

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
E S C O L A D E B E L A S A R T E S
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

IMAGENS NO VAZIO:
ESTUDOS DA TRILOGIA *OS NOSSOS ANTEPASSADOS*,
DE ITALO CALVINO

Neide das Graças de Souza Bortolini

Belo Horizonte
2013

Neide das Graças de Souza Bortolini

IMAGENS NO VAZIO:
ESTUDOS DA TRILOGIA *OS NOSSOS ANTEPASSADOS*,
DE ITALO CALVINO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem
Orientador: Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando

Escola de Belas Artes/UFMG
Belo Horizonte
2013

Souza-Bortolini, Neide das Graças, 1968-
Imagens do vazio: estudos da trilogia "Os nossos antepassados", de
Italo Calvino / Neide das Graças de Souza Bortolini. - 2013
196 f: il.

Orientador: Antonio Barreto Hildebrando.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de
Belas Artes.

1. Arte e literatura – Teses 2. Teatro – Teses 3. Literatura – Teses 4.
Calvino, Italo, 1925 -1985 - Crítica e interpretação – Teses I. Hildebrando,
Antonio, 1961- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de
Belas Artes III. Título.

CDD: 701.08



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **NEIDE DAS GRAÇAS DE SOUZA BORTOLINI** Número de Registro **2009711186**.

Titulo: **IMAGENS NO VAZIO: ESTUDOS DA TRILOGIA OS NOSSOS ANTEPASSADOS, DE ITALO CALVINO**

Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando – Orientador - EBA/UFMG

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli - titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Daisy Leite Turrer – Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa - Titular – UFRGS

Profa. Dra. Carla Andrea Silva Lima – UFU

Belo Horizonte, 02 de agosto de 2013

AGRADECIMENTOS

Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando
Orientação

Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa
(SWP)

Prof. Dr. Roberto Vecchi
(SWE)

Profa. Dra. Daisy Turrer

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli

Profa. Dra. Carla Andrea Silva Lima

Profa. Dra. Vera Casanova

Prof. Dr. Hércules Tolêdo Corrêa

Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha

Grupo Galpão

Vívien Gonzaga e Silva
Revisão e normalização

Alessandra Fukumoto
Tradução (italiano)

Zina Pawlowski de Souza
José Sávio Santos
Paulo Henrique Lemos

Grupo de Estudos sobre Imagem. Escrita. Livro Mambembe – Música e Teatro Itinerante

Juliana Bergamini
Neide Nativa
Ricardo Gomes
Vicente Teodoro Anastácio
Vinícius de Souza

André Augusto
Davi Dolpi
Maria Pignata
Mariângela Ryosen
Marisa Cunha
Nina Caetano
Renata Silva
Ricardo Carvalho
Sebastião Leite
Simone Caldellas
Tabajara Bushi
Tarcísio Homem
Tereza Castro
Vanderlice e Núncio Sol

Cláudia Cotta
Helena Marinho
Jandira Torres
Maria Dalva Gonçalves

Ardiana Zenuni
Geovane Máximo e família
Gláucia Maria Jorge
Martina Terruzzi

Anália de Souza Pontes
Cássia dos Anjos
Darci de Oliveira Tomé
Débora de Souza Ferreira
João Carlos de Souza
Jussara Ávila

Aos meus tios, tias, primas, primos
e sobrinhos

Geralda Lúcia das Chagas Bispo
Mariza de Lourdes Teixeira
Fernanda Moreira de Carvalho
Gizele da Conceição Carvalho
Rafaela de Lima Araújo
Nayara Santos

Aparecida Conceição de Souza
Marcílio José de Souza
Aos meus irmãos

Aos meus pais, Luiz Geraldo e Neide Tomé

Edson Bortolini e família

Universidade Federal de Ouro Preto
Universidade Federal de Minas Gerais
Programa Mineiro de Capacitação Docente – PMCD – FAPEMIG
Doutorado-Sanduiche no País – SWP – CNPQ – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Doutorado-Sanduiche no Exterior – SWE – CNPQ – Università di Bologna

RESUMO

Imagens no vazio: estudos da trilogia *Os nossos antepassados*, de Italo Calvino
Neide das Graças de Souza Bortolini
Orientador: Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando

No estudo acerca de *Os nossos antepassados* (1960) – a trilogia de Italo Calvino que reúne *O visconde partido ao meio* (1951), *O barão nas árvores* (1957) e *O cavaleiro inexistente* (1959) –, a imagem se conecta a uma concepção de teatralidade, a partir da noção de “visibilidade” do mesmo escritor. Alguns fragmentos da sua obra ensaística abrem a possibilidade de leitura de sua ficção no gênero fantástico, a partir da poética do neorrealismo. O espetáculo cênico-musical do Grupo Galpão – *Partido* (1999) –, criado a partir da primeira obra da trilogia, é um forte exemplo da dimensão da imagem na literatura de Calvino, reiteradamente recriada pelo teatro, entre outras artes. A noção da imagem artística no jogo de entreolhares, em diálogo com algumas características do teatro pós-dramático, aponta a dimensão do sujeito do inconsciente. Por essa via, é traçada uma articulação de *Os nossos antepassados* com uma leitura da concepção psicanalítica de sujeito, indicada pelos conceitos de real, simbólico e imaginário.

