repressão esclarece, para o autor, que o inquietante é algo que deveria manter-se oculto, mas que surgiu. Em nossos pensamentos e sentimentos o arcaico foi em parte conservado, como em nossa relação com a morte. A força de nossas reações emotivas originais e a incerteza de nosso conhecimento científico ainda torna o arcaico muito presente em nosso cotidiano.

Em nosso inconsciente ainda não há lugar para a ideia da morte, mesmo que as religiões propõem a existência além da vida ou o conversar com os mortos. Isso mostra que ainda pensamos como os primitivos. Freud (2010) destaca que, possivelmente, o medo dos mortos vem acompanhado da ideia de que o morto se tornou inimigo do que vive e deseja

levá-lo consigo para partilhar sua nova existência. Neste caso, a repressão, que é a condição necessária para o retorno do primitivo como inquietante, ainda subsiste. Porém,

As chamadas pessoas cultas não mais creem que os mortos venham a aparecer como espíritos, ligam o seu surgimento a condições remotas e raramente concretizadas, e a postura emocional ante a morte, originalmente bastante equívoca e ambivalente, abrandou-se para as camadas superiores da vida psíquica, dando lugar ao inequívoco sentimento da piedade. (FREUD, 2010, p. 362)

Temos que considerar, assim, que o sentimento inquietante só se manifesta mediante àquilo que uma pessoa acredita ou não. Assim como o metaempírico: ele só ganha vida se quebrar com a realidade e fazer com que o leitor fique comparando o sobrenatural com seu conhecimento de mundo, nunca conseguindo uma explicação racional para o ocorrido. Porventura, Freud (2010) distingue o inquietante que é vivenciado do que é imaginado, ou sobre o qual se lê: o que se vivencia depende de condições e casos simples, não numerosos, talvez remonte a algo reprimido que foi conhecido. Para ele, o sentimento inquietante sempre surgirá em casos como o da “onipotência dos pensamentos, da imediata satisfação de desejos, das forças ocultas nocivas, do retorno dos mortos” (FREUD, 2010, p. 368-369). Isto é, coisas que acreditávamos, superamos, mas que ainda subsistem dentro de nós quando o que nos acontece traz alguma confirmação das convicções abandonadas.

O efeito inquietante “é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado” (FREUD, 2010, p. 364). Através da passagem de algo do cotidiano, familiar, para o inexplicável e perturbador (do *heimlich* para o *unheimlich*) o leitor deve considerar que o tempo e o espaço não são os do seu cotidiano. Por isso, constatamos a relação desse sentimento com o fenômeno sobrenatural, uma vez que é o inexplicável que se impõe à nossa realidade, transtornando-a, que se configura como o fantástico. A transgressão que define o fantástico só pode ser produzida em relatos ambientados em nosso mundo familiar. Histórias nas quais os narradores se esforçam por criar um espaço semelhante ao do leitor, mas que ao mesmo tempo não é o dele. Por isso, o inquietante está tão presente na literatura fantástica, pois algo de novo é acrescentado ao que comumente conhecemos tornando-se o insólito e, conseqüentemente, um elemento carregado de muita estranheza. É importante salientar que no próximo capítulo trabalharemos com as teorias de espaço e lugar, tendo em vista que o próprio insólito, principal elemento da literatura fantástica, trabalha com a convergência de

espaços díspares e dispersos. Espaços que podem ser similares aos do cotidiano, mas que acabam por inverter este se tornando um símbolo e causando muita inquietação.

Capítulo 2

2. O ESPAÇO E O FANTÁSTICO

“Desde o início, em meu trabalho de escritor esforcei-me por seguir o percurso velocíssimo dos circuitos mentais que captam e reúnem pontos longínquos do espaço e do tempo.” (CALVINO, 1990, p. 61)

Neste capítulo, vamos abordar as principais teorias que utilizamos sobre espaço, linguagem e ideologia, das quais elencamos para nossa arguição os estudiosos: Marisa Martins Gama-Khalil (2012, 2013), Michel Foucault (2000, 2002, 2006), Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, 1997). Ademais, tentaremos, sempre que possível, relacionar as noções sobre espaços com o espaço da literatura fantástica, pois “a assunção do espaço enquanto ser da linguagem aponta para a relevância de estudos centrados nesse elemento narrativo como um importante componente gerador de sentidos” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 31).

Sabemos, tal qual Gama-Khalil (2012), que algumas noções da teoria literária tradicional, como espaço físico e social, são insuficientes para caracterizar a hibridez do espaço insólito e, à vista disso, tomaremos como base para a análise das obras de Italo Calvino, *O visconde partido ao meio* e *O cavaleiro inexistente*, as noções de espaço e lugar de Michel de Certeau; atopia, utopia e heterotopia de Michel Foucault; as de espaço liso, estriado e de rizoma de Deleuze e Guattari. Isso porque o espaço do insólito é múltiplo em significações e está relacionado ao nosso espaço cotidiano, mesmo que para invertê-lo e dar-lhe novas e variadas configurações.

Para Furtado (1980), o espaço construído pela literatura fantástica é, por essência, híbrido. Por consequência, propomo-nos a estudar com acuidade e olhar crítico o insólito no espaço-corpo dos protagonistas das duas obras de Italo Calvino, tendo em vista que, segundo Gama-Khalil (2012), os acontecimentos literários se edificam através de uma localização que lhes dê suporte e sentido (o espaço), e potencializam o canal para o desdobramento múltiplo de significados, ou seja, para a polissemia literária. Ademais, a partir da passagem de algo familiar, o espaço cotidiano, para algo inquietante, o espaço da literatura fantástica, o leitor pode fazer uma releitura de seu espaço e tempo habituais.

Os espaços da narrativa fantástica são dados na própria linguagem e devem ser comparados aos espaços que conhecemos. Concordamos com Certeau (1998, p. 199) quando versa que os relatos deveriam ter o nome de “metáfora”, pois “todo dia, eles atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaços”. O leitor, permanecendo na ambiguidade da literatura

fantástica, estará diante de um texto metafórico, repleto de alegorias. É a através de discursos que organizamos o mundo e nossa própria vida. A linguagem atravessa o próprio espaço, ela é o espaço e o configura.

De forma semelhante, para Michel Foucault (2000), a linguagem funciona no tempo mantendo-se nele. Contudo, seu ser é o espaço, dado que para o autor cada elemento da linguagem só tem sentido em uma rede sincrônica, e seu valor é definido por referência a um paradigma. O espaço é formado, portanto, pela linguagem e a linguagem assume sentidos a partir de uma dada construção espaço-temporal. De modo consequente, devemos pensar o quanto a escolha e a construção dos espaços, no corpo dos personagens de Calvino (o Visconde e o Cavaleiro), são responsáveis pela polissemia literária. A partir de sua organização dentro da sociedade imperial em que ambos vivem, podemos entender os homens, seus anseios e suas práticas sociais, tanto dentro como fora das obras. No título dos livros podemos ver parte da configuração do espaço-corpo desses personagens: *O Visconde Partido ao Meio*, de 1952; *O Cavaleiro Inexistente*, de 1959.

Certeau (1998) relata que “as estruturas narrativas têm valor de sintaxes espaciais”. Mesmo tendo uma variedade imensa de códigos, de comportamentos ordenados e de controles, são estruturas que regulam as mudanças de espaços, circulações, “efetuadas pelos relatos sob a forma de lugares postos em séries lineares ou entrelaçadas”. Ele propõe como lugares, por exemplo: um quarto (que pode incluir outro lugar, a lembrança); aquele representado em descrições ou figurado por atores (um estrangeiro, um fantasma). São lugares que estão ligados entre si por “modalidades” que estabelecem o tipo de passagem de um lugar a outro. Por exemplo, o autor atribui ao trânsito uma modalidade epistêmica, referente ao conhecimento do indivíduo sobre certos lugares; uma modalidade “alética”, ou seja, relacionado ao conhecimento de mundo, as coisas que existem ou não; ou “deôntica”, referente aos deveres e normas. Isso mostra a complexidade com que os relatos “são transportes coletivos, nossas *metaphorai*” (CERTEAU, 1998, p. 200).

Por outro lado, o autor aponta que todo relato é “um relato de viagem - uma prática do espaço” (*idem*). O espaço está relacionado com as táticas do cotidiano (desde a indicação espacial de esquerda e direita até as notícias, o jornal televisionado, os contos lendários e as histórias). São narrações que produzem “geografias de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não constituem somente um ‘suplemento’ aos enunciados pedestres e às retóricas caminhatórias” (CERTEAU, 1998, p. 200). As falas não são aleatórias, elas constituem espaços e significações de acordo com a intenção do comunicador. Os relatos não se contentam em deslocar e transpor os lugares para o campo da linguagem, mas “[de] fato,

organizam as caminhadas. Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés a excutam” (*idem*). Assim como na narrativa fantástica: um relato sobre algo insólito não é um mero elemento da narrativa, mas o que lhe dá toda a significação. Vimos, no capítulo anterior, que um dos principais motores da irrupção do insólito relaciona-se às formas de constituição do espaço.

Percebemos que Certeau (1998) parte de um viés que analisa os relatos organizadores de lugares pelos deslocamentos que descrevem, partindo das estruturas da língua para as ações narrativas, ou seja, os códigos e as taxonomias da ordem espacial. As formas elementares das práticas organizadoras de espaço. Para o autor, um lugar

é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do “próprio”: os elementos considerados se acham uns *ao lado* dos outros, cada um situado num lugar “próprio” e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. (CERTEAU, 1998, p. 201, grifo do autor)

O físico e matemático Isaac Newton comprovou que dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço ao mesmo tempo, o que consideramos análogo ao que Certeau (1998) está conceituando como “lugar”: aquilo que está sempre configurando uma posição e, por isso, que se propõe como estável. Podemos ver que qualquer elemento vive em relação a outro, cada um é visto como ocupante de um lugar (é um lugar) que vai significá-lo e estabilizá-lo. Por outro lado, sempre teremos espaço quando se “tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo” (CERTEAU, 1998, p. 202). Ele é a parte instável, pois é um cruzamento de móveis, de lugares. Segundo Certeau (1998), ele é de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que nele se desdobram. “Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais (p. 202).” O espaço vai sendo configurado e modificado pelo lugar. Ele é móvel. Nele há vários lugares que o compõem e o significam. Ele é o efeito produzido pelas operações.

O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambigüidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. Diversamente do lugar, não tem portanto nem a univocidade nem a estabilidade de um “próprio”. (CERTEAU, 1998, p. 202)

Só sendo efetuada que a palavra é percebida, e só contendo lugares e movimento que o espaço é apreendido. A palavra só tem sentido em uso. Quando falamos os significados das

palavras entram em movimento, pois não lhe são inerentes, mas são construídos ao longo da história e das interações. Da mesma maneira, o espaço aqui é percebido mediante a ocupação do lugar. Este modifica o espaço; faz com que ele seja efetuado; suas posições dependem de convenções e ele é sempre o ato de um presente. O espaço não tem uma só interpretação, pois é subjetivo; é instável, ou seja, pode mudar de acordo com a época e a cultura. Em síntese, “o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito” (CERTEAU, 1998, p. 202). Aquilo que modifica o espaço é o movimento praticado no lugar, e vice-versa. O sistema de signos é o lugar, é fixo, mas o que o modifica é o espaço da leitura, é o que age sobre ele; é um funcionamento. O espaço é produzido pela prática do lugar e aquilo que age sobre o lugar é o espaço.

Em um exame das práticas do dia a dia, a oposição entre lugar e espaço há de remeter, para Certeau (1998, p. 203), a duas espécies de determinações: “uma, por objetos que seriam no fim das contas reduzíveis ao *estar-aí* de um morto, lei de um ‘lugar’ (da pedra ao cadáver, um corpo inerte parece sempre, no Ocidente, fundar um lugar e dele fazer a figura de um túmulo)”. Isso mostra que os lugares são fixos e significativos. A outra seria “por *operações* que, atribuídas a uma pedra, a uma árvore ou a um ser humano, especificam ‘espaços’ pelas ações de *sujeitos* históricos (parece que um movimento sempre condiciona a produção de um espaço e o associa a uma história)” (CERTEAU, 1998, p. 203). Temos uma espécie de movimento-espaço-temporal, isto é, uma atribuição de sentido ao espaço mediante as ações atribuídas a ele. O movimento é uma condição do espaço devido a este ser “subordinado” do lugar. Os espaços necessitam de ações, de operações atribuídas aos lugares para se tornarem espaços. Eles precisam de uma atividade que os produza e está sempre associado a uma história. Entre as duas determinações existem as passagens, “como o assassinato (ou a transformação em paisagem) dos heróis transgressores de fronteiras e que, culpados de terem atentado contra a lei do lugar, restauram-no por seu turno” (CERTEAU, 1998, p. 203). Os lugares por onde se passa são transformados conforme os objetivos de uma cultura: “ou eles são transformados por algum agente, ou, ao contrário, o despertar dos objetos inertes (uma mesa, uma floresta, uma personagem do ambiente) que, saindo de sua estabilidade, mudam o lugar onde jaziam na estranheza do seu próprio espaço” (CERTEAU, 1998, p. 203). O espaço só é mudado porque se movimenta o lugar e isso acontece tanto devido às ações dos sujeitos sobre ele como pela sua própria natureza e evolução. É como se víssemos um autômato. Nas narrativas que estudamos, observamos que o espaço insólito é o do corpo dos protagonistas

(Visconde e Cavaleiro) e o espaço só é modificado porque se movimenta o lugar, ou seja, o corpo dos protagonistas sofre alterações. É um espaço que representa uma variação subjetiva do espaço objetivo “- desencadeada por intermédio da hesitação do sujeito, vítima de eventos anormais” (LOUIS VAX apud GAMA-KHALIL, 2012, p. 32).

Enfim, os relatos transformam lugares em espaços ou espaços em lugares. Além disso, eles organizam os jogos das relações mutáveis que uns mantêm com os outros, os quais, segundo Certeau (1998, p. 203), são inúmeros e se estendem

desde a implantação de uma ordem imóvel e quase mineralógica, (aí nada se mexe, salvo o próprio discurso que, numa espécie de *travelling*, percorre o panorama) até a sucessividade acelerada das ações multiplicadoras de espaços (como no romance policial ou em certos contos populares, mas esse frenesi espacializante nem por isso deixa de ser menos circunscrito pelo lugar textual). (CERTEAU, 1998, p. 203)

O discurso organiza a relação entre o espaço e o lugar indo desde uma ordem imóvel do lugar, enquanto ele pode se mover, até sucessivas ações que multiplicam espaços, mas que ainda são circunscritas pelo lugar textual. Conquanto, faz-se necessário mencionar que o espaço-corpo do Visconde e do Cavaleiro é o lugar de onde emerge e o espaço no qual o insólito é manifestado. Tendo em vista que o lugar e o espaço se entrecruzam, produzem ações, ao fazer uma leitura sobre o espaço do corpo do Visconde e do Cavaleiro, como um espaço liso e polissêmico, percebemos a relação semelhante entre a teoria de espaço e lugar, de Michel de Certeau (1998), e a teoria de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997) sobre o espaço liso e o estriado. Ademais, estas são teorias que se assemelham às noções de espaço (heterotópico, utópico e atópico) de Foucault (2006), conforme o estudo de Gama-Khalil (2012). Diante disso, no próximo tópico abordaremos a teoria sobre o espaço liso e o estriado de Deleuze e Guattari (1997), pois é a partir desses espaços que analisaremos o espaço-corpo do Visconde e do Cavaleiro, de Italo Calvino, como espaços-lugares lisos, estriados e repletos de significados.

2.1 O espaço Liso e o Estriado

Antes de começarmos a explanação sobre os conceitos de espaços liso e estriado, é importante frisar que faremos uma ilustração detalhada sobre essas noções de Gilles Deleuze e Félix Gattari em função de elas adequarem-se bem à análise dos corpos dos dois protagonistas supramencionados de Italo Calvino. A constituição do espaço da narrativa fantástica pode ser pensada também por intermédio das noções de espaço liso e estriado,

propostas por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997). Nesse gênero narrativo, “[o] mundo exterior deixa de ser uma realidade plena para transformar-se em outra realidade, que se constitui do sujeito, irradiando-se para o exterior sem demarcar contornos precisos” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 32). Nesse sentido, “é o jogo entre os espaços externos e internos que define em grande parte o grau do fantástico na narrativa de ficção” (VAX *apud* GAMA-KHALIL, 2012, p. 32). O jogo entre o exterior e o interior da narrativa é o que faz com que o leitor permaneça na ambiguidade do gênero fantástico proposta por Roas (2001). Assim, “é pelo caráter assimétrico e complexo desse jogo [entre o exterior e a intimidade] que a narrativa define seus graus de realidade e de irrealidade, configurando sua maior ou menor inserção no âmbito do fantástico” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 32). Desse modo, um caminho viável para a análise das obras de Calvino é o estudo da configuração dos espaços-corpos do Cavaleiro Inexistente e do Visconde Partido ao Meio, de forma a pesquisar como os espaços internos e externos às personagens constroem o efeito de inquietação no leitor, e como eles se constituem enquanto polissêmicos e deflagradores fundamentais das ambiguidades da literatura fantástica. Destarte, o espaço liso e o estriado são fundamentais para caracterizar esses espaços insólitos e intrínsecos à realidade.

O espaço liso e o estriado não se separam nunca, mas também não são da mesma natureza. O primeiro é nômade e o segundo sedentário, “o espaço onde se desenvolve a máquina de guerra e o espaço instituído pelo aparelho de estado” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 179). Podemos marcar como espaços opostos, com diferenças mais complexas ou que só existem graças à mistura entre si: “o espaço liso não pára de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 180). Um está no outro a todo o momento. A distinção entre eles determina as formas de ambos, ou qual mistura de fato com o outro; as passagens de um a outro. A razão das misturas não é simétrica e faz com que se passe do liso para o estriado e do estriado ao liso mediante movimentos diferentes.

O liso é aquele espaço aberto, infinito, não tem pontos de diferenças, não estabelece fixos e móveis e distribui uma variação contínua. O liso vai se ajustando a um espaço que engloba o todo, aberto a todas as direções e prolongável em todos os sentidos, não há um centro e nem um motivo de base, pois ele ajusta coisas variáveis, não tem um modelo definitivo, mas sempre pode ser mudado. Para Deleuze e Guattari, esse espaço pode ser relacionado a uma coleção amorfa de pedaços justapostos, cuja junção pode ser feita de infinitas maneiras. “O espaço liso do *patchwork* mostra bastante bem que ‘liso’ não quer dizer homogêneo; ao contrário, é um espaço *amorfo*, informal, e que prefigura a *op’art*

(DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 182, grifo dos autores).” Uma mistura heterogênea na qual não há direito nem avesso.

Os autores apontam que “o espaço pode sofrer dois tipos de corte: um, definido por um padrão, o outro, irregular e não determinado, podendo efetuar-se onde quiser” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 183). Se houver distribuição dos cortes e intervalos constante e fixa temos o estriado, pois ocorre frequentemente; no liso, ao contrário, há estatísticas. “[O] liso é um *nomos*, ao passo que o estriado tem sempre um *logos* (*idem*, p. 184).” É um espaço de afeto, percepção, mais do que de propriedades, uma percepção mais háptica do que óptica. No liso, materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas. No espaço estriado, por sua vez, há uma separação das coisas, um fechamento de espaço. Nele, as formas organizam uma matéria. A importância das espacialidades ficcionais pode ser entendida, por exemplo, por meio do espaço-corpo do Visconde desde seu título, enquanto uma matéria dividida; e através do espaço-corpo do Cavaleiro que é um personagem (in)existente. São espaços que dão vida e significados à narrativa.

O espaço liso é um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. É um espaço que significa subjetivamente, ao passo que o estriado é um espaço objetivo e metrificado. A percepção do liso é feita de sintomas e avaliações mais do que de medidas e propriedades. Por isso, “o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 184). O espaço estriado, ao contrário, “é o céu como medida, e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele” (*idem*, p. 185). Este é um esquadramento, uma medida das coisas do mundo.

Para Deleuze e Guattari (1997), o espaço liso dispõe sempre de uma desterritorialização superior ao espaço estriado. O liso pode ser traçado e ocupado por potências de organização e esse movimento não é simétrico: um movimento que estria o liso, e o outro que restitui o liso a partir do estriado, do organizado. Cada ponto se constitui como o liso e a linha que cruza um ponto a outro é o estriado. O liso é um espaço aberto, não delimitado, não repartido, distribui-se ao longo de percursos. O mar é o espaço liso por excelência, e a cidade o espaço por excelência do estriado, mas ambos são encontrados sempre juntos. Eles não coincidem inteiramente, ou se misturam ou passam de um para o outro a todo momento. O que distingue a viagem, por exemplo, para os autores, é a maneira de estar no espaço, o modo de espacialização. “Viajar de modo liso é todo um devir, e ainda um devir difícil, incerto. [...] É hoje, e nos sentidos os mais diversos, que prossegue o

afrontamento entre o liso e estriado, as passagens, alternâncias e superposições (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 190).” É um modo de criar e progredir no estriamento do espaço.

O que povoa o espaço liso é uma multiplicidade que muda de natureza ao dividir-se e também muda o próprio espaço liso, o deserto, mar ou gelo, estepe, uma multiplicidade desse tipo, não métrica, direcional, acentrada. O liso é uma heterogeneidade que varia continuamente; é amorfo. É um movimento: é preciso domá-lo, sobrecodificá-lo, metrificá-lo, neutralizá-lo e, também, proporcionar-lhe um meio de propagação, de extensão, de renovação, de refração, de impulso, sem o qual ele talvez morresse (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 194). “Talvez seja preciso dizer que todo progresso se faz por e no espaço estriado, mas é no espaço liso que se produz todo devir (*idem*, p. 195).” O espaço liso se constitui por acumulação de vizinhança, e a acumulação é própria ao devir.

O espaço estriado é fixo e constante. Quanto mais regular for o entrecruzamento, tanto mais cerrada será a estriagem, e o espaço tenderá mais à homogeneidade – “o resultado final da estriagem, ou a forma-limite de um espaço estriado por toda parte, em todas as direções” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 195). Desse modo, se o liso e o homogêneo se comunicam, é porque o estriado não chega a seu ideal de homogeneidade perfeita sem que esteja prestes a produzir novamente o liso, “seguindo um movimento que se superpõe àquele do homogêneo, mas permanece inteiramente diferente dele” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 197-198). O estriado é um espaço perfeito, porque é medível. O espaço liso só aparece pelo desvio e pelo turbilhão que extravasa a estriagem, quando se faz intervir o infinito e quando se tem mais de dois corpos.

Por fim, Deleuze e Guattari (1997), em seus estudos sobre os espaços liso e estriado, apontam a arte nômade. A respeito de um quadro, os autores ressaltam que a partir de um espaço liso pode nascer o estriado: o desenho, a terra, os estratos, podendo aparecer um novo espaço liso e assim sucessivamente. O clima, as vegetações, as ocupações, as precipitações, mostram que as orientações não possuem constantes. As referências estão ligadas a tantos observadores que “se pode qualificar de ‘mônadas’, mas que são sobretudo *nômades* entretendo entre si relações táteis” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 204). O espaço é variável. As junções constituem-se “segundo diferenças ordenadas que fazem variar intrinsecamente a divisão de uma mesma distância” (*idem*).

O espaço estriado, ao contrário, “é definido pelas exigências de uma visão distanciada: constância da orientação, invariância da distância por troca de referenciais de inércia, junção por imersão num meio ambiente, constituição de uma perspectiva central”. Por isso, é mais difícil avaliar as potencialidades criadoras desse espaço, e como ele pode “sair do liso e

relançar o conjunto das coisas” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 205). O nômade constitui o espaço liso porque tem sempre uma sucessão de junções e mudanças de direção. “É um absoluto que se confunde com o próprio devir ou com o processo (*idem*).” A arte nômade se confunde com sua manifestação por mostrar o absoluto da passagem. Vê-se que o espaço liso subsiste, mas para que dele saia o estriado, pois o céu, ou o deserto, o mar, o ilimitado, desempenha, sobretudo, o papel do englobante, tendendo a tornar-se horizonte: “a terra está, assim, rodeada, globalizada, ‘fundada’ por esse elemento que a mantém em equilíbrio imóvel e torna possível uma Forma” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 206). O que descreve o espaço liso é uma linha que nada delimita; mutante. Nela há traços materiais de expressão que se deslocam e se multiplicam aos poucos. Ela tem a potência de expressão, repetição, a defasagem e o descentramento, já que é livre.

Em um estudo sobre esses espaços, Gama-Khalil (2012) afirma que esse conjunto de linhas, planos e superfícies do espaço liso lembram a forma de um rizoma, dado que qualquer um de seus pontos deve e pode ser conectado a qualquer outro. É um espaço que não tem começo nem fim, mas “sempre um meio pelo qual se cresce e transborda” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 32). Destarte, a autora versa que o espaço da literatura fantástica é por natureza rizomático, devido a sua multiplicidade de sentidos; pela ruptura com a realidade cotidiana; pela conexão simbólica em relação ao mundo. A estrutura do rizoma não é necessariamente flexível e instável, mas pode ser modificada, pois suas linhas são fixadas por conceitos afins, os quais definem territórios estáveis, estriados, dentro do rizoma.

Deleuze e Guattari (1995, p. 15) chamam de rizoma um tal sistema no qual podemos “Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída”. A respeito de certas características de um rizoma, os autores apontam “1º e 2º - Princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (*idem*). Não há a fixação de um ponto ou uma ordem, mas qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado. Ele tem várias formas,

não remete necessariamente a um traço lingüístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 15)

O rizoma pode conectar diferentes coisas, desde traços lingüísticos, cadeias semióticas e até mesmo estados de coisas no mundo. Mesmo porque não se pode estabelecer, segundo os autores, um corte radical entre os regimes de signos e seus objetos. “Na lingüística, mesmo

quando se pretende ater-se ao explícito e nada supor da língua, acaba-se permanecendo no interior das esferas de um discurso que implica ainda modos de agenciamento e tipos de poder sociais particulares (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 15).” A linguagem não é transparente. Ele requer a conexão entre as palavras e as esferas dos discursos sociais, não sendo objetiva. A língua conecta-se com conteúdos “semânticos e pragmáticos de enunciados, com agenciamentos coletivos de enunciação, com toda uma micropolítica do campo social” (*idem*). Assim como a língua, o rizoma

não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, lingüísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 15-16)

O rizoma sempre está se conectando e em relações à língua, organizações e formas de percepção do mundo. Desse modo, Deleuze e Guattari (1995, p. 16) propõem uma terceira característica do rizoma, a de princípio de multiplicidade, que é somente quando o múltiplo é tratado como substantivo, multiplicidade, “que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 16). Ele tem relação com a pluralidade da realidade e a conecta. “As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes. Inexistência, pois, de unidade que sirva de pivô no objeto ou que se divida no sujeito (*idem*).” A multiplicidade não tem sujeito nem objeto, mas somente “determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então como a multiplicidade)” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 16). O rizoma muda de natureza ao se conectar com eventos, linguagens, fenômenos sociais, e se multiplica à medida que aumenta suas conexões. Nele não existem pontos ou posições, mas linhas, e as multiplicidades são planas, “uma vez que elas preenchem, ocupam todas as suas dimensões: falar-se-á então de um *plano de consistência* das multiplicidades, se bem que este ‘plano’ seja de dimensões crescentes segundo o número de conexões que se estabelecem nele” (*idem*, p. 17, grifos dos autores).

Outro princípio do rizoma é o de ruptura a-significante: “contra os cortes demasiado significantes que separam as estruturas, ou que atravessam uma estrutura” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 18). O rizoma pode ser rompido, quebrado em qualquer lugar de sua estrutura e é retomado segundo suas linhas ou outras linhas. “Todo rizoma compreende linhas

de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 18). Há sempre o risco de se encontrar organizações que reestratificam o conjunto, “formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito” (*idem*). Para os autores, o livro

não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (se ele é capaz e se ele pode). (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 20)

O livro não seria uma imagem do mundo, mas ele faria rizoma com o mundo, ou seja, ele se relaciona com o mundo fazendo mudanças nele e vice-versa. Essas mudanças se dão no nível da multiplicidade na medida em que um transforma o outro cada vez em algo diferente do que era antes. Para Deleuze e Guattari (1995, p. 20), o mimetismo é um conceito muito ruim, “dependente de uma lógica binária, para fenômenos de natureza inteiramente diferentes”. O livro rompe o mundo quando propõe coisas que são diversas dele: o insólito. “Seguir sempre o rizoma por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a linha mais abstrata e a mais tortuosa, com n dimensões, com direções rompidas” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 20). Mais um motivo para a literatura ser considerada rizomática: nela há várias e infinitas linhas de fuga, prolongamentos, n possibilidades de significados para as coisas que ela cria.

O quinto e o sexto princípio é o de cartografia e de decalcomania: “um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 21). Ele não é justificado por nenhuma base, por nada a priori. Ele não tem um eixo sobre o qual se organizam estados sucessivos; ele tem um centro que é como uma sequência de base decomponível em constituintes imediatos, enquanto que a unidade do produto se apresenta em outra dimensão, transformacional e subjetiva. O rizoma é o mapa e não o decalque. Para Deleuze e Guattari (1995, p. 22), o mapa se opõe ao decalque por estar “inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real”. Portanto, o rizoma está relacionado ao real. O mapa é aquele que contribui para a conexão dos vários campos do real, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele é “aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 22). O mapa pode ser rasgado, refeito, revertido, adaptar-se à montagem de qualquer natureza, ser preparado por qualquer pessoa,

um grupo, uma formação social; pode ser desenhado em papel, parede, ser concebido como obra de arte, ser construído “como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 22). Um rizoma possui possibilidades, não se voltando ao mesmo, mas crescendo gradualmente. Um mapa, como o rizoma, é uma questão de performance, de como fazer, e o decalque remete sempre a uma presumida competência. O rizoma é aquele que cruza as raízes e às vezes se confunde com elas.

Contudo, Deleuze e Guattari (1995, p. 23) versam que também é preciso projetar o decalque sobre o mapa. Reproduzir sempre o que é da intenção do decalque, “com a ajuda de meios artificiais, com a ajuda de colorantes ou outros procedimentos de coação. É sempre o imitador quem cria seu modelo e o atrai”. Para os autores, o decalque traduz o mapa em imagem, transforma o rizoma em raízes e radículas; organiza, estabiliza, neutraliza as multiplicidades segundo eixos de significância e de subjetivação que são os seus. Ele gera, estruturaliza o rizoma e reproduz a si próprio quando acredita reproduzir outra coisa. O decalque injeta redundâncias e as propaga. Por isso, ele reproduz do mapa ou do rizoma “somente os impasses, os bloqueios, os germes de pivô ou os pontos de estruturação” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 23), ele não reproduz suas multiplicidades, mas somente parte delas. O decalque bloqueia as saídas. “Se é verdade que o mapa ou o rizoma têm essencialmente entradas múltiplas, consideraremos que se pode entrar nelas pelo caminho dos decalques ou pela via das árvores-raízes, observando as precauções necessárias”, e também renunciando a um dualismo maniqueísta (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 24).

A linha de fuga é aquela que permite explodir os estratos, romper as raízes e operar novas conexões. Logicamente que há estruturas de árvore ou de raízes nos rizomas, mas também inversamente, um galho ou uma divisão de raiz podem recomeçar a brotar em rizoma. A demarcação implica uma pragmática que compõe as multiplicidades ou conjuntos de intensidades e não análises teóricas universais. “Ser rizomorfo é produzir hastes e filamentos que parecem raízes, ou, melhor ainda, que se conectam com elas penetrando no tronco, podendo fazê-las servir a novos e estranhos usos (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 25).”

A respeito dos sistemas centrados, os autores opõem “sistemas a-centrados, redes de autômatos finitos, nos quais a comunicação se faz de um vizinho a um vizinho qualquer, onde as hastes ou canais não preexistem, nos quais os indivíduos são todos intercambiáveis”, eles se definem somente por um estado a tal momento, de forma que “as operações locais se coordenam e o resultado final global se sincroniza independentemente de uma instância

central” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 27). Por mais que haja sistemas dos quais saem raízes, rizomas, que sejam o centro, estruturas hierárquicas, há também aqueles que são acentrados, ou seja, que não tem centro do qual poderia ter saído, mas que é um autômato. Não há um autômato centralizador, unificador. A coordenação é pela multiplicidade, pelo conjunto: uma mesma coisa pode corresponder ou, inversamente, germinar em rizoma, mudando de estado nos dois casos.

Além disso, os autores falam que o rizoma tem também seu próprio despotismo, sua própria hierarquia, mais duro ainda porque não existe dualismo, existem nós de arborescência, empuxos rizomáticos nas raízes; “existem formações despóticas, de imanência e de canalização, próprias aos rizomas” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 27). Ele pode engendrar suas fugas ou constituir hierarquias e suscitar um canal despótico. “Trata-se do modelo que não pára de se erigir e de se entranhar, e do processo que não pára de se alongar, de romper-se e de retomar” (*idem*, p. 32). O rizoma não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. “Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 32).” Ele é o oposto a uma estrutura que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre os pontos e biunívocas entre as posições; é feito de linhas: “linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 32). É feito de linhas de fuga que não têm um lugar fixo. Ele não é objeto de reprodução, ele é, segundo os autores, uma antigenealogia.

O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. (DELEUZE, GUATTARI, p. 32-33)

O rizoma é variável, o oposto da imitação, do grafismo. Ele se refere a algo em construção e, ao mesmo tempo, desmontável, conectável, com múltiplas entradas e saídas. Ele é um sistema a-centrado “não hierárquico e não significante, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 32-33). Um devir a partir de qualquer coisa. O que está em questão é “uma relação com a sexualidade, mas também com o animal, com o vegetal, com o mundo, com a política, com o livro, com as coisas da natureza e do artifício, relação

totalmente diferente da relação arborescente: todo tipo de ‘devires’” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 33).

Para os autores, um rizoma é feito de platôs. O platô está sempre no meio, não é início nem fim. Ele é intensidade vibrando sobre ela mesma, não tendo um ponto culminante ou uma finalidade exterior. Os autores chamam de “platô” toda “multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 33). Como um livro pode ser conectado a outro, ao mundo, de maneira a estender e formar um rizoma; uma forma circular, infinita. “Cada platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação com qualquer outro (*idem*).” Tudo é uma questão de semiótica perceptiva, ou seja, perceber as coisas pelo meio, e não da esquerda para a direita ou de cima para baixo. Há “um agenciamento coletivo de enunciação, um agenciamento maquínico de desejo, um no outro, e ligados num prodigioso fora que faz multiplicidade de toda maneira” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 33). O livro nunca compreende o fora em sua totalidade, ele está sempre em devir-mundo. A relação da máquina com o fora “é um agenciamento que torna o próprio pensamento nômade, que torna o livro uma peça para todas as máquinas móveis, uma haste para um rizoma” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 33).

O rizoma está entre as coisas, qualquer coisa. Está sempre em movimento. Ele parte do meio e não do início, e também não tem fim. Para os autores, o meio não é uma média,

ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 37, grifo dos autores)

Conforme lembramos anteriormente, Gama-Khalil (2012, p. 36-37) considera que o emaranhado de linhas, superfícies e planos do espaço liso lembra a configuração de um rizoma, dado que qualquer um de seus pontos pode ser conectado a qualquer outro, e ele é constituído de unidades que não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual cresce e transborda. Ele é constituído de dimensões movediças e sua direção é sempre transversal. Destarte, para a autora, o “espaço fantástico é essencialmente rizomático, seja por sua multiplicidade significativa, seja pela ruptura que estabelece com o ‘real’, seja pela conexão alegórica que opera em relação ao mundo”. Para mais, a autora desenvolve um estudo equiparando os espaços liso e estriado aos espaços heterotópico, utópico e atópico de Foucault (2006). Por isso, devido à semelhança entre esses espaços, no próximo tópico abordaremos as

noções de espaço de Michel Foucault, visando também, a partir deles, fazer algumas leituras sobre o espaço-corpo do Cavaleiro e do Visconde, de Italo Calvino.

2.2 Espaços: heterotópico, utópico e atópico

É importante salientar, novamente, que os conceitos sobre os espaços heterotópico, atópico e utópico de Michel Foucault também serão imprescindíveis para que se possa entender os corpos do Visconde e do Cavaleiro Inexistente, protagonistas de Italo Calvino. Portanto, a elucidação desses conceitos é de suma importância. Para Foucault (2006, p. 411), a época atual seria talvez a época do espaço. “Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso.” Estamos vivendo o momento da justaposição do espaço. Para o autor, é o momento em que o mundo se experimenta, “menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama” (FOUCAULT, 2006, p. 411). Um conjunto de relações que liga elementos que os faz aparecer como justapostos, opostos, comprometidos uns com os outros: uma espécie de configuração.

Foucault (2006) observa que o espaço que aparece em nossas preocupações, em nossas teorias, em nossos sistemas, não é uma inovação. O próprio espaço da experiência ocidental tem uma história e, por esse motivo, não podemos desconhecer o entrecruzamento do tempo com o espaço. O autor salienta, retrazendo grosseiramente a história do espaço, que na Idade Média ele era um conjunto hierarquizado de lugares: os lugares sagrados e os lugares profanos; os lugares protegidos e os lugares abertos e sem defesa; os lugares urbanos e os rurais (onde acontece a vida real dos homens). Para a teoria cosmológica havia os lugares supra celestes, opostos ao celeste, e este oposto ao terrestre; “havia os lugares onde as coisas se encontravam colocadas porque elas tinham sido violentamente deslocadas, e depois os lugares, pelo contrário, onde as coisas encontravam sua localização e seu repouso naturais” (FOUCAULT, 2006, p. 412). Todo esse entrecruzamento, essa hierarquia e oposição de lugares na Idade Média, é chamado de espaço medieval, espaço de localização.

Para Foucault (2006, p. 412), esse espaço de localização iniciou-se com Galileu, pois o verdadeiro escândalo de sua obra não foi tanto ter redescoberto que a Terra gira em torno do sol, mas por ter “constituído um espaço infinito, e infinitamente aberto: de tal forma que o lugar da Idade Média se encontrava aí de uma certa maneira dissolvido, o lugar de uma coisa não era mais do que um ponto em seu movimento”, da mesma forma que o repouso de uma coisa também seria seu movimento ralentado. Galileu começa a abrir o espaço da localização

para transformá-lo em espaço da extensão. O posicionamento é definido pelas relações de vizinhança entre elementos ou pontos. Formalmente, podem ser descritos como séries, organogramas, grades. Para Foucault (2006, p. 413), o problema do lugar ou do posicionamento se propõe para os homens em termos de demografia;

e esse último problema do posicionamento humano não é simplesmente questão de saber se haverá lugar suficiente para o homem no mundo – problema que é, afinal de contas, muito importante –, é também o problema de saber que relações de vizinhança, que tipo de estocagem, de circulação, de localização, de classificação dos elementos humanos devem ser mantidos de preferência em tal ou tal situação para chegar a tal ou tal fim.

O problema não é só de saber se haverá espaço suficiente para o homem no mundo, mas saber como resolver o posicionamento de cada coisa no mundo para se chegar a algum resultado eficiente, colocando as coisas em seus “devidos lugares”. Para o filósofo, talvez nossa vida ainda seja comandada por oposições de espaços que não se pode tocar, mudar, as quais a instituição e a prática ainda não ousaram atacar: “oposições que admitimos como inteiramente dadas: por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho”, todos ainda são movidos por uma certa sacralização (FOUCAULT, 2006, p. 413).

A obra – imensa – de Bachelard, as descrições dos fenomenólogos nos ensinaram que não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasma; o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são como intrínsecas; é um espaço leve, etéreo, embaraçado: é um espaço do alto, um espaço dos cumes, ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal. (FOUCAULT, 2006, p. 413-414)

Vivemos em um espaço heterogêneo e que contém vários elementos – visíveis ou invisíveis - que o compõem. Um espaço carregado de fenômenos que não podemos ver, mas sentir, como os fantasmas, as percepções e os devaneios. Um espaço que pode ser fixo e imóvel. Porém, são espaços que se referem sobretudo ao espaço de dentro, embora fundamentais para a reflexão contemporânea. Foucault (2006, p. 414) deseja falar do espaço de fora, no qual vivemos. Nele somos atraídos, segundo o autor, para fora de nós mesmos; nele decorre a erosão de nossa vida, de nossa história, de nosso tempo, “esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo”. Isto é, não vivemos em

uma espécie de vazio, no interior do qual poderíamos nos situar e situar as coisas. “Não vivemos no interior de um vazio que se encheria de cores com diferentes reflexos, vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos (FOUCAULT, 2006, 414).”

