



Espelhos do universo: olhares na literatura de Borges e de Calvino

Mirrors of the Universe: Perspectives Within Borges and Calvino's Literature

Neide das Graças de Souza Bortolini

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, Minas Gerais / Brasil
neideletra@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0312-4087>

Resumo: Este artigo traz uma análise de duas histórias curtas do gênero fantástico: “O Aleph” (*O Aleph*, 1949), de Jorge Luis Borges, e “Um sinal no espaço” (*Cosmicômicas*, 1965), de Italo Calvino. O conto borgiano traz uma visão do universo por um pequeno objeto mágico, um microcosmo; ao passo que a narrativa de Calvino, sob outro prisma, o macrocosmo é vislumbrado. Em Borges, a visão é contemplada através das relações eu-outro, numa triangulação amorosa de personagens escritores; em “Um sinal no espaço”, as relações se dão no plano eu-Outro – o simbólico, a linguagem –, pois é de signos literários e imaginários que se trata. Entreolhares, o universo da perda inexorável é contemplado via literatura.

Palavras-chave: Borges; Calvino; fantástico; signo; perda.

Abstract: This paper presents an analysis of two short stories of the fantastic genre: “O Aleph” (*O Aleph*, 1949), by Jorge Luis Borges, and “Um sinal no espaço” (*Cosmicômicas*, 1965), by Italo Calvino. Whereas the Borgian tale brings a view of the universe through a small magical object, a microcosm, in Calvino's narrative, according to another perspective, the macrocosm is glimpsed. In Borges, the vision is contemplated through the I-other relationships, in a loving triangulation of writing characters. In “Um sinal no espaço”, the relations take place on the I-Other plan – the symbolic, the language –, because it is about literary and imaginary signs. Thereafter, the universe of inexorable loss is contemplated via literature.

Keywords: Borges; Calvino; fantastic; sign; loss.

O que a eternidade é para o tempo o Aleph é para o espaço. Na eternidade, todo tempo – passado, presente e futuro – coexiste simultaneamente. No Aleph, a soma total do universo espacial encontra-se em uma diminuta esfera resplandecente de pouco mais de três centímetros.

Jorge Luis Borges, 2001, p. 7

1 Introdução

A ideia de que exista um espelho do mundo está presente em várias literaturas, de épocas e autores diferentes. Esse universo do olhar aparece de um modo muito especial nas histórias de Jorge Luis Borges e de Italo Calvino. Tendo por foco inicial os contos fantásticos “O Aleph” (1949), traduzido para o português em 1989, no livro que tem o mesmo nome, e “Um sinal no espaço”, de Calvino, surgido em 1965, neste artigo, será analisada essa ideia de uma espécie de espelho do mundo, em que realidade e ficção se encontram.¹ No Aleph, isso aparece em uma escala minimal, já que seria uma esfera imaginária pequena, em que tempos e espaços distintos são coincidentes, proporcionando uma incrível visão. Ele é descrito como um ponto, uma esfera que traria a quem o contempla imagens de todas as realidades, de forma que essa noção de um espaço mágico está associada à ideia de um tempo infinito, ou de eternidade, o que é recorrente na literatura desse escritor latino-americano. Sendo um dos representantes mais eloquentes do gênero fantástico, sua obra é enciclopédica, múltipla e mantém uma interlocução com a literatura universal, especialmente no âmbito da literatura fantástica em que o real surge do imaginário.

2 O Aleph: o olhar entre ficção e realidade

Em uma visão sobrenatural inserida no cotidiano, o Aleph é concebido como um espaço físico: nessa pequena esfera espaço-temporal

¹ Há uma enormidade de pesquisas acerca dos escritos de Borges e Calvino, inclusive estudos comparativos importantíssimos, em outras perspectivas de pesquisa, abordando distintas obras de um e de outro; no entanto, no limite deste breve artigo, intenta-se apresentar tão-somente um recorte que, até onde se verificou, restava a ser encampado aos estudos desses dois autores.

estariam contidos todos os tempos, espaços, pessoas, enfim, todo o universo. O amor, a morte, a angústia na dimensão do olhar, elevado ao infinito das imagens que aparecem, até a aceitação da perda indelével, ou seja, a morte. A pulsão escópica é então delineada, como se houvesse a possibilidade de tudo ver em um só lugar do espaço entre a consciência e o inconsciente.

E o que chama mais atenção em “O Aleph” é como a realidade se confunde com a ficção, uma vez que esse escritor cria vários jogos narrativos, com uma escrita que sempre remete à outra, o que ocorre em toda a sua obra, de forma que é reconhecido por essa metaliteratura. Especificamente nesse conto, Borges cria um personagem narrador e protagonista que leva seu nome próprio – Borges – e, nesse contexto, a pesquisadora Maria Luiza Bonorino Machado (1999, p. 81) comenta que o fato de o narrador “trazer o mesmo nome do autor é um recurso para quebrar os limites entre a ficção e a realidade, apelando para um esforço extratextual da verossimilhança”.

É bem reconhecida tanto pela crítica literária quanto pela psicanálise a apresentação literária de um mundo na perspectiva do olhar, ou a partir da função escópica, realçada por uma visão da literatura como espelho da realidade, incluída a própria imagem do espelho ou de objetos especulares. Nesse conto, o universo seria dado pela imagem específica dessa esfera resplandecente de três centímetros que é contemplada pelas personagens principais e que tem uma localização definida no espaço, mais precisamente entre os degraus de uma escada que desce ao porão de uma casa. Ou seja, o universo é dado em uma visão microscópica, mas, nela, o tempo também é infinito, uma vez que passado, presente e futuro coexistem no Aleph. Assim, nele estão contidos todos os espaços, pessoas e circunstâncias, já que é um *locus* mágico revelado àquele que o vê.