Palavras-chave: Imagem literária; Encenação; Teatralidade; Imaginário; Escritura.

RIASSUNTO

Immagini nel vuoto: studi sulla trilogia *I nostri antenati*, di Italo Calvino
Neide das Graças de Souza Bortolini
Relatore di tesi: Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando

Nello studio de *I nostri antenati* (1960) – la trilogia di Italo Calvino che raccoglie *Il visconte dimezzato* (1951), *Il barone rampante* (1957), *Il cavaliere inesistente* (1959) – l'immagine si collega a una concezione di teatralità, partendo dall'idea di visibilità propria dello scrittore. Alcuni frammenti della sua opera saggistica aprono possibilità di letture della sua finzione nel genere fantastico, partendo dalla poetica del Neorealismo. Lo spettacolo scenico-musicale del gruppo Galpão – *Partido* (1999) – creato a partire dalla prima opera della trilogia, è un chiaro esempio della dimensione dell'immagine nella letteratura di Calvino, più volte ricreata dal teatro, tra altre arti. L'idea dell'immagine artistica nel “gioco” di sguardi, in dialogo con alcune caratteristiche del teatro post-drammatico, punta verso la dimensione del soggetto dell'incosciente. Da queste idee, si disegna un legame de *I nostri antenati* con una lettura della concezione psicanalitica del soggetto indicata dai concetti di reale, simbolico e immaginario.

Parole-chiave: Immagine letteraria; Scena; Teatralità; Immaginario; Scrittura.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Referências das obras de Italo Calvino, a partir de Mario Barenghi	24
Figura 2: Montagem sobre Programa do espetáculo Partido, 1999-2002.	105
Figura 3: Nó Borromeu – real, simbólico, imaginário	161

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12-18
UNIDADE 1 – I. CONTEXTOS	19-43
I.1. Italo, italiano.....	20
I.2. <i>Os nossos antepassados – I nostri antenati</i>	29
I.3. Textos teatrais, musicais ou para espetáculos	35
I.4. Notas das pesquisas brasileiras.....	38
I.5. Apontamentos metodológicos	42
UNIDADE 2 – II. OLHARES: OLHAR E SER OLHADO PELA ARTE.....	44-60
II.1. O estatuto da imagem	46
II.2. Das teatralidades.....	49
II.3. Das propostas literárias e artísticas.....	57
UNIDADE 3 – III. PROPOSTAS ARTÍSTICAS	61-91
III.1. Da leveza	62
III.2. Da rapidez.....	66
III.3. Da exatidão.....	71
III.4. Da visibilidade.....	77
III.5. Da multiplicidade	85
UNIDADE 4 – IV. TRANSCRIÇÕES: IMAGENS LITERÁRIAS E TEATRAIS – <i>PARTIDO</i> (GALPÃO, 1999).....	92-120
IV.1. A crise da representação	95
IV.2. Imagens partidas.....	97
IV.3. Das imagens dialéticas	113
IV.4. A música enquanto imagem dialética	117
UNIDADE 5 – V. ENTREOLHARES.....	121-151
V.1. De olhares escritos.....	122
V.2. Imagens no teatro pós-dramático e as propostas para a arte	129
V.3. No vazio do entreolhar	133
V.4. A visibilidade e a dupla distância do olhar	138
V.5. Dos vazios ao sujeito	145
UNIDADE 6 – VI. ENTRE NÓS.....	152-189
VI.1. <i>Os nossos antepassados</i> : escritura e teatralidade	156
VI.2. Dos nós aos registros	158
VI.3. O sujeito nos jogos especulares de Calvino.....	164
VI.4. Entre os nós, os vazios da criação	169
VI.5. Do vazio, da consistência	179
VI.6. Escriturais.....	188
REFERÊNCIAS	190-196

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 de nada serviria descobri-lo, tão claro estava que independentemente dos sinais o espaço não existia e talvez nunca tivesse existido.

Italo Calvino, *As cosmicômicas*, p. 44.