Vivemos em um espaço que se define a partir de um conjunto de relações que impõem posicionamentos irreduzíveis e não sobrepostos, uma realidade heterogênea. Trata-se de “feixe de relações que um trem, já que é alguma coisa através da qual se passa, é igualmente alguma coisa pela qual se pode passar de um ponto a outro e, além disso, é igualmente alguma coisa que passa” (FOUCAULT, 2006, p. 414). É um o posicionamento de passagem no qual há várias relações estabelecidas. Ademais, o autor ainda versa que seria possível descrever, pelo conjunto das relações que permitem defini-los, os posicionamentos de parada provisória como os cinemas, os cafés, as praias; o posicionamento de repouso fechado ou semifechado como a casa, o leito, o quarto, por exemplo. Entretanto, o que nos interessa, e interessa igualmente ao filósofo, são alguns dentre todos esses posicionamentos “que têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas” (FOUCAULT, 2006, p. 414). Espaços que se ligam a todos os outros, contradizendo os posicionamentos: as utopias, heterotopias e atopias.

As utopias são posicionamentos que não têm lugar real, no mundo real.

São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irrealis. (FOUCAULT, 2006, p. 414-415)

As utopias são os sonhos de uma sociedade aprimorada ou o seu inverso. Elas estão em constante relação com a realidade e propõem espaços irrealis. Por outro lado, há em qualquer cultura e civilização os lugares reais, efetivos, as heterotopias:

Lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 2006, p. 415)

A heterotopia é representada por esses lugares que são absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais falam. São lugares opostos aos da

utopia. A utopia é o sonho e a heterotopia a vontade de realizá-lo. As heterotopias são os lugares delineados na sociedade, são utopias realizadas, mas com os posicionamentos reais invertidos por representarem outra coisa. Por mais que sejam localizáveis eles estão fora do que se imaginou que seria, mesmo porque são vistos como uma criação subjetiva. O sonho nunca é a realidade, mas uma criação do imaginário.

Entre as utopias e esses posicionamentos absolutamente outros, as heterotopias, há as atopias: uma espécie de experiência mista, mediana, semelhante ao espelho, conforme o estudo de Gama-Khalil (2012).

No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. (FOUCAULT, 2006, p. 415)

Gama-Khalil (2012) aponta a experiência do espelho como sendo a da atopia, pois a imagem que aparece no espelho é imaginária e irreal, ao mesmo tempo em que o que é refletido é real. O que é refletido está em um espaço irreal, longínquo, onde na verdade não há nada. O que permite que olhemos a nós mesmos onde estamos ausentes. Ao mesmo tempo, o espelho é uma heterotopia, pois realmente existe e tem uma espécie de efeito retroativo no lugar que ocupamos; “é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe” (FOUCAULT, 2006, p. 415). Diante do olhar que se dirige à pessoa em frente ao espelho, Foucault (2006) enfatiza que do fundo desse espaço virtual, que está do outro lado do espelho, os olhos são dirigidos a si mesmo e a se constituir; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que se ocupa, no momento em que se olha, ao mesmo tempo real em relação a todo espaço que envolve, e também absolutamente irreal, pois que o olhar é obrigado a passar pelo ponto virtual que está longe para que a pessoa seja percebida. A atopia está entre o real e o imaginário: a ficção. É como se o que realizamos nunca fosse igual ao que sonhamos colocar em prática.

As heterotopias seriam uma espécie de

descrição sistemática que teria por objeto, em uma dada sociedade, o estudo, a análise, a descrição, a “leitura”, como se gosta de dizer hoje em dia, desses espaços diferentes, desses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos; essa descrição poderia se chamar heterotopologia. (FOUCAULT, 2006, p. 416)

A heterotopia faz leituras desses espaços diferentes abordando-os com olhares míticos e, ao mesmo tempo, reais. Ela contesta o espaço real. Para o autor, provavelmente não há uma

cultura no mundo que não se constitua de heterotopias, haja vista que ela é formada por variados elementos de várias partes do mundo. As heterotopias assumem formas variadas e, por isso, talvez não haja uma única forma de heterotopia que fosse absolutamente universal. Além do mais, ela é classificada em dois grandes tipos:

Nas sociedades ditas “primitivas”, há uma certa forma de heterotopias que eu chamaria de heterotopias de crise, ou seja, que há lugares privilegiados, ou sagrados, ou proibidos, reservados aos indivíduos que se encontram, em relação à sociedade e ao meio humano no interior do qual eles vivem, em estado de crise. Os adolescentes, as mulheres na época da menstruação, as mulheres de resguardo, os velhos etc.. (FOUCAULT, 2006, p. 416)

Na passagem, percebemos que as heterotopias se configuram como sendo os diferentes lugares de uma sociedade, com seus respectivos objetivos de funcionamento; que há heterotopias que mostram os posicionamentos hierárquicos das coisas e dos indivíduos que estão em estado de crise e, por isso, são considerados indignos de conviver no meio social igual aos que estão relativamente “bem”. Para Foucault (2006), em nossa sociedade, essas heterotopias estão desaparecendo cada vez mais. Por exemplo, para as moças, até meados do século XX, havia uma tradição chamada “viagem de núpcias”: a defloração da moça não deveria ocorrer em nenhum lugar, portanto o trem ou o hotel da viagem de núpcias eram bem esse lugar de nenhum lugar, uma heterotopia sem referência geográfica. Para o autor, hoje essas heterotopias são substituídas pelas heterotopias que ele chama de desvio, isto é, aquelas nas quais estão os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à norma ou à média exigida, como as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas e as prisões. As primeiras estão no limite da heterotopia de crise e da heterotopia de desvio, pois a velhice é, para o escritor, uma crise, mas também um desvio, porque “em nossa sociedade em que o lazer é a regra, a ociosidade constitui uma espécie de desvio” (FOUCAULT, 2006, p. 416).

O segundo princípio dessa descrição das heterotopias é que, no decorrer da história, a sociedade pode fazer funcionar de forma diferente uma heterotopia que existe e não deixou de existir: “de fato, cada heterotopia tem um funcionamento preciso e determinado no interior da sociedade, e a mesma heterotopia pode, segundo a sincronia da cultura na qual ela se encontra, ter um funcionamento ou um outro” (FOUCAULT, 2006, p. 417). O terceiro princípio da heterotopia é que ela “tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2006, p. 417), como o teatro faz alternar no retângulo da cena uma série de lugares estranhos uns aos outros; o cinema é uma sala retangular que sobre uma tela em duas dimensões vê-se

projetar um espaço em três dimensões. São posicionamentos contraditórios em si, mas em um mesmo espaço.

O quarto princípio é o das heterotopias ligadas, mais frequentemente, a recortes do tempo, as quais se poderia chamar, por simetria, de heterocronias: ela se “põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional” (FOUCAULT, 2006, p. 418). Assim, o cemitério seria o lugar altamente heterotópico por começar “com essa estranha heterotopia que é, para o indivíduo, a perda da vida, e essa quase-eternidade em que ele não cessa de se dissolver e de se apagar” (FOUCAULT, 2006, p. 418). A passagem demonstra que as heterotopias vão além da mera percepção de coisas diferentes presentes no real, porque através delas também podemos perceber aquilo que está nas entrelinhas: os motivos, os objetivos, os significados das coisas. O cemitério pode proporcionar-nos a reflexão a respeito da vida e da morte, por exemplo.

Outrossim, há ainda as heterotopias do tempo, que se acumulam infinitamente, como os museus e as bibliotecas, nos quais o tempo se acumula sempre e se instala em si mesmo, “enquanto no século XVII, até o fim do século XVIII ainda, os museus e as bibliotecas eram a expressão de uma escolha individual” (FOUCAULT, p. 418). Para o autor citado, em compensação, a ideia de acumular tudo, de constituir uma espécie de arquivo geral, de encerrar em um lugar todos os tempos, as épocas, os gostos, as formas, a ideia de um lugar de todos os tempos e que esteja ele próprio fora do tempo, “e inacessível à sua agressão, o projeto de organizar assim uma espécie de acumulação perpétua e infinita do tempo em um lugar que não mudaria, pois bem, tudo isso pertence à nossa modernidade” (FOUCAULT, 2006, p. 419). Destarte, o museu e a biblioteca são heterotopias próprias à cultura ocidental do século XIX.

Essas heterotopias estão ligadas à acumulação do tempo em si mesmo, mas, por outro lado, há as que estão ligadas “ao tempo no que ele tem de mais fútil, de mais passageiro, de mais precário, e isso sob a forma da festa” (FOUCAULT, 2006, p. 418). Não são heterotopias eternizadas, mas crônicas. Para Foucault (2006), assim são as feiras: locais vazios na periferia que se povoam uma ou duas vezes ao ano de objetos heteróclitos, barracas, mostruários, lutadores, mulheres-serpentes, videntes. Outra, mais recente, são as cidades de veraneio. Enfim, pelas duas formas de heterotopias unem-se a da festa e a da eternidade do tempo que se acumula, as choupanas de Djerba são, de certa forma, “parentes das bibliotecas e dos museus, pois, reencontrando a vida polinesiana, se abole o tempo, mas é também o tempo que se encontra, é toda a história da humanidade que remonta à sua origem em uma espécie de

grande saber imediato” (FOUCAULT, 2006, p. 419). Heterotopias basicamente opostas, mas que se unem em um mesmo espaço acumulando o tempo.

O quinto princípio das heterotopias, para Foucault (2006, p. 420), é que elas supõem um sistema de abertura e fechamento que, ao mesmo tempo, as isola e as torna penetráveis. Para o autor, ou se é obrigado a chegar a um posicionamento heterotópico, como é o caso da prisão, da caserna, ou é preciso se submeter a ritos e purificações. Há heterotopias que são inteiramente consagradas a essas atividades de purificação. Para Foucault (2006), só se pode entrar com certa permissão e depois que se cumpriu um certo número de gestos. Purificação “semi-religiosa, semi-higiênica como nas casas de banho dos muçulmanos, ou então purificação puramente higiênica em aparência, como nas saunas escandinavas” (FOUCAULT, 2006, p. 420). Há outras que parecem puras e simples aberturas, mas, geralmente, escondem exclusões. Todos podem entrar nesses lugares heterotópicos, mas é uma ilusão: acredita-se penetrar e se é, entrando, excluído. Havia aquelas fazendas no Brasil que recebiam hóspedes para passar apenas uma noite, portanto, o indivíduo nunca alcançava o núcleo da família, era somente o hóspede de passagem, não o convidado.

Enfim, o último traço que o autor destaca das heterotopias é que elas têm, em relação aos espaços restantes, uma função:

Ou elas têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada. Talvez este seja o papel que desempenharam durante muito tempo esses famosos bordéis dos quais agora estamos privados. Ou, pelo contrário, criando um outro espaço, um outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-arrumado quanto o nosso é desorganizado, mal-disposto e confuso. Isso seria a heterotopia não de ilusão, mas de compensação, e me pergunto se não foi um pouquinho dessa maneira que funcionaram certas colônias. (FOUCAULT, 2006, p. 420-421)

São dois polos extremos dessa função das heterotopias, ou elas criam um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda o espaço real, ou elas criam um espaço real, perfeito e confuso. Em certos casos elas organizaram o espaço terrestre. O autor pensa nas colônias de jesuítas fundadas na América do Sul: “colônias maravilhosas, absolutamente organizadas, nas quais a perfeição humana era efetivamente realizada” (FOUCAULT, 2006, p. 421). O filósofo ainda aponta que os bordéis e as colônias são dois tipos extremos de heterotopia e o barco a heterotopia por excelência, pois se imaginarmos que ele é um pedaço de espaço flutuante,

um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar e que, de porto em porto, de escapada em

escapada para terra, de bordel a bordel, chegue até as colônias para procurar o que elas encerram de mais precioso em seus jardins. (FOUCAULT, 2006, p. 421)

O barco é visto como um espaço independente, fechado em si, mas aberto no mar e no porto. É por isso que o barco, a heterotopia por excelência, foi no século XVI, e até nossos dias, “o maior instrumento de desenvolvimento econômico [...], a maior reserva de imaginação” (FOUCAULT, 2006, p. 421). O teórico versa que nas “civilizações sem barcos os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários” (*idem*). O barco é como o mundo da imaginação, no qual tudo é possível de ser sonhado e vivido; um lugar de possibilidades e aventuras.

Assim, podemos fechar este capítulo ressaltando os estudos de Gama-Khalil (2012), para quem há uma similaridade entre essas noções de Foucault (2006) e às de espaço liso e estriado de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997). Outrossim, como já expusemos, a autora aponta que o conjunto de linhas do espaço liso lembra a forma de um rizoma, e que o espaço da literatura fantástica é por natureza rizomático. Isto posto, nos capítulos 2 e 3 pretendemos fazer uma investigação exaustiva dos espaços-corpos do Visconde e do Cavaleiro, protagonistas de Italo Calvino, considerando as formas lisa, estriada, heterotópica, utópica, atópica e rizomática. Ou seja, faremos uma leitura de espaços-corpos insólitos a partir de espaços configurados na própria instituição da sociedade já que a literatura fantástica parte de espaços reais e, tal qual Gama-Khalil (2012), muitas vezes ela serve para desmornar utopias.

Capítulo 3

3. MEDARDO DI TERRALBA: O VISCONDE E SEU ESPAÇO-CORPO INSÓLITO

“Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço.” (CALVINO, 1990, p. 19)

O que pretendemos fazer neste capítulo é oferecer um material que sinaliza um caminho para a leitura da obra *O visconde partido ao meio* (2001), de Italo Calvino. Livro que faz parte da trilogia *Os nossos antepassados* (1997), a qual deixou seu autor famoso internacionalmente. Além disso, relatamos na introdução deste trabalho que o escritor foi acumulando vários conhecimentos durante todas as suas leituras obsessivas, e quando lê Ariosto e Pavese, por exemplo, acaba sendo incitado ao gosto pela fábula, temática que passa a ser uma constante em tudo o que, depois de 1947, escreveu e pensou acerca da literatura. Assim, percebemos vinculações mais intrínsecas e que apontam para aquilo que será fundamental na poética do autor, o elemento sobrenatural, insólito, que ele herdou da fábula, em algumas de suas principais obras, como: *O castelo dos destinos cruzados* (1969); *As cidades invisíveis* (1972); *Contos fantásticos do século XIX* (1983); *Fábulas italianas* (1956); *Perde quem fica zangado primeiro* (1954). Esses livros mostram as fronteiras tênues entre a realidade e a imaginação, pois podemos afirmar que neles há elementos, fatos insólitos, que desprendem o sujeito de seu real e desencadeiam sua imaginação para a realidade sobrenatural proposta pelo texto. Para Barbosa (apud PESSOA NETO, 1997, p. 21), uma das vinculações mais intrínsecas e que apontam para o que será fundamental na poética de Calvino é “uma espécie de difícil controle das passagens entre realidade e imaginação [...] como expansão do detalhe percebido por um ato de súbita iluminação”. Ademais, também é responsável “por, muito posteriormente, Italo Calvino vir a se entregar seja aos experimentos do OULIPO, seja ao aberto fantástico de *Le cosmicomiche*, sem esquecer, todavia, a crítica da leitura e mesmo da cultura” (*idem*) presente em *Se numa noite de inverno um viajante* (1979).

Desse modo, percebemos que tanto na trilogia supramencionada como em várias obras de Calvino encontramos o trabalho com o elemento insólito. Notamos a inclinação do autor para aquilo que não faz parte de nossa realidade cotidiana e empírica imediata, mas que tem fortes conexões com ela, e que ele soube trabalhar generosamente bem a partir dos caminhos que ele mesmo propôs para a literatura do próximo milênio: leveza e suavidade. Destarte, este capítulo da dissertação tem como objetivo principal analisar o tratamento do insólito em *O visconde partido ao meio* (2011), procurando entender como se configura a sua manifestação

no espaço-corpo do protagonista da obra, o Visconde. Além disso, pretendemos verificar por meio de quais processos o efeito “inquietante” é desencadeado pelo insólito; como ele se torna deflagrador das ambiguidades e ideologias sociais; averiguar quais imagens são formadas a partir do espaço-corpo desse personagem; e, por fim, conferir qual a impressão que o espaço do insólito imprime ao texto.

Devemos considerar que o tempo e o espaço da literatura fantástica não são os do nosso cotidiano, ainda que tenham pontos de convergência com ele por intermédio da escrita plurissignificativa e metafórica. O insólito trabalha com a convergência de espaços díspares e dispersos, espaços que podem ser similares aos do cotidiano, mas que acabam por inverter este tornando-se um símbolo. Por consequência, propomo-nos a estudar com acuidade e olhar crítico o insólito no espaço-corpo do Visconde, tendo em vista que, segundo Gama-Khalil (2012), os acontecimentos literários se edificam através de uma localização que lhes dê suporte e sentido (o espaço), e potencializam o canal para o desdobramento múltiplo de sentidos. Conforme pontuamos no capítulo 1, de acordo com Gama-Khalil (2012), algumas noções da teoria literária tradicional, como espaço físico e social, são insuficientes para caracterizar essa hibridez do espaço insólito e, à vista disso, tomaremos como base, para a análise dessa obra de Italo Calvino, as noções de espaço e lugar de Michel de Certeau; atopia, utopia e heterotopia, de Michel Foucault; as de espaço liso e estriado, e de rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

“HAVIA UMA GUERRA CONTRA OS TURCOS. O visconde Medardo di Terralba, meu tio, cavalgava pelas planícies da Boêmia rumo ao acampamento dos Cristãos. Acompanhava-o um escudeiro chamado Curzio (CALVINO, 2011, p. 11).” O tipo de retórica escolhida por Calvino para narrar essa história foi a terceira pessoa do singular. Observamos, não explicitamente, que o narrador sabe que está contando uma história, mas não nos mostra que está a escrever, falar, pensar ou refletir uma obra literária.

A obra começa relatando um fato histórico: as guerras astro-turcas, final do século XVII, mas tudo um tanto vago, porque o romance histórico ainda não interessava a Calvino (2014, p. 9-10). Como aponta Wayne Booth (1980), as histórias na sua maior parte são apresentadas passando pelo consciente de um narrador que pode ser “eu” ou “ele”. Quem conta a história fantástica do Visconde é seu sobrinho, cujo nome não sabemos. Portanto, aqui não podemos ter certeza se a história contada é verídica ou apenas uma ficção criada por esse narrador, cujas opiniões sobre sua experiência se entropõe entre nós e o acontecimento, embora ele pareça ser um narrador digno de confiança. O narrador é considerado “*fidedigno*” quando ele fala ou atua de acordo com as normas da obra (ou seja, com as normas do autor

implícito), e *pouco digno de confiança* quando o não faz” (BOOTH, 1980, p. 174). O narrador dessa obra trata de usar mecanismos que em nenhum momento gera desconfiança sobre a veracidade do que está a nos contar.

Em um primeiro momento, observamos que o Visconde e seu escudeiro estavam indo para o campo de batalha para combater junto aos Cristãos. “Meu tio acabava de chegar, se alistara havia pouco, para agradar alguns duques, nossos vizinhos, empenhados naquela guerra. Munira-se de um cavalo e de um escudeiro no último castelo em mãos cristãs, e ia apresentar-se ao quartel imperial (CALVINO, 2011, p. 11).” O Visconde alistou-se no exército a fim de agradar alguns duques que também ajudavam na guerra e não por ser sua obrigação. Temos um narrador dramatizado logo que se refere a si próprio como em “meu” tio. Ele é um personagem tão nítido quanto o Visconde sobre o qual fala. Logo no início, percebemos que ele é o narrador dessa história tão linear (com princípio, meio e fim). Os efeitos que ele produz no curso dos acontecimentos são apenas relacionados às experiências de seu tio.

Meu tio se achava então na primeira juventude: a idade em que os sentimentos se misturam todos num ímpeto confuso, ainda não separados em bem e mal; a idade em que cada experiência nova, também macabra e desumana, é toda trepidante e efervescente de amor pela vida. (CALVINO, 2011, p. 11-12)

Temos, nessa obra, uma precisão que se evidencia na forma como o narrador reproduz diálogos e descreve os cenários de cada acontecimento. A partir da visão do narrador, percebemos que ir para um campo de batalha era, para Medardo di Terralba, uma experiência que mudaria sua vida. Participar da guerra seria um acontecimento memorável e representaria aquela época da juventude em que sentimos vontade de mudar o mundo, o amor pela vida e a vontade de viver um momento único. Na passagem, assim como no título da obra, já temos uma prévia do que irá acontecer: o Visconde será separado no meio em algum momento.

No prefácio sobre sua trilogia fantástica, Calvino deixa claro que, mesmo não percebendo nitidamente, se ressentia da atmosfera daqueles anos: “[estávamos] no auge da guerra fria, havia uma tensão no ar, um dilaceramento surdo, que não se manifestavam em imagens visíveis mas dominavam os nossos ânimos” (CALVINO, 2014, p. 9). Havia, na época de escrita dessa obra, um sentimento de aflição. Por isso, o autor relata que

ao escrever uma história de todo fantástica, sem me dar conta acabei exprimindo não só o sofrimento daquele período particular como também o impulso para sair dele; ou seja, não aceitava passivamente a realidade negativa e ainda lograva inserir nela o movimento, a fanfarronice, a crueza a

economia de estilo, o otimismo imbatível que tinham sido marcas da literatura da Resistência. (CALVINO, 2014, p. 9)

Temos a presença de Calvino na obra, um autor implícito, segundo Wayne Booth (1980, p. 167, grifo do autor): “[este] autor implícito é sempre distinto do <homem a sério> - seja o que for que pensemos dele – que cria uma versão superior de si próprio, um *alter ego*, tal como cria a sua obra”. O romance se refere a algo que estava acontecendo na sociedade e que, portanto, atingia a vida particular de seu autor. Calvino não aceitava passivamente a realidade negativa, difícil, e ainda desejava inserir nela o movimento, a fanfarronice. Ele relata um momento de apreensão, de sofrimento, ao partir um homem ao meio durante a guerra, tornando literário algo do mundo real. Destarte, percebemos uma das principais características da literatura fantástica: o jogo entre real e imaginário, uma naturalização de ambos.

Ao desejar sair daquela realidade, o teórico criou um personagem fanfarrão e cômico. Calvino não usa a comicidade gratuitamente, isso é um método: “um tipo de relação com o mundo que pode informar de si manifestações diversas e diárias de uma civilização” (CALVINO, 2006, p. 189). Para o autor, a primeira virtude de todo verdadeiro humorista é essa: “envolver na própria ironia também a si mesmo” (*idem*). Aqui temos uma postura de interrogação, de busca do próprio autor de *O visconde partido ao meio* (2011). Por isso, ele tem sempre uma reserva contra a sátira, pois essa tem um componente de moralismo e um componente de zombaria. Ela é atenta em manter fora da própria contestação o eu do autor. No entanto, ele ama a sátira enquanto aquela que aparece sem uma intenção específica, à margem de uma representação mais ampla e mais desinteressada. “E decerto admiro a sátira e me torno pequenino diante dela quando a carga da fúria derrisória é levada às últimas consequências e ultrapassa o limiar do particular para pôr em questão todo o gênero humano (CALVINO, 2006, p. 189).” Calvino se interessa pelo humano, pela condição humana e por aquilo que ela se propõe fazer. Ele não fala de um particular, mas do universal, daquilo que é comum: nossa divisão ao meio. Além disso, ele faz uso do riso para mostrar aquilo que é sério e angustiante, por isso medonho.

O cômico é um elemento literário de muita importância para o autor. O que ele busca “na transfiguração cômica ou irônica ou grotesca ou na chalaça é o caminho de saída da limitação e univocidade de toda representação e de todo julgamento” (CALVINO, 2006, p. 189). Busca representar e julgar uma coisa de várias maneiras. Nessa obra do Visconde, ele usa o caminho do insólito para provocar o riso diante de um acontecimento angustiante, ao mesmo tempo em que promove a polissemia literária. “Podemos dizer uma coisa ao menos de

duas maneiras: a maneira como quem a diz quer dizer aquela coisa mas ao mesmo tempo recordar que o mundo é muito mais complicado e vasto e contraditório (CALVINO, 2006, p. 189).” Ele deseja alcançar uma espécie de distanciamento do específico, “de sentido da vastidão do todo” (*idem*), ou seja, deslocar o significado comumente esperado, deslocar o real para o insólito e conotativo.

Inicialmente, Calvino só dispunha do impulso e de uma imagem na cabeça. “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 (CALVINO, 2014, p. 9).” Calvino vai tendo vontade de escrevê-la em uma história com princípio e fim, e ao mesmo tempo em que se convence de que ela encerra algum significado. À medida que vai escrevendo, cada coisa encontra seu devido lugar. “Portanto, fazia algum tempo pensava num homem cortado em dois no sentido longitudinal, e que cada uma das duas partes andava por conta própria (CALVINO, 2014, p. 9).” A um estudante que o interrogou sobre esse livro, Calvino respondeu que quando começou a escrever essa obra desejava sobretudo escrever uma história divertida para si e para os outros. Tinha a imagem de um homem cortado em dois e pensava que o tema de um homem partido ao meio fosse significativo, “tivesse um significado contemporâneo: todos nos sentimos de algum modo incompletos, todos realizamos uma parte de nós mesmos e não a outra” (CALVINO, 2011, p. 5). Calvino compôs uma história que se equilibra, que tem uma simetria, um ritmo que ele mesmo ansiava: “de conto de aventura mas também quase balé” (CALVINO, 2011, p. 6).

Ao chegar ao acampamento, o visconde de Terralba é apresentado ao imperador como sendo um cavaleiro recém-chegado da Itália, mas não era qualquer cavaleiro, e sim parte de uma das mais nobres famílias da região de Gênova e, por isso, foi logo nomeado tenente. Medardo di Terralba, naquela noite, tardou a dormir, andava para frente e para trás perto da tenda, estava inquieto pensando na nova patente e principalmente na batalha do dia seguinte. Não parecia humano:

[no] coração não guardava nem nostalgia, nem dúvidas, nem apreensão. Para ele as coisas ainda eram inteiras e indiscutíveis, e assim era ele próprio [...] Sentia o sangue daquela guerra cruel, disseminado por mil córregos sobre a terra, chegar até ele; e se deixava tocar, sem experimentar raiva nem piedade. (CALVINO, 2011, p. 16)

Ao estar em um campo de batalha para participar de uma guerra, o indivíduo sente, geralmente, apreensão e medo. Segundo o narrador, se o Visconde “tivesse podido prever a terrível sorte que o aguardava, talvez também a tivesse considerado natural e acabada, mesmo

em toda a sua dor” (CALVINO, 2011, p. 16). Aqui podemos perceber a dor e a angústia daqueles tempos de guerra. Ficamos ainda mais curiosos diante desse relato, pois não sabemos o que nos espera e parece ser algo terrível já que o Visconde sentirá algum tipo de dor, principalmente quando o narrador versa que o Visconde ainda era ele próprio e as coisas ainda eram inteiras. O advérbio “ainda” sugere que no futuro (próximo) ele não será mais inteiro.

Além de gostar de realidades longínquas e diferentes, Medardo gostava de participar delas. Participando do primeiro ataque de sua vida, o Visconde não gostaria que fosse o último: “o bólido que se enfia na terra observado com enorme tédio pelos veteranos e pelos cavalos é uma bala de canhão, a primeira bala inimiga que encontro. Espero que não chegue o dia em que deverei dizer: ‘E esta é a última’” (CALVINO, 2011, p. 17). Medardo não sabia que atrás dele havia um pequeno exército que mal se aguentava em pé. Saiu a galopar. Depois de matar um soldado turco, outro guerreiro feriu seu cavalo, que acabou morrendo. O Visconde pegaria o cavalo de seu escudeiro, mas ele foi ferido e seu cavalo fugiu. Então, Medardo, com os outros valentes, lançou-se até o alcance das baterias inimigas. É nesse momento que algo extraordinário acontece:

Dois artilheiros turcos faziam circular um canhão com rodas. Lentos como eram, barbudos, encapotados até os pés, pareciam dois astrônomos. Meu tio disse:

– Agora chego lá e tomo conta deles.

Entusiasta e inexperiente, não sabia que só podemos nos aproximar de canhões lateralmente ou do lado da culatra. Saltou na frente da boca de fogo, de espada em punho, e imaginava assustar os dois astrônomos. Ao contrário, mandaram-lhe um canhão em pleno peito. Medardo di Terralba saltou pelos ares. (CALVINO, 2011, p. 19)

O Visconde não pensou nas consequências de estar na frente da boca de um canhão, pois não tinha experiência com guerras e estava muito fervoroso e empenhado a destruir os guerrilheiros daquela máquina. Até o momento, os fatos relatados eram bastante cômicos, mas agora estamos diante de um acontecimento que nos deixa inquietos, extasiados: a bala de canhão atingiu Medardo di Terralba em cheio e ele saltou pelos ares. Essa imagem nos leva a uma das propostas de Calvino para a literatura do século XXI: a leveza. Para o autor, a leveza é algo que se cria no processo de escrever. O voo do Visconde quando foi atingido pela bala de canhão é um belo exemplo da leveza que Calvino deseja para a literatura do próximo milênio.

Há invenções literárias que se impõem à memória mais pela sugestão verbal que pelas palavras. A cena em que Dom Quixote trespassa

com a lança a pá de um moinho de vento e é projetado no ar, ocupa apenas umas poucas linhas no romance de Cervantes; pode-se dizer que o autor nela não investiu senão uma quantidade mínima de seus recursos estilísticos; nada obstante, a cena permanece como uma das passagens mais célebres da literatura de todos os tempos. (CALVINO, 1990, p. 30)

A pedra pode ser pesada, mas a imagem que pode ser criada a partir dela é que faz com que o texto se torne leve e preciso. A lua, os pássaros, uma mulher cantando na janela, o voo, a pluma, são imagens de extrema leveza para Italo Calvino (1990). Da mesma maneira que essa cena de Dom Quixote, Calvino criou a do Visconde sendo atingido pela bala de canhão e sendo projetado no ar. Mais uma forma de o autor mostrar que a leveza faz parte do trabalho de sua escrita.

À noite, período de trégua, duas carroças recolheram os corpos dos cristãos pelo campo de batalha. Uma era para os mortos e a outra para os feridos. Estavam recolhendo mais feridos porque as perdas eram crescentes. Então, os restos de Medardo foram considerados um ferido e colocados na carroça apropriada. No hospital militar, cada médico fazia de tudo para que os feridos voltassem a viver.

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 abdômen entre aquele braço e aquela perna, fora arrancado, pulverizado pelo canhão recebido em cheio. Da cabeça sobravam um olho, uma orelha, uma bochecha, meio nariz, meia boca, meio queixo e meia testa: da outra metade só restava um mingau. Em suma, salvara-se apenas metade, a parte direita, que aliás se conservara perfeitamente, sem nem sequer um arranhão, excluindo aquela enorme rasgadura que a separara da parte esquerda estraçalhada. (CALVINO, 2011, p. 20)

O narrador conta com autoridade um fato insólito que aconteceu com seu tio. Devemos lembrar, novamente, a inclinação de Calvino para as histórias orais e fabulosas. Geralmente, as histórias contadas vêm repletas de fenômenos inexplicáveis e inverossímeis: “a comum sorte de estar sujeito a encantamentos, ou seja, de ser determinado por forças complexas e desconhecidas” (CALVINO, 1999, p. 22). Nota-se que, ao ser partido ao meio, o espaço-corpo do Visconde passa a ser o que configura o espaço do insólito dentro da obra de Calvino. O insólito por si só provoca surpresa no leitor: Calvino transforma o que é comum e cotidiano em elementos sobrenaturais, extraordinários. Ele transforma algo habitual, um homem lutando durante uma guerra, em uma realidade completamente diferente e insólita, um homem partido ao meio que vive como qualquer outro ser “inteiro”.

Em nossa língua, o significante insólito (do latim *insolitu*) compartilha alguns sentidos com o significante estranho (do latim *extraneu*): fora do

comum, desusado, novo anormal, extraordinário, extravagante, excêntrico etc. O estranho como duplo (do latim *duplu*) do insólito é sua réplica. (FERREIRA, 2009, p.107)

O significado de insólito é semelhante ao de estranho, inquietante de Freud (2010). Tudo o que nos surpreende causando medo e horror se relaciona com o novo e nos causa uma espécie de estranheza, porque é desconhecido ou era familiar e foi reprimido. Tudo que tem a imagem de si mesmo e não pode ser reconhecido, é reprimido. Porém, o reprimido sempre retorna no sonho, no ato falho. O visconde era um homem familiar, mas que se tornou assustador. O cômico por si só provoca o inquietante: a repetição do mesmo, o duplo de si mesmo.

Conforme já evidenciamos no capítulo anterior, Freud (2010) partiu de dois caminhos para estudar o sentimento “inquietante”: explorou o significado que a evolução da língua depositou na palavra *unheimlich*; e, reuniu “tudo aquilo que, nas pessoas e coisas, impressões dos sentidos, vivências e situações, desperta em nós o sentimento do inquietante” (FREUD, 2010, p. 331). Os dois caminhos levaram ao mesmo resultado: o inquietante é algo assustador que remonta ao que é há muito conhecido, familiar, mas que só é sentido mediante um reconhecimento de algo exterior e novo. Segundo Jentsch, um dos recursos mais seguros para criar efeitos inquietantes equivale em deixar o leitor na incerteza de que determinada figura seja uma pessoa ou um autômato, e isso de modo que tal incerteza não o induza a investigar a questão e esclarecê-la (apud FREUD, 2010, p. 341). Trazendo esse conceito para a literatura fantástica, nota-se que há uma analogia entre os dois, principalmente com relação à obra de Calvino: ambos, provavelmente, deixam o leitor incerto com relação a uma figura ser um autômato ou uma pessoa, ou seja, se ela faz ou não parte da realidade cotidiana; e essa incerteza não precisa induzir o sujeito à procura de esclarecimentos, fazendo perdurar o efeito emocional do texto.

Temos que considerar, também, que o sentimento inquietante só se manifesta mediante aquilo que uma pessoa acredita ou não, em função do seu grau de instrução e quando ela está diante de algo estranho, que ela não consegue explicar racionalmente: “Eram dois pretendentes partidos ao meio que, tomados pela excitação da véspera, erravam pelas quebradas e precipícios do bosque, envoltos nos mantos negros, um no magro cavalo e o outro na mula meio esfolada” (CALVINO, 2011, p. 90). Quando lemos esse texto de Calvino, o angustiante pode se manifestar de forma a se tornar inquietante, a partir de algo que reconhecemos exteriormente e não conseguimos explicar de forma precisa, mas a partir de nossa imaginação. Quando a coisa é dotada de ação independente, como o Visconde, ela

carrega algo de muito inquietante, por não termos domínio e porque nunca vimos ou ouvimos falar sobre. Como afirma Howard Phillips Lovecraft (1987, p. 2), ainda há os sensitivos que são invadidos por lampejos de magia, e nenhum modo de “racionalização, de reforma ou de análise freudiana é capaz de anular completamente o arrepio do sussurro no canto da lareira ou da floresta solitária”. Isto quer dizer que aquilo que é desconhecido, não racionalizado, consegue tirar uma pessoa de sua vida habituada, do lugar comum que vive e ocupa ordinariamente e levá-la ao sentimento inquietante, a pensar sobre sua realidade.

Segundo Jean Delumeau (2007, p. 40), a psiquiatria distingue o medo de angústia, “pois o medo tem um objetivo preciso, que podemos enfrentar já que pode ser bem identificado”, e a angústia, ao contrário, “é uma espera dolorosa diante de um perigo tão temeroso que não se consegue ‘nomeá-lo’. É um sentimento geral de insegurança”. Por isso, quando sentimos angústia diante do Visconde estamos diante do sentimento inquietante, daquilo que reconhecemos, mas não conseguimos nomear. Mesmo o Visconde representando o homem multifacetado de nossa época, algo foi acrescentado a ele para nos provocar o inquietante: ele era um ser humano “normal” e foi partido ao meio, e cada uma de suas metades ganharam vida independente da outra. Calvino joga com dois recursos aparentemente contrários: o angustiante e o risível. É o jogo dos dois recursos que confere às narrativas de Calvino uma leveza no tratamento de temas.

Citado por Freud, Jentsch aponta que para que surja esse sentimento uma das condições necessárias é a incerteza intelectual: algo que nos deixa desarvorados; a dúvida que temos sobre um ser animado estar vivo ou se algo que não tem vida própria pode tornar-se vivo; o automatismo e a experiência do duplo. O duplo seria as sombras, os espíritos guardiões, a crença na alma e o medo da morte. Inicialmente, a ideia de Freud (2010) para o inquietante vinculava-se a uma busca de segurança contra a destruição do “eu”; com a negação da morte. Um sentimento como o de medo, de terror diante de algo que nos ameaça e é desconhecido. Conseqüentemente, quanto mais as pessoas se orientam em seu ambiente, mais difícil sentirá o “inquietante” nas coisas e eventos dele. Assim, Medardo torna-se inquietante por não termos certeza se ele é um ser real, e não conseguimos explicar racionalmente (nem precisamos) como ele pode viver e ter um ofício importante dentro da sociedade. Não conseguimos raciocinar como um ser viveria pela metade, como ele se sustentaria em pé, comeria; como faria suas necessidades diárias. Por isso, os outros personagens que convivem com esse ser insólito, e provavelmente os leitores da narrativa, experimentam a sensação de desorientação. Calvino, através de seu protagonista, faz questionamentos sobre os aspectos da realidade e do próprio “eu”, sobre coisas que a razão

não consegue explicar: ele gostaria de mostrar, com o Visconde, que talvez aspiramos a uma integralidade utópica, porque a sociedade nos mutila a todo instante.

Na literatura fantástica encontramos vários elementos que se dizem sobrenaturais: um gênio que sai de uma lâmpada; uma fera que é transformada em homem; um tapete voador. Enfim, um homem partido ao meio. O insólito é, para nós, o metaempírico de Furtado (1980), ou seja, aquilo que é incognoscível, inexplicável, sobre-humano; aquilo que causa uma sensação de inquietação. O sobrenatural, frente ao conhecimento do homem, deverá ser qualificado de metaempírico: daquilo que está prestes a ser descoberto a partir de uma experiência vulgar ou imediata, não metódica nem racionalmente interpretada e organizada; daquilo que é quase detectável e nomeável; que causa uma mudança sucessiva naquilo que temos como experiência de mundo; como aquilo que ainda não conhecemos: o espaço-corpo do Visconde. Com o qualificativo metaempírico, Furtado (1980, p. 20) designa toda uma fenomenologia que está além de nosso conhecimento de mundo. O Visconde é aquilo que nunca vimos nem ouvimos falar sobre.

O clássico estudo de Todorov (2004) sugere que o texto constrói o insólito, mas a adesão ao fantástico puro, maravilhoso ou estranho estaria nas mãos do leitor. Para o autor, como vimos, a “hesitação” produz o fantástico na narrativa, pois o leitor, frente a algo que esteja no plano do desconhecido, isto é, do insólito, hesitará entre uma explicação lógica e outra sobrenatural. Diante do Visconde, essa hesitação não acontece, pois é o maravilhoso que se instala. Os acontecimentos são classificados de maravilhosos não porque são explicados como sobrenaturais, mas simplesmente porque não os explicamos e são admitidos em convivência com a ordem natural, sem que provoquem escândalo ou se estabeleça algum problema com relação a eles. Portanto, há por parte do leitor uma aceitação, ou não, do sobrenatural do texto, visto que não há leis racionais que expliquem um homem partido ao meio que é um agente dentro da sociedade em que vive.

Em *O visconde partido ao meio* (2011), podemos nos questionar sobre o que nos torna humanos e como somos moldados socialmente; nossa procura pela metade que nos falta. Como aponta Foucault (2006, p. 411), a época atual seria talvez a época do espaço, do simultâneo, da justaposição. Ao ser partido ao meio, o Visconde não representa uma justaposição em seu espaço-corpo, mas um distanciamento deste, um afastamento de si mesmo. Quando isso ocorre, temos uma quebra no tempo, uma transformação do tempo comum de vida para o tempo da eternidade. Medardo di Terralba entrou em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional de vida: ele não foi morto sendo atingido em

cheio por uma bala de canhão. Ele ficou entre a perda da vida e a conquista do ser, da eternidade.

Mesmo que o fantástico seja visto no senso comum como uma quimera, por mais que represente uma ficcionalização do próprio real, ele sempre mantém conexões com a realidade prosaica, não só porque todo texto literário supõe estabelecer um *pacto de ficção* com o narrador, mas por tomarmos a narrativa como plausível e verdadeira. Como explica Umberto Eco (1994, p. 89), os “mundos ficcionais são parasitas do mundo real”. Sendo a narrativa realista ou fantástica, ela suscita no leitor sempre uma adesão que terá como um dos princípios a tênue ou forte relação com o real prosaico. Assim, nossa atitude de interpretar o texto não é de provar a veracidade do que é narrado, mas de experimentá-lo. Mostrar o real através do impossível é mais impactante do que mostrá-lo em sua possibilidade. O sobrenatural – ou o insólito, metaempírico – se apresenta relacionado a um ato do real prosaico para tentar convencer o leitor de que é verdadeiro. Isso não significa que devemos considerar o realismo de uma obra em função de sua fidelidade com o referente, mas que o texto geralmente induz no leitor uma resposta realista e o faz refletir sobre sua realidade empírica. Lemos a obra de Italo Calvino como aquela que faz parte de um mundo autônomo, maravilhoso, mas também como a que questiona a realidade.