É preciso considerar as abordagens literárias que precedem o Aleph de Borges, e concordar com os pesquisadores que demonstram haver em sua escrita uma série de referências indiretas que compõem o seu pensamento ficcional, como afirma Machado (1999, p. 80): “Uma vez que Borges não se deixa capturar apenas por influências locais, que resgata, funde e transfigura em padrões universais da cultura numa dialética entre aquilo que é local e aquilo que é universal, sua literatura descende da própria literatura”. A autora, citando os estudos de Ferrer, enuncia outras ideias semelhantes ao Aleph na literatura clássica:

O primeiro diz respeito ao que aparece em *La Araucana* de Ercilla. Fala de uma bola de cristal dentro da qual se podem contemplar todas as coisas. Outro objeto semelhante é referido em *Os Lusíadas*, no episódio em que a ninfa Thetis mostra a Vasco da Gama um globo luminoso. [...] A lista de alephs pré-borgeanos é bastante extensa, ainda que todos sejam variações do “speculum mundi”, no que o de Borges se diferencia por pretender ser cifra do “infinito literário”. (MACHADO, 1999, p. 85)

É, então, essa ideia de espelho do mundo que perpassa uma série de textos literários que está sendo usada pelo escritor. O universo é concreto e pequeno, mas, no Aleph, signo do princípio e do fim, o espaço é infinito, bem como todo o tempo, que não é mais sucessivo, e sim, anacrônico; tudo está contido nele, inclusive os desenganos do amor, o real e o ficcional, o amigo e o inimigo, a mulher amada e a sua morte, e na concretude das personagens há uma espécie de triângulo amoroso em que Borges seria o não correspondido. Assim, os dois personagens vivos que contracenam em torno do Aleph são escritores, um deles é Borges, o narrador, o outro é Carlos Argentino, seu antagonista, e entre eles os acontecimentos se dão em torno da mulher ausente. Também há um jogo entre eu-outro que é dado nesse espelhamento das personagens. No entanto, é no Aleph que se descortinam os seus dizeres, é nele que Borges (personagem, narrador, autor) integra a trama, ao ver a escolha amorosa de Beatriz Viterbo pelo outro personagem, que inclusive é quem acessa, ou “possui”, o Aleph e o apresenta a ele – Borges. É nesse ponto mágico que todas as verdades são dadas, porém, enquanto espaço tópico, está fadado ao desaparecimento.

Sob a aparência de um conto tradicional, o narrador relata sobre a visita anual que faz à casa de Carlos Argentino Daneri, primo-irmão de Beatriz, a quem Borges demonstra devotado amor, mesmo após a morte da amada. Beatriz é apresentada por fotos, imagens que narram os episódios de sua vida, ou mesmo pela narrativa de sua ausência, pelos diálogos estabelecidos com essas fotos em que Borges não aparece.

Junto ao vaso sem flor, no piano inútil, sorria (mais intemporal que anacrônico) o grande retrato de Beatriz, em pesadas cores. Ninguém nos podia ver; num desespero de ternura, aproximei-me do retrato e disse-lhe:

– Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para sempre, sou eu, sou Borges. (BORGES, 2001, p. 167)

E assim se dá uma alusão ao amor idealizado, vinculado às fotografias que narram uma vida que não inclui o narrador. Portanto, é à imagem fotográfica, esvaziada pela morte, que ele se dirige nesse monólogo. Talvez o próprio amor de Borges seja uma ficção criada para si mesmo, conforme logo em seguida o Aleph, enquanto verdade – ou espelho da realidade –, irá demonstrar.

É, pois, com ironia que Borges comenta, no prefácio de 1970, acerca dos limites imprecisos entre o fantástico e o biográfico, ao se referir a um jornalista que o teria interrogado se seria verdadeira a existência do Aleph:

Uma vez, em Madri, um jornalista perguntou-me se era verdade que em Buenos Aires tinha um Aleph. Quase caí na tentação de dizer-lhe que sim, mas um amigo interveio indicando que, se existisse tal objeto, não só seria a coisa mais famosa do mundo como também mudaria toda a nossa ideia do tempo, da astronomia, da matemática e do espaço. “Ah”, disse o jornalista, “então tudo é invenção sua. Pensei que era verdade porque o senhor tinha dado o nome da rua.” Não me atrevi a dizer-lhe que nomear ruas não é coisa de outro mundo. (BORGES, 2001, p. 8)

Nesse breve comentário, fica clara a confusão processada entre as diversas ordens temporais, uma vez que o escritor prima pelo entrelaçamento entre real e ficcional, sendo a literatura a ditar as regras. Também ele se admira, nesse mesmo prefácio, de como os comentadores críticos vão aludindo aos vários sentidos encontrados nas narrativas literárias, chegando a surpreender-se por isso.

O Aleph tem sido elogiado por alguns leitores em razão da variedade de seus componentes: o fantástico, o satírico, o autobiográfico e o patético. Pergunto-me, no entanto, se nosso moderno culto à complexidade não estará equivocado. Pergunto-me se uma narrativa deve ser tão ambiciosa. (BORGES, 2001, p. 8)

Nesse importante prefácio, observe-se como Borges está a embaralhar as ordens da ficção e da realidade e a fazer a crítica da crítica literária, pondo à mostra que em seu universo tudo é literatura. Na finalização do conto, Borges o dedica à Estela Canto. É o escritor em mais um dos seus complexos jogos literários entre realidade e ficção, e ele fala sobre os efeitos dessa prática no prefácio à tradução inglesa de

1970: “Alguns críticos, indo mais longe, descobriram Beatriz Portinari em Beatriz, Dante em Daneri e a descida aos infernos na descida ao porão. Estou, é claro, sumamente agradecido por esses inesperados regalos” (BORGES, 2001, p. 8). E, no parágrafo seguinte, para ampliar a confusão entre a ordem ficcional e a realidade, conclui:

Beatriz Viterbo existiu de verdade e eu estava profunda e desesperadamente apaixonado por ela. Escrevi a narrativa depois de sua morte. Carlos Argentino Daneri é um amigo meu, ainda vivo, que até o dia de hoje jamais suspeitou estar na narrativa. Os versos são uma paródia de sua poesia. Por sua vez, a fala de Daneri não é um exagero, mas sim, uma transcrição fiel. A Academia Argentina de Letras é o habitat de tais espécimes. (BORGES, 2001, p. 8-9)

Borges assim finaliza seu comentário para a tradução inglesa, apresentando os jogos realizados com a narrativa fantástica, seja misturando contextos realísticos aos imaginários, seja fazendo a crítica literária aos escritores de seu país, tanto quando realiza a ficção e quando faz alusões à sua autobiografia. Enfim, é desse modo que está sempre, em sua obra, a reordenar os sentidos nos limites da ficção e das possíveis realidades.