APRESENTAÇÃO

Este estudo trata de *Os nossos antepassados* (1960), de Italo Calvino, da teatralidade dessa escrita que gera trabalhos cênicos que recriam as imagens literárias e dialogam com o vazio da existência. O ponto de encontro dessa escrita com o teatro seria a escritura, em que a noção de visibilidade – uma proposta do próprio Calvino – sobressai. A poética da imagem conectada à linguagem está presente nas narrativas de escritores, de filósofos, encenadores, ou de leitores simplesmente, que iluminam esta visada. Assim, o próprio escritor apresenta a trilogia:

Eu quis fazer delas uma trilogia da experiência da realização como ser humano: em *O cavaleiro inexistente*, a conquista do ser; em *O visconde partido ao meio* a aspiração a uma completude para além das mutilações impostas pela sociedade; em *O barão nas árvores*, um caminho para uma completude não individualista a ser alcançada por meio da fidelidade a uma autodeterminação individual: três níveis de aproximação da liberdade. E, ao mesmo tempo, quis que fossem três histórias, como se diz, “abertas” [...]. Gostaria que pudessem ser vistas como uma árvore genealógica dos antepassados do homem contemporâneo, em que cada rosto oculta algum traço das pessoas que estão a nossa volta, de vocês, de mim mesmo.¹

A pesquisa parte de um olhar – de leitora, espectadora, analista – que está entre as palavras e as imagens criadas no vazio das páginas claras, no vazio em que acontecem as encenações e daquilo que resta dos processos de recriação. Nesses olhares e recriações, cruzam-se os desejos humanos: no vazio da existência? O vazio no espaço dos fazeres artísticos em que se contemplam as insistências para se existir.

O exercício de trabalhar com as transformações das imagens literárias em imagens cênicas permite a construção de “imagens-palavras”, na busca de atravessar as mutações, os conflitos, a solidão, a paradoxal atualidade e seus contornos psicossociais.

O vazio está na origem, duração e fim das coisas. É no vazio que se compõem os universos do mundo natural às construções humanas – a cultura – em que as palavras e os acontecimentos se sucedem. E quase que só há o vazio entre as palavras nas artes. A

¹ CALVINO, 1960. Prefácio de 1960, que compõe a contracapa de *I nostri antenati*, reeditado em 2010 pela Arnoldo Mondadori Editore S.p.A. Traduzida para o português em 1997, a trilogia foi escrita ao longo da década de 1950 e publicada originalmente em 1960. Nesta tese, todas as citações dessa obra são retiradas de: CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. O prefácio citado acima é da contracapa dessa mesma edição.

literatura segue enquanto construção de saberes, das linguagens artísticas às bordas do vazio, como o vaso nas mãos do artesão: para que ele exista, há que se preservar o vazio.²

Há quem pesquise a problemática da falta de alimentos, outros se atentam para o um possível futuro vazio de espécies viventes, os imprescindíveis pesquisadores da cultura que propõem a reestruturação das formas vivenciais. Assim, na perspectiva da falta, parece haver sempre uma tendência ao caos e, às vezes, ao vazio. Há, ainda, os que se ocupam com o vazio das mentalidades no campo dos saberes, das representações artísticas, com o esvaziamento das tradições e das revoluções; desacordos de tantos olhares, quase sempre fragmentários, abertos que estão aos devires do pensamento e da ação.

Nos modelos de imagem do universo, mesmo as concepções da física mostram as transformações macro e microcósmicas que acontecem em torno do vazio, em que se constitui o mundo. Os pesquisadores da arte se ocupam, então, das construções artísticas advindas do vazio, já que se cria arte porque algo falta aos homens ou à sua existência. A falta fundamental³ estaria na origem dessas noções e na própria constituição da estrutura psíquica humana, ou nos seus contornos significantes.

Entre tantas questões emergentes, essenciais, que sentido faz discutir expressões da arte? Literatura, teatro, em épocas de esvaziamentos de bibliotecas e de teatros... O fazer artístico já fora considerado uma atividade supérflua; e a pesquisa acerca desses fazeres? Ocorre que a dimensão do desejo sobrepõe-se à da necessidade, e o desejo de saber irrompe. É própria a criação que se dá no universo da linguagem, que transcende o campo da comunicação, da linguagem como fonte de saber sobre si e sobre o mundo. A linguagem salta do campo da representação de um universo já dado, ou de sua cópia, e a arte assiste à crise da representação, ou seja, a ideia de que a arte funda outros universos, deixando de ser cópia da realidade para se colocar como sua reinvenção. Isso traz profundas consequências no giro dos saberes, uma vez que se está a tratar da autonomia do

² “É o significativo que cria o vazio, engendra a falta, como a atividade do oleiro, que cria ao mesmo tempo que as bordas do vaso, o vazio central”. Cf.: LACAN. O Seminário – Livro 7: *A ética da psicanálise* (1959-1960), p. 151.