Como os espaços da narrativa fantástica são dados na própria linguagem e devem ser comparados aos espaços que conhecemos, vale ressaltar a teoria de espaço e lugar que ressaltamos no capítulo anterior. Certeau (1998, p. 201) analisa os relatos organizadores de lugares pelos deslocamentos que descrevem, partindo das estruturas da língua para as ações narrativas. Para o autor, um lugar seria uma ordem segundo a qual os elementos são distribuídos em uma relação de coexistência; uma configuração de posições; algo que indica estabilidade. Isaac Newton já dizia que dois corpos não ocupam o mesmo espaço, aqui eles não ocupam o mesmo lugar. O espaço-corpo do Visconde também não, pois ele se transformou em dois, ou seja, além de não ocupar o mesmo lugar de outros corpos, ele passou a não ocupar o espaço de seu próprio corpo “inteiro”. A princípio, o corpo do Visconde era “perfeito” fisicamente, construído de forma a ter todos os seus membros articulados em um mesmo lugar. Porém, ele era um soldado inexperiente e, por isso, acabou sendo partido ao meio por uma bala de canhão. Ele estava terrivelmente mutilado, e o que nos causa mais estranheza e inquietação não é só o fato de lhe faltar um braço, uma perna, e tudo o que tinha de tórax e abdômen ter sido arrancado, partido e pulverizado pela bala de canhão, mas que ele não tenha morrido e que tenha continuado a viver insolitamente com a meia parte de seu corpo separada da outra. Similarmente à nossa realidade, sabemos que é totalmente

impossível a existência de um ser tão extraordinário como este. Quando se perde uma perna, ou parte do tórax, só há duas possibilidades para nossa existência: ou morremos, ou não estaremos dentro da ideologia de um corpo perfeito, seremos deficientes. Aqui temos o efeito fantástico: o choque entre o natural e o sobrenatural. No Visconde temos um corpo separado em dois lugares, que também é composto por elementos distintos e estáveis: uma perna, um olho, meio nariz, um braço, meio pulmão.

O espaço que Calvino utiliza para criar o insólito e fazê-lo surgir em meio a uma situação comum da narrativa, é o do corpo. O Visconde consegue algo impossível: viver fora da materialidade indivisível de seu corpo. Viver fora do lugar estável de seu corpo. Não podemos viver fora dessa materialidade, porque “a materialização do corpo é que garante não raras vezes, a volaticidade da alma” (BORGES; FERNANDES JÚNIOR, 2013, p. 7). O corpo é que garante a estabilidade da alma. É no corpo que realizamos nossos desejos.

Para Jean-Jacques Courtine (2009), o século XX inventou teoricamente o corpo. É o século em que o corpo passou a ter mais importância. Para o autor, essa invenção surgiu em primeiro lugar da psicanálise, quando “Freud, observando a exibição dos corpos que Charcot mostrava na Salpêtrière, decifrou a histeria de conversão e compreendeu o que iria constituir o enunciado essencial de muitas interrogações que viriam depois: o inconsciente fala através do corpo” (COURTINE, 2009, p. 7). Depois do primeiro passo de Freud, temos um segundo que, de acordo com Courtine (2009, p. 8), passa a ser atribuído à ideia que Edmund Husserl fazia do corpo humano como o “berço original” de toda significação. Courtine (2009, p. 8) versa que a influência desse teórico foi bastante “sentida na França, e conduziu, da fenomenologia ao existencialismo, à concepção elaborada por Maurice Merleau-Ponty do corpo como ‘encarnação da consciência’, seu desdobramento no tempo e no espaço, como ‘pivô do mundo’”.

O passo seguinte da descoberta do corpo surgiu da antropologia. Segundo o autor, da surpresa que Marcel Mauss experimentou, quando viu, durante a primeira grande guerra, “a infantaria britânica desfilar num passo diferente do passo dos franceses e cavar buracos de maneira singular.” (COURTINE, 2009, p. 8). Porém, Courtine (2009) aponta que não se sabe até que ponto a noção de “técnica corporal” – as maneiras como os homens, tradicionalmente, sabem servir-se do seu corpo –, formulada por Marcel Mauss para explicar seu espanto, alimentaria toda a reflexão histórica e antropológica dos nossos dias sobre a questão do corpo. Foi dessa forma que, aos poucos, como ressalta Courtine (2009), o corpo foi ligado ao inconsciente de Freud, atado ao sujeito e inserido nas formas sociais da cultura.

Courtine (2009, p. 8), contudo, diz que ainda faltava um último obstáculo a transpor: “a obsessão linguística do estruturalismo. Esta, desde o pós-guerra até a década de 1960, ia, com efeito, enterrar a questão do corpo com a do sujeito e suas ‘ilusões’”. Todavia, as coisas começaram a mudar no fim da década de 1960, e isso se deveu menos “à iniciativa dos pensadores do momento que ao fato de que o corpo se pôs a desempenhar os primeiros papéis nos movimentos individualistas e igualitaristas de protesto contra o peso das hierarquias culturais, políticas e sociais, herdadas do passado”. (COURTINE, 2009, p. 8)

Dessa maneira, percebemos que o corpo ganhou mais importância a partir do momento em que a vida humana foi concebida como espiritual e corpórea. Foi assim que ele passou a ser um espaço de significações do sujeito. Temos a necessidade de entendê-lo, às vezes até de modificá-lo em nome de algum desejo; queremos compreender seu funcionamento, sua anatomia. O corpo é uma forma de representação do homem, de sua cultura, de seu caráter, de seu modo de ser, enfim, do lugar de onde um indivíduo fala e pensa. Ele é movimento, mas também é imobilidade, morte. Depois do advento do capitalismo e a evolução da medicina, as atenções voltaram-se para o corpo: a saúde, a estética, as psicopatologias contemporâneas caracterizam-se por sintomas que se apresentam no corpo. Não obstante, o espaço-corpo do Visconde é aquilo que nos causa o inquietante, uma angústia em relação ao desconhecido e, principalmente, é o que o significa na diegese narrativa.

As metades do Visconde estavam separadas, não estavam em ordem, em seus lugares devidos. A inquietação que temos se refere principalmente ao espaço, muito mais que ao tempo, pois já vimos que este aparece como um dos jogos de distribuição possíveis entre elementos que se repartem no espaço. O Visconde dessacraliza o espaço quando é partido ao meio, opondo-se aos lugares sacralizados que ainda não foram mudados, como o espaço público e o privado. Há uma separação de seu espaço-corpo e de sua personalidade e isso não é possível em nosso cotidiano. A oposição entre bem e mal mostra a separação de um espaço sacralizado, do corpo. Em um primeiro momento da narrativa surge a metade do corpo do Visconde que é totalmente maligna, negativa; depois, em um certo ponto, aparece a outra metade de seu corpo, totalmente benigna. Assim, na narrativa, o corpo metaforiza de certa forma o maniqueísmo que é senso comum na sociedade: o mal X o bem. A narrativa mostra que essa separação é desastrosa, que as partes opostas (mal X bem) devem se atar, se unir: a separação total gera um descompasso.

Para Certeau (1998, p. 202), o espaço está para o lugar quando é percebido na ambiguidade de uma efetuação, mudado em termos que dependem de múltiplas convenções, é o ato de um presente e pode ser modificado na medida em que se mudam os lugares; não tem

univocidade nem estabilidade de um próprio. Aquilo que modifica o espaço é o movimento praticado no lugar, e a movimentação do lugar também é o que transforma o espaço. O sistema de signos é o lugar, é fixo, mas o que o modifica é o espaço da leitura, é o que age sobre ele; é um funcionamento; deslocamento. O corpo é um lugar, o espaço é sua movimentação. O espaço-corpo do Visconde, antes de ser partido ao meio, era fixo, depois que foi partido ele se tornou um espaço extraordinário e múltiplo em significações. O espaço e o lugar são imbricados e inseparáveis, um está no outro a todo momento.

O espaço-corpo do Visconde sofreu modificações e passou a ser liso, uma meia parte de corpo que se movimenta sozinha. O espaço estriado, por sua vez, é similar ao que Certeau (1998) estabelece como sendo o “lugar”. Nele, há uma separação das coisas, um fechamento de espaço. Temos um espaço-corpo liso devido ao fato de o Visconde ter mudado de natureza ao dividir-se: uma metade de corpo que age como um humano “inteiro”, mas que é completamente maléfica ou bondosa. Antes tínhamos um Visconde inteiro, um espaço estriado e muito bem delimitado; agora temos um Visconde pela metade, um espaço liso. Há um certo número de características que fazem da meia parte do Visconde um espaço estriado: o olho, o braço e a perna; espaços fechados e bem delimitados. Temos no estriado um espaço objetivo e metrificado.

Na parte que falta não temos distinção alguma, está aberta, é um espaço liso. Este espaço aberto, infinito, não tem pontos de diferenças; não estabelece fixos e móveis e distribui uma variação contínua. Ele mostra o absoluto da passagem, a instabilidade e, portanto, o espaço-corpo de Medardo não está delimitado, mas pode transformar-se novamente. O espaço estriado ganha formas continuamente, por isso o corpo do Visconde passou a ser estriado depois de ter sido dividido ao meio. Ele ganhou outra forma de existir. Alisa-se ao perder a forma natural – ter os dois lados unidos-, mas depois estria-se, já que a metade do corpo passa a ser ou funcionar como um corpo inteiro.

No rizoma também temos uma multiplicidade de conexões. Como o espaço-corpo do Visconde, ele pode ser rompido, quebrado em qualquer lugar de sua estrutura, e também pode ser retomado segundo suas linhas ou outras linhas, pois tem uma conexão variável. No fim da narrativa as metades do Visconde são religadas, por exemplo. Como nas linhas de segmentaridade do rizoma, cada parte de Medardo faz a outra em sua heterogeneidade. Há nas metades dele uma circulação de intensidades: um não é o outro, mas há uma transferência de um no outro que permite a diferenciação de suas partes. No estriado, por sua vez, há uma separação das coisas, um fechamento de espaço. Quando pensamos na costura da rasgadura

que a bala de canhão provocou no Visconde, pensamos em um estriamento de sua metade. Cada parte do Visconde é um espaço estriado, bem delimitado.

Diante de um corpo pela metade, como já pontuamos, ficamos perplexos e confusos, não conseguimos explicar como isso pôde acontecer com esse personagem e ele continuar vivo. Sentimos uma espécie de inquietação, pois estamos diante de algo desconhecido ao mesmo tempo em que é familiar. Ao ver aquele indivíduo pela metade, os médicos ficaram supercontentes:

“Uh, que maravilha de caso!” Se não morresse logo, até podiam tentar salvá-lo. E todos o rodearam, enquanto os pobres soldados com uma flecha no braço morriam de septicemia. 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. 21)

Cada costura, adaptação, amasso, é um espaço estriado. Também o único olho, o meio nariz, a meia boca. Os médicos ficaram empolgados com aquele caso raro e esquisito. Deixaram de atender os outros soldados, que acabavam morrendo, para se dedicarem ao caso maravilhoso e esquisito do Visconde. Eles até acreditaram que ele não sobreviveria, mas acabaram costurando, remendando aquela meia parte de um corpo. No dia seguinte, como sendo uma espécie de milagre, o Visconde dilatou a narina e respirou. Como se tivesse ressuscitado, estava vivo e partido ao meio. Esse acontecimento insólito pode gerar ao mesmo tempo um sentimento de inquietação e de risos no leitor. A partir do remendo que fizeram naquela carcaça de corpo, naquele lugar, conseguiram construir um espaço passível de movimentação.

Não costuraram as metades do Visconde, mas partes fragmentadas de seu corpo. Por isso, essa primeira metade volta para Terralba. As pessoas da comuna italiana, da região de Sardenha, aguardavam o Visconde não porque estavam ansiosos por sua chegada, ou com saudades, mas porque desejavam esperar por algo: “A cada navio que se avistava então, dizia-se: ‘Este é mestre Medardo que volta’, não porque estivéssemos impacientes de que regrassasse, mas para ter alguma coisa que esperar” (CALVINO, 2011, p. 21). Podemos perceber, também, que Medardo era tido como mestre pelas pessoas com quem convivia.

Calvino criou duas metades de um mesmo homem. Porém, as duas não aparecem concomitantemente na narrativa, a ideia era de que primeiro a má surgisse e logo depois viesse a boa, assim como o próprio autor versa no prefácio da trilogia supracitada:

Portanto: uma das metades sobrevive, a outra ressurgirá num segundo tempo. Como diferenciá-las? O método de efeito seguro é fazer uma metade

boa e outra má, um contraste à R. L. Stevenson, como *Dr. Fekyll and mr Hyde* e os dois irmãos do *Master of Ballantrae*. (CALVINO, 2014, p. 10)

Seguindo a linha de Stevenson, Calvino resolve usar os efeitos cômicos gerados por identidades duplicadas criando duas metades opostas de um mesmo homem: uma boa e outra má. Para o autor, a história se organiza sobre si mesma segundo um esquema perfeitamente geométrico. Sua preocupação primeira não era o problema do bem e do mal, ele usou um contraste narrativo notório para evidenciar o que lhe interessava: a divisão ao meio. Para Kobena Mercer (apud HALL, 2006, p. 1), “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza”. O Visconde tinha uma identidade supostamente fixa, coerente e estável, mas foi partido ao meio por uma bala de canhão e, com isso, sua identidade parte-se e revela a crise que está por trás de toda e qualquer identidade. Esse protagonista excede nosso entendimento racional por ter o seu corpo dividido em duas metades que são independentes e opostas, porém, que têm em comum o ódio dos outros personagens da obra, já que uma é completamente maléfica e a outra muito bondosa. Diante de Medardo di Terralba ficamos perplexos, confusos, já que ele foge ao que estamos acostumados e à significação racional humana. O Visconde foi partido ao meio, mas isso não o matou, e nem mesmo o impediu de viver em seu castelo como antes.

Todos se reuniram no pátio do castelo para esperar o Visconde, exceto seu pai, Aiolfo, que se trancara no viveiro e não descia para nada; tinha uma paixão por aves e dividia até a própria comida com elas. Antes de seu único filho partir para guerra, o avô do narrador abdicou de seu título em favor do filho, pois já estava cansado das lides do mundo. Todos, esperando, discutiam sobre como o Visconde voltaria, porque tinham notícias de que ele havia recebido ferimentos graves dos turcos, mas ninguém sabia se estava realmente mutilado, doente ou com cicatrizes, e a visão que eles tinham da liteira os preparava para o pior:

E eis que a liteira foi posta no chão, e no meio da sombra escura deu para ver o brilho de uma pupila. A velha ama Sebastiana tentou aproximar-se, mas da sobra elevou-se um vigoroso gesto de rechaço em mão espalmada. Depois se viu o corpo na liteira agitar-se num esforço quebrado e convulso, e diante de nossos olhos Medardo di Terralba saltou de pé, apoiando-se numa muleta. Um manto negro com capuz descia-lhe da cabeça até o chão; do lado direito estava inviesado para trás, descobrindo metade do rosto e do corpo apoiado na muleta, enquanto à esquerda parecia estar tudo oculto e envolto nas abas e nas dobras daquela ampla vestimenta. (CALVINO, 2011, p. 22)

O Visconde não queria a ajuda de ninguém, mesmo tendo que se esforçar para descer da liteira. Ao ver metade de seu corpo agitando, surge em nós um sentimento de pena, de

estranheza. Todo encapuzado, com a parte direita torta para trás e apoiado em uma muleta, ele tinha sua outra parte, a esquerda, invisível. Sentindo uma espécie de medo, os outros personagens da obra ficaram mudos olhando aquela figura extraordinária e viva. Vemos, então, um espaço-corpo que se mostra heterogêneo, assim como vivemos em um espaço heterogêneo e que contém vários elementos que o compõem.

Um sopro de vento veio do mar e um ramo quebrado no alto de uma figueira soltou um gemido. O manto de meu tio ondulou e o vento o inflou, estendendo-o como uma vela, e poderíamos dizer que lhe atravessava o corpo, ou melhor, que tal corpo nem existia, e o manto estava vazio como o de um fantasma. Depois, olhando melhor, vimos que adería como a um mastro de bandeira e o mastro era o ombro, o braço, o flanco, a perna, tudo o que dele se apoiava na muleta: e o resto não existia. (CALVINO, 2011, p. 22-23)

Podemos sentir inquietação ao depararmos com um corpo cuja metade está sendo inflada pelo vento e é apoiada por um mastro de bandeira. A parte esquerda é um espaço invisível e, desse modo, liso, porque é um espaço do todo e que pode juntar-se a qualquer outra coisa, assim como se juntou ao mastro. O liso atravessou o espaço estriado de seu corpo. O mastro é o espaço estriado e heterotópico: é um espaço de apoio, metrificado. O próprio vento podia atravessar a parte esquerda do Visconde. Ele estava assustadoramente mutilado. Diante de seres extraordinários como o Visconde, os outros personagens e nós, leitores, provavelmente reagimos perplexos, surpresos e reflexivos. Temos um espaço-corpo liso devido ao fato de o Visconde ter mudado de natureza ao dividir-se: uma metade de corpo que age como um humano “inteiro”, mas que é completamente maléfica. Mesmo que todo progresso seja feito por e no espaço estriado, é no espaço liso que se produz todo devir. Temos uma acumulação própria ao devir. Um corpo inteiro que foi rasgado no meio e mudou de direção, pois cada uma de suas metades foram tratadas por pessoas diferentes e acabaram ficando com personalidades distintas. Não obstante, temos um espaço bastante heterotópico: sobrou uma parte do que o Visconde tinha duas, como o olho; a perna; o braço. Ele é feito de uma parte material e de outra imaterial. Do que ele tinha somente um foi dividido ao meio, o que pode nos causar um certo desconforto quando imaginamos meia boca conversando e meio nariz respirando. Enquanto sua parte direita estava intacta, perfeita e estriada, em sua parte esquerda havia apenas uma rasgadura estraçalhada e lisa.

As cabras observavam o visconde com seu olhar fixo e inexpressivo, cada uma em posição diferente mas todas juntas, com os dorsos arrumados num estranho desenho de ângulos retos. Os porcos, mais sensíveis e ágeis, grunhiram e saíram correndo dando-se barrigadas, e então nem nós pudemos mais esconder nosso espanto.

– Meu filho! – gritou a ama Sebastiana, e levantou os braços. – Infeliz!
(CALVINO, 2011, p. 23)

Os personagens da obra, bem como os porcos, acabaram sentindo espanto ao ver a metade de Medardo pela primeira vez. Porém, depois logo se acostumaram com aquela figura e continuaram a vida como se nada tivesse acontecido com ele. O espaço-corpo dele atrai nosso interesse à medida que é um humano de outra espécie no contexto textual, ele quebra com nossa realidade empírica. Na passagem, temos um choque entre aquilo que é real (os porcos, as cabras) e irreal ao mesmo tempo (um homem partido ao meio e vivo). A partir do espaço de seu corpo, podemos pensar em nossa finitude natural ou podemos refletir sobre aquilo que ameaça nossa integridade física e humana. “Meu tio, contrariado por ter provocado tamanha impressão em nós, avançou a ponta da muleta no chão e com um movimento comedido dirigiu-se para a entrada do castelo (CALVINO, 2011, p. 23).” Em um primeiro momento, todos ficaram impressionados com essa figura chamada de mestre. Uma sensação que nós leitores também não estamos longe de experimentar. Os médicos conseguiram juntar uma matéria, fazer da meia parte do corpo do Visconde um espaço estriado e utópico. O liso que ocupa este espaço é o do vento que passa sobre a parte esquerda do Visconde; é a falta.

Como aponta Roas (2001, p. 30), uma ameaça que supõe desestabilizar nosso mundo gera, indubitavelmente, uma impressão terrífica tanto nos personagens como no leitor. Para o autor, essa transgressão que provoca o fantástico não é um medo físico nem a intenção de provocar um susto no leitor ao final da história, mas uma inquietação, uma reação de inquietude experimentada tanto pelos personagens como pelo leitor, ante a possibilidade efetiva do sobrenatural e a ideia de que o irreal pode irromper na realidade. Vemos que o Visconde é um fanfarrão, uma figura grotesca e cômica que provoca essa espécie de angústia proposta por Roas, já que podemos sentir uma impressão de terror, uma inquietação diante dessa figura que tem a possibilidade de existência no real, e que mostra o irreal em meio à realidade, mas, como já afirmamos, na narrativa essa inquietação/angústia aparece entremeada ao cômico, pois é trágico ter uma personagem partida ao meio, porém o modo como esse trágico se estabelece na trama é cômico e pode gerar um riso fanfarrão.

Percebemos ainda a importância desse efeito ameaçador quando Howard Phillips Lovecraft (2007) afirma que o princípio do fantástico não se encontra na obra em si, mas na experiência particular do leitor, na experiência de medo. Para Lovecraft, criador de histórias fantásticas e escritor de uma obra teórica dedicada ao sobrenatural em literatura, *O horror sobrenatural em literatura*, a “atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada

sensação” (LOVECRAFT, 2007, p. 17). A experiência do leitor é que produz o fantástico na narrativa, a partir do medo ou da inquietação. Para o autor, uma história fantástica que intente ensinar ou produzir um efeito social, ou uma em que temos a explicação natural dos horrores no final da trama, “não é uma genuína história de medo cósmico” (LOVECRAFT, 2007, p. 17). São narrativas que

muitas vezes possuem, em seções isoladas, toques atmosféricos que preenchem todas as condições da verdadeira literatura de horror sobrenatural. Portanto, devemos julgar uma história fantástica, não pela intenção do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge em seu ponto menos banal. (TODOROV, 2004, p. 17)

Então, devemos julgar uma história fantástica não pela intenção do autor, seja ela qual for, nem mesmo por ter um enredo bem estruturado, mas em função da própria trama arquitetada e da provável reação de sentidos e sentimentos que ela pode provocar no leitor. Naquilo que pode ser simples, mas emociona. Como bem explica Lovecraft (2007), identificamos um texto fantástico quando ele provoca um senso de pavor, de medo e de contato com o insólito. O Visconde só causa estranheza e comicidade porque há uma transformação de seu corpo em um duplo, em duas pessoas diferentes e opostas.

O medo e o mal andam quase sempre juntos. Para Zygmunt Bauman (2008, p. 74), talvez sejam dois nomes de uma mesma experiência, “um deles se referindo ao que se vê e ouve, o outro ao que se sente. Um apontando para o ‘lá fora’, para o mundo, o outro para o ‘aqui dentro’, para você mesmo. [...] o que é o mal, nós tememos”. Entendemos, tal qual o autor, que esse mal não é respondível, porque chamamos de “mal” a iniquidade que não podemos entender nem articular claramente, nem explicar sua presença de forma satisfatória. Chamamos de mal por ser “ininteligível, inefável e inexplicável [...] Recorremos à idéia de ‘mal’ quando não podemos apontar que regra foi quebrada ou contornada pela ocorrência do ato para o qual procuramos um nome adequado” (BAUMAN, 2008, 74-75). Para que tornemos algo como compreensível, domesticado, domado, precisamos ser capazes de decifrar o que o compõe como regras, caso contrário ele será chamado de “mal”. Chamamos o Visconde de “mal” porque tememos o “mal” de um homem que foi partido ao meio já que não podemos explicar sua existência no mundo da diegese narrativa de forma satisfatória. Nomeamos de “mal” aquilo que nos deixa desarvorados, que é incognoscível, e ao mesmo tempo essa situação inquietante provocada por essa figura maligna vem atrelada a uma imagem caricata, o que suscita o riso. Assim, Calvino conjuga o riso e a inquietação.

Quando um fenômeno sobrenatural irrompe em meio a uma realidade cotidiana (o Visconde sendo partido ao meio e vivendo com a meia parte de seu corpo) sentimos o choque entre o real e o irreal, e isso nos faz questionar sobre o insólito ser pura imaginação ou ser parte de nossa realidade. Ainda que a narrativa do Visconde esteja no campo do maravilhoso, a aparição do Visconde partido ao meio acontece no espaço do cotidiano daquela população. O insólito leva-nos a duvidar sobre o que conhecemos empiricamente e sobre nossa própria existência enquanto sujeitos. A impressão terrífica só é sentida porque estamos diante de um ser que não conseguimos explicar racionalmente; diante da possibilidade efetiva do sobrenatural; pela possibilidade do metaempírico irromper no real; pelo recurso da duplicação; e, também, por imaginarmos os membros seccionados do Visconde, a cabeça cortada, a meia parte do corpo separada da outra e que tem atividade autônoma de andar, falar, comer. Isso tem muito de inquietante. Medardo, assim como o Cavaleiro Inexistente, traz uma morte aparente. É o fato de essas personagens trazerem a morte aparente que faz com que elas se apresentem nessa aura do medo. Contudo, o discurso sempre irônico do autor - e do narrador criado por ele - conduz o medo à esfera do cômico. A forma como o narrador apresenta o Visconde é insólita e a um só tempo cômica. Trágico e cômico estão, pois, relacionados na construção do Visconde enquanto personagem ficcional.

Devido a sua nova aparência, nos primeiros dias falava-se muito do Visconde, “não porque gostássemos tanto dele, mas por ser um tema atraente e obscuro. Só a ama Sebastiana ficou no castelo, prestando atenção em cada rumor” (CALVINO, 2011, p. 24). Essa ama era a única que se compadecia do Visconde e de seu pai. Este, havia adestrado uma ave para que quando o filho chegasse a enviasse até ele, pois pensava que voltaria triste e arredio. Pouco depois de enviar a ave,

ouviu o baque de um objeto jogado contra as cortinas. Debruçou-se do lado de fora e no beiral jazia sua ave predileta. O velho recolheu-a com as mãos unidas e viu que uma asa se rompera como se tivessem tentado arrancá-la, uma pata estava partida como se tivesse sido garroteada por dois dedos e um olho tinha sido arrancado. O velho apertou o passáro contra o peito e começou a chorar. (CALVINO, 2011, p. 25)

Nessa cena triste e ao mesmo tempo pitoresca, o Visconde, com uma atitude cruel e desprezível, matou a ave predileta de seu pai, destruindo também seu relacionamento com ele. Seu pai foi para cama, porque estava muito mal, e morreu no dia seguinte. Nesse momento, começamos a perceber que a identidade do protagonista havia sido modificada. Quando saía do castelo, ele deixava objetos, animais, plantas, frutas cortadas ao meio e, por isso, todos sabiam que ele tinha passado por ali: “Viram as peras que pendiam contra o céu da manhã e

ao vê-las ficaram horrorizados. Porque não estavam inteiras, eram várias metades de pera cortadas ao comprido e cada uma presa ao próprio talo: todavia, de cada pera só restava a metade direita” (CALVINO, 2011, p. 26), a outra metade podia ter desaparecido, estava cortada ou mordida. “– O visconde passou por aqui! – gritaram os servos. [...] Caminhando. Os servos encontraram numa pedra meia rã que pulava, graças à resistência das rãs, ainda viva (CALVINO, 2011, p. 26).” Ele cortava o que lhe apetecia ao meio, conforme a linha de seu corpo: deixando somente a parte direita.

O narrador estava brincando no meio do Prado de Cogumelos quando encontrou seu tio e mostrou a cesta de cogumelos que havia pegado. Então, seu tio colocou mais cogumelos na cesta e disse que ele poderia fritá-los para comer. Quando o menino voltou para o castelo e mostrou aos criados os cogumelos ganhados, estes disseram que eram envenenados. Quando ama Sebastiana ficou sabendo do ocorrido, disse: “– Só voltou a metade malvada de Medardo. Quem sabe o que acontecerá durante o processo” (CALVINO, 2011, p. 28). Daí em diante, o Visconde passou a ser visto como uma meia parte humana completamente maléfica. Os bandidos, os caçadores ilegais e até os guardas (por não saberem prevenir os crimes dos caçadores), eram condenados à forca, pois quando os bandidos eram pessoas dali mesmo, Medardo é quem tinha de julgá-los. As sentenças sempre provocavam consternação e dor em todos os conhecidos das vítimas. Antes de ser partido ao meio nada é relatado sobre sua personalidade, mas quando isso ocorre sabemos que, pelo menos uma metade, “a metade que agora representava o corpo inteiro”, é má. Para diferenciar as duas metades e criar o máximo de contraste, Calvino cria um personagem explicitamente cindido, cujo corpo divide-se em dois para engendrar uma ambivalência: uma metade boa e outra má.

Para não sobrecarregar o protagonista, “que já tinha muito o que fazer levando à frente a engrenagem da história, com a exemplificação dos tipos de mutilação do homem contemporâneo” (CALVINO, 2014, p. 10), Calvino tratou de distribuí-la entre algumas figuras do entorno como o Mestre Pedroprego. Este era o albardeiro e carpinteiro encarregado de construir as forcas e os demais instrumentos de tortura com os quais o Visconde arrancava as confissões dos acusados. Ele era um trabalhador sério e inteligente, que, segundo o narrador, sempre se empenhava com firmeza em cada obra. Às vezes, com grande dor, porque acontecia de seus próprios parentes serem os condenados. Pode-se dizer que ele era a única figura a ter “um papel didascálico puro e simples” (CALVINO, 2014, p. 10). Ele

constrói forcas e instrumentos de tortura o mais aperfeiçoados possível tratando de não pensar para que servem, assim como... assim como naturalmente o cientista ou o técnico de hoje, que constrói bombas atômicas

ou quaisquer dispositivos cuja destinação social ignora e cujo empenho exclusivo em “praticar bem o seu ofício” não pode bastar para deixá-lo em paz com sua consciência. (CALVINO, 2014, p. 10)

Pedroprego era hábil e apaixonado pelo que fazia, havia aperfeiçoado bastante a sua arte de construir forcas. Agora eram verdadeiras obras-primas de carpintaria e mecânica. E não só as forcas, “mas também os cavaletes, os guindastes e os demais instrumentos de tortura com os quais o visconde Medardo arrancava as confissões dos acusados” (CALVINO, 2011, p. 35). Na passagem, percebemos que o irreal da literatura fantástica está sempre relacionado à realidade de onde ele surgiu. Mestre Pedroprego constrói instrumentos dos quais ele sabe a finalidade, mas faz a contragosto, assim como é o caso de alguns cientistas. Porém, não será a obediência que fará com que se sintam bem em construir objetos que fazem o mal. Esse mal praticado por Pedroprego é camuflado, enquanto o do Visconde era sempre notório. Os outros personagens tinham muito medo de sequer se depararem com Medardo.

Onde se ouvia o barulho dos cascos de seu cavalo, todos fugiam mais rápido do que quando passava Galateo, o leproso, e escondiam as crianças e os animais, e temiam pelas plantas, pois a maldade do visconde não poupava ninguém e podia desencadear-se de um momento para outro nas ações mais imprevistas e incompreensíveis. (CALVINO, 2011, p. 33)

Essa meia parte era injusta, desumana e cruel. Sabemos que o medo é um sentimento conhecido por toda criatura existente e viva. Os outros personagens da obra de Calvino experimentavam o medo do Visconde e reagiam de forma a evitar encontrá-lo, por exemplo: o dr. Trelawney

fazia de tudo para evitar meu tio e para nem sequer ouvir falar dele. Quando lhe falavam do visconde e de sua crueldade, o dr. Trelawney sacudia a cabeça e enrugava os lábios murmurando: “Oh, oh, oh!... Sst, sst, sst!”, como quando lhe contavam uma história inconveniente. (CALVINO, 2011, p. 33)

Ainda com o tema do cientista “puro”, privado, ou não livre de uma integração com a humanidade viva, também encontramos o “personagem do dr. Trelawney, o qual, porém, nascera de outro modo, como uma figurinha de gosto stevensoniano, evocada por outras referências àquele clima, e que adquiriu igualmente uma autonomia psicológica própria” (CALVINO, 2014, p. 11). Medardo nunca havia precisado dos trabalhos do dr. Trelawney, mas se precisasse não há como saber qual seria a reação dele, já que ele não podia sequer ouvir falar do Visconde. Diante do perigo, de uma situação de insegurança, tendemos ao sentimento do medo. Para Bauman (2008, p. 8), medo é o nome que damos à nossa incerteza, nossa ignorância da ameaça e do que deve ser feito, do que pode e do que não pode, para fazê-

la parar ou enfrentá-la, se destruí-la não estiver ao nosso alcance. Para o autor, o medo é “mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivo claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível”, quando a ameaça que tememos pode ser vislumbrada, mas não podemos vê-la. Febvre, citado por Bauman (2008), vinculava a ubiquidade do medo à escuridão, pois nela tudo pode acontecer, o que virá é imprevisível e é onde habita a incerteza, o medo.

O medo, portanto, é causado por aquilo que nos ameaça física e psicologicamente, ou por aquilo que não conhecemos e, desse modo, não temos domínio, não conseguimos racionalizar. O insólito, como reforça Lenira Covizzi (1978), não se transforma em rotina, porque não permite o padrão, mas seu contrário: é tudo aquilo que não imaginamos nem esperamos que acontecesse, que desloca o significado esperado sobre o que designamos empiricamente sobre a realidade; que subverte a realidade. O espaço-corpo do Visconde é transformado em duas metades que vivem independentemente uma da outra. O significado denotativo e humano é deslocado.

Insólito é o desconhecido e este sempre nos causa inquietação. A própria imagem de Medardo, na passagem em que ele acaba por se encontrar com o dr. Trelawney no cemitério, é terrífica: “Medardo contorceu num meio-sorriso a sua meia-cara angulosa, com a pele esticada como uma caveira” (CALVINO, 2011, p. 34). Temos uma imagem deformada que pode nos causar medo e terror. O Visconde está parecendo um monstro, além de retratar a figura da morte e poder levar-nos a pensar sobre ela, o nosso maior medo. Quando o dr. Trelawney disse que estava à procura de fogos-fátuos, o Visconde disse que o ajudaria, tendo em vista que o cemitério estava abandonado e não tinha muitos deles. No dia seguinte, o Visconde mandou à morte uma dezena de camponeses, pois, segundo suas contas, não haviam entregado toda a parte da colheita que deviam ao castelo. De forma jocosa, esta foi a ajuda que ele dera ao médico da cidade, o qual ficou um pouco assustado, mas acabou por considerá-la bastante útil para seus estudos.

O Visconde era terrível, não amava nem mesmo sua ama de leite. Ficamos horrorizados e ao mesmo tempo damos risada diante de um sujeito como esse:

A maldade de Medardo voltou-se também contra seu próprio bem: o castelo. O fogo elevou-se da ala em que dormiam os servos e se espalhou entre urros altíssimos de quem havia ficado prisioneiro, enquanto o visconde foi visto cavalgando pelo campo. Tratava-se de um atentado contra a vida de sua ama e mãe substituta, Sebastiana. Com a obstinação autoritária que as mulheres pretendem manter sobre aqueles que viram pequenos, Sebastiana não deixava de recriminar cada novo malefício do visconde, mesmo quando todos se convenceram de que sua natureza estava voltada para uma

crueldade irreparável, insana. Sebastiana foi retirada em mau estado dos cômodos carborizados e teve de ficar de cama vários dias, para curar as queimaduras. (CALVINO, 2011, p. 39)

A parte má de Medardo provocava fobia nas pessoas com quem convivia, pois lhes causava danos. O leitor recebe diante de si um personagem construído de forma horrífica (uma metade de gente), todavia a forma caricatural com a qual o narrador nos apresenta o Visconde acaba por ser cômica, podendo provocar o riso. “As vítimas eram sempre pobres que tinham discutido com o visconde por causa de alguma de suas sentenças cada vez mais severas e injustas ou de tributos que havia duplicado (CALVINO, 2011, p. 38).” Mais que isso, ele é uma figura que não teme a morte nem o perigo e que ocupa um lugar de controle sobre as pessoas com quem convive. Medo que sustenta seus vínculos civis e que impõe o cumprimento de suas vontades, que valida os contratos sociais. O Visconde, por assumir o papel de assessor do rei na ausência do titular, comanda seus territórios e as vilas próximas ao seu castelo, além de comandar a justiça mandando pessoas para prisão e para forca quando lhe desagradavam.

Para Thomas Hobbes, citado por Maria Isabel Limongi (2007, p. 135), a origem das sociedades deve ser reputada pelo medo recíproco e não pela boa vontade recíproca dos homens. Esses se associam por medo, o qual “dá sustentação às relações contratuais em que consistem os vínculos civis”. Mesmo porque, “onde não houver o medo de um poder coercitivo capaz de constranger os homens ao cumprimento dos contratos, estes não são válidos” (LIMONGI, 2007, p. 135). Destarte, nota-se que os vínculos sociais são instituídos através do medo e dos contratos, pelos quais os homens não se uniriam uns aos outros no interior do Estado. O Visconde mostra posicionamentos hierárquicos dentro da sociedade em que vive, ocupando um lugar de controle sobre as regiões que comanda: manda bandidos para a forca e impõe modos de vida. Além de ser partido ao meio, sua heterotopia é vista a partir de sua identidade boa e má. Assim, notamos o medo associado aos vínculos sociais e percebemos que há relações de poder que comandam nossas reações e nossa vida social e psíquica. O corpo do Visconde passou a funcionar de forma diferente do que era durante a guerra, passou para um estado de espaço liso, prolongável em variadas direções. Sendo transformado em dois, ele passou a ter um funcionamento preciso e determinado no interior da sociedade na qual vivia: ambas suas partes agiam de forma diferente, heterotópica, contrária.

Medardo teve a ideia de colocar fogo no celeiro dos camponeses, em árvores boas para lenha ou até mesmo em bosques inteiros. Não satisfeito, começou a colocar fogo nas casas.

Nunca foi pego em flagrante. “Certa vez morreram dois velhos; depois, um rapaz ficou com o crânio esfolado (CALVINO, 2011, p. 38).” O fogo acabou atingindo também o seu castelo. No entanto, o Visconde era malandro, não fazia nada sem um objetivo preciso e bem delimitado. Ele sabia que o fogo atingiria seu castelo, principalmente sua ama, e, querendo livrar-se dela, fez com que a situação parecesse desproposital.

Uma noite, a porta do quarto em que jazia se abriu e o visconde lhe apareceu ao lado da cama.

– Que são estas marcas em seu rosto, ama? – disse Medardo, apontando para as queimaduras.

– Marcas de seus pecados, filho – disse a velha, serena.

– Sua pele está manchada e retorcida; qual é o problema, ama?

– Um mal que não é nada, meu filho, comparado ao que lhe tocará no inferno, se não se arrepender.

– É melhor que se restabeleça logo: não gostaria que soubessem por aí desse mal que a...

– Não estou à procura de marido, para me preocupar com meu corpo. A consciência tranquila é suficiente para mim. Tomara você pudesse dizer o mesmo.

– Todavia, seu marido a espera, para levá-la junto com ele, não sabia? (CALVINO, 2011, p. 39)

O Visconde fez-se de desentendido ao interrogar Sebastiana sobre o que seriam aquelas manchas que ele mesmo provocou. Como uma cristã, ela lhe respondeu que aquilo era o seu pecado e que se ele não se arrependesse iria para o inferno. A mãe nunca quer reconhecer que o filho realmente é um insano e cruel, não seria diferente com uma ama de leite. Contudo, a natureza daquela metade de Medardo é má, perversa. Ele não ama ninguém. Não bastasse ele ser sínico, irônico, falso e hipócrita com sua própria mãe, sua atitude mais insensível, implacável e desumana, foi essa:

– Não deboche da velhice, filho, você que teve a juventude prejudicada.

– Não estou brincando. Escute, ama: aí está seu noivo tocando sob a sua janela...

Sebastiana apurou o ouvido e ouviu o som do chifre do leproso fora do castelo.

No dia seguinte, Medardo mandou chamar o dr. Trenawley.

– Manchas suspeitas apareceram não se sabe como no rosto de uma nossa velha criada – disse ao doutor. – Todos receamos que seja lepra. Doutor, confiamos nas luzes de sua sapiência. (CALVINO, 2011, p. 40)

O Prado do Cogumelo é uma aldeia de leprosos. Galateo é um dos leprosos que passava recolhendo alimentos que as pessoas deixavam na porta de casa, pois não podiam se encontrar com ele, um homem doente de lepra. Os leprosos acabaram representando, para

Calvino (2014, p. 11), “o hedonismo, a irresponsabilidade, a decadência feliz, o nexo estetismo-doença, num certo modo o decadentismo artístico e literário contemporâneo mas também de sempre (a Arcádia)”. Os leprosos viviam isolados, em orgias, sem trabalhar; tinham uma vida de luxúria e prazer. Viviam afastados do convívio com pessoas sem lepra e o que lhes restava era isso: esperar a morte.