É, aliás, entre o ficcional e as realidades que se interpõe o real da morte, que mobiliza a escrita de tantos poetas. Então seria sob o signo da morte, ou da perda amorosa, que o Aleph aparece nessa possível ficção autobiográfica em seus paradoxais princípios. O Aleph é explicado ao narrador por Daneri, via telefone, estando este desesperado porque está prestes a perdê-lo, tendo em vista a ameaça de demolição da casa, o que de fato ocorrerá na sequência final da narrativa: “Esclareceu que um Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os pontos” (BORGES, 2001, p. 166). Essa definição simples e rápida é fundamental para o estabelecimento do efeito fantástico da narrativa. Mais adiante, completa a explicação ao contar como o havia conhecido desde a sua infância, considerando-o seu. “– O Aleph? – repeti. – Sim, o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares da orbe, visto de todos os ângulos” (BORGES, 2001, p. 166). Mediante esse diálogo telefônico com Daneri, o narrador segue imediatamente para a casa, a fim de ver o Aleph, mesmo desconfiando de uma certa loucura de seu interlocutor. Em resposta à sua dúvida, ou medo, Daneri dá mais características dessa esférica realidade fantástica.

- Mas não é muito escuro o porão?
- A verdade não penetra num pensamento rebelde. Se todos os lugares da terra estão no Aleph, aí estarão todas as luminárias, todas as lâmpadas, todas as fontes de luz.
- Irei vê-lo imediatamente. (BORGES, 2001, p. 167)

Assim, deitado, conforme as orientações de Daneri, no porão da casa, o personagem narrador declara: “Fechei os olhos, abri-os. Então vi o Aleph” (BORGES, 2001, p. 169). Na literatura fantástica de Borges, embora o conto tenha alguma linearidade, o Aleph se funde em circunstâncias anacrônicas e, para dar a isso visibilidade, o escritor usa o recurso da enumeração, dizendo ter-se inspirado em Walt Whitman: “[...] um catálogo limitado de um sem-fim de coisas” (BORGES, 2001, p. 8). E começa, então, a enunciar toda uma infundável lista de imagens contidas em sua visão, com toda a dificuldade que poderia haver para descrever uma circunstância mágica.

Há uma sequência de imagens e cosmovisões que aparecem nesse campo de visão aberto pelo Aleph. Toda a descrição revela o poder desse *locus* enquanto uma visão do todo, incluindo o universo dos sentimentos e desejos, ao ponto de o personagem Borges ver que Beatriz teve algum envolvimento afetivo e sensual com o primo-irmão, Daneri:

[...] vi um astrolábio persa, vi numa gaveta da escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, inacreditáveis, precisas, que Beatriz dirigia a Carlos Argentino, vi um adorado monumento em La Chacarita, vi a relíquia atroz do que deliciosamente fora Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu escuro sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph, e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto este objeto secreto e conjectural cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo.
Senti infinita veneração, infinita lástima. (BORGES, 2001, p. 171)

Assim, o Aleph se revela como um espelho tanto do cosmos visível, quanto do microcosmo ou das relações interpessoais mais íntimas. É a própria imagem do mundo revelada por esse ponto misterioso do espaço a descortinar verdades negadas ou camufladas pelos rituais

sociais. Assim, após as múltiplas possibilidades de visões nesse espelho minúsculo, num ponto fulcral da narrativa se clarifica no próprio Aleph a impossibilidade de haver uma verdadeira amizade entre Daneri e o narrador, pois sua paixão não correspondida por Beatriz e o conhecimento das cartas obscenas que ela destinara ao rival são uma confirmação indiscutível desse impedimento. Machado (1999, p. 87) demonstra que esse personagem está associado à crítica das instituições literárias: “Na década de quarenta, podemos encontrar, em outros escritos de Borges, temas e preocupações análogas às que supõe a desbaratada pretensão de Daneri/Borges em ‘O Aleph’: o inventário poético do cosmos”.

Curiosamente, nessa sucessão de imagens reveladoras do “inconcebível universo”, tudo se dá pela linguagem, uma vez que o personagem Borges vê, inclusive, as cartas na escrivania, a escrita da mulher amada com declarado desejo pelo outro e, ao final da longa enunciação de todas as visões é que se dá a presença de Beatriz como memória, a aceitação da morte pela visão do seu rosto e de si mesmo, das próprias vísceras, da alusão ao luto e à perda, quando, então, se confessa, em lágrimas.

O Aleph, com seus poderes reveladores, deveria mesmo ser destruído, é o que conclui Borges (2001, p. 7), após defini-lo como seu elemento fantástico, no referido comentário para a edição inglesa de 1970: “[...] em nosso cético mundo deve-se classificar qualquer objeto perturbador ou fora do lugar. Portanto, no final de *O Aleph*, a casa e a resplandecente esfera hão de ser destruídas”.

Todas as imagens incríveis reveladas ao leitor são omitidas por Borges a Daneri, a quem ele nega a visão do Aleph, deixando-o numa posição de loucura, mantendo a racionalidade defensiva, bem como o clima de rivalidade. Mas, na realidade, sucederam-se noites de insônia, mediante o fenômeno de uma visão de todos e de tudo, até que o extraordinário encontro com essa cosmovisão pudesse ser esquecido.

Na rua, nas escadarias de Constitución, no metrô, pareceram-me familiares todos os rostos. Tive medo de que não restasse uma única coisa capaz de surpreender-me, tive medo de que não me abandonasse jamais a impressão de voltar. Felizmente, depois de algumas noites de insônia, agiu outra vez sobre mim, o esquecimento. (BORGES, 2001, p. 172)

Na finalização do conto são feitas referências a outras imagens fantásticas, outros espelhos do mundo, para que se possa concluir que nessa ordem dos espelhos o que se coloca em jogo é a questão eu-outro, na desordem do amor: “Existe esse Aleph no íntimo de uma pedra? Vi-o quando vi todas as coisas e o esqueci? Nossa mente é porosa para o esquecimento; eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a trágica erosão dos anos, os traços de Beatriz” (BORGES, 2001, p. 174).