³ Essa noção é básica para a compreensão da dimensão do desejo humano, na abordagem psicanalítica. Após o nascimento, hipoteticamente, o homem perderia o estado de plenitude vivenciado durante a gravidez, uma vez que, vivida em circunstâncias ideais, a criança estaria plenamente satisfeita. Contudo, ao nascer, esse estado de plenitude se perderia, com a necessidade de respirar, alimentar-se, dormir, etc. Dessa forma, o ser humano seria um eterno insatisfeito, portanto, a noção da falta fundamental está na origem da formação do ser desejante. Isso se torna complexo, na medida em que os pais passam a interpretar a necessidade da criança, inserindo-a no universo da cultura e nomeando os seus desejos, criando-os nessa ordem da linguagem que faz de todos, sujeitos de desejo.

imaginário no processo de criação artística, e sobre esse assunto, em uma alusão ao vazio, diz Maurice Blanchot:

Por aqui se vê porque é que a palavra pode suscitar as coisas e, traduzindo-as no espaço, torná-las manifestas pelo seu afastamento e pelo seu vazio: é que este longínquo habita-as, já está nelas esse vazio por onde é justo apreendê-las e que as palavras têm por vocação extrair, como centro invisível da sua verdadeira significação. É pela sombra que se alcança o corpo, é pela penumbra dessa sombra e quando se atingiu o limite oscilante onde, sem se apagar, ela se desfia e se deixa penetrar de luz. Mas, naturalmente, para que a palavra alcance esse limite e o represente, é necessário que também ela torne “*uma gota de luz*”, e seja a imagem do que designa, imagem de si própria e do imaginário, para se confundir finalmente com a extensão indeterminada do espaço, elevando ao mesmo tempo à redondez de uma esfera perfeita o momento que, na sua extrema leveza, transporta, e pela sua transparência, define.⁴

Nesse senso de “*uma gota de luz*”, seguem-se os exercícios deste estudo. Então, será nesse movimento, a partir do conceito da visibilidade que se abre sobre o campo do vazio – é daí que se observará o movimento ficcional da imagem feita em metades – *O visconde partido ao meio* (1951) –; da imagem que vive entre árvores – *O barão nas árvores* – (1957); ou da imagem de uma armadura branca vazia em seus feitos de linguagem – *O cavaleiro inexistente* (1959). É em torno desses movimentos escriturais, da criação fantástica de Italo Calvino e de sua recriação no teatro que se pautam as linhas desta tese, no vazio de suas páginas, em busca de alguma inovação do olhar.

O diálogo com alguns escritores, com artistas que enfrentam o vazio de existir, com a arte e os sujeitos feitos das linguagens, os ensaístas e psicanalistas que percorrem os campos da imagem ou a criação imaginária compõe o campo desta pesquisa. Daí advém a literatura – letras escuras que sobressaem no papel claro, a se preservar no vazio entre a escrita e a leitura, até que alguém passe a percorrer os olhos do imaginário nesse registro de símbolos; ou será ainda no deter-se nos processos de criação de cena que, efêmera por concepção, é um acontecimento do imaginário que nasce das necessidades de respostas ao vazio, ela própria, a cena, feita no vazio do espaço, para logo desaparecer no real: o constante descortinar-se na infindável composição feita de símbolos, de signos, de artifícios.

Estamos nos anos 1950: o neorrealismo está no ápice do seu florescimento literário e artístico. A “*poética neorrealista*” se centra,

⁴ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 67.

sobretudo, na caracterização conteudista e temática da realidade nos seus múltiplos aspectos e princípios constitutivos. E isto depende não só de uma necessidade mimética de reproduzir e descrever a realidade escavando-a e interrogando-a a fundo, mas da exigência, mesmo que não sustentada por precisos pressupostos organizativos e alimentada por uma consciente e ativa tomada de posição nos confrontos do real (o próprio Calvino disse que a experiência neorrealista foi mais “um fato fisiológico, existencial, coletivo”, do que puramente artístico literário), em mudar para melhor a realidade do próprio tempo, não a representando passivamente, mas a definindo e delineando criticamente no seu verdadeiro aspecto, por mais triste ou degradante que fosse.⁵

Dos textos literários às cenas, compostos de incontáveis situações possíveis, acentua-se o vazio da existência, no campo da memória e de suas recriações imagéticas. Esse parece ser o caso de *Partido* (1999), espetáculo cênico-musical do Grupo Galpão,⁶ que traz em seu nome uma alusão a um espaço vazio, nesse caso, aproveitado para as criações teatrais, que ganhou a atenção pública porque, muitas vezes, ocupou as ruas, recriando-as de forma imaginária e real. Em *Partido*, a ilusão de ser inteiro foi esvaziada, daí o caráter especial dessa encenação, sua potencialidade crítica. Tanto a criação do espetáculo, conforme os resquícios apontados no diário do dramaturgo, quanto os impactos causados na plateia, principalmente em sua parcela crítica, trazem à tona as questões relativas ao fazer teatral, sua função e as possibilidades de movimentos imagéticos ou subjetivos. Esta tese propõe, assim, tratar as margens do vazio instaurado por esse espetáculo, enquanto ocasião de um trabalho com as palavras-imagens e suas sonoridades, que atravessam o tempo, partidas.