Depois de toda essa armação para se livrar de sua ama, o Visconde a mandou para junto dos leprosos, para Prado do Cogumelo, mesmo sabendo que ela não estava doente. A natureza da parte direita do Visconde é completamente maléfica, como não sentir medo e repugnância dele? Como não ter vontade de mantê-lo distante? Principalmente depois de uma atitude tão desumana, maldosa e repugnante como essa. Medardo fez com que as pessoas de Terralba acreditassem que ela realmente estava leprosa.

A ama movimentou-se com passos lentos; a estrada ia na direção do pôr do sol; Galateo a precedia com boa distância, parando de vez em quando como se contemplasse os zangões que zumbiam entre as folhas, levantava o chifre e obtinha um triste acorde; a ama olhava as hortas e as margens que estava abandonando, sentia por trás das sebes a presença das pessoas que se afastavam dela, e recomeçava a andar. Sozinha, seguindo Galateo de longe, chegou a prado do cogumelo, e os portões da aldeia se fecharam atrás dela, enquanto as harpas e os violinos começaram a soar. (CALVINO, 2014, p. 40-41)

Ao anoitecer, vestida de negro e com o rosto coberto, Sebastiana saiu do castelo e foi em direção a Prado do Cogumelo. Os outros personagens se escondiam dela durante o caminho. Uma cena triste envolve-nos mais ainda na trama. Os acordes demonstram um momento de penúria. A forma como ela se despede das plantas pelo caminho que passa, demonstra sua tristeza, pois sabia que depois que aquele portão se fechasse sua vida estaria acabada. Isso porque o dr. Trelawney não impediu que ela fosse condenada ao leprosário. Não há como se sentir tranquilo diante dessa passagem tão inquietante.

Isso nos leva a refletir, tal qual Jaime Ginzburg (2008, p. 98), que a procura por músicas, cinema e literatura é uma busca por alívio para o sofrimento, “em uma necessidade de construção de ilusões perceptivas. Negações ou fugas, movimentos que propiciem descanso às retinas fatigadas”. Um meio de escape a uma realidade repleta de convenções e com pouco espaço para o sobrenatural. Deste modo, a literatura entra no campo de questionamento das leis que regem a sociedade, proporcionando outro modo de olhar para ela, mas que não libera o indivíduo de sentir o medo ou alguma espécie de inquietação. Afinal, a arte deve sempre inquietar os receptores.

Subindo e descendo pelos barrancos, em seu cavalo, Medardo vê Pamela pastoreando suas cabras em meio a um prado. O Visconde decide apaixonar-se por Pamela, sem que ela tenha a liberdade de escolha.

O visconde disse consigo mesmo: “Acontece que entre meus sentimentos intensos não tenho nada que corresponda àquilo que os inteiros chamam de amor. E se para eles um sentimento tão idiota possui tanta importância, o que para mim poderá corresponder a isso, certamente será magnífico e terrível”. E decidiu apaixonar-se por Pamela, que, gorduchinha e descalça, com um simples vestidinho rosa, estava de braços na grama, cochilando, falando com as cabras e cheirando flores. (CALVINO, 2011, p. 51)

Independentemente da vontade de Pamela, o Visconde decidiu apaixonar-se e casar-se com ela. Calvino (2014, p. 11), no prefácio à primeira edição de *Os nossos antepassados*, esclarece a constituição estética de Pamela “é apenas um ideograma esquemático de concretude feminina em contraste com a desumanidade do partido ao meio”. Nota-se que há interação entre o Visconde e os outros personagens com quem convive, mas ele é o comandante, aquele de quem, possivelmente, sairia a influência na constituição de uma identidade. Por ser o assessor do rei, ele impõe às pessoas um modo de convívio, a forma como deve ser levado os negócios, comanda a justiça social. No caminho de volta para casa, e sempre que saía para pastorear, Pamela deparava-se com borboletas e flores partidas ao meio. Foi assim que ela soube e lamentou-se pelo fato de o Visconde ter se apaixonado por ela.

No dia seguinte, quando chegou à pedra onde costumava sentar-se pastoreando as cabras, Pamela deu um berro. Restos horrendos enfeavam a pedra: eram a metade de um morcego e a metade de uma medusa, uma pingando sangue negro e a outra, matéria viscosa, uma com a asa aberta e a outra com as moles franjas gelatinosas. A pastora percebeu que era uma mensagem. Significava: encontro hoje à noite na praia. Pamela tomou coragem e foi. [...]

– Pamela, eu decidi apaixonar-me por você – disse ele. (CALVINO, 2011, p. 53)

Lemos essa passagem e somos incitados ao riso pelo simples fato de o Visconde ser uma figura cômica em função seja da sua construção caricatural, seja pelo *nonsense* que rege seus atos. Ele decide apaixonar-se e a moça deve cumprir com o seu desejo, como se ela não tivesse vontade própria. Até a forma como ele demonstrava o seu desejo por Pamela é pitoresca:

No dia seguinte, Pamela subiu como de hábito na amoreira para colher as frutinhas e ouviu gemer e espojar-se entre os galhos. Por pouco não caiu do susto. Num ramo alto estava amarrado um galo pelas asas, e grandes lagartas azuis e cabeludas o devoravam: um ninho de proçessionárias,

insetos terríveis que vivem nos pinheiros, fora colocado bem na sua crista.
(CALVINO, 2011, p. 54)

Uma cena medonha e repugnante, mas ao mesmo tempo risível. Essa era a forma que o Visconde encontrou para ser romântico, não conseguia pensar em nada belo e delicado, só em coisas excêntricas e esquisitas como a sua própria configuração corpórea. Novamente, a mensagem do Visconde foi interpretada como um encontro, ao amanhecer, no bosque. Diferentemente dos outros personagens, Pamela não tinha medo do Visconde, ela zombava dele, impunha sua vontade de namorar no bosque e não ser trancada no castelo.

No decorrer da trama, algo de muito estranho começa a acontecer novamente: Medardo sente que a perna que não possui está cansada, e pergunta para o dr. Trelawney: “Explique-me o senhor, doutor: tenho a sensação de que a perna que não possuo está cansada de tanto caminhar. O que isso pode significar?” (CALVINO, 2011, p. 58) Aqui, percebemos mais uma vez o duplo: um sente o outro em sua diferença. O médico ficou confuso, porque nunca tinha visto o Visconde se interessar por uma questão humana. De repente, aconteceu algo muito estranho, o Visconde passou a agir de outra forma, salvou o sobrinho da picada de uma aranha; o dr. Trelawney de um afogamento. Ninguém estava entendendo nada. Todavia, o dr. Trelawney percebeu a mudança de comportamento no Visconde, não disse nada a ninguém e começou a estudar a anatomia humana.

Mas começavam a chegar notícias de várias fontes sobre uma natureza dupla de Medardo. [...] Fazia tempo que a besta do visconde só golpeava as andorinhas; e não para matá-las, mas para feri-las e aleijá-las. Contudo, agora podiam ser vistas no céu andorinhas com as patas enfaixadas e amarradas com gravetos de apoio ou com as asas coladas e com curativos; havia um bando de andorinhas assim ataviadas que voavam com prudência todas juntas, feito convalescentes de um hospital de passarinhos, e inverossimilmente dizia-se que o próprio Medardo era o médico.
(CALVINO, 2011, p. 67, 68)

“Um desdobramento tem assim, muitas vezes, um benéfico poder revelador para o indivíduo, que reconhece e identifica, na semelhança do duplo, aspectos então desconhecidos do seu caráter (FRANÇA, 2009, p. 8).” A duplicação do Visconde revelou uma parte de seu caráter que ainda lhe era estranha; revelou também sua parte insuportável. É a outra metade do Visconde que agora entra em cena. Esta, em oposição à outra: completa e demasiadamente boa. Duas metades utópicas, uma boa e outra má que precisam uma da outra e, unidas, formam a heterotopia. As pessoas não sabiam que a outra metade havia retornado e estava bem viva. Por isso, estavam confusas sobre a natureza “dupla” de Medardo. Enquanto a metade má golpeava as andorinhas para machucá-las, a outra metade fazia o contrário:

ajudava os passarinhos a se recuperarem, como sendo uma espécie de veterinário. Assim, quando as pessoas viam as andorinhas sendo golpeadas e depois portando curativos, elas não acreditavam que o próprio Visconde era o médico que golpeou e socorreu ao mesmo tempo.

Medardo saiu dele mesmo em uma espécie de duplo. De modo genérico, “pode-se entender o *duplo* como qualquer modo de desdobramento do ser. Embora mantenha com o indivíduo gerador algum grau de identificação, o duplo, ao dele se destacar, desenvolve uma existência mais ou menos autônoma” (FRANÇA, 2009, p. 7-8, grifo do autor). O Visconde desdobra de si mesmo. Suas partes sentem a outra e têm uma existência autônoma. É uma extensão do sujeito que, nesse caso, não se identifica positiva e plenamente com o outro, porque uma parte é boa e a outra é má. É um simulacro inverso que tem valor por si mesmo já que ambos se configuram como sendo o modelo. Isso se difere da peculiar condição ontológica do duplo: “tem sua origem em um indivíduo, do qual é uma espécie de *mimesis*, mas não possui o mesmo estatuto” (FRANÇA, 2009, p. 7-8, grifo do autor). Diverge dessa condição, visto que o que acontece com o Visconde é uma divisão de seu corpo e ambas as suas partes têm o mesmo estatuto. “Afim, no momento em que é gerado, já não pode mais ser confundido com o ‘eu’ original; possui uma essência própria e se assume necessariamente como ‘outro’ (FRANÇA, 2009, p. 8).” O Visconde é a alteridade de si mesmo.

Atualmente, fala-se em identidade cultural pensando na existência do sujeito em meio ao conjunto cultural, meio no qual ele vive. Stuart Hall (2006) distingue três concepções de identidade: a do sujeito do Iluminismo; a do sujeito sociológico; e, por fim, a do sujeito pós-moderno. Todas se relacionam com o Visconde de Italo Calvino, mesmo porque quando escrevemos criamos identidades. A primeira concepção de identidade foi baseada em uma concepção “da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior” (HALL, 2006, p. 2), o qual nascia e se desenvolvia com o sujeito, permanecendo o mesmo ao longo de sua existência. O centro do “eu” era sua identidade. Isso ocorre com o Visconde, pois antes de ser partido ao meio ele era considerado um sujeito que possuía a capacidade de razão, consciência e ação, um indivíduo centrado. Um personagem que agia como qualquer outro militante, com uma identidade aparentemente unificada.

Conforme à concepção individualista do sujeito da identidade Iluminista, o Visconde tornou-se duas pessoas com identidades opostas: uma má e outra boa.

Crianças perdidas no bosque, cheias de medo, eram abordadas pelo homem de muleta, que as conduzia para casa pela mão e lhes oferecia figos e bolinhos fritos; viúvas pobres eram ajudadas por ele a carregar lenha; cães

picados por cobras eram tratados, presentes misteriosos eram encontrados pelos pobres nos parapeitos e nos portais, árvores frutíferas arrancadas pelo vento eram replantadas e fixadas em seus canteiros antes que os proprietários pusessem o nariz fora da porta.

Porém, ao mesmo tempo as aparições do visconde meio enrolado no manto negro assinalavam acontecimentos terríveis: crianças sequestradas eram encontradas prisioneiras em grutas obstruídas por pedras; avalanches de troncos e rochas rolavam em cima das velhotas; abóboras maduras eram despedaçadas por pura maldade. (CALVINO, 2011, p. 68)

Temos uma metade má que não se importa com o bem estar social, nem mesmo com a natureza, porque acaba destruindo o que lhe apetece. A identidade do Visconde transformou-se quando ele foi atingido pela bala de canhão. Antes supõe-se que ele era uma mistura de bondade e de maldade, mas depois de ser partido ao meio sua identidade essencializou-se e ficou em extremos. Uma metade via a necessidade de ser má com as pessoas quando lhe desagradavam; gostava de dar ordens. A outra, por sua vez, gostava de ajudar as pessoas e impor modos de vida que, para ela, eram corretos. Sua identidade, portanto, que antes era uma mistura, foi modificada, dado que Medardo passou a ter outro tipo de relação com as pessoas com quem convivia.

Assim como o Visconde, há em nós identidades contraditórias, heterotopias e, conseqüentemente, “nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas, em função de elementos nacionais, culturais, de gênero, de classe social, de posição política e religiosa, enfim, das várias identificações que formam o sujeito” “rizomático” de nossa época (FIGUEIREDO, 2015, p. 191). O sujeito pós-moderno é concebido “como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada, transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados” pelos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 2006, p. 2). Como máscaras, os sujeitos assumem identidades diferentes em variados momentos. A identidade é um espaço liso e adaptável. Segundo Stuart Hall (2006, p. 20), somos confrontados por várias identidades o tempo todo, dentre as quais parece possível fazer escolhas.

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. (HALL, 2006, p. 20, grifo do autor)

Da mesma forma que o Visconde, o sujeito pós-moderno é constituído de identidades que vão para diferentes direções: “Eram dois pretendentes partidos ao meio que, tomados pela excitação da véspera, erravam pelas quebradas e precipícios do bosque, envoltos nos mantos

negros, um no magro cavalo e o outro na mula meio esfolada” (CALVINO, 2011, p. 90). Ao ser partido ao meio, Medardo di Terralba passa a ter um espaço-corpo heterotópico, utópico e liso. O movimento do personagem, assim como o do espaço liso, não é simétrico: uma parte mostra sua personalidade nas plantas e nos animais, por exemplo, ao parti-los ao meio. Um espaço que fala sobre ele; a outra, é reconhecida quando prega a moral e dá presentes aos pobres, por exemplo. A própria identidade se dá por heterotopia, pela diferença com o outro, pela alteridade. Se “sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’” (HALL, 2006, p. 3). A identidade totalmente “unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados” por uma multiplicidade cambiante de identidades possíveis (HALL, 2006, p. 3), com as quais poderíamos nos identificar, mesmo que temporariamente.

Para Hall (2006, p. 3), outro aspecto da questão da identidade está relacionado ao processo de mudança conhecido como “globalização”. As sociedades modernas estão em constantes mudanças rápidas e permanentes. Não é apenas a “experiência de convivência com a mudança rápida, abrangente e contínua, mas é uma forma altamente reflexiva de vida”, na qual, para Giddens (apud HALL, 2006, p. 3), “as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter”. A sociedade, assim como o Visconde, não é um todo unificado e bem delimitado, é sempre deslocada.

Além disso, as sociedades são “atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes ‘posições de sujeito’ – isto é, identidades – para os indivíduos” (LACLAU apud HALL 2006, p. 4). Se elas não se desintegram totalmente não é por serem unificadas, “mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados” (LACLAU *apud* HALL 2006, p. 4). Entretanto, essa articulação é parcial e a estrutura da identidade conserva-se aberta. Essa concepção de identidade é a que mais se aproxima da identidade e da configuração corpórea do protagonista de Calvino, visto que ele representa a própria fragmentação da identidade por ter seu corpo e sua forma de ser divididas ao meio. Ele mostra uma desarticulação das identidades estáveis do passado, e aponta para a possibilidade de novas articulações identitárias, de novas conexões rizomáticas.

À medida que as sociedades foram se tornando mais complexas, surgiu uma concepção mais social do sujeito, o qual “passou a ser visto como mais localizado e ‘definido’

no interior dessas grandes estruturas e formações sustentadoras da sociedade moderna” (HALL, 2006, p. 7). Contudo, em meio à pluralidade de identidades formadoras de indivíduos, ele se encontra “isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (HALL, 2006, p. 7), mas que, ao mesmo tempo, sendo composto por uma singularidade, por um espaço estriado, ele é distintivo e único e, por isso, compõe e promove a articulação e convivência de novas identidades, um espaço liso. O Visconde não passou a ter novas identidades, mas a sua identidade foi fragmentada, partida, deslocada, quando ele foi partido ao meio. Ele mostra as várias divisões do homem. A partir disso, entendemos que as identidades não são puras, mas constituídas por mais de um elemento e em constante construção/transformação. Analogamente ao Visconde, vemos que sua identidade passou a ser uma dicotomia entre bem e mal, mas tendo um ponto comum: suas metades se tornaram desagradáveis e intragáveis no meio em que viviam. Não bastasse seu modo de ser revelando sua identidade, sua configuração corpórea também o faz. A “personalidade é criada pelas aparências, elas não guardam distância do impulso, são expressões diretas da personalidade interior” (MENDES, 2013, p. 67). As roupas, os cuidados com o corpo e com a saúde, os adereços, a maquiagem, adquirem um sentido.

A leitura do estado da personalidade por meio da aparência do corpo teve início a partir dos estudos da evolução da espécie humana de Charles Darwin. A aparência está relacionada à personalidade da pessoa. Se uma pessoa estiver comovida, isso será refletido em sua aparência física. As aparências se tornaram a revelação de estados de caráter. “Darwin tirava do ser humano o sentido de possuir o poder de colocar a impressão a uma certa distância da expressão (SENNETT apud MENDES, 2013, p. 67).” Calvino dividiu seu protagonista em duas metades: uma boa e outra má. A parte maléfica é a direita, e a bondosa é a esquerda. Bíblicamente, olhar à direita (Salmos, capítulo 142, versículo 5) significa olhar para o lado defensor; é lá o lugar devido de todas as pessoas eleitas no Juízo Final; é o lugar da Salvação. As pessoas que serão condenadas ao inferno, segundo o texto bíblico, ficarão do lado esquerdo. Ou seja, a esquerda é a direção do inferno e a direita a do paraíso. Na obra de Calvino temos uma inversão desses valores: a parte que deveria ir para o inferno é a parte direita. Ela é a que provoca mais danos à vida das pessoas com quem convive. A parte que deveria, supostamente, ir para o paraíso, é a parte esquerda, a qual, mesmo se tornando insuportável, é a que mais faz boas obras em relação à outra. Tal inversão operada por Calvino é construída por meio da ironia, de um discurso irônico que inverte valores (bom X mau/ esquerdo X direito) e conjuga contrários (trágico X cômico).

A parte direita, parte má, é a que rolava troncos em cima das velhas, colocava fogo no celeiro dos camponeses. Simbolicamente, ela deveria representar, na política, a ordem, a estabilidade, a autoridade, a hierarquia, a tradição, uma relativa autossatisfação. Embora seja uma metade incompleta, ela comanda a justiça social (de forma injusta), mostra autoridade e hierarquia. A parte esquerda, por sua vez, a que seria a boa, pode representar, também na política, a insatisfação, a reivindicação, o movimento, a busca da justiça social, de maior progresso, a libertação, a inovação, e o risco. Realmente, temos nesta metade a insatisfação com relação às injustiças sociais praticadas pela parte direita. A parte boa é aquela que ajuda as crianças perdidas no bosque, que dá presente aos pobres, que conserta as pernas quebradas das andorinhas. Em suma, é uma metade que representa a reivindicação, o movimento, a busca da justiça social e que, de tão boa, tornou-se insuportável. Além disso, de acordo com uma tradição muito antiga e presente em culturas e religiões diversas, a direita representa um símbolo solar, masculino e positivo, e a esquerda um símbolo lunar, feminino e negativo. Os conceitos de positivo e negativo não têm aqui uma conotação de valor, mas de existência, ou seja, para serem completos necessitam do seu oposto. Para que o Visconde seja completo, ele precisa juntar suas partes opostas. Mais uma vez, vale salientar que a pessoa passa a ser conhecida e significada, entendida, “no seu nível mais concreto, nas roupas, no discurso e no comportamento” (MENDES, 2013, p. 67). O corpo tornou-se, em nossos dias, um campo de representação, como lugar de dilaceramento (piercing, queloides, suspensões), um palco de infinitas desfigurações. Calvino criou um corpo imperfeito, dilacerado.

Depois de voltar para Terralba, a metade boa do Visconde conta para Pamela, moça por quem também vai se apaixonar, a verdadeira história do que aconteceu na guerra: não era verdade que a bala de canhão havia esmagado a parte esquerda de seu corpo, mas que ele foi dividido em duas metades; uma foi encontrada pelos catadores de feridos do exército e a outra não foi vista, porque ficou enterrada sob uma pirâmide de restos cristãos e turcos. Quando Pamela se encontra com a parte boa do Visconde, ela logo percebe que ele foi partido ao meio e entende tudo o que estava acontecendo naquelas terras.

No coração da noite passaram pelo campo dois eremitas, não se sabe bem se fiéis à religião justa ou nigromantes, os quais, como acontece com alguns nas guerras, acabaram vivendo nas terras desertas entre os dois campos e talvez, agora se comenta, tentassem abraçar juntas a Trindade cristã e o Alá de Maomé. Em sua piedade bizarra, os eremitas, tendo encontrado o corpo dividido de Medardo, levaram-no para sua espelunca e ali, com bálsamos e unguentos por eles preparados, tinham-no medicado e salvo. Assim que recuperou as forças, o ferido despedira-se dos salvadores e, andando com sua muleta, percorrera durante meses e anos as nações cristãs para voltar ao seu

castelo, maravilhando as pessoas ao longo do caminho com seus atos de bondade. (CALVINO, 2011, p. 70)

Os eremitas passaram pelo campo e viram a metade esquerda do Visconde. O campo é um lugar estriado e nele vemos o liso: corpos ensanguentados estirados no chão. Ironicamente, o narrador fala que os eremitas, em sua piedade bizzara, levaram o corpo dividido de Medardo para sua espelunca, medicando-o e salvando-o. Também foi a partir de uma espécie de ritos milagrosos que essa metade foi salva. Uma parte foi salva pela patrulha do exército, sendo remendada, costurada, passando do liso ao estriado; enquanto a outra metade foi tratada e medicada por eremitas tendo seu espaço-corpo transformado, estriado, em uma forma contrária de ser com relação à outra metade. Ainda ferida, essa metade despede-se dos eremitas que a salvaram e percorre as nações cristãs durante muito tempo até retornar ao seu castelo. Quando essa meia parte de Medardo volta para Terralba, os moradores não a viram chegando e nem entrando em seu castelo. Por isso, primeiro aparecia a metade má e em seguida a boa, e isso gerou uma certa confusão na mente dos outros personagens da obra, pois não entendiam atitudes tão opostas do Visconde.

O Visconde sabia o que era ser a metade de um homem e a parte boa até se compadecia da parte má. Além disso, Calvino relata, no prefácio da obra *O visconde partido ao meio*, que estava “interessado no problema do homem contemporâneo (do intelectual, para ser mais preciso) partido ao meio, isto é, incompleto, ‘alienado’” (CALVINO, 2011, p. 5). Ainda nesse prefácio, o autor afirma que seus amigos moralistas

estavam voltados não tanto para o visconde mas para as personagens de moldura, que são as verdadeiras exemplificações do meu assunto: os leprosos (isto é, os artistas decadentes), o doutor e o carpinteiro (a ciência e a técnica destacadas da humanidade), aqueles huguenotes, vistos com certa simpatia e um pouco de ironia (que são em parte uma alegoria autobiográfica-familiar, uma espécie de epopeia genealógica imaginária da minha família), e também uma imagem de toda a linha do moralismo idealista da burguesia. (CALVINO, 2011, p. 6)

Ele havia retratado a situação artística da época, a ciência e a técnica, a situação hierárquica de sua família; a condição humana do homem contemporâneo. Agora, voltemos ao prefácio de *Os nossos antepassados*, no qual Italo Calvino ressalta que tanto os huguenotes como os leprosos nasceram de um fundo

lírico-visionário quem sabe com base em velhas tradições históricas locais (aldeias de leprosos no interior da Ligúria ou da Provença; permanência de huguenotes foragidos da França para a região de Cúneo, após a revogação do

edito de Nantes ou, antes ainda, após a noite de São Bartolomeu). (CALVINO, 2014, p. 11)

Os huguenotes estão relacionados com as experiências de pesquisa do autor devido às tradições históricas locais. Calvino sempre se interessou e se dedicou às pesquisas de histórias populares da região e do país em que vivia. Os huguenotes, moradores de uma vila próxima ao castelo, eram fugitivos da França, pois o rei havia mandado matar todas as pessoas da religião deles. Entretanto, não sabiam nem conheciam muito de suas crenças, já haviam esquecido e, por isso, nem ousavam formular pensamentos sobre questões de fé e não acreditavam em estranhos que se diziam conhecedores de Deus. Analogamente à família do autor, a qual não lhe deu nenhuma educação religiosa. Os huguenotes também representam a divisão ao meio, mas oposta: o moralismo.

Esses são personagens que mostram a relação entre a religião e o capitalismo: eles têm dedicação ao trabalho e uma busca desenfreada pela riqueza; não podem deixar que suas mentes sejam ocupadas por pecados dos quais eles nem sabem o nome; tem uma vocação dada por Deus e destinada ao mundo do trabalho; eles pregam a moral de uma religião que eles já não têm, mas acreditam ter. Assim, Calvino cita Max Weber, jurista, economista e um dos fundadores da sociologia, em um dos seus textos mais conhecidos, *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (1904), no qual há um estudo sobre a relação da religião com o capitalismo. Não obstante, na obra de Calvino o protagonista bom relata o que tem melhor em ser partido ao meio, e que casa completamente com a ideia proposta pelo autor quando falou de sua obra-prima:

– Ó Pamela, isso é o bom de ser partido ao meio: entender de cada pessoa e coisa no mundo a tristeza que cada um e cada uma sente pela própria incompletude. Eu era inteiro e não entendia, e me movia surdo e incomunicável entre as dores e feridas disseminadas por todos os lados, lá onde, inteiro, alguém ousa acreditar menos. Não só eu, Pamela, sou um ser dividido e desarraigado, mas você também, e todos. Mas, agora, tenho uma fraternidade que antes, inteiro, não conhecia: aquela com todas as mutilações e as faltas do mundo. Se vier comigo, Pamela, vai aprender a sofrer com os males de cada um e a tratar dos seus tratando dos deles. (CALVINO, 2011, p. 70-71)

Medardo sente e entende a incompletude do outro, porque é incompleto. Somos seres de falta, de incompletude. Medardo sendo partido ao meio foi unificado. Ele sente todas as mutilações e faltas do mundo. Sua forma de ser não era mais uma mistura de bem e mal, mas ficou essencializada; se sente inteiro tendo um espaço-corpo dividido ao meio; ironicamente, sente-se completo. Ele se completa sentindo os males de cada um, fazendo rizoma com o

mundo. Por ter sido mutilado pela bala de canhão, ele sente todas as mutilações do mundo. Ele também se apaixonou por Pamela e desejava que ela vivesse com ele. A história se baseia em uma série de efeitos surpresas relatados por Calvino no prefácio dessa obra:

que, em lugar do visconde inteiro, retorne à terra natal um visconde pelo meio que é muito cruel, pareceu-me que criaria o máximo de efeito de surpresa; que depois, num certo ponto, se descobrisse, ao contrário, um visconde absolutamente bom no lugar do mau criava um outro efeito de surpresa. (CALVINO, 2011, p. 6)

A cada ato do Visconde temos esse efeito de surpresa, porque são situações inusitadas e inacreditáveis. As duas metades foram criadas de forma a serem insuportáveis, um efeito cômico e bastante significativo, porque, como o próprio autor afirma, “às vezes os bons, as pessoas demasiado programaticamente boas e cheias de boas intenções, são uns chatos terríveis” (CALVINO, 2011, p. 6). Dificilmente conseguimos conviver com pessoas extremistas, e não é diferente com as meias partes de Medardo. O autor conseguiu manifestar uma ambiguidade fundamental, correspondendo a alguma coisa ainda não bem esclarecida em sua mente. “Minha intenção era combater todas as divisões do homem, auspiciar o homem total, disso tenho certeza (CALVINO, 2014, p. 12).” O que se percebe nesta fala de Calvino é uma fina ironia, uma vez que ele cria um homem partido ao meio para mostrar que todos os homens possuem partes diferentes, e até antagônicas, mas que estas conjugam-se para formar um todo: o “todo” do homem.

A partir da chegada do Bom, a vida em Terralba ficou bastante diferente. O dr. Trelawney passou a cuidar dos doentes; a meia parte boa ajudava os pobres, os velhos e todos que precisassem. Cuidava até do pomar de pessoas que não podiam sair de casa, pois eram ameaçadas pela parte ruim.

O prior Cecco tinha um girassol no terraço, tão fraco que nem florescia mais. Naquela manhã encontramos três galinhas amarradas ali, na sacada, comendo a todo o vapor e descarregando esterco branco no vaso de girassol. Entendemos que o prior devia estar com diarreia. (CALVINO, 2011, p. 73)

Essa era uma forma de o Bom ajudar as pessoas e comunicar ao dr. Trelawney que ali havia uma pessoa doente e com diarreia. Assim como são pitorescos os avisos de encontro da metade má para com Pamela, os avisos da parte boa também o são. Calvino criou uma obra que diverte e ao mesmo faz com que o leitor reflita sobre sua realidade empírica. O dr. Trelawney sempre entendia e socorria os doentes. Uma forma cômica de ajudar as pessoas. Atrás do Bom vinha o mesquinho: “No terraço do prior Cecco, as galinhas estavam amarradas

na cerca onde secavam os tomates e bicavam toda aquela maravilha. – Vamos embora!” (CALVINO, 2011, p. 74). O que um fazia o outro desfazia. Num primeiro momento, o Bom era tido como santo, porque os aleijados, os pobres, as mulheres traídas, enfim, todos que tinham algum pesar corriam até ele. Em contraposição, fugiam da parte direita. A parte boa era um aleijado igual ao outro: piedoso tanto quanto o outro era cruel; e cavalgava em uma mula e não em um cavalo. Mula que havia comprado para que ela não fosse afogada no rio, pois estava toda estropiada e não valia a pena mandá-la para o matadouro.

A parte boa não só a ajudava as pessoas, mas se metia nos negócios alheios: “– Mas pensem na caridade que seria para aqueles pobres coitados, se vocês reduzissem o preço do centeio... Pensem no bem que poderiam fazer” (CALVINO, 2011, p. 79). Recriminava as invenções de Pedroprego e instigava-o a construir mecanismos movidos pela “bondade”. Sebastiana era a única que não se comovia com a bondade do Bom. Sempre lhe fazia sermões e não ligava para a separação de Medardo em duas metades: brigava com uma meia parte pelos erros da outra e dava conselhos a uma que só poderiam ser seguidos pela outra. “– E por que cortou a cabeça do galo da avó Bigin, coitadinha, que só tinha aquele? [...] – Mas por que está me dizendo isso? Sabe que não fui eu... – Essa é boa! Então vamos escutar: quem foi? – Eu. Mas... – Ah! Está vendo? – Mas não eu que... (CALVINO, 2011, p. 84).” Sebastiana colocava a culpa das malandragens sempre na parte boa de Medardo, porque essa era a única que ia visitá-la. Ademais, ela nem considerava que fossem metades diferentes, mas que era um só que cometia atos ruins contra os outros.

Com o tempo, a admiração pelo Visconde bom começava a diluir-se: “– Ainda bem que a bala do canhão só o dividiu em dois – diziam todos –, se o cortasse em três quem sabe o que nos tocava ver pela frente” (CALVINO, 2011, p. 86). Uma metade via a necessidade de ser má com as pessoas quando lhe desagradavam; gostava de dar ordens. A outra, por sua vez, gostava de ajudar as pessoas e impor modos de vida que, para ela, eram corretos. Sua identidade, portanto, que antes era uma mistura, foi modificada já que ele passou a ter outro tipo de relação com as pessoas com quem convivia. Quanto mais a parte má do Visconde prejudicava as pessoas, mais elas sentiam ódio dela. Por sua vez, a parte boa também tornou-se insuportável:

As intenções do meu tio iam mais longe: não se propusera apenas a curar os corpos dos leprosos, mas também suas almas. E andava sempre entre eles pregando moral, metendo o nariz nos negócios deles, escandalizando-se e fazendo sermões. Os leprosos não o suportavam. Os tempos beatos e licenciosos do Prado do Cogumelo tinham acabado. Com aquela exígua figura rígida numa perna só, vestida de negro, cerimoniosa e distribuindo

regras, ninguém podia fazer o que lhe apetecia sem ser recriminado em praça pública, suscitando malignidade e despeito. Até a música, à força de ouvi-la ser recriminada como fútil, lasciva e não inspirada em bons sentimentos, acabou provocando aversão, e os estranhos instrumentos deles se cobriram de pó. As mulheres leprosas, sem o desafogo das farras, viram-se de repente sozinhas diante da doença, e passavam as noites chorando e se desesperando. (CALVINO, 2011, p. 85-86)

A parte boa não só dava presentes aos pobres ou ajudava a curar os animais que sofreram algum ataque da outra meia parte, ela também era insuportável, porque tentava impor um modo de vida que, ao seu ver, era correto e perfeito. Ela pregava a moral, se intrometia nos negócios e fazia sermões sempre recriminando o que considerava errado. Ela se metia até mesmo no gosto particular das pessoas; proibia as mulheres leprosas de saírem de casa, como se fosse o senhor de todas as coisas e as pessoas eram obrigadas a cumprir sua vontade já que essa metade também era considerada o Visconde. Talvez cumpriam não por medo, mas para se verem livres dele, longe de sua presença. Dessa maneira, os personagens foram acumulando ressentimentos de ambas as partes de Medardo di Terralba. Metades que estavam cada dia mais detestáveis. As pessoas comentavam: “– Das duas metades a boa é pior que a mesquinha” (CALVINO, 2011, p. 86). Não havia somente os turnos dos huguenotes, moradores da região, para se proteger da metade má, agora também eles se protegiam da metade boa. “Assim passavam os dias em Terralba, e os nossos sentimentos se tornavam incolores e obtusos, pois nos sentíamos como perdidos entre maldades e virtudes igualmente desumanas (CALVINO, 2011, p. 86).” Isso mostra o quanto as pessoas extremistas se tornam intragáveis no meio social, pois se não houver equilíbrio os relacionamentos se desfazem.

NÃO HÁ NOITE DE LUA em que nos espíritos selvagens as ideias perversas não se enroscam como ninhos de serpentes e em que os espíritos caridosos não se abram em lírios de renúncia e dedicação. Assim, entre os precipícios de Terralba, as duas metades de Medardo vagavam atormentadas por ímpetos opostos. (CALVINO, 2011, p. 87, grifo do autor)

Nessa passagem poética de Calvino, percebe-se que a relação das metades do Visconde é enroscada, mas é oposta. Eles se diferenciam, são opostos, mas se misturam e se fundem. Suas identificações com o meio em que vivem são deslocadas pelos seus movimentos e pela forma de pensarem sobre o mundo.

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. (HALL, 2006, p. 20, grifo do autor)

Vivemos na era digital e do instantâneo. Somos interpelados por informações o tempo todo. À medida que somos influenciados, também somos divididos, possuímos diversas identidades e modos de ser em cada momento de nossa vida. Calvino escreveu a história de um soldado em uma guerra moderna? Não, porque 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” (CALVINO, 2014, p. 9). Uma guerra do passado, dos nossos antepassados. Um confronto real e irreal ao mesmo tempo. Um jogo da literatura fantástica. Calvino engana-nos ao fazer-nos acreditar que uma parte do Visconde está viva e a outra foi esmigalhada. Ele provoca expectativa e surpresa no leitor quando a outra parte reaparece.

O espaço-corpo do Visconde é um espaço instável que sofre modificações. Não vivemos no interior de um vazio, mas no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de serem sobrepostos. Sua parte boa e sua parte má não podem ser sobrepostas, mas agregadas, juntadas. Seu espaço-corpo define uma realidade heterogênea: uma parte age completamente diferente da outra, pois uma age de forma gentil e cordial com as pessoas e a outra de forma grosseira e hostil. São diferentes posicionamentos que possuem um conjunto de relações que definem o caráter do Visconde e seu lugar na sociedade em que vive. São seus posicionamentos identitários diferentes que constroem as suas heterotopias.

Por fim, ao final da narrativa, o Visconde mal procura a mãe de Pamela e impõe que ela obrigue a sua filha a casar-se com a parte boa, porque esta tirou sua honra; a parte boa, por sua vez, procura o pai da moça dizendo que vai embora de Terralba e quer que a parte direita fique bem e case-se com Pamela. Ambas as partes estavam tramando algo com um objetivo em comum. O Mesquinho, como era chamada a parte má do Visconde, tinha um estratagema: “se Pamela se casava com o Bom, perante a lei era esposa de Medardo di Terralba, ou seja, era sua mulher. Fortalecido com este direito, o Mesquinho poderia facilmente tomá-la do rival, tão condescendente e pouco combativo” (CALVINO, 2011, p. 89). Nesta passagem, percebemos que a aversão ao “outro”, “produzida pelo duplo antagônico, possui uma força ainda mais terrível: o mal aqui é identificado não com o que é radicalmente diferente, mas com algo que mantém com o sujeito uma estranha familiaridade” (FRANÇA, 2009, p. 8). Isso remete-nos, novamente, ao sentimento inquietante de Freud, pois o duplo é um dos mecanismos que causa esse sentimento, e o que confirmamos é que a aversão da parte má

para com a parte boa, e vice-versa, não é porque são sujeitos diferentes, mas essa estranheza é justamente por haver entre elas uma familiaridade, uma sintonia. O Visconde tinha em seu duplo um inimigo que deveria ser eliminado, mas que era ele mesmo. Independentemente da parte com a qual Pamela fosse se casar, estaria casada com o Visconde. Ela, no entanto, desenvolveu um plano melhor: quando encontrou com a parte direita, disse-lhe que se ela ainda quisesse se casariam; e quando se encontrou com o Bom disse-lhe “entendi que estou apaixonada por você e se quiser me fazer feliz deve pedir a minha mão em casamento” (CALVINO, 2011, p. 89). Uma parte acertaria os detalhes com o pai e a outra com a mãe.

Tudo acertado para a cerimônia, o Visconde bom chegou primeiro, pois a parte má acabou rolando com seu cavalo por um despenhadeiro e não pôde chegar a tempo para as núpcias. O matrimônio foi regularmente celebrado, mesmo com a decepção de todos por ver que Pamela se casaria com o Bom. Os noivos disseram sim e trocaram as alianças, mas quando o padre disse:

– Medardo di Terralba e Pamela Marcolfi, eu uno vocês pelos laços do matrimônio.

Nesse instante, do fundo da nave, apoiando-se à muleta, entrou o visconde, com a roupa nova de veludo, toda bufante, encharcado e rasgado. E disse:

– Medardo di Terralba sou eu e Pamela é minha mulher.
(CALVINO, 2011, p. 91)

Em uma luta cômica, ambas as partes do Visconde pegaram a espada e soltaram as muletas. Resultado: estavam rolando pelo chão até que convieram ser impossível duelar equilibrando-se em uma perna só. Marcaram o duelo para o dia seguinte, para se prepararem melhor. Mestre Pedroprego inventou uma espécie de perna de compasso que foi fixada na cintura dos partidos ao meio. Começou o duelo e, junto dele, animais começaram a atacar a si mesmos, como a minhoca que mordeu seu próprio rabo. Isso porque o Visconde estava se atacando, cada golpe dado era contra a parte que faltava no seu próprio corpo. “Em cada investida de fundo, a ponta da espada parecia dirigir-se rumo ao manto esvoaçante do adversário, cada um parecia obstinado em atacar o outro na parte em que não havia nada, isto é, na parte onde ele próprio deveria estar (CALVINO, 2011, p. 92).”

No momento de tensão e suspense da narrativa, temos o desfecho final da história contado da forma como Calvino propunha a literatura, de maneira bastante sugestiva, exata e imaginativa:

A certa altura, encontraram-se punho de espada com punho de espada: as pontas de compasso estavam enterradas no solo como

escavadeiras. O Mesquinho libertou-se de repente e já estava perdendo o equilíbrio e rolando pelo chão, quando conseguiu dar um estocada terrível, não exatamente no adversário, mas quase: uma estocada paralela à linha que interrompia o corpo do Bom, e tão próxima dela que não deu para entender logo se era mais para cá ou mais para lá. Mas logo vimos o corpo sob o manto avermelhar-se de sangue da cabeça até a junção da perna e não houve mais dúvidas. O Bom agachou-se, mas ao cair, num último movimento amplo e quase piedoso, da cabeça ao abdômen, entre o ponto em que o corpo do Mesquinho não existia e o ponto em que começava a existir. Agora também o corpo do Mesquinho jorrava sangue pela enorme ruptura: as estocadas de um e do outro tinham rompido de novo todas as veias e reaberto as feridas que os tinham dividido, em suas duas fatias. Agora jaziam revirados, e os sangues que já tinham sido um só voltavam a misturar-se pelo prado. (CALVINO, 2011, p. 93)

Participamos da narrativa com entusiasmo e expectativa do que poderá ocorrer depois. Na passagem, vemos que o sangue de ambas as partes do Visconde estão se misturando novamente, formando uma mistura de identidades; do liso com o estriado, do espaço heterotópico e utópico. Uma cena de muito suspense e receio do que poderá acontecer. O dr. Trelawney era o único que estava eufórico, feliz, dando saltos de alegria por causa daquele acontecimento, dizendo “– Está salvo! Está salvo! Agora deixem comigo” (CALVINO, 2011, p. 93). Ele vendou ambas as partes juntas e levou-as para o castelo, tendo o cuidado de combinar todas as vísceras e artérias de cada parte. O dr. Trelawney estava estriando o corpo do Visconde ao costurá-lo e colocar curativos que uniria ambas as metades intimamente. O espaço liso é aquele do rizoma, de combinações: então, aqui temos novamente o espaço liso e o rizoma unindo Medardo em um mesmo espaço-corpo. Depois de alguns dias em coma, sendo velado e com uma linha vermelha, estriada, que atravassava todo o seu corpo, mexeu-se e era visível o sangue correndo pelo seu corpo, passando de uma parte a outra.