Enfim, é toda essa mescla de possíveis aspectos da realidade, seja ela de uma memória pessoal ou cultural, que vai sendo composta com ideais ficcionais de forma a trazer o vazio da existência ou a dimensão da perda, tanto afetiva, quanto intelectual ou moral. Nesse sentido, a figura do narrador, que é também personagem com o nome próprio do autor, amplia os jogos com os significantes nesse conto de Borges.

Machado (1999, p. 99) aponta que o texto borgiano utiliza-se de metanarrativas e de intertextualidades de forma a compor em *mise en abyme*, provocando o embaralhamento entre realidade e ficção como marca de sua escrita fantástica, que faz confundir a lógica do pensamento com uma dimensão lúdica que estão na base do próprio fantástico. E, assim, a pesquisadora conclui: “O fantástico latino-americano, como um todo, tem um caráter altamente subversivo, na medida em que promove uma verdadeira revolução em termos de utilização que faz da língua do colonizador” (MACHADO, 1999, p. 184). É com Borges, entre outros autores latino-americanos, que a intertextualidade com o fantástico clássico se dá, mostrando o caráter revolucionário dos jogos de linguagem desse escritor, que usa da metaliteratura inclusive, ao rotacionar a visão de mundo sob a égide de outro polo cultural, a do continente sul-americano (MACHADO, 1999, p. 191). É preciso concordar com essa observação e, mais que isso, perceber uma recriação das ordens da narrativa, ao mostrar o real, inapreensível, pela via da ficção. Embora haja uma retomada de textos clássicos, já mencionada, nessa criação do Aleph, é ainda de certo modo crítico de ver a realidade e da própria prática dos escritores que esse conto trata.

Curiosamente, o Aleph aponta para uma falta, para o amor não correspondido e que, no entanto, prevalece enquanto força criativa propulsora para além da morte, seja ela no campo do desejo, ou em seus jogos do real.

O autor cria frequentemente universos imaginários a partir de notas sobre livros igualmente imaginários, a partir do estudo de versões

enciclopédicas inventadas ou de livros perdidos. Borges aposta na multiplicidade da escrita e de seus palimpsestos. É nessa inventividade que os olhares, sejam o psicológico ou o social, vão possibilitando novas ordens espaço-temporais, escrita sobre escrita, ficções ou recriações que incorporam novos mundos.

3 “Um sinal no espaço”: o universo como espelho da linguagem

Avançava a buscar, e no espaço acumulavam-se sinais que vinham de todos os mundos, pois quem quer que tivesse agora a possibilidade não deixava de marcar seu traço no espaço de um modo ou de outro, e o nosso mundo, cada vez que retornava a ele, encontrava-o cada vez mais repleto, tanto que o mundo e o espaço pareciam ser o espelho um do outro, um e outro minuciosamente historiados de hieróglifos e ideogramas, cada qual podendo ser um sinal ou não [...].

Italo Calvino, 2007, p. 44-45

Italo Calvino, outro representante do fantástico, também trabalha com uma escrita na perspectiva do olhar, ou da pulsão escópica, o que se faz presente em diversas obras, inclusive em *As cosmicômicas* (1996) ou em *Todas as cosmicômicas* (2007), que foram publicadas inicialmente em 1965. Há aqui uma estrutura padrão de contos curtos e muito intensos, uma vez que diversos conceitos já estabelecidos são aludidos nas imagens ficcionais que se apresentam, de forma independente, nessas histórias breves. Cada uma das “cosmicômicas”, por assim dizer, parte de um enunciado científico grafado em uma epígrafe, deflagrando histórias fantásticas com temas variados, mas sempre retomando questões psíquicas, sociais ou mesmo históricas no que diz respeito à construção da linguagem, do pensamento ou da formação da humanidade. Tudo isso é abordado, paradoxalmente, pelo inverossímil e por uma dilatação espaço-temporal infinita, a partir das concepções geológicas, ou pelo viés astronômico do universo. O fato é que há uma espécie de semiologia, de forma que micro e macrocosmo se encontram pelo olhar ficcional, em que a personagem narradora traz a voz de toda a humanidade nessa espécie de evolução.

Se no conto borgiano – “O Aleph” – havia uma visão pontual do universo naquela esfera, uma espécie de objeto mágico, nessas

narrativas curtas de Calvino, sob um outro prisma, o universo é observado de maneira macroscópica. Se em Borges a visão do universo fora contemplada através das relações eu-outro, ou seja, em relações perpassadas pela triangulação amorosa das personagens inseridas no cotidiano dos escritores, nesta *cosmicômica*, “Um sinal no espaço”, as relações se dão no plano do eu-Outro – o simbólico, a linguagem –, uma vez que é no campo da linguagem, ou do signo literário, que o conto se desenvolve, ainda que perpassado pelo campo eu-outro das relações imaginárias e interpessoais.

No conto “Um sinal no espaço”, há uma abordagem de toda uma teoria da linguagem. Em poucas páginas, justamente por meio das propostas da rapidez, da exatidão e da multiplicidade, o escritor italiano tece complexas relações com o signo, desde a ideia de representação à irrepresentabilidade, do discurso da ciência ao da literatura. Importantes considerações da ordem da língua e da linguagem são vistas a partir de um certo olhar – o da personagem *Qfwfq* – e da trajetória de seu sinal, realizada em um determinado espaço-tempo cosmológico.

Nesse conto, uma personagem especial preexiste a tudo, inclusive aos nomes, dado que o próprio narrador se apresenta de forma estranha às convenções de qualquer língua: *Qfwfq*. Não havia nem referências, nem referentes, portanto, a ênfase recai nas imagens astrofísicas para tratar de um signo primordial, de um espaço-tempo tão vasto, e que transpõe a ideia de calendários humanos, tal como o tempo inconsciente do sujeito, ou os tempos primordiais da língua, à guisa de eras geológicas anteriores à presença humana. Ocorre que, assim como existem perturbações astrofísicas, intensas modificações geológicas no universo, existem comparáveis oscilações sistêmicas sempre envolvendo o outro, ou o Outro, aquele que fala e é falado pela língua, e que é problematizado pela literatura, e também pelo teatro, na reflexão acerca dos sentidos do viver.