Na travessia do vazio, está o entrelugar da criação artística: da escrita à encenação, do leitor ao espectador do teatro. Resposta que se dá no percurso, enquanto se escreve ou se lê: há o olho mágico a recriar os ícones, a releitura dos símbolos infinitos, na

⁵ “Siamo negli anni '50: il neorealismo è all'apice della sua fioritura letteraria ed artistica. La « poetica neorealista » si incentra soprattutto sulla caratterizzazione contenutista e tematica della realtà nei suoi molteplici aspetti e principi costitutivi. E questo dipende non soltanto da un bisogno mimetico di riprodurre e descrivere la realtà scavando e interrogando al fondo di questa, ma dall'esigenza, anche se non sorretta da precisi presupposti organizzativi e alimentata da una cosciente ed attiva presa di posizione nei confronti del reale (Calvino stesso disse che l'esperienza neorealista fu più « un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo » che puramente artistico letterario), di mutare in meglio la realtà del proprio tempo non rappresentandola passivamente, ma definendola e delineandola criticamente nel suo vero aspetto, triste o degradante che fosse”, em: DI CARLO. *Come leggere I nostri antenati (Il visconte dimezzato. Il barone rampante. Il cavaliere inesistente)* di Italo Calvino, p. 5. Para o trecho de Calvino citado, o autor, indica: I. CALVINO, *Introduzione a Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964, p. 7.)

⁶ A apresentação completa do Grupo Galpão pode ser vista em: <http://www.grupogalpao.com.br/port/home/>

indagação acerca do real, também ela, movente da arte, e fadada ao vazio. A resposta à questão da imagem, do que se cria no vazio, entre a escritura e a cena, já seria um espaço criado para se lidar com a angústia de viver no próprio vazio, que tanto se tenta evitar... Entre a angústia do tempo em que foram criadas essas obras e nosso próprio tempo existem algumas referências essenciais. Escritas sobre a égide da leveza e da visibilidade, há, em sua escrita, a marca de uma época assinalada pelo peso da experiência da guerra que, indelevelmente, deixa as seus traços nas constituições políticas artísticas e culturais na contemporaneidade.

Os relógios, as agendas, os instrumentos de medida do tempo e do espaço, advindos das invenções, além de outros milhares de quinquilharias essenciais, trazem a ilusão de preenchimento do vazio. As páginas de uma tese, por exemplo, escrevendo-as ou lendo-as, é por um tempo ocupar-se do vazio das formas e do que dele pode advir, no campo da imagem, do pensamento, da escritura cênica ou de sua escrita na busca interminável do sujeito.

Na primeira unidade, está apresentada uma breve e necessária contextualização da obra *Os nossos antepassados* em diálogo com alguns representantes da crítica literária, a inserção histórica no percurso criativo do escritor, a partir de Mario Barenghi, entre outros pesquisadores. Na encruzilhada dos fazeres artísticos, presentes tanto na literatura quanto nos ensaios de Italo Calvino, observa-se um pensador crítico da dimensão coletiva, mas, também, dos processos subjetivos objetivados em arte. Vislumbrar-se-á a escritura realizada pelo seu olhar que compõe narrativas imaginárias, ao reunir macrocosmo e microcosmos em imagens de ficção, ou pelo fantástico que constrói o invisível pelo visível.

Na segunda unidade, uma abordagem do jogo de olhar e ser olhado, na perspectiva da teatralidade, a partir das noções de Josette Féral e Ronald Bermingham, preparando a abordagem das propostas literárias de Calvino que dialogam com esse conceito.

Logo, na terceira unidade, são estabelecidas as conexões da “visibilidade” com as demais propostas – “leveza”, “rapidez”, “exatidão”, “multiplicidade” –, além dos vínculos com a teatralidade, potentes luzes para a atualidade. Essas propostas orientam os processos de criação e mostram-se clarificadoras na interseção de saberes artísticos e educacionais, além de constituírem interfaces com o pensamento de Hans-Thies Lehmann, entre outros. Vale lembrar, ainda, que o desdobramento ensaístico do escritor – *Seis propostas para o*

próximo milênio: lições americanas⁷ – possibilita o entendimento da obra literária, ou seja, as propostas orientam a leitura da obra ficcional.

Na quarta unidade, há a dança das transcrições: das imagens literárias às imagens teatrais: encenações no/do vazio. Para evidenciar essa aproximação – da imagem literária com a imagem teatral –, é que se observam alguns aspectos de *Partido*, do Galpão – grupo de palco e rua que, em 1999, demonstrara a força da imagem presente em *O visconde partido ao meio*, de Calvino, tanto na sua concepção literária quanto na sua recriação teatral. Ao atualizar essa fábula, o Galpão aborda a visão do humano, eterno e contemporâneo, movido pela angústia de todos os tempos, a cisão entre pulsão de vida e de morte que o marca, de uma vez por todas, confuso entre bem e mal, sem a costura ingênua que dá fim à narrativa literária em Calvino. Das formas de estranhamento aos elementos do teatro pós-dramático, tudo auxilia nesta visada de *o Partido*, a julgar pela perspectiva de ampliação da percepção, pela multiplicidade de signos e sentidos propostos, pelo desfecho não concluído, ou em suspensão. Enfim, trata-se de uma investida na escritura cênica, na dramaturgia composta por esse coletivo, pela memória reconstruída e partida da espectadora analista.