Por fim, Medardo abriu os olhos, os lábios; de início, tinha a expressão transtornada: um olho estava contraído e o outro suplicante, a testa enrugada e serena, um canto da boca sorria e o outro rangia os dentes. Pouco a pouco, foi ficando simétrico.

O dr. Trelawney disse:

– Agora está curado.

E Pamela exclamou:

– Finalmente terei um marido com todos os seus atributos.

(CALVINO, 2011, p. 94)

Vemos novamente o liso revertido em espaço estriado: o liso é a passagem do sangue por ambas as partes do corpo do Visconde. O sangue vai se ajustando a um espaço que engloba o todo: metades que viram um inteiro, um espaço estriado, sedimentado, ordenado, sendo estratificado quando ganha forma. Insolitamente, o Visconde estava vivo e unido ao meio. Agora ele é uma pessoa “inteira”, uma mistura de sentimentos e pensamentos sempre

incompletos, mas não extremistas. Analogamente ao poder de justaposição da heterotopia, percebemos que seu espaço-corpo foi justaposto em um só lugar, dois posicionamentos que eram incompatíveis, dado que uma metade era muito diferente da outra, acabam sendo juntados, unidos, fazendo rizoma. Sua identidade, a qual era contraditória em si, acabou sendo unida em um mesmo espaço-corpo. A contradição agora não era separada em dois corpos, era unida em um corpo só. Assim como o rizoma, que se abre a uma multiplicidade de conexões, o Visconde conectou-se com o seu outro, seu duplo.

Em um relato como o dessa obra de Italo Calvino, que não se refere a nenhuma ordem já codificada pela sociedade, temos o fantástico modo, a ambiguidade: a invasão do sobrenatural e a sua condição de inexplicável. Entendemos, então, que a literatura fantástica está além do que é explicável, do empírico, da própria experiência humana, pois rompe com o real através do insólito. Ela não explica racionalmente os elementos sobrenaturais narrados ao mesmo tempo em que os relaciona com a nossa realidade, tratando-a de forma inversa através do elemento o insólito. A literatura fantástica, no livro de Calvino, pode propiciar uma leitura da sociedade fazendo-nos refletir sobre o que nos torna humanos; como somos seres mutilados por informações a todo momento, multifacetados, e como podemos nos reinventar em nosso cotidiano. O mundo que nos é proposto na narrativa citada nos é familiar, comum, de pessoas vivas. Portanto, caso o leitor deseja participar do jogo proposto pela narrativa, ele deve tomar o mundo ali proposto como verdadeiro e aceitar ser resgatado por ele, podendo sentir inquietação e ser a um só tempo também provocado ao riso.

O importante em uma coisa do gênero, para Calvino (2011, p. 6), é fazer uma história que funcione como técnica narrativa, enquanto captura do leitor. De forma igual, o autor sempre está atento aos significados e toma muito cuidado para que “uma história não acabe por ser interpretada de modo contrário ao que” pensa; “assim, também os significados são muito importantes, mas numa narrativa como esta o aspecto de funcionalidade narrativa e, digamos, de diversão é muito importante”. Daí termos, na narrativa, a conjunção pavor/humor.

A narrativa de Calvino leva o leitor a muitas possibilidades de leitura. Em nossa análise viabilizamos um desses caminhos, buscando, por meio do espaço-corpo do Visconde, mostrar como, em sua arte, Calvino conjuga muito bem os opostos mal/bem, angústia/riso. A obra *O visconde partido ao meio* é bastante divertida e mostra, novamente, o pensamento de Calvino alusivo ao cômico e à obra literária:

Creio que divertir seja uma função social; corresponde à minha moral; penso sempre no leitor que deve absorver todas estas páginas, é preciso que ele se divirta, é preciso que ele tenha também uma gratificação; esta é a minha moral: alguém comprou o livro, despendeu dinheiro, investe parte de seu tempo nele, deve divertir-se. Não sou só eu que penso assim; por exemplo, também um escritor muito atento aos conteúdos como Bertolt Brecht dizia que a primeira função social de uma obra teatral era o divertimento. Penso que o divertimento seja uma coisa séria. (CALVINO, 2011, p. 7)

Sempre preocupado com o leitor, Calvino escreve pensando no cômico, no divertimento que será proporcionado por sua obra; nos significados de suas ideias. Sua moral é essa: o divertimento é uma função social e, não só da sociedade, mas sua também. Para ele, o leitor não deve comprar um livro e ficar entediado, pois despendeu tempo e dinheiro nessa tarefa. Portanto, há uma necessidade de fazê-lo se divertir. Contudo, essa “diversão” aparece como resultado de um jogo muito bem arquitetado no qual há a exposição de temas tratados de forma superficial pelo senso comum, como o maniqueísmo. O maniqueísmo encontra solo na sociedade que, utópica, pretende separar o trigo do joio, o mal do bem. Todavia, em prática, sabemos que o que é da ordem do mal pode ter aspectos bons e vice-versa.

Diante das considerações arroladas, propusemos estudar com acuidade e olhar crítico o insólito no espaço-corpo do protagonista da obra de Italo Calvino: *O visconde partido ao meio*, tendo em vista que seu espaço-corpo é o que proporciona o suporte e o sentido das várias imagens que analisamos: a do homem dividido que aspira à realização plena, a completude; do homem incompleto; reprimido; alienado; a imagem do medo; da identidade pós-moderna; do sentimento inquietante, de reconhecimento e aversão do que é outro em mim; o corpo como uma imagem plurissignificativa. Enfim, imagens que nos mostram o engajamento de Calvino para mostrar nossa própria condição humana por intermédio da literatura fantástica. Imagens de um espaço que promove a polissemia literária. Medardo representa a própria ambiguidade fantástica e humana.

O Medardo do início da trama, inteiro, era indeterminado, sem personalidade e rosto; do Medardo reintegrado no final da narrativa também não se sabe nada. Temos apenas o Visconde que vive enquanto metade de si mesmo. Para Calvino (2014, p. 12), essas metades, “essas duas imagens contrapostas de desumanidade, resultavam mais humanas, estabeleciam uma relação contraditória, a metade má, tão infeliz, de piedade, e a metade boa, tão compungida, de sarcasmo” (CALVINO, 2014, p. 12). A elas o autor fazia “declamar um elogio à divisão ao meio como verdadeiro modo de ser, dois pontos de vista opostos, e uma invectiva contra a ‘inteireza obtusa’” (CALVINO, 2014, p. 12). Isso mostra não só a impossibilidade de nos sentirmos inteiros, mas, também, que sempre temos modos de ser e

pontos de vista que por algum momento de nossa vida se contradizem. É próprio de nossa condição e conduta humana sermos múltiplos e divididos.

Será porque, nascido numa época de divisão ao meio, o relato acabava exprimindo a contragosto a consciência partida ao meio? Ou, pelo contrário, porque não existe verdadeira integração humana numa miragem de totalidade ou disponibilidade ou universalidade indeterminadas, e, sim, num aprofundamento obstinado daquilo que se é, do próprio dado natural e histórico e da própria escolha voluntária, numa autoconstrução, numa competência, num estilo, num código pessoa de regras internas e de renúncias ativas, a serem seguidas até o fundo? (CALVINO, 2014, p. 12)

Para as duas questões responderíamos positivamente, porque elas levam ao pensamento de que Calvino, quando escreveu *O visconde partido ao meio* estava vivendo uma época de divisão, de guerras, e, também, devido ao fato de o relato conduzi-lo por sua espontânea propulsão interna àquilo que sempre foi e continua sendo o seu verdadeiro tema narrativo: “uma pessoa se impõe voluntariamente uma regra difícil e a segue até as últimas consequências, pois sem esta não seria ela mesma nem para si nem para os outros” (CALVINO, 2014, p. 12).

Vemos que a obra *O visconde partido ao meio* está dentro do que se conceitua como literatura do fantástico enquanto modo e do maravilhoso, pois não há uma explicação racional para os acontecimentos evocados, mas uma transformação do habitual em extraordinário. Uma transformação da lógica pelo ilógico. Somos transportados para um mundo que é exatamente o nosso, mas que, subitamente, é rompido por um elemento insólito, sobrenatural: o Visconde tem seu corpo partido ao meio e cada uma de suas metades vive independentemente da outra. É uma criação ficcional do que não existe na natureza, tendo sua gênese nela, mas que serve também para contestá-la, mostrá-la por outros ângulos ainda não vistos. A narrativa fantástica enquanto gênero ou modo está sempre em relação, comparação, com nosso mundo real e, por isso, sentimos espanto quando o mundo narrativo, ao invés de apresentar as coisas como estamos acostumados a vê-las em nossa realidade, faz o contrário: apresenta um mundo invertido, incomum e, por isso, precisamos desencadear nossa imaginação e tentar ler a realidade de forma diferente do acostumado. Esta é uma condição permanente na narrativa de Calvino e que faz perdurar o efeito emocional do texto.

O elemento insólito faz supor a existência de uma ordem que escapa aos limites da razão e que só pode existir a partir da intuição idealista, ou seja, a partir de outra lógica que nomeia as coisas de forma diferente, incomum. Destarte, percebemos, novamente, que o fantástico está em relação ao nosso real transgredindo-o ao fazer surgir em seu meio acontecimentos impossíveis, os quais não possuem e nem precisam de uma explicação

racional. Estar diante do sobrenatural não seria uma evasão do mundo real, mas serve para que o leitor o interrogue e questione as suas “verdades”. O fantástico provoca e reflete a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu. Como vimos no capítulo anterior, o irreal passa a ser concebido como o real, e o real, como possível irrealidade. No próximo capítulo, analisaremos a obra *O cavaleiro inexistente* (2005), também de Italo Calvino, tentando oferecer mais um material que sinalize para os significados construídos e articulados pelo próprio autor concernentes a essa obra.

Capítulo 4

4. AGILULFO: UM ESPAÇO-CORPO (IN)EXISTENTE

“as frases que você lê parecem mais incumbidas de dissolver as coisas do que de mostrá-las.” (CALVINO, 1999, p. 19)

No capítulo anterior, falamos sobre o protagonista de Italo Calvino, o visconde Medardo, presente na obra *O visconde partido ao meio* (2011). Um personagem mutilado por uma bala de canhão, mas que, mesmo sendo partido ao meio, volta para sua cidade, Terralba, e vive sem a metade de seu corpo como qualquer outro personagem “normal”, “perfeito”, “inteiro”, da obra. Vimos, também, que ambas as suas metades, a boa e a má, eram causadoras do sentimento “inquietante”, estudado por Freud (2010). Além disso, Calvino procurou, com esse personagem, mostrar a divisão do homem contemporâneo. Um homem que se sente mutilado pela sociedade; seu caminho e sua aspiração a uma completude impossível, já que a falta é parte de nossa existência. Assim, percebemos que há nos livros, como em qual outra coisa, linhas de articulação ou segmentaridade, bem como linhas de escape. Sabemos que ele existe apenas mediante as relações que estabelece com seu exterior, com o mundo, e essas relações podem ser múltiplas. A escrita funciona com relação ao mundo que a rodeia. O livro se relaciona não apenas com o mundo e com outras formas de escritas e de arte. Assim, Deleuze e Guattari (1995, p. 15) chamaram de rizoma um tal sistema no qual podemos “[subtrair] o único da multiplicidade a ser constituída”. Um ponto que pode ser conectado a qualquer outro.

Neste capítulo, por sua vez, vamos oferecer algumas leituras sobre outro livro da trilogia fantástica de Calvino: *O cavaleiro inexistente* (2005). Livro que também mostra o gosto de Calvino pelo elemento insólito, para representar a complexidade do ser humano. Com seus personagens medievais, o Visconde, o Barão e o Cavaleiro, o autor pretendia fazer uma trilogia de experiências sobre como realizar-se, desenvolver-se como seres humanos (PIERANGELI, 2011b, p. 50). No primeiro, um personagem mutilado, no segundo encontramos a fidelidade da autodeterminação individual e, por fim, a busca pela conquista do ser. Para Calvino, em entrevista a Pierangeli (2011b, p. 50), são três graus de abordagens ao mesmo tempo em que ele desejava três histórias independentes e abertas: *O visconde partido ao meio*, *O barão nas árvores* e *O cavaleiro inexistente*.

Assim, vale ressaltar, novamente, o objetivo de nosso projeto: analisar o tratamento do insólito, agora em *O cavaleiro inexistente* (2005), procurando entender como se configura a sua manifestação no espaço-corpo do protagonista da obra, o cavaleiro Agilulfo. Além disso, pretendemos, também, verificar por meio de quais processos o efeito “inquietante” é

desencadeado pelo insólito e como o personagem Cavaleiro Inexistente se torna deflagrador das ambiguidades e ideologias sociais; averiguar quais imagens são formadas a partir de seu corpo; e, por fim, conferir qual a impressão que o espaço do insólito imprime ao texto. Mais uma vez, precisamos considerar o espaço híbrido construído pela literatura fantástica. Por isso, entendemos que seu tempo e espaço não são os do nosso cotidiano e que o insólito trabalha com espaços que podem ser similares aos de nossa realidade, mas que acabam por inverter esta através de um discurso metafórico e polissêmico. Sendo assim, propomo-nos a estudar de forma perspicaz o insólito no espaço-corpo de Agilulfo, protagonista da obra *O cavaleiro inexistente*.

De uma história do século XX, agora estamos diante de uma história que se passa durante a Idade Média, por volta de 768-814, durante o reinado de Carlos Magno, imperador germânico. São histórias ocorridas em nosso passado, como menciona o próprio título do volume no qual Calvino reuniu as três histórias imaginárias - *O visconde partido ao meio* (1952), *O barão nas árvores* (1957) e *O cavaleiro inexistente* (1959), no volume *Os nossos antepassados* (1997). Narrado também em terceira pessoa, logo no início da obra *O cavaleiro inexistente* (2005) somos colocados novamente em uma situação de guerra.

SOB AS MURALHAS VERMELHAS DE PARIS perfilava-se o exército da França. Carlos Magno ia passar em revista os paladinos. Encontravam-se ali havia mais de três horas; fazia calor, era uma tarde de começo de verão, meio encoberta, nebulosa; quem usava armadura fervia como se estivesse em panelas em fogo baixo. (CALVINO, 2005, p. 7)

Como sabemos, Carlos Magno é considerado o mais importante rei dos francos. Ele conquistou vários territórios europeus com um exército bastante forte. Na passagem, percebemos uma situação que já ocorreu em nossa realidade, que nos é comum: em uma tarde de muito calor, Carlos Magno, imperador germânico, está revistando os paladinos, ou seja, os cavaleiros que o acompanhavam durante os combates e que eram os que mais se distinguiam pela sua bravura. Até esse momento, poderíamos pensar em um romance realista que fosse contar alguma história de guerra do passado, mas não é isso. Cada cavaleiro que se apresentava a Carlos Magno falava de sua vida de batalhas, contava vantagem. Mesmo conhecendo todos os soldados combatentes, era de praxe os soldados revelarem seu nome e rosto. Quando o imperador chega ao último paladino da fila, Agilulfo, algo inesperado acontece.

– E você? – O rei chegara à frente de um cavaleiro com a armadura toda branca; só uma tirinha negra fazia a volta pelas bordas; no mais era

alva, bem conservada, sem um risco, bem-acabada em todas as juntas, encimada no elmo por um penacho de sabe-se lá que raça de galo oriental, cambiante em cada nuance do arco-íris. (CALVINO, 2005, p. 9)

Esse paladino possuía a armadura mais bonita, limpa e perfeita de todo o acampamento dos Cristãos. Mas não era só isso que ele tinha de diferente dos outros soldados:

– Falo com o senhor, ei, paladino! – insistiu Carlos Magno. – Como é que não mostra o rosto para o seu rei?

A voz saiu límpida da barbela.

– Porque não existo, sire.

– Faltava esta! – exclamou o imperador. – Agora temos na tropa até um cavaleiro que não existe! Deixe-nos ver melhor.

Agilulfo pareceu hesitar um momento, depois com mão firme e lenta ergueu a viseira. Vazio o elmo. Na armadura branca com penacho iridescente não havia ninguém. (CALVINO, 2005, p. 9-10)

Carlos Magno pede para Agilulfo abrir a viseira. Ele parece estar nervoso e hesita por um momento em mostrar-se, mas acaba por abri-la. Ao lermos que o elmo está vazio, surge em nós uma espécie de sentimento inquietante pela transgressão que provoca o fantástico. Agilulfo é, também, a representação da leveza, um dos valores literários que mereciam ser preservados no curso do próximo milênio. Ele é o vazio, é feito de ar, daquilo que não podemos ver nem tocar. Italo Calvino assim explica a noção de leveza: “[Se] a idéia de um mundo constituído de átomos sem peso nos impressiona é porque temos experiência do peso das coisas” (CALVINO, 1990, p. 27). Só vemos a leveza de Agilulfo, porque sabemos que o corpo humano é pesado. Ademais, não estamos falando do peso de sua matéria corpórea, porque seu peso se dissolve nos numerosos e intercambiáveis materiais do simulacro humano. O vazio, o vento de seu corpo, é leve. O que pesa em Agilulfo é a linguagem, aquilo que lhe dá espessura e concreção das coisas. Para Calvino (1990), a leveza está associada à precisão e à determinação: uma imagem que vemos em Agilulfo, ele é preciso e determinado, é leve. Além do mais, o humor nessa obra do autor é o cômico que perdeu peso corpóreo. Agilulfo é um desafio permanente às leis da gravidade: ele pode voar, andar submerso no mar; ser carregado ou carregar sua armadura. A voz que sai de seu elmo, o ar que o habita, os raios de sol que o toca, tudo isso nos leva às imagens de leveza, às imagens sem peso.

Como vimos no capítulo anterior, Roas (2001, p. 30) afirma que uma ameaça que supõe desestabilizar nosso mundo gera uma impressão terrífica tanto nos personagens como no leitor. Ao ter uma confrontação do sobrenatural com o real dentro de um mundo que pretende ser ordenado e estável como o nosso, Roas afirma que o fantástico provoca e reflete

a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu. Duvidamos de nossa realidade e de nossa própria existência como sujeitos quando deparamos com Agilulfo. Ele traz a confrontação entre o real e o sobrenatural desestabilizando nosso pretense mundo estável.

Para Roas (2001), o termo medo pode resultar exagerado ou confuso, porque acaba por não identificar o efeito terrífico que toda narrativa fantástica busca produzir no leitor. O melhor termo talvez seria, então, inquietude, pois, quando se refere ao medo, Roas não está falando sobre medo físico nem tampouco da intenção de provocar um susto no leitor ao final da história, intenção que, segundo ele, é comum no cinema de terror e tão difícil de se conseguir lendo um texto. Antes, trata-se “dessa reação experimentada tanto pelos personagens (incluindo aqui o narrador extradiegético-homodiegético) como pelo leitor, ante a possibilidade efetiva do sobrenatural, ante a ideia de que o irreal possa irromper no real (e tudo o que isso significa)”¹⁸.

Como aponta Gama-Khalil (2013), se uma personagem se assusta diante de fatos extraordinários, os leitores possivelmente reproduzem o susto. Todavia, há o leitor que pode não se espantar com o ocorrido, e isso pode estar

associado ao fato de as condições de produção do medo serem distintas na época e/ou na cultura do leitor e da personagem. Todorov estando ciente dessa complexidade do sobrenatural e da sua decorrência, a hesitação, que pode causar estranhamento tanto na personagem como no leitor, alertou-nos sobre a imprescindibilidade de investigar tanto no plano diegético quanto no plano da recepção de uma literatura fantástica, ainda que ele não tenha se dedicado a esse segundo plano. (GAMA-KHALIL, 2013, p. 370)

As condições de produção do medo, como vimos, podem variar na época e/ou na cultura do leitor e da personagem. Espantamo-nos diante de um Cavaleiro que tem seu elmo vazio, não só porque Carlos Magno se espanta, mas pelo fato de ser totalmente impossível em nosso mundo uma pessoa que tem seu espaço-corpo vazio, que fala através de uma armadura branca. Ante a possibilidade do irreal surgir em meio à realidade em que vivemos.

Freud também advertiu que o desconhecido inclui já etimologicamente um sentido ameaçador para o ser humano. Como vimos, ele partiu de dois caminhos para estudar o sentimento “inquietante” e chegou ao resultado de que o inquietante é algo assustador que remonta ao que é há muito conhecido, familiar: um Cavaleiro Inexistente que fala, anda e age como qualquer ser humano. Temos que considerar, assim, que o sentimento inquietante só se manifesta mediante aquilo que uma pessoa acredita ou não, mediante seu grau de instrução e

¹⁸ “de esa reacción, experimentada tanto por los personajes (incluyo aquí al narrador, extradiegético-homodiegético) como por el lector, ante la posibilidad efectiva de lo sobrenatural, ante la idea de que o irreal pueda irrumpir en lo real (y todo lo que eso significa).” (ROAS, 2001, p. 30)

quando ela está diante de algo estranho, que ela não consegue explicar racionalmente: “Mesmo aquele seu miserável corpo impreciso entre o rato e o volátil era sempre algo de tangível e seguro” (CALVINO, 2005, p. 15). Agilulfo, com toda aquela couraça, era atravessado em cada fissura por sopros de vento, pelo voo dos insetos e pelos raios de lua.

A segunda manifestação do inquietante vem da ficção, da fantasia, da literatura, sendo mais ampla do que a das vivências reais, abrangendo essas e todas as irreais. Deste modo, tanto o reprimido quanto o superado devem considerar que a literatura não está sujeita à prova da realidade e nela há possibilidades insólitas que não podemos encontrar no mundo real. Geralmente, o inquietante é tratado como uma espécie de angústia inominável. Estamos diante de um Cavaleiro que nos causa um sentimento de incerteza, de angústia, que é própria da nossa condição humana. Entretanto, se não aceitarmos o sobrenatural do texto como real e possível na obra, nós desistimos da leitura e não sentimos o sentimento inquietante. O comum geralmente não nos causa o “inquietante” e este só pode ser sentido mediante nosso reconhecimento do que é outro, do que está fora de nós, ou seja, em nossa realidade ficcional ou real. Para Freud (2010), acontece que a ficção demanda uma racionalização da apresentação dos fatos e de seus vínculos muito diferente de nossa percepção e explicação racional das coisas, com aquilo que já estamos habituados, causando efeitos múltiplos sobre nossos sentimentos e pensamentos. É um sentimento geral de insegurança. Por isso, quando sentimos angústia diante do Cavaleiro Inexistente estamos diante do sentimento inquietante, daquilo que reconhecemos, mas não conseguimos nomear, explicar racionalmente como é possível um elmo vazio falar, andar e ser o melhor paladino daquele exército.

Para Roas (2001, p. 31) é lastimável que Freud tenha levado sua reflexão sobre o inquietante para o terreno dos traumas de índole sexual, o que lhe leva a oferecer uma simplista interpretação de vários temas e motivos fantásticos nos quais o sexual, para Roas (2001), brilha por sua ausência. Só o fato de termos a ideia de um corpo invisível, cujos membros podem se cambiar ao infinito, já nos causa um sentimento de angústia ou de inquietação. Uma armadura que anda sozinha tem algo de muito inquietante, em particular porque ela tem atividade autônoma, ela é um autômato: anda, fala, sabe cavalgar, não come, não dorme, não chora e, principalmente, não morre. A ideia de vida eterna já é, por si só, inquietante.

O personagem Carlos Magno admirou-se daquele elmo vazio: “– Ora, ora! Cada uma que se vê! – disse Carlos Magno. – E como é que está servindo, se não existe? – Com força de vontade – respondeu Agilulfo – e fé em nossa santa causa!” (CALVINO, 2005, p.10). A fé e a força de vontade fazem com que Agilulfo exista. A admiração do imperador passou logo, pois

ele acabou voltando para o acampamento e, como já tinha uma idade avançada, deixou de lado aquela questão complicada. A admiração suscitada nesse personagem também pode ser sentida pelos leitores da narrativa, uma vez que eles também questionarão a possibilidade de existência de Agilulfo. Por outro lado, vai depender também de sua sensibilidade diante do texto, como Roas (2001, p. 32) nos adverte:

O medo ou a inquietude que pode produzir, segundo a sensibilidade do leitor e seu grau de imersão na ilusão suscitada pelo texto, é só uma consequência dessa irreducibilidade: é um sentimento que deriva da incapacidade de conceber – aceitar – a coexistência do *possível* com um *impossível* ou, o que é o mesmo, de admitir a ausência de explicação – natural ou sobrenatural codificada – para o sucesso que se opõe a todas as formas de legalidade comunitariamente aceitas, que não se deixa reduzir a um grau mínimo do *possível* (chamá-lo de milagre ou alucinação)¹⁹.

Com o insólito há uma transgressão da realidade, pois os fenômenos sobrenaturais não entram no domínio de nenhuma ordem pré-estabelecida, mas são vistos como acontecimentos ambíguos, podendo ser reais ou não. O receptor coloca em contato os acontecimentos do texto com sua experiência de mundo, permanecendo nessa ambiguidade durante toda a narrativa. Ao fazer surgir em meio ao real um elemento insólito, um Cavaleiro Inexistente, temos uma quebra do real, um choque entre o empírico e o inexplicável, que nos leva a questionar se o que estamos vendo é imaginação e se poderia chegar a ser realidade. Duvidamos de nossa própria existência ou nos questionamos sobre o que nos torna humanos: se é só o que temos de aparência, ou se é algo mais profundo, que não vemos a olho nu, como o caráter (nossa “voz interior”). Sentimos inquietação diante da incapacidade que temos de conceber a coexistência do real e do inexplicável, ou mesmo de admitir a ausência de explicação para aquilo que é o oposto ao que já conhecemos.

É importante salientar que, mesmo a narrativa em análise sendo maravilhosa, as imagens que ela faz surgir, por meio de um discurso polissêmico, geram em nós, leitores, uma espécie de reflexão sobre os valores que temos enraizados, sobre nossa existência. Entretanto, não é devido a esse questionamento que devemos considerar a narrativa em análise como pertencente ao gênero fantástico puro, pois a consideramos pertencente ao gênero maravilhoso. Agilulfo é perceptível, acessível, mas não conseguimos explicá-lo e de fato não devemos, já que ele faz parte de um mundo ficcional que não precisa de explicação.

¹⁹ “El temor o la inquietud que pueda producir, según la sensibilidad del lector y su grado de inmersión en la ilusión suscitada por el texto, el solo una consecuencia de esa irreducibilidad: Es un sentimiento que deriva de la incapacidad de concebir – aceptar – la coexistencia de lo *posible* con un *imposible* o, lo que es lo mismo, de admitir la ausencia de explicación – natural o sobrenatural codificada – para el suceso que se opone a todas las formas de legalidad comunitariamente aceptadas, que no se deja reducir a un grado mínimo de lo *posible* (llámese milagro o alucinación).” (REISZ apud ROAS, 2001, p. 32, grifo do autor - tradução minha)

Entretanto, ele é um ser que nos causa inquietação por ser desconhecido, mas ao mesmo tempo ser próximo ao que nomeamos de seres humanos. Ele pertence a esferas de existência que nós não sabemos, não conhecemos e não participamos: ao mundo maravilhoso.

A literatura fantástica é aquela que questiona a validade do que se diz ser real, levando o leitor a pensar sobre sua realidade e questionar os valores petrificados. É uma literatura que leva ao questionamento das verdades estabelecidas, dos paradigmas. É só a partir do nosso conhecimento de mundo que questionamos as “verdades” da realidade mediante o insólito do fantástico. Lendo a afirmação de Reisz, Roas (2001) versa que, desde uma perspectiva atenta à dimensão pragmática da obra, ou seja, a sua projeção no mundo do leitor, o discurso fantástico é um discurso que está em constante relação intertextual com esse outro discurso que é a realidade, entendida, assim, como uma construção cultural. A narrativa fantástica oferece uma temática que tende a colocar em dúvida nossa percepção do real. Logo, para que a ruptura aconteça é preciso que o texto apresente um mundo mais real possível, que sirva de término de comparação com o acontecimento sobrenatural, isto é, que seja evidente o choque que supõe a irrupção desse elemento em uma realidade comum. Temos um Cavaleiro Inexistente que está em um mundo semelhante ao nosso; está em uma situação de guerra e com um exército muito famoso: os paladinos de Carlos Magno. Elementos que já fizeram parte de nossa realidade empírica. A realidade é, portanto, uma necessidade estrutural do texto fantástico e também do gênero maravilhoso, já que é a partir dela que o sobrenatural emerge. Assim, notamos que o incomum é aquilo que intervêm no que acreditamos ser real. Ainda que não pertença ao fantástico puro, como o definiu Todorov, a narrativa de Calvino também faz entrar em contato o real com o insólito, uma vez que recolhe elementos precisos do real não ficcional e transforma-os, por meio do insólito, em real ficcional. É o imaginário que atravessa o real e o transforma em ficção (ISER, 1996).

O espaço-corpo do Cavaleiro Inexistente tem uma forma de ser que é incomum. Temos um ser, Agilulfo, constituído por elementos distintos, os quais proporcionam sua existência no mundo material, real. Destarte, podemos ver que qualquer elemento que o compõe vive em relação ao outro, cada um é visto como ocupante de um lugar (é um lugar) que vai significá-lo e estabilizá-lo, porque, como vimos, o lugar é aquele que define posições de não coexistência e, por isso, ele se propõe como estável. O espaço é a parte instável, pois é um cruzamento de móveis, de lugares. Ele é móvel e modificado sempre que há mudança no lugar. Ele é um efeito de operações produzidas por objetos que sofrem transformações naturais ou por atores.

O corpo material de Agilulfo é sua armadura branca, é um corpo-outro, é um lugar. O espaço é sua movimentação; sua inexistência; o seu vazio; a sua voz e seus gestos na armadura branca. O Cavaleiro não tem o seu corpo mutilado como o do Visconde, ele já é apresentado a nós como um ser sobrenatural. Seu espaço-corpo, inicialmente, não sofre alterações, pois surge na narrativa como sendo infinito, e o que lhe dá movimento e vida visível é sua armadura branca com penacho iridescente. Como dois corpos não ocupam o mesmo lugar, um espaço-corpo invisível de um Cavaleiro também não, já que o próprio vazio é um espaço, a invisibilidade faz com que ele exista. O Cavaleiro Inexistente, embora sendo vazio, é cheio: cheio de disposição, de conhecimentos, de títulos, de vitórias e glórias. É obsessivo e, por isso, gosta e ordena que tudo esteja limpo e organizado. Ele é satisfeito com o seu estado de invisibilidade, dado que não sente nenhuma das necessidades e angústias humanas: não sente amor nem dor, não fica doente. Agilulfo tem seu espaço-corpo vazio; o espaço da armadura; o espaço de atravessamentos de insetos. Enfim, tem seu espaço-corpo liso, em conexão com outros lugares: a armadura que o faz viver e ser visível; seu cavalo; o elmo; os raios da lua. Quando o lugar sofre alguma modificação natural, ou feita por algum agente, seja física ou discursivamente, temos um “espaço”, pois, para Certeau (1998), quando há uma alteração do lugar temos um espaço. É como se víssemos um autômato.

Nota-se que o espaço-corpo de Agilulfo é o que configura como sendo o espaço do insólito dentro da obra. Aquilo que nos deixa confusos tem a feição do insólito, ou seja, trata-se de algo que vem corroer uma “normalidade” e uma verossimilhança que nada parecia capaz de abalar: o feitio da vida do Cavaleiro parece incompatível, pois ele é invisível, mas é o melhor soldado de guerra. Conquanto, nota-se uma relevante reflexão em conexão direta com o espaço-corpo desse protagonista, com sua percepção e com o que ele acaba sugerindo por intermédio de um discurso metafórico. Calvino, mais uma vez, transforma o que é comum, uma situação de guerra, em algo sobrenatural: um paladino invisível que nunca perdeu uma batalha. Assim, percebemos o prazer do fantástico: a lógica de uma narrativa que revela surpresas. No início da obra, o autor nos coloca em um ambiente comum e, só depois, quebra com aquilo que conhecemos em nossa realidade. Quando o homem de armadura branca ergue a viseira, vazio o elmo.

Quando deparamos com um elmo vazio, estamos diante do elemento insólito da obra: aquilo “que carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*” (COVIZZI, 1978, p. 26, grifos da autora), conforme já pontuamos anteriormente. O termo “insólito” é empregado dentro da literatura fantástica como sendo seu elemento mais

importante, o sobrenatural, principalmente, porque ele é produto da imaginação. Quando estamos diante de Agilulfo vemos-nos diante de sentimentos que trazem incerteza quanto ao verdadeiro e provável. Ele é um personagem que nos causa desconforto por não fazer parte do mundo que conhecemos; seu espaço-corpo é incompatível com a racionalidade; é irrealizável; ele é um ser único; aquilo do qual ninguém nunca ouviu dizer. O insólito se coloca na realidade como algo que faz parte dela, mas para extrapolá-la. Agilulfo traz o sentimento de incerteza quanto ao nosso real, de estranheza por ser algo que ainda não conhecíamos nem esperávamos conhecer. E se fosse tratado como habitual, nos seus limites de clareza e naturalidade, sua carga de estranheza se multiplicaria. Se ele parte da realidade é para invertê-la e isso nos causa, normalmente, um sentimento de estranheza. Não conseguimos definir Agilulfo como um ser humano, com capacidade de razão e movimentação. Ele carrega a carga de indefinição própria do insólito; traz a estranheza quanto ao nosso real; o inquietante, pois estamos diante de algo novo, mas ao mesmo tempo familiar.

Ele é semelhante ao que Furtado (2015) denomina de metaempírico: faz parte de um conjunto de eventos, personagens, atos fictícios ainda não racionalizados e possíveis somente no imaginário, ainda não detectáveis e compreendidos de forma racional e científica. “Assim, o conceito expresso pelo termo aqui proposto recobre não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras” (FURTADO, 2015, p. 2). Além do mais, os textos partilham um traço comum: “o de se manterem inexplicáveis na época” de sua produção “devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva” (FURTADO, 2015, p. 2). Estamos designando de insólito e metaempírico fenômenos, personagens, incognoscíveis, inexplicáveis, que ainda não são objetos de nossa experiência ordinária, porque depois que eles passam a ser conhecidos, eles deixam de ser insólitos. O Cavaleiro Inexistente é um ser que nunca vimos e não ouvimos falar sobre, é irreal, extravagante, extraordinário, não conseguimos explicá-lo mediante nossas leis racionais e, por isso, ele é o que se configura como sendo o insólito, o metaempírico, da obra de Calvino. Consequentemente, ele faz parte de uma narrativa que pode ser taxada de fantástico modo, pois ela abrange uma gama mais ampla de figuras e situações insólitas.

A literatura fantástica resulta fora do que se propõe na realidade. Ela está baseada no questionamento, na transgressão das leis naturais do mundo, daquilo que acreditamos estar firme e bem delimitado, mas que na verdade é um terreno movediço. Ela modifica o mundo transformando-o em coisas que acreditamos serem impossíveis, e isso leva-nos a refletir sobre

o conceito de verdade e estabilidade de nossos conhecimentos. O Cavaleiro leva-nos à reflexão sobre nossa individualidade. Calvino, em seu prefácio sobre *O barão nas árvores*, e já introduzindo a obra do Cavaleiro, relata:

É claro que hoje vivemos num mundo de não excêntricos, de pessoas cuja individualidade mais simples é negada, a tal ponto se acham reduzidas a uma soma abstrata de comportamentos preestabelecidos. 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. (CALVINO, 2014, p. 15)

Vivemos em um mundo que impõe costumes e formas de ser, não conseguimos fugir das regras pré-estabelecidas pelos discursos da moda, do cinema, dos artistas. Não temos mais individualidade, ela nos é negada e reduzida a vários comportamentos. Sempre fomos sujeitos com múltiplas identidades. Agilulfo representa a perda de si mesmo, a perda total, o não ser mais nada. Sua identidade é totalmente perdida quando ele se despe de sua armadura branca. Temos o modo de agir do Cavaleiro, mas sua identidade não parece ser fixa, porque ele não existe, é fluido, é vazio, é liso e, por isso, pode ser constituído, estriado, pelo fora. Assim como a nossa identidade, a sua é construída por discursos que não os seus, mas que o tornam um Cavaleiro de renome. Sua configuração corpórea mostra sua falta de individualidade; mostra a perda de um sentido de si.

Temos aprendido que a identidade é uma construção humana e, por isso, ela nunca está pronta e acabada, mas em constante construção. Além disso, as sociedades são “atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes ‘posições de sujeito’ – isto é, identidades – para os indivíduos” (LACLAU apud HALL 2006, p. 4). Agilulfo é visto de várias formas pelas pessoas com quem convive: o personagem Carlos Magno está interessado em sua boa forma; Bradamante o deseja incansavelmente; os outros paladinos veem sua figura como extravagante, intrometida, mandona e perfeccionista; Rambaldo o tem como o único ser que o compreende e o escuta, um exemplo de soldado. Identidades plurais que habitam um espaço vazio. Identificações que têm caráter provisório, uma vez que em constante devir. Assim, a identidade estaria vinculada à ideia de reconhecimento e diálogo. Agora não é mais a divisão do homem, mas o seu vazio ou a sua conexão com o todo, não sabendo identificar a si próprio. Não há individualidade, mas uma mistura abstrata de comportamentos já impostos como irreduzíveis.

Calvino relata-nos o processo de composição de *O cavaleiro inexistente*, contando que, depois da ideia de um homem que se une ao universo e a do partido ao meio, ele chegou ao homem artificial, que não faz atrito com nada, que não tem relação com nada e só funciona

de forma abstrata. Agilulfo não pode ser diferenciado da matéria que o molda, ele representa o homem artificial, um homem que não existe; que se perder a armadura perde-se no próprio vazio. No processo de composição dessa obra, Calvino (2014, p. 15) afirma que pouco a pouco foi se identificando com essas reflexões sobre o homem artificial, uma imagem que havia pouco tempo ocupava sua mente: “uma armadura que caminha e está vazia por dentro”. Diante do Cavaleiro, assim como diante do Visconde, a hesitação todoroviana não acontece da forma como ocorre nas obras do fantástico puro, tradicional (ainda que para algumas personagens aconteça, sim, uma hesitação diante do elmo vazio e do corpo partido ao meio), pois é o maravilhoso que se instala e este propõe um mundo autônomo e autossuficiente. Portanto, há por parte do leitor uma aceitação, ou não, do sobrenatural do texto, visto que não há leis racionais, científicas, que expliquem um homem invisível que é o melhor soldado de guerra, que nunca perdeu uma batalha. Para Furtado (1980, p. 35), no maravilhoso estabelece-se “como que um pacto tácito entre o narrador e o receptor do enunciado: este deve aceitar todos os fenômenos nele sugeridos de forma apriorística, como dados irrecusáveis e, portanto, não passíveis de debate sobre a sua natureza e causas”. O leitor deve aceitar o mundo e os acontecimentos nele ocorridos como algo possível e real na narrativa, mostrando que o que é proposto não tem, nem pretende ter, nada em comum com acontecimentos reais. Ele deve entender que faz parte de um mundo paralelo. Portanto, o leitor e os personagens não questionam a existência do sobrenatural na narrativa maravilhosa, pois para ambos será normal e natural os encantamentos, os milagres, as metamorfoses e um homem invisível. Por outro lado, a obra de Calvino também está dentro do que se denomina como fantástico modo, pois ela quebra com nosso real através do insólito, o principal componente dessa narrativa.

Em *O cavaleiro inexistente* (2005), o sobrenatural irrompe na realidade comum da narrativa e provoca uma ruptura nesse real fazendo, provavelmente, com que o leitor reflita sobre ele. A partir do espaço-corpo de Agilulfo, podemos nos questionar sobre o que nos torna humanos; como somos moldados socialmente; como temos um vazio eterno; e, também, sobre nossa busca e vontade de imortalidade e perfeição. A obra de Calvino é rizomática em sua forma de perceber o mundo. Enfim, ela não é fechada em si mesma, mas abre-se a uma multiplicidade de conexões.