Assim, a personagem principal desse conto é alguém imaginário que sobrevive, enquanto ser de linguagem, a esses períodos primordiais que só podem ser narrados, a partir da criação dos signos, em um tempo fictício da construção dos símbolos, ícones ou sinais, que estariam nas bases ou na origem da escrita. É essa personagem preexistente ao mundo, por assim dizer, que faz um sinal no espaço. O sinal de *Qfwfq* é anterior aos significantes e significados, é uma imagem de sinal, num tempo fictício, ainda sem formas e conteúdos, antecedente às pessoas, aos nomes. Logo, a sua ação principal na narrativa é a feitura de um sinal

no espaço, para que ele mesmo contemplasse, na próxima revolução da galáxia – duzentos milhões de anos depois: “Exatamente, este é o tempo que leva, nada menos, disse *Qfwfq*; eu uma vez passando fiz um sinal num ponto do espaço, de propósito, para poder vir a reencontrá-lo duzentos milhões de anos depois, quando viéssemos a passar por ali na volta seguinte” (CALVINO, 2007, p. 37). Assim o autor vai articulando os contrários de uma presença individual, mas que se configura como um planeta em seu sistema solar, situado na Via Láctea e, inserida nesse contexto, a ideia de toda a humanidade está presente, o que se segue a uma concepção astronômica do tempo. Por isso, *Qfwfq* deveria esperar reencontrar o sinal feito no espaço e a narrativa prossegue dando curso ao fantástico da criação, colocando em questão tanto os aspectos imaginários, quanto os simbólicos, no que diz respeito à linguagem, ao signo, ou à sua imagem.

Um sinal como? É difícil dizer porque, quando lhes digo sinal, pensarão imediatamente em uma coisa que se distinga da outra e ali não havia nada que pudesse distinguir-se de nada; pensarão logo num sinal marcado com um utensílio qualquer ou mesmo com as mãos; em seguida, que os utensílios e as mãos se vão mas que o sinal permanece; porém, naquele tempo ainda não havia utensílios, nem mesmo as mãos, ou dentes, ou narizes, tudo isso que veio em seguida, só que muito tempo depois. (CALVINO, 2007, p. 37)

Curiosamente, o sinal se compõe de uma imagem, sem imagem, justamente porque o que está em questão é o conceito de sinal, já que se pode compreender o gesto – num tempo ainda indiferenciado entre formas e conteúdos, dentro e fora – sem, no entanto, definir o sinal, o que fica a cargo da imaginação do leitor. E entre tais abstrações se fundem teorias e imagens nesse tecido literário fantástico que está a tratar tanto da invenção do sujeito, quanto da linguagem. De qualquer maneira, em termos linguísticos, o sinal guarda a ideia da coisa a qual se representa, logo, em toda a narrativa, o sinal, ainda que indefinível, será aquele de *Qfwfq*, e está ligado à sua representação, identificação ou, ainda, à sua imagem no vazio.

Em suma, por ter sido o primeiro sinal que se fazia no universo, ou pelo menos no circuito da Via Láctea, devo dizer que resultou muito bem. Visível? Sim, ora essa!, e quem tinha olhos para ver naqueles tempos? Nada havia jamais sido visto por alguém, isso

nem se discutia. Que fosse reconhecível sem o risco de engano, isso sim; pelo fato de que todos os outros pontos do espaço eram iguais e indistinguíveis, ao passo que aquele tinha o sinal. (CALVINO, 2007, p. 38)

Dado que a história da linguagem está perdida na origem dos tempos, a ficção de Calvino a mistura ou a faz confundir-se com a origem do universo, trazendo de maneira ficcional concepções acerca da criação e das funções da língua, já que escrever seria uma forma de ver, nos vários campos do pensamento.

Em Foucault (1966) – *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas –, o percurso da linguagem vai sendo investigado a partir da ideia da necessidade de distinção entre o “Mesmo”, o “Análogo” e o “Outro”, na busca de uma ordem entre as semelhanças, similitudes, simulacros e diferenças entre as coisas. Logo, a questão das identidades e das diferenças surge como pano de fundo para a constituição do signo linguístico e seus diversos usos: o falar, o representar ou o classificar. O filósofo faz uma análise da linguagem e da questão do signo em diversas épocas e funções, desde a ideia de representação, o surgimento das linguagens, até o seu uso nas ciências humanas entre outras ciências e, finalmente, na literatura. Assim diz o autor:

O mundo é coberto de signos que é preciso decifrar, e estes signos, que revelam semelhanças e afinidades, não passam, eles próprios, de formas de similitude. Conhecer será, pois, interpretar: ir da marca visível ao que se diz através dela, e, sem ela, permaneceria palavra muda, adormecida nas coisas. (FOUCAULT, 2007, p. 44)

Nesse sentido, o texto de Calvino ilustra de forma extraordinária o complexo caminho da linguagem investigado por Foucault, desde a origem de uma linguagem que se referencia nas próprias coisas à sua abstração, que resulta no discurso das ciências, sejam elas naturais, econômicas ou humanas, perpassando sempre pelo campo da imagem artística com a sua dupla condição de representar e de nada representar, concomitantemente, pelo esvaziamento de sentidos, ou por sua condição de se dar justamente pelo jogo de entreolhares. Nessa ficção, Calvino cria um histórico semiológico que, de algum modo, pode se comparar ao percurso traçado por Foucault, mesmo que essas historicidades não coincidam diretamente em termos de datas, mas no que se refere à literatura como ser vivo da linguagem.