Em seguida, na quinta unidade, busca-se uma confluência de conceitos acerca da imagem, especialmente do pensador Georges Didi-Huberman, com as imagens literárias de Calvino, no esforço de entendimento da concepção de sujeito, ou de vazio, do entreolhar criativo. Nesse diálogo, que se estabelece também com a psicanálise, a noção de “dupla distância” do olhar, tão apropriada à teatralidade, é contemplada.

Na sexta unidade, há o convite a um passeio pelos registros da linguagem, da arte: imaginário, simbólico, real, construções possíveis a partir de uma leitura dos argumentos de Michel Foucault – *As palavras e as coisas*; da leitura de alguns seminários de Jacques Lacan e de críticos literários voltados para a escritura literária ou cênica; pelos lugares das apresentações artísticas aos imaginários que recriam, infinitamente, o real, e ainda pela construção na linguagem e da linguagem, a psicanálise, na dimensão do sujeito do inconsciente, a espiral em torno do vazio, ou ainda os anéis que o circundam.

⁷ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas* (1990). Todas as citações serão dessa tradução para o português. O título original, publicado em 1988, é *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*, de forma que muitos estudiosos se referem a essa obra apenas como *Lezioni americane*.

Lehmann também aponta, nas construções artísticas, os vínculos indissociáveis com as imagens do inconsciente, especialmente na atualidade:

Na civilização midiática “pós-moderna”, a imagem representa um meio extraordinariamente poderoso, mais informativo do que a música, consumido mais rapidamente do que a escrita. [...] a tarefa da arte seria romper o processo racional e mental por uma “via negativa” (Grotowski) a fim de encontrar um acesso para as imagens do inconsciente. A noção de que aquilo que é comunicado dessa maneira tem de ser algo idiossincrático e pessoal (cada inconsciente tem seu discurso próprio e único) levou também à tese de que a verdadeira comunicação não se baseia no entendimento, mas se dá por meio de estímulos à própria criatividade do receptor, estímulos cuja comunicabilidade está fundada nas predisposições universais do inconsciente.⁸

É por aí, pela via de expressões do inconsciente, que é possível constatar o caminho feito do vazio aos signos e vice-versa: da vida ou da arte, como demonstram as obras e as possíveis leituras, encenações, realizadas a partir da literatura de Calvino. Quem escolhe os antepassados? Só a literatura e seus horizontes da imagem-palavra para dar conta do universo do sujeito e do desejo. Assim, no desenho literário calviniano, ressoam suas imagens-palavras para um tempo passado, presente e futuro.

Nesta breve apresentação são anunciadas as trilhas percorridas nesta leitura de *Os nossos antepassados*, obra que marca uma mudança significativa na trajetória de seu escritor. Antes de serem respostas fechadas, aqui se mostra como o jogo literário proposto por Calvino continua exercendo o seu efeito re-criador, ao provocar inquietações dos sentidos. Esses enigmáticos ancestrais vêm provocando reflexões em torno do sujeito, ou do vazio do ser.

Se houve, a princípio, uma escolha intuitiva de *Os nossos antepassados* para esta pesquisa, agora é possível perceber a sua significativa presença tanto nas outras obras do escritor quanto na sua capacidade lúdica de colocar em movimento diversos leitores e pesquisadores. Que os participantes dessa brincadeira literária e imagética possam vislumbrar nos horizontes infindáveis das línguas e suas histórias, na quase impossibilidade de dizer de si aos outros, as imagens e suas mudanças nos entreolhares.

⁸ LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p. 110.

UNIDADE 1

O humano é o vestígio que o homem deixa nas coisas, é a obra, seja ela obra-prima ilustre ou produto anônimo de uma época. É a disseminação contínua de obras, objetos e signos que faz a civilização, o habitat de nossa espécie, sua segunda natureza. Se essa esfera de signos que nos circunda com seu denso pulvísculo è negada, o homem não sobrevive. E mais: todo homem é homem-mais-coisas, é homem na medida em que se reconhece em um número de coisas, reconhece o humano investido em coisas, o si mesmo que tomou forma de coisas.

Italo Calvino, A redenção dos objetos, em: *Coleção de areia*, p. 123.