Agilulfo conjuga fluxos desterritorializados: ele não tem território; sua essência é invisível e pode adequar-se a qualquer coisa. Ele passa as linhas de fuga do real como outras tantas multiplicidades de transformação. Agilulfo tem seu espaço-corpo heterogêneo e liso, pois se desdobra na armadura que o faz viver e ser visível. Em nossa realidade, também estamos em um espaço heterogêneo, carregado de fenômenos que não podemos ver, mas

sentir, como as percepções e os devaneios. Um espaço que só pode ser fixo mediante outros espaços conjugados, sobrepostos a ele. Não vivemos em uma espécie de vazio, no interior do qual poderíamos nos situar e situar as coisas, mas em um espaço rizomático, no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e não sobrepostos, mas relacionados. Vivemos em uma realidade heterogênea. Um espaço que tem a propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos. O espaço-corpo de Agilulfo está em relação aos espaços-corpos dos outros paladinos e também ao vento, aos insetos, à armadura e a todos os espaços por onde ele passa.

Devemos considerar que o livro remete a um protagonista que, de uma forma ou de outra, é afetado por algum tipo de anomalia e visto com temor por parte dos outros personagens.

Tinha sempre razão, e os paladinos não conseguiam escapar, mas não ocultavam seu descontentamento. Agilulfo Emo Bertrando dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez era certamente um modelo de soldado; porém, antipático a todos. (CALVINO, 2005, p. 11)

Agilulfo distribuía punições, inspecionava todos os turnos, redistribuía as tarefas explicando minuciosamente a cada um como deveriam ser executadas e ainda pedia para que repetissem tudo que ele disse, para que confirmasse se haviam entendido perfeitamente bem. Além disso, ele contestava com discriminação e exatidão as faltas de cada um, dando sempre as punições que considerava devidas. Os paladinos eram obrigados a respeitar e obedecer aos comandos do Cavaleiro. Era um modelo de soldado e, por isso, antipático a todos: “– Ufa! Só faltava ele! Imaginem se não havia de meter em toda a parte o nariz que nem tem! (CALVINO, 2005, p. 18)” Essa inexistência do Cavaleiro é sempre tratada pela ironia e pelo paradoxo. No trecho citado temos os dois recursos estilísticos que partem da expressão proverbial popular: meter o nariz onde não é chamado. Aqui, no texto de Calvino, em função da existência inexistente do Cavaleiro, o provérbio passa a ser: meter o nariz que nem tem dada a mania do Cavaleiro em querer ordenar, estriar, as coisas.

Ao longo do tempo, como vimos no capítulo anterior, o corpo foi ganhando mais importância no campo do saber e sendo visto como o marco de subjetividades a partir de leituras, modificações históricas e científicas em sua compreensão e até mesmo em relação a um corpo invisível, ou seja, o não corpo, que é, para Borges e Fernandes Júnior (2013, p. 7), “aquilo que extrapola ou nega a esfera física da existência humana”. Assim, há teorias e leituras que são construídas em textos cujo interesse é focalizar a construção, a representação

e a presença do corpo. No caso dessa obra de Calvino, temos uma ausência de corpo e a existência de um vazio que tem vida. O espaço-corpo de Agilulfo tem uma forma de ser que não é articulada entre seus próprios membros corporais, entre uma matéria, mas é feita com elementos distintos, os quais proporcionam sua existência no mundo material.

Não obstante, o ser invisível é visto como aquele que está à margem da sociedade pela dificuldade de encontrar alguém que perceba a sua imagem. “Agilulfo, o guerreiro que não existe, tomou os traços psicológicos de um tipo humano muito difuso nos ambientes de nossa sociedade (CALVINO, 2014, p. 15).” Uma inexistência munida de consciência. Nos protagonistas de *O barão nas árvores* e *O visconde partido ao meio*, Italo Calvino partiu de duas imagens: um jovem que sobe em uma árvore e resolve nunca mais descer, e um homem cortado em dois no sentido longitudinal, cujas partes andam independentemente uma da outra. Com a obra do Cavaleiro Inexistente não foi diferente: pouco a pouco vinha se identificando com uma imagem que havia tempo ocupava sua mente, a de uma armadura que caminharia sozinha e estava vazia por dentro.

Agilulfo passa a maior parte do tempo sozinho, sem ninguém para conversar. Ele pode representar a falta de sentido pessoal, a busca pelo que não conseguimos nomear. Temos um Cavaleiro perfeito que não tem amigos nem ninguém para dividir os momentos de glória de sua vida. Ser inexistente é ser nulo, é ser irreal, é não ter valor nem importância; é ser inacessível. Diferentemente de ser invisível, pois sabemos que há algo na invisibilidade, pois ela apenas não é visível a olho nu, não corresponde a uma realidade sensível, mas há algo de existente na invisibilidade. Agilulfo não existe, ele é um vazio. Seu elmo existe, é perceptível e é aquilo que lhe dá vida, que lhe confere uma forma para seu espaço-corpo liso. O elmo e a armadura representam seu espaço estriado, posto que eles metrificam o liso corpo inexistente do Cavaleiro.

O corpo hoje não pode envelhecer: “deve passar por uma revisão diária, deve mostrar-se forte e belo, o que faz encherem as academias ou incharem os pacientes como resultados das cirurgias plásticas às quais o corpo deve ser submetido” (MENDES, 2013, p. 68). Não há espaço para corpos defeituosos. As pessoas estão em busca de um corpo como o de Agilulfo, inexistente: não sente dor, fome, tristezas; não tem conflitos psíquicos, cabelo branco, gordura localizada, ruga ou flacidez. Ele e seu espaço-corpo são uma utopia: não têm lugar no mundo real. Ao mesmo tempo, é um lugar sem lugar, a atopia, pois é um corpo em potência, mostra a inexistência e a possível existência ao mesmo tempo. Agilulfo é o sonho da perfeição, da satisfação humana, do corpo perfeito, saudável e imortal. Seu espaço-corpo é invisível,

utópico, irreal, não só por ser insólito, mas também por ser vazio, uma utopia até mesmo na própria narrativa.

AINDA ERA CONFUSO O ESTADO DAS COISAS do mundo, no tempo remoto em que esta história se passa. Não era raro defrontar-se com nomes, pensamentos, formas e instituições a que não correspondia nada de existente. E, por outro lado, o mundo pululava de objetos e faculdades e pessoas que não possuíam nome nem distinção do restante. Era uma época em que a vontade e a obstinação de existir, de deixar marcas, de provocar atrito com tudo aquilo que existe, não era inteiramente usada, dado que muitos não faziam nada com isso – por miséria ou ignorância ou porque tudo dava certo para eles do mesmo jeito – e assim uma certa quantidade andava perdida no vazio. (CALVINO, 2005, p. 31, grifo do autor)

Nessa passagem, percebemos, novamente, o sentimento de dilaceramento da época na qual essa obra foi escrita. Italo Calvino retrata não só o sentimento de divisão, mas também o sentimento de vazio. Na guerra há sempre os que têm vontade de existir, de distinguirem-se da massa e deixarem marcas que possam ser lembradas e, ao mesmo tempo, que possam melhorar a situação social. Agilulfo era um ser vazio, mas sabia o que lhe apetecia fazer ali no exército e executava tudo com muita perfeição. A busca da perfeição também é uma das utopias do homem. Por outro lado, temos as heterotopias a partir da leitura do espaço-corpo do Cavaleiro Inexistente: lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, utopias efetivamente realizadas, mas que são lugares diferentes de todos os posicionamentos que eles desejam refletir: os salões de beleza, o spa, as clínicas para tratamento de pele, lipoaspiração e redução de estômago. Lugares nos quais as pessoas vão com o sonho de aperfeiçoamento de seus corpos, de melhorarem a aparência, mas que são formas que não duram eternamente, pois o corpo sofre modificações ao longo do tempo. Uma utopia, pois as pessoas continuam sendo as mesmas e sempre vão precisar de algum procedimento para manterem seu padrão de beleza intacto e perfeito. Agilulfo não tem essa preocupação em ter um corpo esbelto ou mesmo uma saúde perfeita, pois ele representa a própria perfeição e a autossuficiência: não tem problema de saúde, não tem problemas com seu corpo e também não há nele nenhum sentimento que possa afetá-lo no sentido, por exemplo, de se sentir triste ou preocupado com seu estado físico. Ele tem um espaço-corpo composto por elementos distintos como o elmo e o penacho iridescente, a heterotopia; é um espaço desejável, mas impossível, utópico; está entre a heterotopia e a utopia e, portanto, é a atopia. Sua realização só é possível na obra.

Temos a atopia entre o mundo heterotópico e o utópico: o Cavaleiro Inexistente está em um lugar possível, no livro de Calvino, portanto ele é um ser sobrenatural e utópico. Ele é

imaginário e irreal, ao mesmo tempo em que reflete algo real: é semelhante a um paladino de nosso mundo habitual. Lemos um livro real, heterotopia, e nossos olhos deparam com algo extraordinário e utópico, Agilulfo, o qual acaba por ocupar um lugar em nossa vida ao olharmos para nossa realidade, que está sendo trabalhada de forma invertida e, por isso, podemos significá-la melhor. Uma leitura de nosso espaço real que é uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real desse espaço, como nos lembrou Foucault (2006, p. 416).

Como versam Borges e Fernandes Júnior (2013, p. 7) sobre o corpo, podemos moldar sua forma ou alimentar o desejo de submeter o corpo do outro ao próprio desejo. Eles apontam que o corpo é tão “presente que por vezes prevalece a tentativa de anulá-lo, de fazer crer sua desimportância, como na tradição metafísica e cristã”. Porém, “é impossível viver fora de sua materialidade” (BORGES; FERNANDES JÚNIOR, 2013, p. 7). O corpo está sendo visto no sentido denotativo:

Qualquer porção de matéria que forma um todo distinto; a parte material do homem e do animal; cadáver; aquilo que constitui a essência de alguma coisa; [...] parte do vestuário, que cobre o tronco; parte principal ou central de certas coisas; consistência; grossura; pessoa, indivíduo. (FERNANDES, 1997, n.p.)

O corpo é visto como uma matéria; como algo real, por ser visível. Por outro lado, temos, no sentido figurado, o corpo visto como sendo um vulto, ou significando importância e desenvolvimento, como, por exemplo, quando falamos: “o boato continua a tomar corpo”. Por isso, vemos a quantidade de textos que, de uma forma ou de outra, trabalham com a questão do corpo em seus variados sentidos.

Hoje vivemos essa época de vontade de existir e deixar marcas, ficar famoso, e isso se dá através do corpo, ou seja, de algo físico. Assim como há outros que não têm a menor pretensão de provocar atritos com o que existe e passam despercebidos pelo mundo. Como se perdidos no vazio. Antes haviam os lugares das pessoas que estavam em crise, heterotopias de crise, lugares privilegiados, ou sagrados, ou proibidos, reservados aos indivíduos que se encontravam, em relação à sociedade e ao meio humano no interior do qual eles viviam, em estado de crise. Hoje também há algumas heterotopias de crise, espaços onde habitam os indignos de conviver no meio social igual aos que estão relativamente “bem”. Temos os lugares onde estão os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à norma ou à média exigida, como as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas e as prisões. Se Agilulfo vivesse

em nosso mundo, certamente iria para um desses lugares, pois a sociedade da perfeição não saberia lidar com ele de outra forma, então, a solução seria tentar isolá-lo e tentar controlá-lo.

As heterotopias têm, em relação aos espaços restantes, uma função: elas têm o papel de criar um espaço de ilusão, como o Cavaleiro Inexistente, o qual denuncia o espaço real como mais ilusório ainda; denuncia o homem e os posicionamentos no interior do qual a vida humana é compartimentalizada. Agilulfo é criado como um ser real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-arrumado quanto o nosso espaço é desorganizado, maldisposto e confuso. Uma heterotopia não de ilusão, mas de compensação.

O Cavaleiro Inexistente vive por si mesmo, é um espaço independente. É fechado em si e ao mesmo tempo aberto, uma vez que ele é atravessado até pelo vento. É estriado e liso. É fechado por estar dentro da armadura branca, por ter a invisibilidade como elemento que o compõe, mas é liso por não ter distinção alguma em seu espaço-corpo. Ele também é heterogêneo, infinito, ilimitado em todas as direções. Não tem direito, nem avesso, não estabelece fixos e móveis, mas é um espaço-corpo que pode ter formas variadas. Embora ele seja ajustado a um espaço estriado (a armadura), ele também engloba o todo, não tem centro e nem um motivo de base, pode possuir outra forma corpórea.

A inexistência representa a liberdade, a impunidade, mas esse “poder” de não existir também tem seu lado triste: Agilulfo só existia e era visto por usar uma armadura branca, ou seja, para existir ele dependia de algo externo a ele, ao passo que para deixar de existir bastava retirar essa armadura. “– E por que não pega sarna? – E onde quer que a pegue se não tem nenhum lugar disponível? Ele é um cavaleiro que não existe... – Mas como não existe? Eu o vi! Era de verdade! – O que viu? Ferragem... É alguém que existe sem existir, entende, aprendiz? (CALVINO, 2005, p. 18)” Esse é o paradoxo do Cavaleiro: Agilulfo só existe porque não existe visivelmente. Quando apontamos algo que não existe temos que pensar primeiro em possível sua existência. “O jovem Rambaldo jamais teria imaginado que as aparências pudessem revelar-se tão enganadoras (CALVINO, 2005, p. 18).” Por ver a armadura branca se mover e falar, esse personagem pensava que Agilulfo existisse de fato, que ele fosse um paladino com materialidade corpórea como qualquer outro, mas estava enganado. Na passagem, mais uma vez Calvino utiliza um ditado popular para mostrar outro antagonismo: que nem sempre as pessoas são o que aparentam ser.

Quando Carlos Magno manda Agilulfo abrir a viseira, ele abre e seu elmo está vazio. O Cavaleiro existe por causa de sua voz; o som que sai da armadura branca também lhe dá existência e visibilidade. O imperador mostra espanto ao vê-lo pela primeira vez, mas isso logo passa e ele age naturalmente, ou seja, como se todos os seus paladinos fossem homens

iguais no sentido de ter um corpo humano. Com muita ironia, Calvino lança-nos diante de um ser que não existe e essa inexistência pode ser a mola propulsora para a reflexão sobre as formas de existência que a humanidade cria.

Agilulfo era um paladino famoso por ter conseguido títulos que nenhum outro cavaleiro possuía. Porém, como todo ser de exceção, ele é visto com temor e desconfiança. Apesar de não ter amizade com nenhum outro paladino, e estar ali no exército apenas para cumprir com o seu dever, quando alguém precisava de ajuda, estava pronto para ajudar. Ele era solidário. Seus atos são considerados em face da necessidade do outro, e não mediante a conveniência ou interesse em troca de alguma coisa, pois ninguém poderia ajudá-lo de forma alguma.

O espaço-corpo de Agilulfo é formado por coisas perceptíveis. É um espaço de afeto, de percepção, mais que de propriedades, uma percepção mais háptica do que óptica. Sua voz é o que lhe dá visibilidade de dentro do elmo vazio. “– Eu sou – a voz emergia metálica do interior do elmo fechado, como se fosse não uma garganta mas a própria chapa da armadura a vibrar, e com um leve eco – Agilulfo (CALVINO, 2005, p. 9).” É como se o elmo falasse e movesse sozinho: um autômato que causa o inquietante. Como não dormia, Agilulfo passeava pelo acampamento à noite e observava os outros paladinos dormindo. “A armadura, testemunho de seu grau e nome, das façanhas executadas, da potência e do valor, ei-la reduzida a um invólucro, a uma ferragem vazia. [...] possuidor da armadura mais linda e imaculada de todo o campo, dele inseparável (CALVINO, 2005, p. 13).” A armadura, símbolo de sua valentia e dos títulos que possuía, é, como já afirmamos, a forma que organiza seu espaço-corpo, sua matéria. Por isso, “o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras”. O espaço estriado, ao contrário, “é o céu como medida, e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele” (DELEUZE, GUATTARI, p. 185). O estriado é um espaço localizável, visto, é um esquadramento: é a armadura branca de Agilulfo.

E, oprimido pela perturbação de tão inesperadas questões, o jovem Rambaldo jogou-se no chão e desatou a chorar.

Sentiu alguma coisa pousar-lhe nos cabelos, a mão de alguém, mão de ferro, porém leve. Agilulfo estava ajoelhado junto a ele.

– O que tem, jovem? Por que chora?

Os estados de perda ou de desespero ou de furor nos outros seres humanos davam imediatamente a Agilulfo uma calma e uma segurança perfeitas. Sentir-se imune aos sobressaltos e às angústias a que estão sujeitas as pessoas existentes levava-o a tomar uma atitude superior e protetora. (CALVINO, 2005, p. 21)

Como vemos no trecho citado acima, Agilulfo não era do tipo carinhoso, amigável, mas diante de algum paladino que estava sofrendo por motivos de perda ou qualquer outra coisa que os seres humanos sofrem em sua vida finita e limitada, ele sentia uma calma e segurança perfeitas, dado que sua inexistência o tornava um ser superior, completamente imune aos sobressaltos, angústias ou sofrimentos humanos. Seu corpo inexistente era ímpar, diferente, em relação a todos os outros corpos do mundo. Outrossim, isso o fazia tomar uma atitude superior e protetora, amigável: “– É muito simples, jovem – disse Agilulfo, e agora também na sua voz havia certo calor; o calor de quem, conhecendo as minúcias de regulamentos e normas, aprecia demonstrar a própria competência e igualmente questionar a falta de preparo dos outros” (CALVINO, 2005, p. 16). Diante da necessidade do outro, ele sabe se portar como um ser humano “normal”, ajudando, mas também se sentindo superior e cheio de sabedoria.

Agilulfo não se sente perdido nem mesmo por passar as noites de sua existência em claro: “– Sentir-me-ia perdido se deitasse só por um instante – disse baixinho Agilulfo –, ou melhor, não me reencontraria de jeito nenhum, estaria perdido para sempre. Por isso, passo bem desperto todos os instantes do dia e da noite” (CALVINO, 2005, p. 16). O Cavaleiro Inexistente também não demonstrava suas fraquezas ou mesmo sua finitude, pois, ao ser indagado sobre não ter dormido à noite, sobre como aguenta isso, ele fala baixinho que se o fizesse estaria perdido e nunca mais se reencontraria de forma alguma. Dormir seria sua perdição.

Agilulfo provocava medo por ser invisível e poder fazer o que bem entendesse, por conhecer mais que todos sobre batalhas e exércitos, e por ser forte, preciso, perfeito nas batalhas.

A menor falha no serviço dava a Agilulfo a mania de controlar tudo, encontrar outros erros e negligências na ação alheia; sofria duramente por tudo o que era mal feito, que estava fora do lugar. [...] Agilulfo tratava de conter-se, limitar o interesse a questões particulares de que teria de cuidar no dia seguinte, como a organização de certos suportes de armas onde se guardavam as lanças ou os dispositivos para manter seco o feno... mas sua sombra branca terminava sempre por perturbar o militar na chefia, o oficial em serviço, a patrulha que revistava a adega procurando umas garrafinhas de vinho que tivessem sobrado da noite anterior... Todas as vezes, Agilulfo passava por um momento de incerteza, se devia comportar-se como quem sabe impor apenas com sua presença o respeito pela autoridade ou como quem, estando onde não tem razões para estar, dá um passo atrás, discreto, e finge não estar ali. Nessa incerteza, parava, pensativo: e não conseguia tomar nenhuma atitude; só sentia que incomodava a todos e gostaria de fazer algo para estabelecer uma relação qualquer com o próximo, por exemplo, começar a dar ordens, dizer impropérios dignos de um caporal, ou provocar

e dizer palavras como se faz entre companheiros de pensão. (CALVINO, 2005, p. 14)

Os indivíduos em sociedade são entendidos em seu nível mais concreto, nas roupas, no discurso e no comportamento. A aparência é associada ao caráter, à personalidade de uma pessoa. Por isso, a armadura branca de Agilulfo mostra sua virtude, seu grau e nome. É aquilo que fala sobre ele, bem como sobre o seu modo de ser. Mostra sua liberdade, frieza, vazio e impessoalidade. Também o branco é uma cor associada ao frio e à limpeza. Agilulfo, gosta de tudo limpo e muito organizado. Não tem nada que o condene a algum erro. Sua armadura branca leva-nos a conhecer o seu comportamento. Além de fazer suas tarefas de forma excelente, esse soldado interferia no trabalho dos outros. Ele tem a mania de controlar tudo no acampamento e encontrar erros no trabalho alheio. Era tão obsessivo e perfeccionista, que sofria por tudo que era mal feito ou que estava “fora do lugar”. Ou seja, é o liso, inexistente, que procura estriar tudo ao seu redor. Agilulfo tentava se controlar buscando fazer apenas sua obrigação dentro do exército francês, mas acabava por perturbar outros paladinos em serviço. Mesmo na incerteza de comportar-se como quem sabe impor respeito somente com sua presença, ou como quem finge não estar ali já que não é sua obrigação aquele serviço, ele sentia que incomodava a todos e gostaria de fazer algo que estabelecesse uma relação com seus companheiros. Contudo, fazer e manter uma amizade com os outros paladinos não é o forte de Agilulfo, porque ele acaba não tendo jeito para isso e os outros cavaleiros também não desejavam o estabelecimento de uma amizade, já que não falavam com ele. Por conseguinte, Agilulfo sempre saía como se fugisse:

[Agilulfo] murmurava alguns cumprimentos ininteligíveis, com uma timidez mascarada de soberba, ou então uma soberba atenuada pela timidez, e seguia adiante; mas ainda achava que alguém lhe dirigia a palavra e mal se virava, dizendo: “Hein?”, porém logo se convencia de que não era com ele que falavam e ia embora como se fugisse. (CALVINO, 2005, p. 14-15)

Talvez por sua vontade de perfeição em cada trabalho do acampamento, o Cavaleiro Inexistente tenha gerado a repugnância dos outros companheiros. E por ser tão perfeito, os outros personagens tinham medo dele e de sua invisibilidade. Todo o exército lhe respeitava e podemos perceber isso quando ele sai atrás da donzela que salvara para comprovar a autenticidade de seus títulos: sua ausência “foi considerada digna de silêncio como por entendimento geral” (CALVINO, 2005, p. 71). Mais que isso, o Cavaleiro é uma figura que parece não temer a morte nem o perigo e, por isso, ele ocupa um lugar de controle sobre as pessoas com quem convive. Ele provavelmente causa uma inquietação no leitor assim como nos personagens da obra. O Cavaleiro comandava o exército da França e interferia em cada

detalhe do acapamento observando as refeições, os estudos e os treinos. Por isso, os outros personagens tinham receio em não obedecer às suas ordens e sofrer algum tipo de punição. Receio associado aos vínculos civis e que de alguma forma comanda os vínculos sociais dentro daquele exército.

Ademais, esse Cavaleiro é um ser desconhecido para nós e sabemos que aquilo que não conhecemos nos causa inquietação, angústia. O Cavaleiro e o Visconde estão dentro do que, segundo o dicionário, é humano, homem: “animal racional, que, por sua inteligência, pelo dom da palavra e pela história, ocupa o primeiro lugar na escala zoológica” (FERNANDES, 1997, n. p.). Todavia, pela configuração de seus corpos, eles não poderiam viver socialmente: o Visconde foi partido ao meio por um tiro de canhão e cada uma de suas metades volta para seu castelo e vive como se estivesse inteira; o Cavaleiro não existe, mas é um soldado de guerra muito inteligente e perfeccionista. “Agora temos na tropa até um cavaleiro que não existe! Deixe-nos ver melhor. Agilulfo pareceu hesitar um momento, depois com mão firme e lenta ergueu a viseira. Vazio o elmo (CALVINO, 2005, p. 9-10).” O leitor provavelmente não sente um medo físico do Cavaleiro Inexistente, mas uma impressão terrífica, uma angústia gerada pela incerteza intelectual e pela possibilidade de sua existência no mundo real, da existência de sua inexistência.

Ao nos desligarmos de nosso cotidiano para viver o que o texto fantástico nos propõe, atentamos para aquilo que excede nossa experiência de mundo e, assim, nosso grau de entendimento e compreensão daquilo que é inconcebível pode converter-se em angústia, inquietação, já que esses seres partidos ao meio e esses seres não existentes refletem metaforicamente questões problemáticas do ser humano. O medo e o mal andam sempre juntos, pois não conseguimos nomeá-los e racionalizá-los. Chamamos de mal por ser “ininteligível, inefável e inexplicável [...] Recorremos à idéia de ‘mal’ quando não podemos apontar que regra foi quebrada ou contornada pela ocorrência do ato para o qual procuramos um nome adequado” (BAUMAN, 2008, 74-75). Esse “mal” não está nos domínios do compreensível, ele é invocado quando precisamos, insistimos em explicar o inexplicável. Ele é nosso último recurso explicativo. Porventura, podemos temer o “mal” de um homem invisível, haja vista que não temos respostas para explicá-lo de forma sobrenatural e muito menos de forma empírica, não podemos explicá-lo satisfatoriamente, e nomeamos de “mal” aquilo que nos deixa confusos e que não está no campo de nossas experiências.

Isso posto, percebe-se que ele causa espanto e os personagens ficam chocadas ao vê-lo num primeiro momento. Ele é causador de medo, de angústia e de espanto por não se configurar como um ser comum, e por viver como se fosse. Em nosso cotidiano não vemos

peessoas com roupas vazias andando e dando ordens sobre como as coisas devem funcionar. Isso não significa que precisamos de explicações racionais para fruir essa experiência nova que o livro de Calvino nos propõe, pois é real na obra e devemos levar em conta que isso faz parte de outro universo, no qual tudo é possível, tudo é plausível pelas regras da ficção e pelo recurso da suspensão de descrença. Umberto Eco (1994, p. 81) explica, com base em John Searle e em Coleridge, o que vem a ser a suspensão de descrença: “o autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu”.

Além de comandar algumas tropas do exército francês e interferir em cada detalhe do acapamento, Agilulfo também ia para a mesa no horário das refeições:

no canto da mesa onde se encontra Agilulfo tudo decorre de modo limpo, calmo e em ordem, mas exige mais atenção dos servidores ele, que não come, do que todo o resto da mesa. Em primeiro lugar – ao passo que em toda a parte há uma confusão de pratos sujos, tanto que entre uma iguaria e outra nem é o caso de trocá-los e cada um come onde calhar, até em cima da toalha - Agilulfo continua a pedir que coloquem diante dele novas louças e talheres, pratos, pratinhos, tigelas, copos de todo tipo e tamanho, garfos e colheres, colherinhas e facas que ai se não estiverem bem afiadas, e é tão exigente em matéria de limpeza, que basta uma sombra opaca num copo ou num talher para mandá-los de volta. (CALVINO, 2005, p. 63)

Mesmo não comendo, o Cavaleiro exigia que a comida também fosse servida a ele. O fato de ele pedir que troquem seus talheres, as louças, os pratos, as tigelas, os copos, os garfos, mesmo não ingerindo nada, talvez seja só um desejo de existir e ser como os seres existentes. Embora mexa sempre a comida que lhe trazem, no entorno de seu espaço tudo permanece limpo e ordenado. Não bastasse sentar à mesa mesmo não podendo comer nada, Agilulfo exige que lhe sirvam os mesmos pratos que são preparados para os outros paladinos.

Depois se serve de tudo: pouco, mas se serve; não deixa passar uma iguaria. Por exemplo, trincha uma fatia de javali assado, põe num prato a carne, o molho num pratinho, depois corta, com uma faca afiadíssima, a carne em tantas tirinhas finas e estas são passadas uma por uma num outro prato, onde as tempera com molho, até que se embebam bastante; as temperadas coloca num novo prato e, de vez em quando, chama um valete, entrega-lhe este último prato e pede um limpo. Assim se ocupa durante horas. Não falemos do frango, do faisão, dos tordos: trabalha horas inteiras sem jamais tocá-los a não ser com a ponta de certas faquinhas que pede de propósito e que manda trocar várias vezes para limpar do último ossinho a mais sutil e renitente fibra de carne. Serve-se também de vinho, e continuamente o transvasa, repartindo-o entre os muitos cálices e copos que tem pela frente, e taças onde mistura um vinho com outro, e de vez em quando entrega-o a um valete para que os leve embora e os troque por novos. Consome muito pão: amassa miolo sem parar, em bolinhas iguais que põe sobre a mesa em fileiras ordenadas; pica a crosta em migalhas e constrói com elas minúsculas

pirâmides: até que se cansa e ordena aos fâmulos que limpem a toalha com uma escovinha. (CALVINO, 2005, p. 63)

Sempre obsessivo, o Cavaleiro Inexistente é todo delicado e tem uma etiqueta irrefutável, diferentemente dos outros que comem com ele e sujaram o forro com molhos, comem com qualquer garfo e em qualquer prato. Não é uma espécie de ritual nem de brincadeira com o alimento, Agilulfo está apenas agindo como qualquer outro paladino, educado, que come, bebe e dorme. Está se comportando como um ser humano existente, só que ao invés de comer, beber ou dormir, ele mexe a comida, mistura os vinhos e passa as noites em claro. Trata-se, pois, de um teatro, uma encenação, que tem por objetivo a inserção nesse mundo que não é o dele, uma experiência inquietante: experimenta o ritual de alimentação como se seu corpo fosse capaz de adequar-se a ele. Encena uma possibilidade de existência. Ademais, ele é tão obsessivo que precisa amassar o miolo do pão em bolinhas iguais e enfileiradas. Enfim, quando se cansa ele ordena que limpem a toalha, ou seja, ele não pede “por favor”, “por gentileza” e nem diz obrigado aos fâmulos, mas manda que limpem a toalha da mesa que ele sujou sem ter motivos legítimos.

Agilulfo é a presença mais sólida do exército francês:

No meio deles, os olhos de Rambaldo procuravam algo: era a armadura branca de Agilulfo que ele esperava reencontrar, talvez porque sua aparição teria tornado mais concreto o resto do exército, ou então porque a presença mais sólida com que ele se deparara havia sido justamente a do cavaleiro inexistente. (CALVINO, 2005, p. 20)

Temos no trecho o mesmo recurso que já evidenciamos anteriormente: a junção da ironia ao paradoxo: o Cavaleiro que não existia era a presença mais sólida do grupo. Assim, para Rambaldo, Agilulfo, que não existe, é mais existente que os outros paladinos de carne e osso. E o riso provavelmente acompanha a leitura desse paradoxo. Agilulfo precisa de algo concreto para se tornar consciente; precisava estar sempre ativo, contando pedras, pinhas, ter uma decisão, uma obstinação, para não dissolver-se. Às vezes ficava mal, pois ao amanhecer, quando as coisas parecem dissolver-se e surgirem ao mesmo tempo, se sentia pior; “por vezes só às custas de um esforço extremo conseguia não dissolver-se. Aí, punha-se a contar: folhas, pedras, lanças, pinhas, o que lhe surgisse pela frente” (CALVINO, 2005, p. 20-21). Ou então, arrumava as coisas fazendo um desenho regular, em fila. “Dedicar-se a essas ocupações exatas permitia-lhe vencer o mal-estar, absorver o desprazer, a inquietude e o marasmo, e retomar a lucidez e compostura habituais (CALVINO, 2005, p. 21).” Um ritual para não mergulhar no nada. Tinha a mão de ferro, mas era leve. Não tinha calor de proximidade humana, apenas a voz que oscilava entre seca, forte e dura. “– Não há dentro nem fora. Tirar

ou pôr não faz sentido para mim (CALVINO, 2005, p. 22).” Ele tem apenas uma superfície, assim como o espaço liso, que cresce e transborda; que pode ter o formato de qualquer coisa.

Enquanto o militar no comando aguarda o último grão da ampulheta para despertar os homens, o vigia escreve para a mulher e outros soldados dormem, Agilulfo não conseguia esse alívio:

Na armadura branca, completamente equipada, no interior de sua tenda, uma das mais ordenadas e confortáveis do acampamento cristão, tentava manter-se deitado e continuava pensando: não os pensamentos ociosos e divagantes de quem está para pegar no sono, mas sempre raciocínios determinados e exatos. Pouco depois, erguia-se sobre um cotovelo: necessitava de alguma ocupação manual, como lustrar a espada, que já era bem brilhante, ou passar graxa nas juntas da armadura. Não durava muito: logo se levantava, logo deixava a tenda, empunhando lança e escudo, e sua sombra esbranquiçada percorria o acampamento. (CALVINO, 2005, p. 12-13)

Agilulfo sempre tinha raciocínios determinados e não divagantes; não conseguia se manter ocioso em momento algum; não dormia, era sempre inquieto. Sua vontade de existir e não se dissipar fazia com que ele não parasse, mas sempre tivesse uma ocupação. Sua inexistência precisava estar atrelada ao existente para que ele se sentisse vivo.

Ao cavalgar pelo acampamento dos cristãos, Agilulfo refletia:

Como era possível aquele fechar de olhos, aquela perda de consciência de si próprio, aquele afundar num vazio das próprias horas e depois, ao despertar, descobrir-se igual a antes, juntando os fios da própria vida, Agilulfo não conseguia saber, e sua inveja da faculdade de dormir característica das pessoas existentes era uma inveja vaga, como de algo que não se pode nem mesmo conceber. (CALVINO, 2005, p. 13).

Esse Cavaleiro não podia dormir, porque se o fizesse perderia os pedaços de sua existência. No entanto, ele tinha a curiosidade em saber como era possível aqueles homens dormirem e depois despertar e perceber que estavam como antes, juntando a heterogeneidade de suas vidas, tentando fazer rizoma com o mundo. Estarem em um mesmo espaço estriado, do mesmo jeito.

Agilulfo passava, atento, nervoso, hierático: o corpo das pessoas que tinham um corpo de verdade dava-lhe um mal-estar semelhante à inveja, mas também uma sensação que era de orgulho, de desdenhosa superioridade. Ali estavam os colegas tão falados, os gloriosos paladinos; o que eram? A armadura, testemunho de seu grau e nome, das façanhas executadas, da potência e do valor, ei-la reduzida a um invólucro, a uma ferragem vazia; e aquele pessoal roncando, o rosto amassado no travesseiro e, um fio de baba descendo dos lábios abertos. (CALVINO, 2005, p. 13)

Diante do corpo dos paladinos, vemos a constatação de Agilulfo que se traduz em uma perturbação entre a inveja e o orgulho. Ele sente um ar de superioridade e desdém pela materialidade tão banal dos homens, com corpos tão semelhantes uns aos outros. Corpos finitos, sujeitos a amassaduras, doenças, barulhos. O que fala sobre eles é apenas seus lugares no exército francês, ou seja, suas glórias, a armadura que usam e não seus corpos humanos. Os gloriosos, famosos e valentes paladinos se mostram tão humanos como quaisquer outros. A armadura de Agilulfo não, ela é diferente: testemunha suas façanhas, sua importância, sua potência, sua própria existência e lugar no mundo. O Cavaleiro Inexistente pode representar o nosso vazio, as nossas faltas, lacunas cotidianas. Temos apenas as vozes que falam de nós e para nós, onde está a nossa? A literatura fantástica, bem como outras modalidades de literatura, propõe maneiras de interrogarmos e lermos criticamente nosso passado e futuro, além de nossa realidade cotidiana e empírica. Para Searle (1995, p. 119), as obras de ficção mais importantes transmitem um ou mais sentidos: “um autor transmite um ato de fala sério através da realização dos atos de fala fingidos que constituem a obra de ficção”.

Indo em marcha de aproximação ao inimigo do exército franco, os paladinos encontraram um tipo muito estranho no caminho: Gurdulu. Este, estava imitando um bando de patos que estavam pelos prados margeando o caminho.

O homem não se virou, mas os patos, assustados com aquele vozerio, bateram asas todos juntos. O homem demorou um momento observando-os alçar voo, nariz empinado, depois abriu os braços, deu um pulo e assim, aos saltos e espojando-se com os braços abertos de onde pendiam franjas esfarrapadas, soltando risadas e “Quáá! Quáá!” cheios de alegria, tentava acompanhar o bando. (CALVINO, 2005, p. 24)

Gurdulu não é o dono dos patos, estava só brincando com eles e imitando-os. Nessa cena cômica e bizarra, deparamos com um personagem muito esquisito e diferente. O oposto de Agilulfo. Os patos voaram para o pântano e Gurdulu também se atirou na água de barriga, ainda fazendo “Quáá! Quáá!”, mas estava afundando. Depois saiu da água e ficou imitando as rãs que tinha visto a um palmo de seu nariz. Ele tinha essa mania de se identificar com os animais e imitá-los. Imitava até mesmo as árvores, se contorcendo e dependurando os frutos nele mesmo.

– Mas que parafuso falta a esse louco a quem vocês chamam de Martinzul? – perguntou, afável, o nosso imperador. – Parece-me que nem sabe o que lhe passa pela mioleira!

– Que podemos saber nós, Majestade? – O velho hortelão falava com a modesta sabedoria de quem já viu de tudo. – talvez não se possa chamá-lo de doido: é só alguém que existe mas não tem consciência disso.

– Boa esta! Aqui temos um súdito que existe mas não tem consciência disso e aquele meu paladino que tem consciência de existir mas de fato não existe. Fazem uma bela dupla, é o que lhes digo! (CALVINO, 2005, p. 26)

Gurdulu não sabe que existe, mas tem um corpo. Calvino (2014, p. 15), em seu prefácio sobre a trilogia *Os nossos antepassados*, afirma que ele Gurdulu é “a fórmula existência privada de consciência, ou seja, identificação geral com o mundo objetivo”. Diferentemente de Agilulfo, que tem consciência de sua existência, mas não tem um corpo humano e não se identifica com o mundo no qual vive. Gurdulu, segundo Calvino (2014), é uma personagem que não conseguiu ter autonomia psicológica. “E isso é compreensível, porque protótipos de Agilulfo se encontram por toda parte, ao passo que os protótipos de Gurdulu só se encontram nos livros dos etnólogos (CALVINO, 2014, p. 15).” Gurdulu representa a diferença, a flexibilidade, e Agilulfo a monotonia, a fixidez. Ao invés do paradoxo, como em exemplos anteriores citados, temos nesse caso uma antítese, que é também conjugada a um discurso irônico, de fanfarronice: Gurdulu tem corpo, mas não tem consciência, ele é o oposto do Cavaleiro Inexistente que tem consciência, mas não tem corpo.

Gurdulu também era chamado de Martinzul e Omobó. Era todo atrapalhado, sempre estava fazendo alguma gracinha. Em cada aldeia que atravessa, Gurdulu tem um nome diferente: “os nomes deslizam nele sem jamais fixar-se” (CALVINO, 2014, p. 27). Ele tem nomes que falam sobre ele e não se importa com os nomes que recebe. O Cavaleiro Inexistente também tem um nome que o significa, mas que é fixo: ágil, pronto para se aventurar, cheio de energia, líder, personalidade ativa e decidida. Para ele, a vida só tem sentido se tiver desafios. Ele é autoconfiante, eficiente, não se deixa afetar por ideias ou ações alheias, tem sempre um objetivo, age sempre com tato e diplomacia. Há, então, um ponto de convergência entre Gurdulu e o Cavaleiro: a recusa da nomeação de um e a inexistência material do outro.

Agilulfo sentiu vertigem ao ficar observando o comportamento excêntrico de Gurdulu. Carlos Magno acabou concedendo Gurdulu como escudeiro de Agilulfo. “Os paladinos, irônicos, debochavam. Agilulfo, que, ao contrário, levava tudo a sério (e ainda mais uma ordem imperial expressa), dirigiu-se ao novo escudeiro para dar-lhe as primeiras orientações (CALVINO, 2005, p. 29).” Todavia, Gurdulu tinha acabado de comer sopa e acabou dormindo no pé de uma árvore. Depois, levantou-se e desapareceu entre as moitas.

Outro aspecto importante da obra apresenta-se em relação à voz que narra. Inicialmente deparamos com um texto metalinguístico; com uma história contada por uma freira em terceira e depois primeira pessoa. “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 (CALVINO, 2005, p. 31).” A freira está se referindo a histórias contadas, o que ela não pretende e nem precisa comprovar. Isso nos remete ao vasto trabalho de Calvino sobre os contos populares. O autor estudou, transcreveu e reescreveu vários contos durante boa parte de sua vida. Para o autor, os contos de fadas “são uma explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e conservada até nós no lento ruminar das consciências camponesas; são o catálogo dos destinos que se podem dar a um homem e uma mulher” (CALVINO, 1999, p. 21). Calvino acredita no conto de fadas como aquele que, sobretudo, pode unir o todo: homens, bichos, plantas e coisas. Uma obra rica, por conter a infinita “possibilidade de metamorfose de tudo o que existe” (CALVINO, 1999, p. 22). Complicado seria se nos detivéssemos a pensar sobre a veracidade do que conta a narradora da obra que estamos analisando. Ela nos envolve durante toda a obra para depois nos ludibriar. Ela narra a história para falar de si mesma e para narrar a história de Agilulfo como se tudo que ela dissesse fizesse parte de um mesmo enredo.