Pode se dizer, num certo sentido, que a “literatura”, tal como se constituiu e assim se designou no limiar da idade moderna, manifesta o reaparecimento, onde era inesperado, do ser vivo da linguagem. Nos séculos XVII e XVIII, a existência própria da linguagem, sua velha solidez de coisa inscrita no mundo foram dissolvidas no funcionamento da representação; toda linguagem valia como discurso. A arte da linguagem era uma maneira de “fazer signo” – ao mesmo tempo de significar alguma coisa e de dispor, em torno dessa coisa, signos: uma arte, pois, de nomear e, depois, por uma reduplicação ao mesmo tempo demonstrativa e decorativa, de captar esse nome, de encerrá-lo e encobri-lo por sua vez com outros nomes, que eram sua presença adiada, seu signo segundo, sua figura, seu aparato retórico. Ora, ao longo de todo o século XIX e até nossos dias ainda – de Hölderlin a Mallarmé, a Antonin Artaud – a literatura só existiu em sua autonomia, só se despreendeu de qualquer outra linguagem, por um corte profundo, na medida em que constitui uma espécie de “contradiscurso” e remontou assim da função representativa ou significante da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o século XVI. (FOUCAULT, 2007, p. 60)

Sem aprofundar no histórico semiológico traçado por Foucault, vale perceber essas coincidências assinaladas na epopeia do sinal, entendido aqui na dimensão do signo: uma primeira noção de “coisa inscrita no mundo”, posteriormente à noção de “representação”, em seguida a função “nomear”, as possibilidades do “duplo na linguagem”, suas “figurações” enquanto imagens, no caso do signo literário. Também parece ser ela um “contradiscurso”, diferente dos outros discursos, como o da ciência, ao se destacar da “função representativa ou significante da linguagem” e recriar universos próprios, como aqueles que surgem em Calvino e também em Borges, em escritores que operam no campo da literatura fantástica.

Uma refinada ironia percorre toda essa narrativa acerca do signo que, além de ser feita entre ficção e realidade, abrange o campo conceitual do signo e vai se desenvolvendo em uma prosa poética. Nesse jogo de significantes, Calvino (2007, p. 38) reinventa os sentidos, faz da “dança do universo” a dança dos significantes pelo fio da ficção de seu texto. Ele joga incessantemente com as palavras, brinca com os diversos sentidos da imagem, natural ou simbólica, ou seja, vai delineando a origem do signo e de seus variados discursos, da filosofia à linguística e à psicanálise.

Essa visão do signo na perspectiva da imagem tangencia a interface entre literatura e artes, entre palavra e teatro.

Assim, a imagem da Via Láctea girando em redor de si mesma circunscreve no espaço um traçado orbital, e desconcerta pela amplitude de um tempo circular, sem origem e sem fim e, posteriormente, se descobriu um tempo espiralar. Ao mesmo tempo em que o autor insere noções astrofísicas do tempo, logo em seguida, com as imagens, ele subverte e desloca essas referências, no campo da imaginação de um tempo sem princípio nem fim, daí a necessidade de se realizar sinais mnemônicos, ou registros escritos. “Carrossel”, “rotação” (CALVINO, 2007, p. 38) são sugestões de linhas curvilíneas que traçam a trajetória de *Qfwfq* em torno do seu sinal inconfundível no universo e que mantém a personagem narradora em sua história atemporal, espacial, e por isso mesmo subvertendo a lógica comum de referentes e significados precisos.

Esvaídas as formas convencionais, o sinal marcará um ponto, uma diferença no espaço, o que determina na personagem e no leitor uma espera ansiosa para seu reencontro. Sem ser nada que possa ser definido, o sinal era passível de ser reconhecido, pois a personagem havia feito uma marca, “impressa”, inconfundível. Com esse privilégio das imagens, Calvino traz a necessidade de criação dos signos arbitrários, numa encenação dos processos de se escrever ou de inscrever ou de representar.

A teatralidade está presente nas obras de Calvino pelo seu vínculo com a imagem que define o seu processo de escrita como sendo aquele que vai da imagem para a palavra, mas que também resultaria em seu contrário.

A narrativa parece destituir o leitor dos sentidos, já que o sinal não poderia ser visto, porque não havia olhos, entretantes, era um sinal. O sinal, além de se referir ao signo linguístico, também pode ser reportado ao significante laciano – “aquilo que representa o sujeito para um outro significante” (CHEMAMA, 1995, p. 198). Afinal, a personagem fez uma marca, inconfundível, uma certa “impressão” no espaço cósmico. No esvaziamento das imagens possíveis para tal sinal, a narrativa conduz à questão do signo. O autor, a partir do ponto assinalado, traz à cena uma imagem literária para o sujeito, já que o sinal não pode ser bem definido, mas se pode falar dele.

A situação era, portanto, esta: o sinal servia para assinalar um ponto, mas ao mesmo tempo assinalava que ali havia um sinal, algo ainda mais importante porquanto pontos havia muitos enquanto sinal só havia aquele, e ao mesmo tempo o sinal era o meu sinal, o sinal de mim, porque era o único sinal que eu já havia feito e eu o único desde sempre a fazer sinais. Era como um nome, o nome daquele ponto, enfim, era o único nome disponível por tudo quanto reclamasse um nome. (CALVINO, 2007, p. 39)

Há que se considerar a reiterada sugestão do sinal como escrita, traços de si mesmo que servem para assinalar, no campo simbólico, uma identificação, que conduz à necessidade da letra, ou do nome – o que já introduz o universo simbólico ou da cultura –, junto à necessidade dos nomes e da escrita para se identificar. O *sinal* seria, portanto, uma imagem possível para o significante lacaniano ou para a representação do sujeito do inconsciente.

O narrador vai relatando uma espera ansiosa para o reencontro previsto com o sinal. Se ele tinha uma inefável ocupação espaço-temporal, adquire na narrativa, cada vez mais, a função significante:

[...] e o sinal lá estava onde o havia deixado para assinalar aquele ponto, e ao mesmo tempo assinalava a mim mesmo, trazia-o comigo, habitava-me, possuía-me inteiramente, intrometia-se entre mim e todas as coisas com as quais pudesse tentar relacionar-me. À espera de voltar a encontrá-lo podia tentar dele extrair outros sinais ou combinações de sinais, séries de sinais iguais a contraposições de sinais diversos. (CALVINO, 2007, p. 39)

O sinal parece ganhar, cada vez mais, o estatuto do sujeito da linguagem. Em tamanha extensão de espaço-tempo – “dezenas de milhares de milênios a partir do momento que o havia traçado” (CALVINO, 2007, p. 39) –, logo o narrador começa a perder a lembrança de como ele seria, de maneira que começava a criar sinais imaginários, relacioná-los na tentativa de se lembrar de seu sinal primitivo, todos eles fugidios uma vez que não havia modo de comparação na ausência. Se lhe foi possível a tentativa vã de associações com outros possíveis sinais, *Qfwfq* ainda esboça uma tentativa de recomposição do sinal primordial, no sentido de recuperar, pela via da fragmentação interna, aquela imagem; entretanto, nem por um certo atomismo, nem pelo princípio do associacionismo, o sinal poderia ser recuperado. Encena-se, pois, o jogo da linguagem, da

noção de um sujeito que não pode ser dada sem o outro, e nem sem o Outro, como uma palavra sozinha, que nada pode dizer fora do campo simbólico.