I. CONTEXTOS

I.1. Italo, italiano

No universo da pesquisa cada um vai deixando sua marca, os signos de sua passagem no tempo-espaço possível da sua escrita no mundo. Esta tese, enquanto texto de estudos acerca da obra calviniana *Os nossos antepassados*, é um sinal da leitura – neste jogo de marcas de signos sucessivos, recortados, colados, sobrepostos ou reconstruídos, seguindo algumas pistas de entendimento daquilo que também foi significante no campo das emoções –, quando a escrita que lhe deu origem brilha diante dos olhos, indicando universos, fazendo girar os signos no espaço vazio do que não se sabe.

Quando se elege uma obra para um estudo aprofundado, significa que ela se tornou um sinal para uma vida, uma ressignificação das experiências no encontro do desejo com os saberes. Por isso, tantos rascunhos, traços, apagamentos, borrões, recortes, colagens, erros no exercício de apresentar algo que seja inteligível – no campo da crítica e pressupostos acadêmicos –, além e algo que possa ser útil aos nossos contemporâneos, ainda que falível.

Nos exercícios de leitura-escrita que o jogo da tese propõe, foram escolhidos aqueles estudos que, no vastíssimo elenco de possibilidades, estabeleciam conexões com os campos da palavra, da imagem, da construção de sentidos artísticos, intelectuais e vivenciais. E, como todo sinal, resta a insuficiência mediante um espaço infundável no campo da pesquisa. A título de contextualização para apresentar a obra do autor, no encontro com outros pesquisadores que já deixaram as suas marcas a respeito do assunto, foram selecionados alguns importantes signatários da crítica italiana e brasileira que compõe esta aprendizagem.

Nas trilhas literárias e contornos teóricos, ao se observar o corpo central do estudo, tornou-se necessária uma contextualização da produção de Italo Calvino no âmbito da literatura italiana. Nesse território, à primeira vista, se diz de dois tempos: o primeiro e o último Calvino, o que também se revela uma multiplicidade: o “primeiro Calvino” – reunião das obras que vão de 1945 aos primeiros anos de 1960 –, e o “último Calvino” – obras de 1960 até 1985, conforme delinea Mario Barenghi, um dos principais italianistas, entre outros críticos, que pesquisou a obra completa do escritor, e assim se refere a essa organização temporal e suas peculiaridades literárias:

A diferença entre a primeira e a segunda parte da obra calviniana – colocando um “divisor de águas” não rigoroso por volta do início dos anos sessenta – consiste, em boa parte, em uma mudança da perspectiva visual. O olhar do explorador e do caçador, do jovem e do homem de ação, do combatente, é substituído pelo olhar do personagem reflexivo, do “perscrutador”, do colecionador, do cartógrafo.⁹

Até mesmo por um viés historiográfico literário, o olhar e suas mudanças de perspectiva foram marcantes no itinerário do escritor. Para os leitores da obra de Calvino, não será difícil perceber os lugares e as funções delineadas acima. Se, no primeiro Calvino, há um olhar que se volta para a ação no mundo, no segundo, o olhar se desdobra em espelhos reflexivos de olhares. Também são bastante alusivas as imagens que o biógrafo e pesquisador da obra elegeu para tratar desses períodos. Particular atenção ao termo “homem de ação”, que tem ligações com o período em que se realiza ou culmina com a trilogia *Os nossos antepassados* (1960), que finalizaria o primeiro Calvino, ou que faz parte da transição entre os dois períodos mencionados, se se considerar que foram três livros escritos ao longo de uma década: *O visconde partido ao meio* (1951), *O barão nas árvores* (1957); *O cavaleiro inexistente* (1959). Nessas obras, o campo da ação e da reflexão aparece em ícones do reino fantástico literário, em uma escrita que é tanto retrospectiva quanto perspectiva, seja para o escritor, seja para o leitor. A título de entrada e convite à leitura, segue a posição também reflexiva de Elio Gioanola:

no momento em que o fantástico se impõe, impõe também de imediato a sua distância do fantasmático, mesmo se permanecem traços bem característicos do repertório clássico do gênero, como o desdobramento e o duplo no *Visconde*, o fantasma ou puro espírito em *O Cavaleiro inexistente*, a visão do alto e de longe em *O Barão nas árvores* (são também temas da literatura carnalizada, sobreposta, em larga medida, àquela fantástica).¹⁰

⁹ BARENGHI. *Calvino*, p. 108. Texto original em italiano: “La differenza tra la prima e la seconda parte dell’opera calviniana – colocando uno spartiacque non rigoroso intorno all’inizio degli anni Sessanta – consiste in buona misura in un mutamento di prospettiva visuale. Allo sguardo dell’esploratore e del cacciatore, del ragazzo e dell’uomo d’azione, del combattente, subentra lo sguardo del personaggio riflessivo, dello «scrutatore», del collezionista, del cartografo”.