É difícil estabelecer em que medida o que é contado provém da exatidão dos livros pesquisados ou do que ela ouviu, e em que medida é fruto da eficácia da escrita e imaginação da freira. Entretanto, ela relata: “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). Não sabemos se ela realmente já teve contado com soldados. Ela conta a história como verdadeira, resta ao receptor aceitá-la ou não.

Vocês vão me desculpar: somos moças do interior, ainda que nobres, tendo vivido sempre em retiro, em castelos perdidos e depois em conventos; excetuando-se funções religiosas, tríduos, novenas, trabalhos de lavoura, debulha de cereais, vindimas, açoitamento de servos, incestos, incêndios, enforcamentos, invasões de exércitos, saques, estupros, pestilências, não vimos nada. O que pode saber do mundo uma pobre freira? (CALVINO, 2005, p. 32)

A freira está se mostrando como uma pobre coitada, mas na verdade ela só quer nos iludir e nos envolver ainda mais na trama que está escrevendo, tendo em vista que aos poucos ela vai se mostrando como muito criativa e esperta. Nesse trecho, ficamos ainda mais desconfiados de seu relato sobre Agilulfo. A freira narra a história mostrando imprecisão. Ela reproduz diálogos e faz descrições de cenários, mas mostra que não é onisciente em relação ao amor, à guerra e que boa parte da história é ficcionalização. Ela retrata-se como infeliz,

apontando que nunca viu muito da vida, e alerta-nos de que seu relato sobre guerras, portanto, é sempre de histórias que havia escutado ou mesmo inventado, pois por si só não sabia nada. Como confiar em uma freira que conta uma história da qual ela não sabe boa parte? As histórias orais eram contadas por pessoas que detinham um poder discursivo de convencimento, uma boa oratória. De modo igual, eram também pessoas de confiança dentro da comunidade em que viviam. Quando sabemos que a freira está contando uma história que ela não conhece o suficiente, isso transforma o efeito total da obra, pois ela é uma narradora pouco digna de confiança (BOOTH, 1980). Não que ela esteja mentindo, mas deve estar jogando conosco. Ela pula alguns trechos por não saber como relatar o acontecido. A freira tem consciência de si própria, de que está narrando uma história. Ela discute sua tarefa de escrita e sabe que está a escrever, a falar, a pensar e refletir uma obra literária. A freira, então, é autora de uma história fantástica.

Como não conhecia muito sobre guerras, a freira relata que, para ela, guerra era uma oportunidade para fazer trocas e negócios com os objetos dos que morreram: “e o que é a guerra além desse passar de mão em mão coisas cada vez mais amassadas?” (CALVINO, 2005, p. 35) A guerra é relatada como se fosse uma enorme brincadeira. O personagem Rambaldo, por exemplo, uma das criações da freira, sempre conversava com o seu adversário para saber se ele era quem matou seu pai, pois desejava vingar-se. Ele alistou-se para vingar o pai e acabou por fazê-lo. Durante a guerra, esse personagem caiu em uma emboscada e foi salvo por uma mulher que também era do exército cristão. Acabou se apaixonando por ela: “Com Bradamante quer se meter, pintinho! Sim que ela vai se interessar por você! Bradamante escolhe generais ou servos da estrebaria! Não conseguirá apanhá-la nem que lhe ponha sal no rabo!” (CALVINO, 2005, p. 42). Bradamante era a única guerreira do exército cristão, não tinha homem de lá que não a desejasse, exceto um: Agilulfo. O único por quem Rambaldo tinha afeição e pensava que poderia compreendê-lo. Agilulfo e Gurdulu, para Calvino (2014), são dois personagens que não permitiam desenvolver uma história. Um privado de individualidade física e o outro de individualidade de consciência. Assim, eles eram simplesmente a enunciação do tema, “que devia ser desenvolvido por outras personagens em que o ser e o não ser lutassem no interior da mesma pessoa” (CALVINO, 2014, p. 16). Ele encontrou essa busca em Rambaldo: “Quem não sabe ainda se existe ou não existe é o jovem; portanto, um jovem devia ser o verdadeiro protagonista dessa história. Rambaldo, paladino no stendhaliano, trata de provar que o é, como fazem todos os jovens” (CALVINO, 2014, p. 16). Ele é aquele que questiona sua própria existência e vai atrás de seus objetivos. “A prova do ser está no fazer; Rambaldo será a moral da prática, da experiência, da história (CALVINO,

2014, p. 16).” Ele é o verdadeiro protagonista para Calvino, o que não faz com que Agilulfo também não seja, já que a história gira em torno da busca do ser desse personagem.

Agilulfo acabou por encontrar Gurdulu, que havia sumido, recebendo a sobra de comida do exército em uma das estalagens. Uma das tarefas do Cavaleiro Inexistente era saber quanto sobrava de comida e para quantas pessoas era distribuída. Quando viu Gurdulu, Agilulfo aproveitou para dar-lhe uma ordem: iriam juntos enterrar os corpos dos paladinos mortos durante a última batalha. E assim foi. Quando Agilulfo arrasta um corpo para enterrá-lo, pensa:

“Ó morto, você tem aquilo que jamais tive nem terei: esta carcaça. Ou seja, você não *tem*: você *é* esta carcaça, isto é, aquilo que às vezes, nos momentos de melancolia, me surpreendo a invejar nos homens existentes. Grande coisa! Posso bem considerar-me privilegiado, eu que posso passar sem ela e fazer de tudo. Tudo – se entende – aquilo que me parece mais importante; e muitas coisas consigo fazer melhor do que aqueles que existem, sem os seus habituais defeitos de grosseria, aproximação, incoerência, fedor. É verdade que quem existe põe sempre alguma coisa de seu no que faz, um sinal particular, que não conseguirei jamais imprimir. Mas, se o segredo deles está aqui, neste saco de tripas, muito obrigado, não me faz falta. Este vale de corpos nus que se desagregam não me provoca mais arrepios que o açougue do gênero humano vivo”. (CALVINO, 2005, p. 49-50)

Agilulfo não é a armadura branca, ele está nela. Diversamente, os humanos só podem viver como seres humanos. O Cavaleiro é dono de seu espaço-corpo, diferente de nós que somos o espaço do corpo que nossa alma habita e podemos ficar sem ele a qualquer momento. A vida de quem existe é tão passageira que logo o corpo se torna comida de vermes. Uma carcaça com tempo de existência determinado. Agilulfo é diferente, ele simplesmente existe mesmo sendo inexistente. Novamente, tem-se o paradoxo e a ironia. O sério/trágico e o risível/cômico permeiam a trajetória do Cavaleiro contada pela freira. Tais paradoxos e ironias também estão na trajetória do Visconde, conforme pontuamos no capítulo anterior.

Não sabemos de onde Agilulfo veio nem para onde ele foi. Quando ele pensa em ter inveja do corpo humano, logo percebe que está em vantagem com relação a isso por poder fazer tudo que deseja, por não feder, por não ser algo cheio de imperfeições. Podemos pensar na nossa finitude natural; na imperfeição que é própria da condição humana; na ideia da morte que um dia acaba batendo em nossa porta. Conforme o seu discurso, Agilulfo não sente inveja, nem arrepios, nem dó nem amor, muito menos por aqueles corpos sem mais utilidade. Contudo, será mesmo que ele não sente inveja ou o que ele quer é por meio do seu discurso criar um outro ser: um ser que ele queria ser – superior.

Voltemos à voz da narradora. Tendo dificuldade para escrever a história, ela revela que é ainda mais difícil por causa do momento da trama em que chegara: o amor.

Acontece que me cabe representar a maior loucura dos mortais, a paixão amorosa, da qual o voto, o claustro e o pudor natural até aqui me protegeram. Não digo que não tenha ouvido falar disso: pelo contrário, no mosteiro, para manter-nos afastadas das tentações, às vezes se discute a questão, da maneira que podemos fazê-lo com a vaga ideia que temos sobre ela, e isso ocorre, sobretudo, cada vez que uma de nós, coitadinha, por inexperiência, fica grávida ou então, raptada por algum poderoso não temente a Deus, volta e nos conta tudo o que lhe fizeram. Assim, tanto sobre o amor como sobre a guerra, direi de boa vontade aquilo que consigo imaginar: a arte de escrever histórias consiste em saber extrair daquele nada que se entendeu da vida todo o resto; mas, concluída a página, retoma-se a vida, e nos damos conta de que aquilo que sabíamos é realmente nada. (CALVINO, 2005, p. 53)

Como ela não possui nenhuma experiência amorosa, assim como já disse não ter participado da guerra, ela vai relatar apenas o que ouviu falar sobre o amor. Mesmo porque, na arte, também se fala daquilo que não se conhece e ela sabe que está produzindo uma arte. A narradora é semelhante a Agilulfo: não sente aquilo que chamam de paixão amorosa. Para falar do amor, ela usa a figura de Bradamante: “Escolhera a vida da cavalaria pelo amor que sentia por tudo o que fosse severo, exato, rigoroso, adaptado a uma regra moral e – no manejo das armas e dos cavalos – de uma extrema precisão de movimentos” (CALVINO, 2005, p. 53). Todavia, ao seu redor só encontrava homens suados, descuidados, beberrões que evitavam até o pensar. Homens que sempre estavam atrás dela perguntando-lhe quem ela escolheria para levar à tenda naquela noite. Mas Bradamante tinha desejos de severidade e rigor que eram contrários a sua natureza, talvez por isso mesmo os tinha: era desmazelada; sua tenda era a mais desorganizada do acampamento. Foi educada como uma princesa, mimada, e não tocava em nada. As lavadeiras e ajudantes de cozinha é que arrumavam seu pavilhão. Dos soldados, exigia perfeição na apresentação e manejo das armas, e ainda tinham que ser animados. Os homens que correspondiam às suas pretensões, mas que perdessem o controle de si mesmos, eram descartados. “Mas quem mais havia de encontrar? Nenhum dos campeões cristãos ou inimigos tinha mais qualquer ascendência sobre ela: conhecia fraquezas e atitudes estúpidas de todos eles (CALVINO, 2005, p. 54).” Rambaldo era apaixonado por Bradamante, mas ela amava Agilulfo: “– Quem mais, alguém mais poderá disparar com tanta firmeza? Quem poderá ser preciso e absoluto em cada ato como ele? – E assim dizendo empurrava torrões com capim, quebrava flechas contra as paliçadas. Agilulfo já ia longe e nem se virava” (CALVINO, 2005, p. 56). Agilulfo estava dentro de tudo o que essa guerreira sempre desejou:

era severo, exato, rigoroso, preciso nos movimentos e adaptado a uma regra moral. Porém, ele não desejava ninguém. Ele é o desejo que ela nunca poderá ter, talvez por isso seja seu desejo. O homem perfeito, tão sonhado, é uma utopia, uma impossibilidade. Agilulfo não é semelhante a ela, não tem um corpo humano. Agilulfo, mesmo existindo somente através de sua armadura branca, é visto como um objeto de desejo por Bradamante:

- Desde que se apaixonou por Agilulfo, desgraçada, não encontra paz...
- Como? Que disse? – Rambaldo, captando a frase no ar, pegou por um braço aquele que havia falado.
- Ei, pintinho, você está inchando o tórax lindamente para o lado de nossa paladina! Agora só lhe agradam as couraças limpas por dentro e por fora! Não sabe que está perdidamente apaixonada por Agilulfo?
- Mas como é possível... Agilulfo... Bradamante... Como é possível?
- Acontece que, quando uma mulher já se satisfaz com todos os homens existentes, o único desejo que lhe resta só pode ser por um homem que não existe de jeito nenhum. (CALVINO, 2005, p. 57)

Depois de ter experimentado todos os homens existentes, Bradamante tinha um amor platônico e um desejo insaciável e não correspondido por Agilulfo. Ademais, como no amor romântico, surgido das transformações culturais do fim do século XVIII, Calvino apresenta um amor como um modelo contraditório:

- Ei, loura, mas não será um tanto delicado para a cama? [...]
- Conte pra gente – insistiam os impertinentes -, se o despir, o que há de encontrar? – E zombavam. [...]
- E não acreditam que eu seja tão mulher a ponto de fazer a qualquer homem tudo aquilo que se deve fazer?
- Eles corriam, berrando.
- Uh! Uh! Se quer que lhe emprestemos alguma coisa, Bradamá, basta pedir! (CALVINO, 2005, p. 57, 58)

Bradamante não sabia responder as provocações de seus companheiros de batalha, porque ficava desnorteada depois que via Agilulfo. Como que caracterizando o amor romântico do fim do século XVIII, percebemos a contradição: por um lado

ele absorve todas as energias e as pulsões do *eros* em direção a um ideal projetivo e absoluto de união perfeita e eterna de dois corpos e duas almas, e elabora procedimentos líricos, sublimação e exaltação fantástica. Mas, por outro lado, encontra-se continuamente com uma realidade dura e medíocre que cada vez demonstra a tarefa totalmente inexequível do ideal. (CESERANI, 2006, p. 101, grifo do autor)

Um amor que deseja uma união perfeita, mas que na realidade se mostra impossível. Na obra de Calvino, Bradamante mostra o amor como contraste, como guerra, como impossibilidade. Ela tem um amor por Agilulfo, mas é a mulher do coração de Rambaldo.

Como aponta Calvino (2014, p. 16), “Bradamante, amor como guerra, busca o diferente de si, portanto o não ser, por isso está apaixonada por Agilulfo” (CALVINO, 2014, p. 16). Nota-se que existe um amor de Bradamante por Agilulfo, mas que é impossível de se concretizar em um relacionamento, pois ao mesmo tempo em que Agilulfo existe, ele não existe se retirar sua armadura branca. Talvez aí esteja o desejo humano: em algo impossível, que não pode concretizar-se e, por isso, sempre desejo. Portanto, Agilulfo se configura como sendo um personagem que existe através de uma armadura que tem a mesma cor dada aos fantasmas: o branco. Simbolizando algo que seja puro, perfeito e limpo, mas ao mesmo tempo simbolizando o nada.

Agilulfo é um ser causador de medo, de angústia, de espanto e admiração por parte de Rambaldo:

Que haja um cavaleiro que não existe, confesso-lhe, me provoca medo... E, contudo, o admiro, é tão perfeito em tudo aquilo que faz, dá maior segurança do que se existisse de fato e quase – enrubesceu – entendo Bradamante... Agilulfo certamente é o melhor cavaleiro de nosso exército. (CALVINO, 2005, p. 59)

Rambaldo também gostava de Agilulfo, obviamente não da mesma maneira que Bradamante. Ele admirava a sua perfeição, seus movimentos precisos. Por isso, entendia o amor platônico de Bradamante por aquele Cavaleiro: o melhor e mais perfeito paladino. Mesmo que não comesse, Agilulfo sentava no extremo da mesa: “No extremo da mesa, ia sentar-se Agilulfo, sempre em sua armadura de combate sem manchas” (CALVINO, 2005, p. 62). O lugar que ele ocupa na mesa mostra que ele tem uma posição de comando, de chefia com relação aos outros paladinos.

O que vinha fazer à mesa, ele que não tinha nem jamais teria apetite, nem um estômago para encher, nem uma boca da qual aproximar o garfo, nem um palato para regar com vinho da Borgonha? Contudo, jamais falta a esses banquetes que se prolongam durante horas – ele que saberia empregá-las bem melhor, aquelas horas, em operações concernentes ao serviço. Pelo contrário: como todos os outros, ele tem direito a um lugar à mesa imperial e o ocupa; e cumpre o cerimonial do banquete com o mesmo cuidado meticuloso que dedica a qualquer outro cerimonial da jornada. (CALVINO, 2005, p. 62)

Não tinha apetite, não comia, mas cumpria com todos os seus deveres e estar na mesa com outros paladinos durante as refeições era um deles. Sabia de todas as regras de etiqueta e mesmo sendo um momento em que os outros não vão precisar de sua presença, fazia questão de estar lá. Na mesa, os outros paladinos arrumam mais confusão do que no combate: pegam as carnes com as mãos, despedaçam com os dentes, sujaram suas couraças de gorduras e

molhos. Diante de uma figura tão perfeita e que se lembra de cada detalhe sobre as guerras das quais seus companheiros participaram, os outros paladinos sentiam raiva, pois Agilulfo sempre ofuscava o brilho da vitória deles:

Mas estavam aborrecidos. Aquele Agilulfo que se lembra sempre de tudo, que sabe citar os documentos de cada caso, que, mesmo quando uma façanha era famosa, com uma versão aceita por todos, lembrada de ponta a ponta por quem não participara dela, qual o quê!, queria reduzi-la a um episódio normal de serviço, a ser assinalado no relatório noturno para o comando do regimento. (CALVINO, 2005, p. 64)

Refutando as histórias contadas por paladinos que combatiam com ele, pois era tão perfeito que não mentia e nem se esquecia de nada, o desejo de Agilulfo era colocar seus colegas no mesmo patamar que ele: em um vazio.

Mas uma pessoa como Agilulfo não tem nada para sustentar as próprias ações, verdadeiras ou falsas que sejam: ou são verbalizadas cotidianamente, inscritas nos registros, ou então é o vazio, a escuridão total. E gostaria de reduzir a isso também os colegas, aquelas esponjas de Bordeaux e de vantagens, de projetos que voltam ao passado sem que nunca tenham existido no presente, de lendas que, após serem atribuídas um pouco a um e um pouco a outro, acabam por encontrar o protagonista que assume todas. (CALVINO, 2005, p. 65)

Assim como Agilulfo é inexistente, suas próprias ações também podem ter sido. Elas estão nos registros feitos por ele ou são o próprio vazio. Dessa maneira, o Cavaleiro gostaria de reduzir ao nada também as lendas de seus colegas. As histórias não são exatas como ele gostaria, mas são as autências glórias do exército franco. Não satisfeito com as objeções de Agilulfo, um cavaleiro, Torrismundo da Cornualha, contestou um dos títulos que ele possuía:

– Gostaria mesmo de ver, Torrismundo, você encontrar em meu passado algo de contestável – disse Agilulfo ao jovem, pois era justamente Torrismundo da Cornualha. – Talvez queira contestar, por exemplo, que fui armado cavaleiro porque, há exatos quinze anos, salvei da violência de dois bandidos a filha virgem do rei da Escócia, Sofrônia?

– Sim, vou contestá-lo: há quinze anos, Sofrônia, filha do rei da Escócia, não era virgem. (CALVINO, 2005, p. 66)

Além do jovem Rambaldo, Calvino precisava de outro: Torrismundo. Fez dele “a moral do absoluto, para quem a comprovação do ser deve derivar de algo diferente de si mesmo, do que existia antes dele, a totalidade da qual se destacou” (CALVINO, 2014, p. 16). A comprovação da existência de Agilulfo estava nesse personagem. Agilulfo asseverou que cada título e predicado que possuía foram obtidos com ações bem analisadas e comprovadas por documentos irretorquíveis, mas aquele outro cavaleiro estava seguro de sua afirmação: “–

Como pode afirmar isso, que é uma ofensa não só à minha dignidade de cavaleiro mas também a uma dama que tomei sob a proteção de minha espada? – Sustento o que afirmei. – As provas? – Sofrônia é minha mãe!” (CALVINO, 2014, p. 66-67). Ao ter salvado a pureza de uma moça, Agilulfo foi armado cavaleiro. Antes disso, “era um simples guerreiro sem nome numa armadura branca, que andava pelo mundo em busca de aventura. Ou melhor (como logo se soube), era uma armadura branca vazia, sem guerreiro dentro” (CALVINO, 2005, p. 67). Essa passagem nos lembra Dom Quixote, um guerreiro que também sai à procura de aventuras pelo mundo, passando pelas mais bizarras situações. A relação com Dom Quixote também se dá no plano da enunciação, uma vez que as vozes narradoras no romance de Cervantes estabelecem-se por meio de um contraste entre o falso e o verdadeiro, como é a voz da narradora do livro de Calvino.

Agilulfo perderia o título de cavaleiro caso fosse comprovado que Sofrônia não era virgem quando a salvou. Além disso, tudo que fizera desde então não podia ser reconhecido como válido para nenhum efeito, todos os nomes que possuía seriam anulados, “cada uma de suas atribuições se tornava não menos inexistente que sua pessoa” (CALVINO, 2014, p. 68). Como gostariam de livrar-se de Agilulfo, um importuno para os paladinos, Carlos Magno perguntou-lhe se ele poderia provar a veracidade daquele título. Afirmando que conseguiria, o Cavaleiro da armadura vazia saiu à procura da virgem ou então de seu possível violador.

Segundo a história que a mãe de Torrismundo lhe contara, seu pai seria um dos cavaleiros do Santo Graal, cavaleiros que haviam feito voto de santidade e se isolaram do mundo. Estes representam o existir como experiência mística, de anulação do todo, o budismo dos samurais. Em contrapartida, eles eram sustentados por camponeses que Calvino utilizou como experiência histórica, “tomada de consciência de um povo até então tido como fora da história (conceito várias vezes bem expresso por Carlo Levi) [...] o povo da Curvaldia, tão miserável e oprimido a ponto de não saber sequer que existia, e que há de aprendê-lo lutando” (CALVINO, 2014, p. 16). Estes, aprenderam o valor da vida lutando e vencendo os cavaleiros do Graal que os exploravam, até que conseguiram ser independentes e criaram uma sociedade comunista. Assim, Torrismundo também foi atrás de um reconhecimento paterno de toda aquela ordem de guerreiros. Bradamante também partiu, pois, para ela, estar naquele campo de batalha só fazia sentido com a presença inexistente de Agilulfo.

Agilulfo salva crianças e donzelas durante sua viagem a cavalo para procurar a suposta donzela. A narradora o coloca nessas situações e faz todos os desenhos do lugar por onde ele e Gurdulu passam: “O que desenho agora é uma cidade cercada por muralhas. Agilulfo deve atravessá-la” (CALVINO, 2005, p. 74). Novamente, temos aqui o jogo entre a ficção

(desenho) e o real (cidade). O Cavaleiro Inexistente encontra Sofrônia em Marrocos. Ela havia sido levada para lá como escrava e foi comprada como noiva de um Sultão. Aguardava havia onze meses para passar uma noite com aquele homem. Quando Agilulfo a resgata, ele a deixa em uma caverna e junto com Gurdulu vai alcançar o acampamento de Carlos Magno para anunciar que sua virgindade ainda está intacta e, conseqüentemente, a legitimidade de seu nome. Porém, Torrismundo também chegou na caverna onde ela estava e, de forma bizarra, a narradora não sabe como. Talvez perseguisse a lembrança de sua infância nas matas da Escócia e, depois de fracassada a sua procura pelo pai, pois descobriu que os cavaleiros do Graal eram homens desumanos, acabou vagando por aquelas terras e entrando na gruta onde se encontrava Sofrônia. Esta, representa “o amor como paz, nostalgia do sono pré-natalício, a mulher do coração de Torrismundo” (CALVINO, 2014, p. 16). O amor pela suposta mãe.

Quando os outros paladinos chegam, eles encontram Torrismundo e Sofrônia juntos. Agilulfo sai esporeando o cavalo pensando que perdeu todos os seus títulos. Além de ser inexistente, agora não tinha mais nome: aquilo que também lhe dava vida e falava sobre ele. Rambaldo chamou por ele, mas nada aconteceu.

– Cavaleiro, resistiu por tanto tempo só com sua força de vontade, conseguiu fazer sempre de tudo como se existisse: por que render-se de repente? – Mas já não sabe para que lado virar-se: a armadura está 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)

A armadura sempre esteve vazia, e o vazio é o que lhe dava vida com sua força de vontade. A armadura está esvaziada de Agilulfo que sempre foi o nada, dissolvendo-se na imensidão do vento, do espaço, tornando-se espaço liso. Agilulfo se precipitou e não ouviu a explicação da donzela: que havia criado aquele cavaleiro, era sua mãe adotiva, e não havia conhecido nenhum homem até aquele momento. Agilulfo conseguiu provar a veracidade e importância da heterogeneidade dos títulos que possuía, mas nunca saberia disso, e, se soube, nós não somos informados. Carlos Magno pediu para um cavaleiro ir avisá-lo. Rambaldo chamou por seu nome, bateu atalho por atalho do bosque, por torrentes e despenhadeiros. Encontrou pegadas de ferraduras e seguiu-as. Logo em seguida, a sua armadura branca é encontrada estriada sobre um carvalho como que representando sua morte. Um fim trágico:

Aos pés de um carvalho, espalhados pelo chão, havia um elmo virado com penacho cor de íris, uma couraça branca, coxotes, braceletes, manopla, enfim, todos os pedaços da armadura de Agilulfo, alguns arrumados como se houvesse a intenção de formar uma pirâmide ordenada, outros enrolados no solo confusamente. Amarrado na alça da espada, havia um bilhete: “Deixo esta armadura ao cavaleiro Rambaldo de Rossiglioni”. Embaixo via-

se um rabisco, como de uma assinatura iniciada e logo interrompida. (CALVINO, 2005, p. 108)

Nessa passagem, percebemos que aquilo que dava vida a Agilulfo e falava sobre seu passado, seu caráter, agora também representa a perda de seu existir. Ele não pode nem sequer assinar o bilhete, porque também perdeu a existência de seu nome. Temos o espaço-corpo de Agilulfo metamorfoseado, ele está no espaço. Transformou-se em espaço liso e pode funcionar como rizoma, interligando-se com qualquer outra coisa do universo. Sua armadura branca está em pedaços pelo chão, um espaço estriado e heterotópico. Rambaldo vestiu a armadura de Agilulfo, voltou ao imperador, explicou que não havia encontrado o cavaleiro dentro dela, que havia procurado, mas que dele só restou a armadura branca e um bilhete que garantia a ele a posse dela. “– Seu desejo foi atendido – diz o rei Carlos –, é chegada a hora de lutar. Honre as armas que traz. Embora de temperamento difícil, Agilulfo sabia ser um soldado!” (CALVINO, 2005, p. 108) Rambaldo é o primeiro a enfrentar os invasores. O exército franco sai vitorioso. Rambaldo só não conseguiu manter a armadura de Agilulfo intacta:

Rambaldo sai da batalha vitorioso e incólume; mas a armadura, a cândida intacta impecável armadura de Agilulfo está toda enlameada, com espirros de sangue inimigo, salpicada de amassaduras, bossas, arranhões, cortes, o penacho meio depenado, o elmo torto, o escudo descascado justamente no meio do misterioso brasão. Agora o jovem a sente como armadura sua, dele, Rambaldo de Rossiglione; o primeiro mal-estar sentido ao vesti-la já vai longe: serve-lhe como uma luva. (CALVINO, 2005, p. 109)

A armadura branca também sofreu modificações depois que perdeu a presença de Agilulfo. Agora ela não está moldando o vazio, mas o corpo de Rambaldo. Encontra-se toda estriada por amassos, sangue, arranhões. O espaço liso toma uma nova forma no estriado da armadura que estava pelo chão. Agora, esse corpo é encontrado por Bradamante, que logo pensa que é Agilulfo. Rambaldo deseja dizer-lhe:

“Não sou Agilulfo, observe agora como a armadura pela qual se apaixonou se ressentido do peso de um corpo, embora jovem e ágil como o meu. Não vê como esta couraça perdeu seu candor inumano e se tornou uma vestimenta dentro da qual se faz a guerra, exposta a todos os golpes, um paciente e útil instrumento?” (CALVINO, 2005, p. 110)

Bradamante se apaixonou por uma armadura; por um homem perfeito e inexistente. Agora a armadura perdeu a pureza e se tornou uma veste humana, um instrumento de guerra que pode sofrer qualquer agressão. Contudo, Rambaldo não disse nada até que se aproximou e deitou-se com Bradamante. Quando ela abriu os olhos se decepcionou: “– Você! Você! – grita

com a boca cheia de raiva, os olhos lacrimejando – Você! Impostor!” (CALVINO, 2005, p. 110)

Ao deixar a armadura branca sobre um carvalho, nota-se que temos, mais uma vez, o espaço liso: Agilulfo muda de natureza, ele virou o todo. Ele deixa de ser o paladino da armadura branca para se dissipar no ar e não mais ser visto. Ele pode corresponder ou germinar em rizoma. Deixa de pertencer a uma formação comum, um paladino, para se tornar uma das dimensões da multiplicidade. É uma heterogeneidade que varia continuamente, amorfo. Agilulfo metamorfoseou-se em espaço liso, não pode mais ser metrificado nem domado. Ele misturou-se com o vento, tornou-se misto, móvel, podendo se utilizar do espaço liso para se converter em outro espaço estriado. Estaria ele habitando outra armadura? Outro espaço? A existência de Agilulfo foi rompida da mesma maneira que um rizoma pode ser quebrado em qualquer lugar de sua estrutura e ser retomado segundo suas linhas ou outras linhas. Antes, esse cavaleiro tinha linhas que o definiam, linhas de segmentaridade, segundo as quais ele era territorializado, organizado, significado, visto e sentido. Porém, quando tirou sua armadura essas linhas se espalharam pelo chão e conseguiram juntar-se a uma matéria: o corpo de Rambaldo.

Agilulfo foi desterritorializado e pode confundir-se com qualquer ponto do universo por onde flutua. Podendo, claro, encontrar organizações que reestratifiquem seu conjunto, formações que lhe dariam novamente um poder significativo, atribuições que o reconstituíam como sujeito. Assim como o rizoma, Agilulfo se metamorfoseia, se transforma quando sai de dentro de sua armadura branca. Ele é o oposto a uma estrutura que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações entre pontos, ele não tem um lugar fixo, mas é feito de linhas de fuga. O que está em questão no espaço-corpo de Agilulfo é sua relação com todo tipo de devir a partir de qualquer coisa. Assim como o rizoma, o que está em questão é “uma relação com a sexualidade, mas também com o animal, com o vegetal, com o mundo, com a política, com o livro, com as coisas da natureza e do artifício, relação totalmente diferente da relação arborescente: todo tipo de ‘devires’” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 33). Conhecíamos um Cavaleiro Inexistente de armadura branca, mas poderíamos conhecer um homem com roupas vazias, uma capa ambulante. Ou seja, qualquer outra forma em que o Cavaleiro decida se estabilizar, tornar-se estriado, estratificado.

Rambaldo ainda tem esperança de encontrar Agilulfo. Sempre que vê uma couraça ereta sobre os flancos, ou o repentino levantar-se de uma cotoveleira, estremece e se pergunta: “E se o cavaleiro não tivesse se dissolvido, se houvesse encontrado uma outra armadura?” (CALVINO, 2005, p. 111) Quando vê um cavaleiro, logo pede para que abra a viseira, mas

sempre se decepciona. Gurdulu também procura por Agilulfo em panelas vazias ou na chaminé, mas só encontra o nada. “– O que procura aí dentro, Gurdulu? [...] – Procuo meu patrão – diz Gurdulu. – Dentro daquele frasco? – Meu patrão é alguém que não existe; assim, pode não estar tanto num frasco quanto numa armadura. – Mas seu patrão dissolveu-se no ar (CALVINO, 2005, p. 111).” Talvez, ao encontrar o nada, ele encontre Agilulfo.

Por fim, Rambaldo, estando sempre à procura de Bradamante, bate em um convento. A penitência de Bradamante talvez tenha sido porque, antes de ir para este convento, ela foi uma guerreira. Estava lá pagando pelos seus pecados. A freira que abre o portão diz que lá não há guerreiras, apenas mulheres pobres e piedosas que rezam para pagar pelos seus próprios pecados. Porém, a freira que está escrevendo essa história grita da janela: “– Sim, Rambaldo, aqui estou, espere-me, tinha certeza de que você viria, já estou descendo, partiremos juntos!” (CALVINO, 2005, p. 112) Quiçá, para esperar por Rambaldo, Bradamante tenha escrito toda essa história que ela assegurou ser verdadeira. Entretanto, para isso, ela teve que encenar, mostrar-se como freira:

Sim, livro. A irmã Teodora, que narrava esta história, e a guerreira Bradamante são a mesma pessoa. Um tanto galopo pelos campos de guerra entre duelos e amores, outro tanto me encerro nos conventos, meditando e escrevendo as histórias que me ocorrem, para tentar entendê-las. Quando vim me trancar aqui estava desesperada de amor por Agilulfo, agora queimo pelo jovem e apaixonado Rambaldo. (CALVINO, 2005, p. 115)

É cômico e surpreendente saber que a narradora também era participante da história e estava jogando conosco do início ao fim da narrativa. Calvino nos surpreende quando revela um narrador que fazia parte da história; quando nos engana ao dizer que ele era, na verdade, a irmã Teodora; e agora, quando revela que a freira é Bradamante, a qual escrevia e vai continuar escrevendo histórias das quais participa. Bradamante narra a sua própria história, embora sempre faça menção à história de Agilulfo em terceira pessoa. Temos, novamente, um narrador dramatizado, aquele que se refere a si próprio como “eu” ou que se mostra como participante. Nessa narrativa, a narradora não só é personagem como é a autora da história. Os autores modernos, segundo Wayne Booth (1980, p. 172), têm essa característica de experimentar narradores pouco dignos de confiança, cujas características se alteram no decorrer das obras que narram. No início da narrativa, tínhamos um narrador desconhecido, em terceira pessoa; depois, descobrimos que ele era uma freira que mal sabia contar algumas partes da história e sempre apontava que o que ela desconhecia tratava de imaginar; por fim, descobrimos que a narradora era uma das personagens de maior relevância da trama. Percebemos um narrador afastado do leitor e que depois vem se aproximando. “No século

XX, os autores procederam quase como se estivessem firmemente decididos a estabelecer todas as formas de enredo possíveis, com base em deslocações desse tipo: começar longe e acabar perto (BOOTH, 1980, p. 173).” Com Italo Calvino, um dos mais brilhantes autores do século XX, não foi diferente.

Agora, apaixonada por Rambaldo, Bradamante vai com ele e não sabe qual história escreverá no futuro, mas sabe que essa já está finalizada. Bradamante escreve para tentar entender acontecimentos de sua vida. Não obstante, Calvino (1999, p. 21) escreve e reescreve contos porque os considera de suma importância para a vida: os contos “[vistos] todos juntos, na sua repetida e sempre variada casuística de acontecimentos humanos, são uma explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e conservada até nós no lento ruminar das consciências camponesas”. O conto faz parte de nossa vida. Ele ganha vida nova sempre que permanece vivo na memória de alguém que tenha uma história para contar. Esse relato da narradora nos remete às histórias de quem participa de guerras. Contos que passam de geração para geração e nunca têm uma origem definida.

Verifica-se que o Cavaleiro é um personagem insólito, incomum, extraordinário. Mesmo não existindo, sendo inexistente, ele vive atuante dentro da sociedade como um ser humano convencional. Ele é o componente metaempírico da obra: um fenômeno sobrenatural, na concepção mais corrente do termo, que faz parte de um sistema de natureza diferente do universo que conhecemos; mesmo seguindo os princípios ordenadores do mundo real, ele é considerado inexplicável e alheio ao nosso mundo já que é desconhecido dos princípios científicos que o rege. Por isso, encaixamos essa obra, também, na classificação de Furtado (2015), como uma narrativa do fantástico modo.

O Cavaleiro é perceptível, acessível, mas não conseguimos explicá-lo e de fato não devemos, pois ele faz parte de um mundo ficcional que não precisa de explicação: o maravilhoso. Os acontecimentos são classificados de maravilhosos não porque são explicados como sobrenaturais, mas simplesmente porque não os explicamos e são admitidos em convivência com a ordem natural, sem que provoquem escândalo ou se estabeleça algum problema com relação a eles.

Podemos refletir, então, sobre nossa finitude natural ou sobre aquilo que ameaça nossa integridade física e humana, como quando estamos com medo, ou pensamos no que nos torna humanos e se o que prova nossa existência é aquilo que vemos, sentimos e ouvimos. Quando sentimos angústia diante do Cavaleiro, também estamos diante do sentimento inquietante, daquilo que reconhecemos, mas não conseguimos nomear; daquilo que não conseguimos racionalizar, pois nos é estranho. Da mesma forma, o Cavaleiro é um paladino, é familiar, é

um ser humano, mas o que é acrescentado a ele é novo: a invisibilidade. Por isso, mais uma vez, os outros oficiais do exército, e provavelmente os leitores da narrativa, experimentam a sensação de desorientação ao depararem com ele num primeiro momento. O Cavaleiro deixa os outros personagens incertos quanto a ele ser um autômato ou uma pessoa, ou seja, se ele faz ou não parte da realidade cotidiana na qual ele vive. Contudo, essa incerteza não precisa e não nos leva à procura de esclarecimentos, fazendo perdurar o efeito emocional do texto.

Agilulfo altera a ordem natural da vida, ele está além da norma, ele quebra com nosso real cotidiano. Sendo assim, o “inquietante” liga-se diretamente a sua figura. O sentimento inquietante só se manifesta mediante aquilo que uma pessoa acredita ou não, mediante seu grau de instrução e quando ela está diante de algo estranho.

Mesmo aquele seu miserável corpo impreciso entre o rato e o volátil era sempre algo de tangível e seguro, alguma coisa que podia se sacudir pelos ares de boca aberta engolindo pernilongos, ao passo que Agilulfo com toda aquela couraça era atravessado em cada fissura por sopros de vento, pelo voo dos insetos e dos raios de lua. (CALVINO, 2005, p. 15)

Estamos na época da justaposição do espaço, e esse Cavaleiro mostra que algo tem de ser acrescentado a ele, tem de ser colocado junto a ele para que ele exista. Mesmo sem a sua armadura, ele é justaposto, pois ele se confunde com o vento, se dissolve nele. Já sabemos que Agilulfo não comia, não dormia e nem bebia absolutamente nada. Agora também sabemos que ele poderia ser atravessado pelo próprio vento; que seu corpo era ao mesmo tempo seguro, inconstante e volúvel; tocável, perceptível, corpóreo, que existe concretamente e é compreensível, é estriado e heterotópico: existe a partir de vários elementos. Por outro lado, é um corpo que poderia voar com o vento, ser atravessado por pernilongos e mosquitos; pelos insetos e pelos próprios raios de lua. Assim, percebemos que a fronteira entre fantasia e realidade é realmente dissipada na obra *O cavaleiro inexistente* (2005), e que seu protagonista pode representar o vazio, a falta, inerente ao homem.

O mundo que Calvino apresenta coincide com a realidade que nos é familiar, entretanto, o sentimento inquietante reside na forma como Calvino constrói a inexistência do Cavaleiro, que pode suscitar reflexões sobre a existência dos homens ou dúvidas em relação a essa existência: se ela é de fato tão material quanto pensamos. Percebe-se que, apesar desse personagem se distanciar às expectativas cotidianas de uma sociedade e uma cultura, ele possui um potencial de verossimilhança com outras pessoas, com nossa realidade. A partir dele, Calvino faz sobrevir “acontecimentos que jamais” ou raramente “encontramos na realidade. Calvino como que denuncia a superstição que ainda abrigamos e acreditávamos

superada, ele nos engana, ao prometer-nos a realidade comum e depois ultrapassá-la” (FREUD, 2010, p. 373). Assim, “ao notarmos o engano, é tarde demais, o autor atingiu seu propósito, mas afirmo que não alcançou pleno êxito. Fica-nos um sentimento de insatisfação, uma espécie de desgosto pelo malogro tentado” (FREUD, 2010, p. 373). Esse sentimento que fica é gerado pelo inquietante, o qual não impede que acreditemos na realidade criada pelo autor.

Para Lovecraft (2007, p.13), a emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo do desconhecido, acreditamos que isso deve estabelecer para todos os tempos a autenticidade e dignidade da ficção fantástica de horror como forma literária. Assim, pensando em algumas características dessa literatura dita gótica, como os cenários medievais (castelos, ruínas), os personagens melodramáticos (donzelas, cavaleiros), podemos verificar o tratamento do insólito e observar de que maneira ele se constrói no espaço-corpo do Cavaleiro de Calvino. Este personagem também se configura como sendo o elemento gótico da obra, o fantasma, já que ao mesmo tempo em que ele exerce a função de paladino, ele se torna, por fim, um espectro: o Cavaleiro de armadura branca que tem o elmo vazio. Só que esses elementos góticos são mesclados a uma configuração narrativa em que se imbricam elementos de ironia constante, de riso, um riso de fanfarronice. Assim, não julgamos que Calvino faça uma literatura gótica, mas que ele recolha dela elementos para reinventar formas para narrar histórias de cavaleiros e de bravura, de cenas trágicas e de cenas cômicas.

Quando lembramos a relação da literatura gótica com a literatura fantástica, notamos que ambas surgiram e se desenvolveram no século XVIII. Assim como o romance gótico, a narrativa fantástica surgiu no período marcado pelo racionalismo e pela fermentação intelectual que exigia o direito de livre exame de tudo à luz da razão. A literatura fantástica fez surgir no meio da cientificidade o insólito, o inexplicável. A narrativa de Italo Calvino faz parte daquelas em que figuras sobrenaturais continuam a jogar uma sombra sobre o progresso da modernidade, que questiona os valores humanísticos: mostra um cavaleiro, que mesmo não existindo, é o melhor soldado de guerra.