Mesmo no apagamento da imagem, ou de sua forma mnemônica, o sinal ainda estava lá – falta do sujeito no discurso –, não se sabe da essência, nem da forma, mas se pode reencontrá-lo, aguardar sua presença na realidade. Surge nessa previsibilidade do reencontro com o sinal, após várias revoluções galácticas, uma nova noção científica, a de que as órbitas regulares gravitacionais se modificariam, ao se modificar o tempo determinado das rotações. Se há uma lógica científica nessas conjecturas, elas também escapam pelas metáforas, a saber, a de um tempo anacrônico, em contraposição ao cronológico, bem como a de uma presença que pode se dar pela ausência.

Assim, contrariando a previsibilidade inicial das órbitas galácticas com tais oscilações, *Qfwfq* teve que esperar seiscentos milhões de anos para reencontrar o seu sinal, o que é ironicamente anunciado pelo próprio narrador. Ou seja, para se chegar ao mesmo local do sinal seriam necessárias três voltas galácticas, não apenas uma, em função das oscilações dos movimentos astronômicos (CALVINO, 2007, p. 41). Após tudo isso, o narrador se surpreende ao reconhecer o lugar de seu sinal, onde a narrativa atinge o seu ápice.

Fiz a segunda volta, a terceira. Lá estava eu. Lancei um grito. Num ponto que devia ser exatamente aquele ponto, em lugar de meu sinal havia um esfregaço informe, uma abrasão no espaço, deteriorada e carcomida. Perdera tudo: o sinal, o ponto, aquilo que fazia com que eu – sendo o autor daquele sinal naquele ponto – fosse de fato eu. O espaço, sem sinal, tornara-se uma voragem de vácuo sem princípio nem fim, nauseante, na qual tudo – eu inclusive – se perdia. (CALVINO, 2007, p. 40)

A ausência do sinal, em especial a sua obliteração ou seu apagamento traz a dimensão da falta fundamental, a impossibilidade de se encontrar, na dimensão do sujeito do inconsciente. Lá onde estaria, já não se encontra mais, dadas as contingências do existir. O narrador acelera o ritmo da narrativa e prossegue situando o leitor num tempo futuro em que o sentido da visão (órbita, ocular, olho) começava, ou seja, onde se pode ver a presença do outro. Logo, *Qfwfq* ergue os olhos e começa a ver outros sinais, inclusive a cópia, a substituição do seu sinal por um outro.

A ideia de cópia é abordada de forma crítica, justamente pelo estatuto que ela viria a assumir no campo da criação artística e literária. Ainda com um recurso imagético, a cópia na narrativa foi atribuída à constatação da existência de outros: após vários “milhões de induções”, há uma segunda personagem, habitante de outro sistema galáctico, cujo nome só foi descoberto muito posteriormente, quando surgiram os nomes: *Kgwgk* (CALVINO, 2007, p. 42). Assim como existem perturbações astrofísicas, no universo existe sempre o outro, ou o Outro. Logo, Calvino, com ironia, encena com esse nome um segundo referente, além da personagem principal e narradora de todo esse episódio. *Qfwfq* desqualifica seu inimigo, seu outro, seu alterego, como “tipo despeitado e roído de inveja” (CALVINO, 2007, p. 42), conferindo à imitação (inevitável?) um caráter delével e mesquinho. Estaria aqui o autor criticando os plagiários? Mais que isso, Calvino já estaria adiantando a questão da linguagem em sua histórica trajetória sem origem ou fim. Além das conjecturas paranoicas da personagem narradora, mais do que isso, o escritor mostra os limites da representação, ou a impossibilidade de completude tanto do sujeito, quanto da ordem dos signos. A impossibilidade de encontro com o sinal original circunscreve o universo da falta fundamental, entre outras.

Nesse ápice da história é que aparece o vazio da existência ou das conjecturas que determinam que só é possível existir, ou ser, para um outro. Na medida em que, no lugar do sinal, há um “esfregaço informe”, a condição humana é destituída da noção de identidades, e é nesse apagamento do sujeito que muito dele pode advir, dessa impermanência. É a própria falência da noção de Ser da filosofia tradicional, ou o “falasser” da psicanálise, neologismo construído a partir da ideia do ser que fala e é falado pela linguagem, juntamente com o “falecer” (CHEMAMA, 1995, p. 199). A “[...] abrasão no espaço, deteriorada e carcomida” talvez seja a imagem da destituição de uma identidade sólida ou para a condição de sujeito destituído de representações, ou irrepresentável e, portanto, reinventável.

A parte final do conto intensifica a passagem do tempo e amplia a rotação dos sentidos, levando o leitor a uma sucessão de giros muito intensos e rápidos, elucidadores da evolução do tempo-espaço da narrativa, dos seres e das suas marcas. O narrador chega, então, a grafar um novo sinal, considerado por ele mesmo um belo sinal, com “estilo” (estilo literário). Mas logo começa a pensar nas possíveis imitações que poderiam deturpá-lo e, por isso mesmo, o apaga, na primeira oportunidade,

enquanto ele vai se misturando com inúmeros outros sinais e com as suas obliterações. Com o tempo, porém, tais recobrimentos de sinais vão sendo desbotados, dando lugar aos verdadeiros sinais encobertos, o que dá a *Qfwfq* a esperança de reencontrar o seu sinal primordial.

O narrador contempla, então, o nascimento de novos mundos, personagens, e, conseqüentemente, os inúmeros novos sinais que preenchem e recobrem o espaço, retirando todas as referências de ordenações. Insere-se na narrativa uma diversidade crescente de nomes, marcas, detalhes cada vez mais definidos e complexos, mas que se torna cada vez menos um referencial, mediante a infinidade de sinais vindouros em que o seu sinal ficara irremediavelmente perdido. E Calvino finaliza a narrativa de modo surpreendente:

No universo já não havia um continente e um conteúdo, mas apenas uma espessura geral de sinais sobrepostos e aglutinados que ocupava todo o volume do espaço, um salpicado contínuo, extremamente minucioso, uma retícula de linhas, arranhões, relevos e incisões: o universo estava garatujado em todas as suas partes em todas as suas dimensões. Não havia mais como fixar um ponto de referência: a Galáxia continuava a girar, mas, eu não conseguia mais contar seus giros, e qualquer ponto podia ser o de partida, qualquer sinal acavalado nos outros poderia ser o meu, mas porém de nada me serviria descobri-lo, tão claro estava que independentemente dos sinais o espaço não existia e talvez nunca tivesse existido. (CALVINO, 2007, p. 45-46)

Eis como o autor parece apresentar a cosmogonia desse universo de palavras, a rede de significantes em que tudo se configura, o inelutável determinante simbólico e uma encenação da própria questão da falta fundamental, bem como a multiplicidade de saberes que constitui a literatura, conforme salientado pelo próprio Calvino. A literatura se adianta aos saberes filosóficos e científicos, uma vez que o potencial de reconfiguração é extremamente rico, como esta síntese alegórica da composição cósmica de Calvino: “cosmicômicas” é o neologismo preciso dado à obra em que se insere esse conto. Nesses jogos de constituir-se mediante a palavra do outro, ou do Outro, ora oferece a ilusão da segurança, ora faz contemplar o abismo de nossa existência. Isento de uma verdade referencial sobre si mesmo, só resta o movimento em torno da “falta fundamental” (SOUZA-BORTOLINI, 2013, p. 13 e p. 43), que pode gerar a arte, a ciência, a cultura, enfim, a literatura.

4 Considerações finais

Nesses horizontes da literatura, o olhar está imbricado na escrita, e tanto Borges quanto Calvino, ao escreverem no gênero fantástico, exploram os distintos modos de ver ou olhar realidades e reinventar o real. A função escópica determina as visadas que entrecruzam o tempo e o espaço relacional, além do aspecto cultural, das formas de constituição do pensamento e da linguagem, com experiências possíveis na ordem da imagem.

Calvino, em “Um sinal no espaço”, permite um olhar para a semiologia e para a própria condição humana, na sua necessidade de fazer signos e de se fazer e refazer no espaço-tempo da existência, ao mesmo tempo em que mostra a falibilidade desse intento. Nesse sentido, passando a coincidir com certos aspectos do pensamento de Foucault (2007, p. 60), quando ele descreve a literatura como o “ser vivo da linguagem”, a escrita de Calvino, não só por este conto “Um sinal no espaço”, mas por outros expoentes de sua obra que demonstram esses processos apontados por Foucault, nos termos em que ele explicita a exploração das possibilidades da linguagem literária:

Eis por que, cada vez mais, a literatura aparece como o que deve ser pensado; mas também, e pela mesma razão, como o que não poderá em nenhum caso ser pensado a partir de uma teoria da significação. Quer a analisemos do lado do significado (o que ela quer dizer, suas “ideias”, o que ela promete ou o que exige), quer do lado do significante (com a ajuda de esquemas tomados à linguística ou à psicanálise), pouco importa: isso não passa de um episódio. Tanto num caso como no outro, buscam-na fora do lugar onde, para nossa cultura, ela jamais cessou, desde há um século e meio, de nascer e de se imprimir. [...] Porque agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso; doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa. É o percurso desse espaço vão e fundamental que traça, dia a dia, o texto da literatura. (FOUCAULT, 2007, p. 60-61)

Toda essa explanação de Foucault elucidada, especialmente, a literatura fantástica de ambos os autores, uma vez que partem de significados explícitos, mas, em seus contos, sobressaem os jogos infundáveis com os significantes, a prática de problematizar o universo

interpessoal com o intercultural, ou com aquilo que os constitui no campo vivo da linguagem, da literatura, de suas reinvenções paradigmáticas que instauram novas ordens espaço-temporais ao reunir experiências e teorias inaugurais nesses campos do saber ou do conhecimento. Especificamente, Foucault afirma que este seu livro – *As palavras e as coisas* – nascera de sua inquietação a partir da leitura de um texto de Borges acerca de certa enciclopédia chinesa, ao que o filósofo dedica todo um extraordinário prefácio. Para Foucault (2007, IX-XXII), a ordem fantástica de Borges inaugura o campo das heterotopias, para além das utopias, ao demonstrar que a inquietação causada por suas ficções possibilita a reinvenção de universos da linguagem.

Assim, ao tratar de uma espécie de arqueologia da linguagem, o filósofo mostra o poder das imagens literárias ao propor novas ordens para a língua, desestabilizando os princípios da representação, o que serve tanto para a escrita fantástica de Jorge Luis Borges, quanto para o universo textual de Italo Calvino, também fantástico. Ambos entrecruzam o espaço-tempo, partem do discurso da ciência; o primeiro deturpando-a por uma ordem mágica, ao passo que o segundo a incorpora para tratar da linguagem na determinação dos sujeitos. Os dois autores vão trabalhar com o universo da perda, na medida em que existir é estar sempre no campo do desejo, em que o sujeito é traçado nos desígnios da linguagem, entre si mesmo e o outro. Por isso mesmo, de maneiras bem distintas, é no âmbito das imagens que essas novas ordens são dispostas, poderes são destituídos e os saberes da criação permitem aos leitores ou espectadores assumirem novos sentidos, apontando novos lugares de ser e de viver.

Referências

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. Flávio José Cardoso. São Paulo: Globo, 2001.

CALVINO, Italo. *Todas as cosmicômicas*. Trad. Ivo Barroso e Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHEMAMA, Roland (org.). *Dicionário de psicanálise*. Trad. Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1995.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Michail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MACHADO, Maria Luiza Bonorino. *O espelho e a máscara: o narrador nos contos fantásticos latino-americanos*. 1999. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

SOUZA-BORTOLINI, Neide das Graças. *Imagens no vazio: estudos da trilogia os nossos antepassados, de Italo Calvino*. 2013. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-9EGJPT>. Acesso em: 7 out. 2020.

Recebido em: 31 de julho de 2020.

Aprovado em: 05 de janeiro de 2021.