Na obra de Italo Calvino se encontra um amplo repertório de procedimentos e temas da literatura fantástica. Notamos que, através de seu protagonista Agilulfo, o inexplicável se esconde na cotidianidade mais simples e banal. Nessa obra, há um homem com a concepção burguesa de ser uma entidade individual, responsável pela própria autoafirmação e autodeterminação. À vista disso, constatamos que a literatura fantástica também é aquela que carrega o elemento gótico, a autorreflexão, a solução estética, o pano de fundo humorístico ou fabuloso, o gosto pelo grotesco, pelo terror, pelo elemento sobrenatural, a tendência alegórica.

Pensamos, então, em Agilulfo: uma personalidade lacerada, dividida, fragmentada, frequentemente atormentada por fixações e obsessões.

Na passagem dos séculos XVIII e XIX, verifica-se uma mudança radical dos modelos culturais até então difundidos. Mudança na vida social, na necessidade de controlar os impulsos, na nova concepção do trabalho, da família, do amor, da amizade e da morte. A questão não era misturar as crenças relativas a qualquer explicação científica do mundo natural, mas, mais que isso, de usar as crenças tradicionais no sobrenatural para explorar novos e inquietantes aspectos do natural e, principalmente, a vida material instintiva ou sublimada do homem. Em nosso inconsciente ainda não há lugar para a morte, mesmo que seja uma ideia bastante difundida, há mecanismos que tentam eternizar a vida escamoteando a morte. Isso mostra que ainda pensamos como os primitivos. Freud (2010) destaca que, possivelmente, o medo dos mortos vem acompanhado do sentido de que o morto se tornou inimigo do que vive e deseja levá-lo consigo para partilhar sua nova existência. Neste caso, a repressão, que é a condição necessária para o retorno do primitivo como inquietante, ainda subsiste:

as chamadas pessoas cultas não mais creem que os mortos venham a aparecer como espíritos, ligam o seu surgimento a condições remotas e raramente concretizadas, e a postura emocional ante a morte, originalmente bastante equívoca e ambivalente, abrandou-se para as camadas superiores da vida psíquica, dando lugar ao inequívoco sentimento da piedade. (FREUD, 2010, p. 362)

O Cavaleiro Inexistente pode representar, também, a imagem da morte, da imortalidade e da busca humana pela perfeição. Sua origem é desconhecida e ele mostra traços obscuros da experiência humana, como a morte. Quando a coisa é dotada de ação independente, como Agilulfo, o qual é um ser real no mundo da diegese narrativa, ela carrega algo de muito inquietante. Isto é, coisas que acreditávamos, superamos, mas que ainda subsistem dentro de nós quando o que nos acontece traz alguma confirmação das convicções abandonadas. Os contos são, por natureza, virados para o passado, são estáticos, “e as transições de que trazem marcas são mais antropológicas que históricas. ‘Datar’ um conto de fadas é arbitrário, só com uma aproximação de séculos, quando não de milénios” (CALVINO, 2014, p. 104). Os contos têm as características das quais Calvino também é mestre: a rapidez e a sugestividade.

A obra de Calvino mostra-nos o heroísmo, o gosto pela aventura, o horror, o romance impossível, o mistério, um final trágico, típicos de uma obra de horror como *O fantasma da ópera* (1910), de Gaston Leroux. Entretanto, diferentemente de seu protagonista Erik, o

fantasma, que podia ser visto inclusive em sua imperfeição, pois tinha uma deformação na face, o Cavaleiro não podia ser visto, senão através de algo do mundo material que fosse acrescentado a sua invisibilidade. À vista disso, acreditamos, tal qual Lovecraft (1987. p. 6), que “quanto mais completa e unificadamente uma história comunique uma tal atmosfera, tanto melhor é como obra de arte no gênero considerado”. Agilulfo sempre foi o herói da obra, aventureiro e, infelizmente, teve um fim trágico.

Italo Calvino provavelmente atinge o leitor emocionalmente quando desperta nele o sentimento inquietante. Agilulfo não pode ser considerado um simples enfeite ocasional da ficção, pois ele apresenta vitalidade e bom gosto. A partir de seu espaço-corpo, pudemos ler nosso espaço cotidiano: um ser humano vazio em busca da conquista do ser; da perfeição; da eternidade. Calvino instaurou outra lógica, reverteu a ontologia, destruiu o fundamento, anulou o fim e o começo. Soube fazer uma pragmática.

Por fim...

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura fantástica surgiu na França, no fim do século XVIII, no período marcado pelo racionalismo e pela fermentação intelectual, em que tudo deveria passar pelo crivo racional e científico ou não seria admitido como certo e verdadeiro. Essa literatura nasceu, portanto, como uma reação, contestando a hegemonia do racional da época, fazendo surgir o insólito em seu cotidiano. Doravante, hoje ela desfruta de plena liberdade para fazer o que queira, almejando devolver “ao homem o sentido do mistério de si mesmo e do mundo, levando a ler metaforicamente o texto literário como imagem invertida e substituta da realidade, como porta de ingresso a uma supra-realidade onde sonho e desejo [...] retomam a plenitude de seus direitos” (PAES, 1985, p. 192).

Assim, por vias de aportes teóricos vários, importou-nos investigar, então, a construção do insólito em duas obras de Italo Calvino, *O visconde partido ao meio* e *O cavaleiro inexistente*, procurando entender de que maneira ele se constrói e emerge na narrativa, ou seja, verificar como se configura a sua manifestação no espaço-corpo de seus protagonistas (o Visconde e o Cavaleiro). Pretendíamos, também, verificar por meio de quais processos o efeito “inquietante” é desencadeado pelo insólito; como os protagonistas se tornam deflagradores fundamentais das ambiguidades e verdades; averiguar quais imagens são formadas a partir de seus corpos insólitos e como se constitui esse espaço dentro das narrativas; conferir qual a impressão que o espaço do insólito imprime aos textos.

Para pensarmos a literatura fantástica, começamos pelo clássico estudo de Todorov (2004), no qual ele nos sugere que o texto constrói o insólito, mas a adesão ao fantástico puro, maravilhoso ou estranho estaria nas mãos do leitor. Para o autor, a “hesitação” produz o fantástico na narrativa, pois o leitor, frente a algo que esteja no plano do desconhecido, isto é, do insólito, hesitará entre uma explicação lógica e outra sobrenatural. No caso das narrativas de Italo Calvino, essa hesitação não acontece de forma efetiva, pois é o maravilhoso que se instala. Portanto, há por parte do leitor uma aceitação, ou não, do sobrenatural do texto, visto que não há leis racionais que expliquem como um homem partido ao meio e um cavaleiro inexistente vivem dentro da sociedade como seres comuns. Essa hesitação, em nosso ponto de vista, estaria presente no discurso metafórico da literatura fantástica, que faz o leitor movimentar sua interpretação questionando sua realidade.

Para Roas (2001), a definição de fantástico inclui as narrativas em que o sobrenatural não é colocado em discussão, em que a ambiguidade é indestrutível: a invasão do sobrenatural e a sua condição de inexplicável. O autor aproxima-se da tese de Filipe Furtado (1980, p. 20),

que também acredita que a irrupção do fantástico se dá a partir de um elemento ou evento sobrenatural. Essa literatura do sobrenatural, para Furtado, comportaria o fantástico, o maravilhoso e o estranho, sendo caracterizada por abrigar “temas que traduzem uma *fenomenologia meta-empírica*”. Entendemos, então, que a literatura fantástica está além do que é explicável, do empírico, da própria experiência humana, já que rompe com o real através do insólito.

Diante dessas considerações, é imprescindível manifestar que trabalhamos a literatura fantástica a partir da noção de modo, pensando naquilo de comum que surge nos dois livros fantásticos de Calvino: o insólito, a fenomenologia metaempírica, que também podemos denominar como o real da obra. Não obstante, Italo Calvino (2006), além de escrever obras fantásticas, está entre os que propõem e ampliam a definição de fantástico como aquela que implica a aceitação de uma lógica que leva para objetos e nexos outros, muito diversos de nossa experiência diária. O fantástico está relacionado ao que criamos em nossa imaginação e que não faz parte diretamente de nosso real, ou seja, do que vivenciamos diariamente.

Como o termo “insólito” é empregado dentro da literatura fantástica, sendo seu elemento mais importante, o sobrenatural, entendemos, tal qual Covizzi (1978, p. 26), que ele é aquilo que não se transforma em rotina; aquilo que subverte nosso real. Ele é, para nós, considerado como o metaempírico, aquilo que não imaginamos nem esperamos que acontecesse, pois não é objeto de nossa experiência empírica; ele desloca o significado denotativo sobre as coisas que designamos na realidade.

As obras que analisamos estão dentro do que se conceitua como fantástico modo ou dentro do que é designado como gênero maravilhoso, se tomarmos o mirante do fantástico como gênero. Esses modelos de narrativas pertencem ao mundo imaginário e causam surpresa no leitor, uma vez que o insólito é o seu elemento principal. Ele deriva de nossa realidade, afetando-a. No gênero maravilhoso, o receptor tem que aceitar naturalmente o que lhe é proposto, como um mundo no qual tudo é possível, tendo em vista que não há leis racionais, nem precisa, que expliquem um homem partido meio e um cavaleiro inexistente que são agentes dentro da sociedade em que vivem. Já no fantástico enquanto modo, temos na narrativa elementos insólitos e sua condição de nunca terem sido objetos de nossa experiência no mundo real, isso porque tanto os fenômenos sobrenaturais explicáveis racionalmente como os que são considerados desconhecidos estão dentro do conjunto de manifestações designado de metaempírico, que está relacionado à realidade e está além do que é verificável. Ele é o sobrenatural e tem função decisiva no desenrolar da ação. Além disso, Furtado (2015) versa que, além de ser necessário ao fantástico, ao maravilhoso e ser frequente no estranho, o

recurso à temática do sobrenatural na ficção ultrapassa as fronteiras desses gêneros. Por isso, o modo fantástico abrange um número maior de textos em relação ao gênero fantástico designado por Todorov, teórico que considera como fantásticas somente as narrativas do século XVIII e XIX. Diante do Visconde e do Cavaleiro Inexistente podemos ficar perplexos e confusos, já que eles são seres que nunca vimos, dos quais não ouvimos falar sobre e que fogem àquilo que conhecemos como racional e humano.

Percebemos que os termos insólito, sobrenatural e metaempírico aludem a algo que esteja no plano do desconhecido, do irreconhecível, e não no de nosso empirismo ordinário. Temos no Visconde e no Cavaleiro Inexistente fenômenos que estão além daquilo que habitualmente conhecemos. Além de vermos um corpo pela metade, percebemos metades opostas: uma dicotomia entre bem e mal. Não só o espaço-corpo do Visconde sofreu alterações, mas sua forma de ser e agir também mudou. Temos nele uma heterotopia material e também alusiva ao seu modo de ser. Outrossim, muitas vezes a literatura fantástica serve para desmoronar utopias: temos no Visconde a utopia da sociedade em compartimentalizar o bom/bem de um lado e o mau/mal de outro. No entanto, é impossível realizar essa separação, pois o bem e o mal se misturam sempre, como fica comprovado em Medardo di Terralba. Com relação ao Cavaleiro, temos uma armadura com o elmo vazio; uma voz que sai do nada; um espaço perfeito, porque não se vê afetado pelos desprazeres e angústias humanas, que sente até uma espécie de alívio e soberania em relação a isso. Vimos que um ser perfeito é uma impossibilidade, uma utopia, por isso o cavaleiro não existe. Gama-Khalil (2012, p. 36) defende, em seu ensaio sobre o espaço na literatura fantástica, que no insólito os espaços usados em grande parte são heterotópicos e atópicos para contrapor com o desejo de utopia da sociedade.

Além dessa noção de espaço, vimos que as heterotopias são os lugares que estão fora de todos os lugares, mesmo que eles sejam efetivamente localizáveis, “são espaços que incomodam por apresentarem a multiplicidade, a justaposição e a inversão de planos, a fragmentação das perspectivas” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 35). O Visconde é um ser real, é localizável. Seu espaço corpo é aquilo que nos incomoda por estar fora de todos os lugares que conhecemos e mostrar a multiplicidade de máscaras que compõem todo ser humano. Ele também apresenta a multiplicidade através das metades de seu corpo: um olho, meia boca, meio nariz, uma bochecha. Mostra também a inversão de planos por se configurar como um ser humano comum, mas ao mesmo tempo ter o seu corpo insólito. Medardo é o lugar da imperfeição e a utopia da imortalidade. O Visconde e o Cavaleiro Inexistente são figuras que inquietam, porque contestam os significados de humano, de homem. Agilulfo representa a

heterotopia de ter um espaço-corpo da multiplicidade: ele é composto pelo vazio, pelo vento, por uma armadura branca, por uma voz. Ele é a justaposição de planos: o vazio e o material.

O Visconde é uma utopia realizada: é a inteireza pela metade; o sonho do homem poder metamorfosear-se; ser múltiplo. Ele tem o posicionamento real invertido, contestado por ser a representação de outra coisa. É um homem, mas é também um ser sobrenatural. Entre as utopias e as heterotopias, há as atopias: uma espécie de experiência mista, mediana. Um lugar sem lugar. Relacionando-a a Medardo, percebe-se que temos a atopia representada pelo livro que propicia a realização desse personagem no mundo da imaginação, ao mesmo tempo em que ele é um objeto real. Medardo di Terralba é uma figura que só é possível no mundo da imaginação, mas que é comparada ao nosso mundo real e se faz presente nele através da narrativa. O espaço criado é irreal, ficcional. Por outro lado, é um espaço heterotópico, pois realmente existe e tem algum tipo de influência sobre nós, ou seja, faz-nos movimentar nossa interpretação dos acontecimentos narrados nos constituindo como sujeitos e também provocando um certo estranhamento. O livro funciona como uma heterotopia no sentido de que ele torna esse lugar que se ocupa, no momento da leitura, ao mesmo tempo real em relação ao que conhecemos e também absolutamente irreal, pois que um homem partido ao meio só é possível em um mundo imaginário.

Para Foucault (2006), as utopias são os posicionamentos que não têm lugar real, são espaços irreais, mas mantêm com o espaço efetivo uma relação de analogia direta ou inversa. Temos o Visconde como um ser possível somente no mundo da diegese narrativa e, portanto, impossível de viver em nosso mundo cotidiano. Ao mesmo tempo, ele mantém uma relação de equivalência com nosso espaço real, tanto diretamente como por inversão: é um soldado de guerra, um humano, mas foi partido ao meio e suas metades vivem independentes e ainda exercendo suas atividades de visconde. Há uma analogia com o homem de nossa sociedade, bem como uma transformação do mesmo. Ademais, o fato de Medardo ter sido atingido e não ter morrido, leva-nos a pensar em uma sociedade aperfeiçoada, dado o sonho da imortalidade, de sermos atingidos por algo que poderia nos matar, mas acontecer o contrário, sermos transmutados em algo diferente do que éramos e continuarmos a viver normalmente. Como se fosse sempre um devir-homem.

As utopias são contrárias às heterotopias, pois são lugares que acomodam, lugares dos sonhos. “Parece incoerente dizer que a utopia, que é o espaço do irreal, representa a sociedade, lugar que seria, no senso comum, o da realidade (GAMA-KHALIL, 2012, p. 35).” Aquilo que é o real é apenas uma representação do que gostaríamos que fosse. Para Gama-Khalil, Foucault sugere que a nossa forma de ver o real, a sociedade, nosso cotidiano, é

utópica, basicamente irreal, “porque tentamos tornar linear e homogeneizar o ‘onde’ vivemos” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 35). Sempre tentamos aperfeiçoar a sociedade em que vivemos, mas sempre pensamos em algo que está em potência, que não é nem real nem irreal: a atopia.

O Medardo do início da trama, inteiro, era indeterminado, sem personalidade nem rosto; do Medardo reintegrado no final da narrativa também não se sabe nada. Temos apenas o Visconde que vive enquanto metade de si mesmo: duas metades igualmente desumanas e contrapostas, uma boa e outra má. Vemos a utopia da essencialização, da unificação humana: não somos seres inteiros, mas somos constituídos por dicotomias, por divisões e identidades que nos tornam sujeitos heterotópicos. Através das duas metades, Calvino faz declamar um elogio à divisão ao meio como verdadeiro modo de ser, criticando a inteireza. É utópico pensarmos em conviver com um ser totalmente bom ou completamente maléfico, seria desorientador. Isso sugere também a impossibilidade, a utopia de nos sentirmos inteiros e também que somos constituídos por modos de ser que podem até se tornar contraditórios.

Agilulfo é o ser difuso, tem uma inexistência munida de consciência. Ele representa, para Calvino, a busca pela conquista do ser. Não sabemos de onde ele veio e nem para onde foi. Sabemos apenas que ele é um cavaleiro que conseguiu seus títulos salvando a pureza de uma moça, mas que no fim da narrativa acaba por perder até mesmo o vazio de sua inexistência. Ele é um devir-homem, pode se conectar a qualquer coisa, ter qualquer forma corpórea que mostre visivelmente sua existência.

Como apontamos anteriormente, Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997) propõem o espaço liso como um espaço aberto, infinito. Assim, ao ser partido ao meio o espaço-corpo do Visconde tornou-se liso, pois irradiou-se em outra direção. Ademais, os elementos que compunham o seu corpo eram inseparáveis até dado momento, mas se separaram e passaram a compor uma metade de corpo heterogênea. O espaço-corpo de Medardo mudou, sofreu alterações no início e no final da trama, quando suas metades são novamente unidas. Ele tem uma materialidade corporal e, dessa maneira, tem um motivo de base, algo no qual ser fixado. Agilulfo não tem um espaço-corpo definitivo, mas um que pode sofrer modificações a qualquer momento. Por ser o vazio, ele engloba o todo, é aberto e prolongável em todos os sentidos, tanto é que o que dá forma a sua existência é uma armadura branca. Não sabemos de onde ele veio, portanto, ele não tem um centro, uma gênese nem um motivo de base. Ele é uma mistura heterogênea na qual não há direito nem avesso.

O espaço-corpo do Visconde sofre modificações. O Visconde saiu dele mesmo em uma espécie de duplo. Sua parte boa e má não pode ser sobreposta, mas agregada, juntada. Seu espaço-corpo define um conjunto de relações que impõem posicionamentos irreduzíveis e

não sobrepostos, uma realidade heterogênea: uma parte age completamente diferente da outra, pois uma age de forma gentil e cordial com as pessoas e a outra de forma grosseira e hostil. São diferentes posicionamentos que possuem um conjunto de relações que definem o caráter do Visconde e seu lugar na sociedade. Temos um espaço-corpo liso devido ao fato de o Visconde ter mudado de natureza ao dividir-se.

Como dois corpos não ocupam o mesmo lugar, um espaço-corpo invisível de um Cavaleiro também não, já que o próprio vazio é um espaço, a invisibilidade faz com que ele exista. O Cavaleiro Inexistente, embora sendo vazio é cheio: cheio de disposição, de conhecimentos, de títulos, de vitórias e glórias. É obsessivo e, por isso, gosta e ordena que tudo esteja limpo e organizado. Ele é satisfeito com seu estado de invisibilidade, já que não sente nenhuma das necessidades e angústias humanas: não sente amor nem dor, não fica doente. É um ser completamente utópico, no bojo de sua atopia, do seu não lugar, da sua inexistência. Agilulfo tem seu espaço-corpo vazio; o espaço da armadura; o espaço de atravessamentos de insetos. Enfim, tem seu espaço-corpo liso, em conexão com outros lugares: a armadura que o faz viver e ser visível; o vento; os raios de lua; os insetos; o penacho iridescente.

No espaço estriado, por sua vez, vimos que há uma separação das coisas, uma organização de matéria. Assim, percebemos esses espaços no corpo do Visconde e do Cavaleiro: ambos são atravessados pelo vento; pelos insetos, pelos raios de lua; sofrem modificações em seus espaços-corpos. Cada parte do Visconde é um espaço estriado, bem delimitado; cada parte que compõe a visibilidade do Cavaleiro também o é: sua armadura é ainda mais estriada quando seus pedaços estão sobre um carvalho, ao final da narrativa. Ambos são modificados pelo espaço insólito de seus corpos, pelo movimento, pelo espaço liso, pela multiplicidade de sentidos que provocam: eles representam a falta; a busca do ser pela realização plena. Imagens que representam o engajamento de Calvino de combater todas as divisões do homem, de “auspiciar o homem total” (CALVINO, 2014, p. 12).

Nas obras que analisamos, o insólito se dá em um lugar muito bem delimitado, o corpo de ambos os protagonistas das obras. Desse modo, foi imprescindível abordar a questão do corpo na análise que fizemos. A concepção teórica do corpo foi sendo criada a partir do século XIX. Vimos que ele surgiu primeiro da psicanálise, que levou em conta a imagem do corpo na formação do sujeito e também como forma de comunicação do inconsciente; em segundo lugar, surgiu uma concepção de corpo como o “lugar” de toda significação, de uma consciência que se desdobra no tempo e no espaço; na terceira etapa, a da “técnica corporal”, na qual o homem, de alguma forma, pode servir-se do seu corpo; e, por fim, a teorização do

corpo conseguiu transpor a barreira do estruturalismo, o qual ia acabar por eliminar a questão do corpo e suas “ilusões”.

Nossa cultura valoriza a imagem corporal e o individualismo. Os valores balizados pela cultura de massa interferem nos processos de subjetivação, fazendo com que os indivíduos sejam manipulados, alienados e, quase sempre, a usar uma imagem corporal não saudável. O corpo tem um lugar de destaque em nossa sociedade, sendo o lugar onde as subjetividades se inscrevem. Nos protagonistas supracitados de Calvino, percebemos diferentes formas de representação do sujeito e sua relação com o corpo, a história e a sociedade. Eles podem mostrar a distinção entre são e enfermo; corpo normal e anormal; a relação entre vida e morte.

Concordamos, tal qual Borges e Fernandes Júnior (2013, p. 10), que “o corpo ultrapassa a sua condição, um organismo estruturado por um conjunto de órgãos ou uma anatomia, e passa a compor outras relações com o mundo”. Há um encontro do Cavaleiro com a armadura, o vento, os insetos, os raios de sol. Há um encontro do Visconde com a bala de canhão, com a sua outra metade e com a sua futura esposa, Pamela, ao final da narrativa. Segundo Courtine (2009, p. 7-8), quando Freud considerou que o inconsciente fala através do corpo estávamos dando um passo decisivo, pois ele “abriu a questão das somatizações, e fez que se levasse em conta a imagem do corpo na formação do sujeito, daquilo que viria a ser o ‘eu-pele’”. Temos, portanto, um espaço-corpo que fala da identidade do Visconde e do Cavaleiro. Medardo tem seu corpo dividido em dois; o Cavaleiro tem um corpo inexistente, diferentemente de invisível, porque não há nada que considerar de materialidade dentro da armadura branca.

Hoje o indivíduo se percebe constituído de várias identidades. Os quadros de referências estáveis foram abalados e, desse modo, os indivíduos podem tomar consciência de si como sujeitos possuidores e, principalmente, produtores de identidades. Não há mais uma ideia generalizada de identidade social. Percebemos essa identidade pós-moderna, descentrada, deslocada, no Visconde: ele foi partido ao meio por uma bala de canhão e, conseqüentemente, suas metades foram separadas, tornando-se uma completamente maléfica e outra insuportavelmente boa. Ou seja, sua personalidade e sua configuração corpórea são fragmentadas e é através de seu corpo esfacelado que conhecemos sua identidade. Já a configuração corpórea de Agilulfo mostra a impossibilidade da existência material de um ser tão perfeito e utopicamente puro, tendo em vista a cor branca de sua armadura e a lacuna que define o seu ser.

Segundo Courtine (2009, p. 10), o terceiro volume sobre a história do corpo se esforça para devolver ao corpo a singularidade da sua presença durante todo o século XX, pela ênfase nas “mutações do olhar” que se lançou sobre ele. O Visconde e o Cavaleiro trazem marcas de mutilações em seus corpos: o primeiro é partido ao meio por uma bala de canhão e o outro sofre atravessamentos até de insetos. Para mais, eles são personagens que trazem a brutalidade da guerra (a força de ser atingido por uma bala demonstra isso), e o fato de ser um paladino leva-nos à conclusão de que Agilulfo já participou de várias batalhas, sendo vencedor em todas, ou seja, alguém teve que ser combatido. Participamos de um espetáculo: o narrador personagem de ambas as obras expõe a vida dos protagonistas como algo incomum e importante de ser relatado, como algo extraordinário e inacreditável, como uma ficção.

Medardo e Agilulfo têm um corpo superexposto e sem intimidade. Aparentemente são assexuados, pois eles não têm vida sexual e esta é vista como impossível, pelo menos enquanto eles tiverem uma natureza insólita. Enfim, Agilulfo é a busca por uma perfeição inexistente; o Visconde mostra que é uma utopia pensar que nossos corpos não sofrem transformações. Eles se desmembram e se rearticulam de forma bizarra e cômica.

Ao que parece, Agilulfo é imune a sentimentos, mas gosta de impor que os trabalhos no acampamento sejam executados de forma excelente, sem falhas. Embora sendo um ser vazio, ele sabia o que lhe apetecia fazer ali no exército e executava tudo com muita perfeição. Mas a perfeição seria tão simples? Seria uma possibilidade fora do insólito? Por outro lado, também podemos pensar nas heterotopias a partir da leitura do espaço-corpo do Cavaleiro Inexistente: os salões de beleza, o spa, as clínicas para tratamento de pele, lipoaspiração e redução de estômago. Lugares nos quais as pessoas vão com o sonho de aperfeiçoamento de seus corpos, de melhorarem a aparência, mas que são formas que não duram eternamente, pois o corpo sofre modificações ao longo do tempo. São lugares efetivamente utópicos, pois as pessoas continuam sendo as mesmas e sempre vão precisar de algum procedimento para manterem seu padrão de beleza intacto e perfeito. Agilulfo não tem essa preocupação em ter um corpo esbelto ou mesmo uma saúde perfeita, pois ele representa a própria perfeição e a autossuficiência: não tem problema de saúde, não tem problemas com o seu corpo e também não há nele sentimentos que possam afetá-lo e torná-lo um ser triste e infeliz.

O Visconde e o Cavaleiro são personagens que trazem à tona temas como a (in)tolerância, a ética, a estética, a saúde, e o envelhecimento, porque o Visconde mostra um corpo mutilado e deformado por uma bala de canhão, mas não se importa com a sua própria aparência; sugere que o ser humano é sociável quando nutrido por suas partes. O Cavaleiro

pode mostrar, por outro lado, que a perfeição é uma ilusão, já que ela é inexistente, e que o homem é constituído pela alteridade.

Por fim, optamos por mostrar o insólito e sua relação com o sentimento inquietante de Freud (2010). Citado por Freud, Jentsch aponta que, para que surja esse sentimento, a condição é a incerteza intelectual. Similarmente, o Visconde e o Cavaleiro são seres humanos, mas de repente vemos que algo é acrescentado a eles: um indivíduo partido ao meio que vive, e um Cavaleiro que é inexistente. Assim, tornam-se inquietantes quando não temos certeza se são ou não seres reais, e não conseguimos explicar racionalmente (nem precisamos) como podem viver e ter um ofício importante dentro da sociedade. Por isso, os outros personagens que convivem com esses seres insólitos, e provavelmente os leitores da narrativa, experimentam a sensação de desorientação.

O “inquietante” liga-se diretamente às figuras do Cavaleiro e do Visconde. A incerteza intelectual continua vigorando à medida que Calvino não deixa brechas para que entendamos as figuras desses personagens como seres irrealis, mas coloca-os como componentes e agentes dentro da sociedade e da época em que vivem. Nas obras de Calvino, o que gera o sentimento inquietante talvez sejam as possibilidades da existência corporal de seus personagens, os quais estão bem próximos do que chamamos de seres humanos reais, ainda que efetivamente não sejam. O efeito inquietante “é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado” (FREUD, 2010, p. 364).

Além de se relacionar com o sentimento inquietante de Freud (2010), o insólito, como vimos, é aquilo que nos causa medo, não o físico, mas como uma impressão angustiante diante da possibilidade de existência do sobrenatural na realidade cotidiana. Acreditamos que a ficção cria, como revelou Freud (2010), novas possibilidades de sensação inquietante, as quais não encontramos na vida real. O escritor, ao trabalhar com o inquietante, pode mexer com as nossas expectativas, com os nossos afetos orientando-os (ou desorientando-os) na direção que lhe convém.

Nas obras aqui analisadas, encontram-se todos os elementos que Calvino desejava, conforme ele mesmo deixa explícito no prólogo de *Os nossos antepassados* (2014). Bastava deixá-los mover com a trepidação existencial que traziam em si. Porém, diferentemente de *O barão nas árvores*, desta vez Calvino não se deixaria envolver pela história, ou seja, “não acabaria por acreditar no que narrava” (CALVINO, 2014, p. 16). Na obra do Visconde e do Cavaleiro, a narrativa é e deve ser o que o autor gostaria que fosse: divertimento. O Visconde,

com todo aquele ar de superioridade, não metia medo em ninguém. É um personagem cômico e divertido bem como Gurdulu, o oposto da perfeição de Agilulfo.

Esta fórmula do “divertimento”, sempre a entendi como diversão para o leitor: isso não quer dizer que seja igualmente um divertimento para o escritor, o qual deve narrar de forma distanciada, alternando lances frios e lances quentes, autocontrole e espontaneidade, e é na realidade o modo de escrever que provoca mais cansaço e tensão nervosa. (CALVINO, 2014, p. 17)

Uma diversão que o autor deseja mais no leitor do que no momento de sua escrita. Tarefa de bastante responsabilidade, na qual deve haver um autocontrole que Calvino sabe manobrar muito bem. Extrapolou esse seu esforço criando a freira escritã: “como se fosse ela que estivesse narrando, e isso servia para dar-lhe estímulos mais descontraídos e espontâneos, e empurrava o restante para a frente” (CALVINO, 2014, p. 17). No Visconde temos um narrador que parece saber de toda a história, e é participante dela. No Cavaleiro temos uma narradora que aparentemente não sabe de tudo, que cria uma história enquanto está à espera de seu amado. Sendo assim, poderíamos pôr em dúvida a fidedignidade das histórias desse narrador/escritor. Esse é um narrador que nos causa contrariedade. Calvino vê na “estratégia da contrariedade um constante instrumento para a revisão e revitalização do romance” (GAMA-KHALIL, 2001, p. 112). A rede de contrariar os leitores, ao invés de afastá-los, segundo Gama-Khalil (2001, p. 112), acaba por aproximá-los, a “provocação é uma forte arma da sedução”.

Calvino é, “no panorama da literatura contemporânea – um autor que, como o seu romance, desdobra-se em múltiplos autores” (GAMA-KHALIL, 2001, p. 187). Hutcheon ressalta como atitude da metaficção pós-moderna uma ficção que “investiga a maneira como, em todos esses discursos, o sujeito da história é o sujeito na história, sujeito à história e à sua própria história” (apud GAMA-KHALIL, 2001, p. 198). Temos duas narrativas que contêm sujeitos na história. Sujeitos que são os fundadores da história. Calvino cria romances fantásticos pós-modernos: recusa o consolo das “boas formas” e investiga “apresentações novas, não para gozá-las, mas para melhor fazer sentir que há o inapresentável” (LYOTARD apud GAMA-KHALIL, 2001, p. 198).

Nas três histórias de *Os nossos antepassados*, Calvino sentiu necessidade de personagens que dissessem “eu” “talvez para corrigir a frieza objetiva própria da narrativa fabulosa com esse elemento aproximador e lírico, o qual a narrativa moderna parece não poder dispensar” (CALVINO, 2014, p. 17). As escolhas foram de personagens marginais ou sem função no enredo: no Visconde, um “eu” jovem, “pois não existe método mais seguro

nesses casos do que ver tudo através de olhos infantis” (CALVINO, 2014, p. 17). No Barão, o autor tinha o problema de corrigir o impulso forte para identificar-se com o protagonista. Aí, “desde as primeiras frases de espírito construí como ‘eu’ um personagem com caráter antiético a Cosme, um irmão tranquilo e cheio de bom senso” (CALVINO, 2014, p. 17). Por fim, na obra do Cavaleiro Inexistente o autor usou um “eu” completamente fora da narrativa e criou uma freira, “visando a um jogo de contrastes a mais” (CALVINO, 2014, p. 17). Como aponta Gama-Khalil (2001, p. 265), em Italo Calvino, assim como em boa parte da produção pós-moderna,

a auto-reflexividade aparece como forma de externar a revisão crítica da obra em sua relação irônica com o passado e com o presente. Outro objetivo da auto-reflexividade pós-moderna é o de “historicizar e contextualizar a condição enunciativa de sua arte” (Hutcheon, 1991, p. 68) e evidenciar a sua própria contingência.

Ao colocar um “eu” narrador-comentador, Calvino levou parte de sua atenção a se deslocar da história para o próprio ato de escrever, “para a relação entre a complexidade da vida e a folha sobre a qual essa complexidade se dispõe sob a forma de signos alfabéticos” (CALVINO, 2014, p. 17). Em um certo ponto, o autor ressalta que só essa relação lhe interessava, a história era apenas da pena de ganso da freira que corria sobre a folha em branco, historicizando e contextualizando a condição de sua arte. O autor criou personagens que foram ficando parecidas, movidas pela mesma trepidação: “a freira, a pena de ganso, a minha caneta-tinteiro, eu mesmo, todos éramos a mesma pessoa, a mesma coisa, a mesma ansiedade, a mesma busca insatisfeita” (CALVINO, 2014, p. 17). Logo, o escritor se mostra como autorreflexivo. Segundo ele, como acontece ao narrador, e a qualquer pessoa que esteja fazendo algo, quando tudo o que pensa se transforma naquilo que faz, em texto, há a necessidade de uma reviravolta narrativa: transformou a freira narradora-escritora na guerreira Bradamante. Um golpe teatral que veio a sua mente no último instante. Mesmo assim, ele nos deixa livres para interpretar sua obra: “se querem acreditar que significa, sei lá, a inteligência interiorizada e a vitalidade extrovertida que devem constituir uma totalidade, vocês estão livres para fazê-lo” (CALVINO, 2014, p. 18). O autor nos deixa livres para interpretar como quisermos essas histórias, sem, necessariamente, nos sentirmos vinculados ao seu testemunho sobre a gênese das mesmas.

Enfim, em *Os nossos antepassados* há três níveis de aproximação da liberdade. Ao mesmo tempo em que Calvino desejou histórias autônomas, “mas cuja verdadeira existência começa no jogo imprevisível de perguntas e respostas que suscitam no leitor” (CALVINO,

2014, p. 18). Esse autor parece desejar que olhemos, através de seus personagens, a configuração do mundo que ele cria e que tem relação com o nosso real. Portanto, devemos ceder e tratar “como uma realidade o mundo por ele pressuposto, enquanto nos colocarmos em suas mãos” (FREUD, 2010, p. 346). Calvino (2014) parece sugerir que suas três histórias fantásticas sejam encaradas como uma árvore genealógica do homem moderno, na qual cada rosto esconde algumas das características das pessoas ao redor.

Nota-se que o real e o insólito precisam estar atrelados desencadeando a imaginação nos sujeitos, distorcendo o mundo para que possamos vê-lo melhor. Ele serve ao propósito de tornar os personagens interessantes, tornar quem conta e o que se conta interessante. Ele está presente nos livros supramencionados, porque se configura em característica atrativa para a perpetuação do fantástico nas obras. Por mais insólitos que eles sejam apresentados, eles são sustentados por um enredo consistente, do qual podemos imaginar que a história faz parte do nosso cotidiano. Ademais, a expressividade do insólito nas obras de Calvino trilha caminhos que acabam caindo em pontos comuns: personagens da nobreza; corpos insólitos; relação e participação na guerra; lugares importantes ocupados dentro da sociedade em que vivem; o modo fantástico de escrita; a bem-humorada crítica às ideologias do mundo pós-moderno; a fragmentação da identidade de um indivíduo; a busca pela conquista do ser e por uma completude humana utópica; a fanfarronice e o divertimento próprios ao estilo de seu autor. Por conseguinte, temos a possibilidade de diálogo e convivência entre pares aparentemente contrários em tudo: real/sobrenatural, sólito/insólito, bem/mal, vazio/cheio, angústia/riso. Por ora, finalizamos aqui a reflexão empreendida. Longe de esgotar o assunto, o insólito, o espaço e o fantástico já são, por si só, perenes e dignos de constituírem permanente objeto de estudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. 1. ed. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro, Lisboa: Arcádia, 1980.

BORGES, Luciana; FERNANDES JÚNIOR, Antônio. et al. (Org.). **O corpo na literatura e na arte: Teorias e Leituras**. Goiânia: FUNAPE, 2013.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Tradução de Ivo barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CALVINO, Italo. **O cavaleiro inexistente**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

CALVINO, Italo. **O visconde partido ao meio**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CALVINO, Italo. **Os nossos antepassados**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2004. 272 p.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

COURTINE, Jean-Jacques; CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges. (Dir.). **História do corpo: As mutações do olhar: O século XX**. Tradução e revisão de Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Editora Ática, 1978.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2** – vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira; Aurélio Guerra Neto; Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2** – vol. 5. – vol. 1. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. In: _____. NOVAES, Aduino (Org.) **Ensaio sobre o medo**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc, 2007.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Identidade nacional e identidade cultural**. S.L. S.D. p. 189-205. Disponível em: <file:///C:/Users/Helen/Downloads/Identidade%20nacional%20e%20identidade%20cultural%20(1).pdf>. Acesso em: 04/2015.

FERNANDES, Francisco; LUFT, Celso Pedro; GUIMARÃES, F. Marques. **Dicionário Brasileiro Globo**. 47. ed. São Paulo: Globo, 1997.

FERREIRA, Nádia Paulo. O insólito é o estranho. In: _____. GARCIA, Flávio; MOTTA, Marcus Alexandre (Org.). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

FOUCAULT, Michel. “Linguagem e Literatura”. In _____. MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 137-174.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In _____. MOTTA, Manoel Barros da. (Org.) **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FRANÇA, Júlio. O insólito e seu duplo. In: _____. GARCIA, Flávio; MOTTA, Marcus Alexandre (Org.). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

FURTADO, Filipe. **Fantástico (modo)**. E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=188&Itemid=2>. Acesso em: 15 nov. de 2015.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **Por uma arqueologia do leitor: perspectiva de estudo da constituição do leitor na narrativa literária**. 277 p. Tese defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2001.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In ____: GARCIA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina. (Org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012, p. 30-38.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **História e ficção no universo do fantástico: a fratura do real e as polêmicas teóricas**. 1. ed. Vitória da Conquista: LABEDISCO, 2013, p. 369-79.

GINZBURG, Jaime. O valor estético: entre universalidade e exclusão. **Alea**, n. 1, vol. 10, p. 98-107, jan-jun. 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1ª ed. 1992, 11ª ed. 2006.

ISER, Wolfgang. **Fictício e imaginário**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LIMONGI, Maria Isabel. A racionalização do medo na política. In: _____. NOVAES, Adauto (Org.) **Ensaio sobre o medo**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc, 2007.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura**. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura**. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MARINHO, Carolina. **Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas: Autêntica Editora, 2009.

MENDES, Elzilaine Domingues. O lugar do corpo na psicanálise e na literatura balzaquiana. In: _____. BORGES, Luciana; FERNANDES JÚNIOR, Antônio. et al. (Org.). **O corpo na literatura e na arte: Teorias e Leituras**. Goiânia: FUNAPE, 2013.

MILANEZ, Nilton; GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Arquiteturas do espaço-corpo: discursos fílmicos e literários de horror. In _____. GARCIA, Flávio; PINTO, Marcello de Oliveira; FRANÇA, Júlio (Orgs). **As arquiteturas do medo e o insólito ficcional – Caderno de Resumos**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013, p. 28.

NITRINI, Sandra. **A literatura comparada: história, teoria e crítica**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2010.

PAES, José Paulo. **Gregos e baianos**. S.L.: Brasiliense, 1985.

PESSOA NETO, Anselmo. **Italo Calvino: as passagens obrigatórias**. Goiânia: Editora da UFG, 1997.

PIERANGELI, Fabio. Italo Calvino. Florianópolis, 2011a. **Outra Travessia**, n. 12, p. 203-220, entrevista concedida a Andréia Guerini e Eclair Antonio Almeida Filho.

PIERANGELI, Fabio. **Tradução e processos tradutórios**. Rio de Janeiro, 2011b. Revista Italiano UERJ, n. 2, p. 46-53, entrevista concedida a Maria Franca Zuccarello e Jefferson Evaristo Nascimento da Silva.

ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001.

SEARLE, John R. **Expressão e significado**. São Paulo: Martins Fontes, 1995

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas**. Tradução de João Costa. Lisboa: Editora Arcádia, 1974.