¹⁰ GIOANOLA, Modalità del fantástico nell’opera di Italo Calvino, p. 24. “nel momento in cui fantastico s’impone, impone anche subito la sua distanza dal fantasmatico, anche se del repertorio classico del genere rimangono tratti ben caratteristici, come lo sdoppiamento e il doppio nel *Visconte*, il fantasma o puro spirito nel *Cavaliere inesistente*, la visione dall’alto e da lontano nel *Barone rampante* (sono anche temi della letteratura carnalizata, sovrapponibile in larga misura a quella fantastica)”.

Calvino é considerado, por um lado, um clássico da literatura italiana, a partir do neorrealismo do Novecentos; por outro lado, há traços em sua escrita que o aproximam da pós-modernidade, acompanhando o debate contemporâneo. Essa singularidade de uma escrita múltipla é prova da autonomia criativa do escritor, em um percurso de cerca de quarenta anos, o que, em si, já implicaria mudanças literárias, e que, no entanto, não configura qualquer período no cenário mundial e literário. Acerca das mudanças literárias suscitadas, Barengi apresenta uma síntese:

Do princípio, como demonstração daquilo que será chamado neorrealismo, ao experimentalismo dos anos Cinquenta; da recuperação da dimensão fabular e fantástica ao diálogo com a semiologia e as novas ciências humanas dos anos Sessenta; do retorno ao romance entre os anos Setenta e Oitenta até as convergências com a cultura que muitos amam definir como pós-modernista.¹¹

À parte o questionamento da estética pós-modernista, destacam-se os movimentos literários ou a maturação no trabalho do escritor, em sua diversidade de obras. É notório o lugar especial para os leitores italianos, tanto os acadêmicos, pesquisadores, críticos, quanto os inumeráveis leitores habituais que conhecem ao menos uma de suas histórias, dando provas de uma literatura que alcançou um grande público.

Nas bibliotecas, nos ônibus, entre os mais velhos e os mais novos – que leram Calvino também nas escolas –, ou entre os pesquisadores, quando se comenta sobre o escritor, costuma surgir um olhar de contentamento acompanhando a nomeação de um de seus títulos, conhecidos do leitor. Vale lembrar, inclusive, que, atualmente, algumas obras de Calvino continuam a compor o programa educacional de escolas, dentre os expoentes da literatura italiana, principalmente para adolescentes e jovens.¹² Também pelos lugares onde

¹¹ BARENGI. *Italo Calvino, le linee e i margini*, p. 8. “Dagli esordi, nel segno di quello che sarà chiamato neorealismo, allo sperimentalismo degli anni Cinquanta; dal recupero della dimensione fiabesca e fantastica al dialogo con la semiologia e le nuove scienze umane degli anni Sessanta; dal ritorno al romanzo fra gli anni Settanta e Ottanta fino alle convergenze con la culture che molti amano definire postmodernista”.

¹² A editora Mondadori vem editando algumas de suas fábulas italianas em versões ilustradas para crianças, além de adaptações de sua obra para crianças. Cf.: *Fiabe da far paura (appena appena, non tanto)*; *Fiabe per i più piccini*; *Fiabe di Mare*; *Fiabe di animali magici*; *Il disegni arrabbiati*; *Il drago e le farfalle e altre storie*; *L'Uccel Belverde e altre fiabe italiane*; *Il principe granchio e altre fiabe italiane*; *La foresta-radice-labirinto*; *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto*; *Marcovaldo. Ovvero Le stagioni in città*; *Il sentiero dei nidi di ragno*; *Il Visconte dimezzato*; *Il Barone rampante*; *Il Cavaliere inesistente*; *I nostri antenati*. Essas obras estão entre outras histórias escritas para crianças ou para o público jovem, já que havia em Calvino certa preocupação com a formação de leitores. No entanto, esse endereçamento *a priori* não é definitivo para os leitores vários de uma obra múltipla e imagética, que não cabe em rótulos tais como “infantil” ou “juvenil”, no sentido redutivo dos termos.

viveu e trabalhou, existem bibliotecas e centros de estudos com o seu nome, além de serem encontrados os seus títulos nas bibliotecas e nas livrarias de várias regiões.

No que concerne, então, à inserção histórico-literária, sua obra pode ser entendida nos liames do neorealismo, do fantástico, do pós-modernismo, como já mencionado, considerando mesmo a variabilidade de sua obra: “uma escrita capaz de ir desde a ensaística política até aquela literária e teatral, do conto engajado àquele irônico e humorístico, da crítica social contundente, à encenação de textos teatrais, até mesmo à composição poética”.¹³

É, pois, na década de sessenta que se situa a trilogia *Os nossos antepassados*, no final do primeiro período de sua produção, ou na possível transição para o segundo grande período de Calvino, momento que concerne ao principal centro de interesse desta pesquisa. Muito diversas entre si, *O visconde*, *O barão* e *O cavaleiro* apresentam transformações na escrita calviniana, o que já é uma das primeiras observações advindas da simples leitura de cada um deles, no entanto, reforçadas com as informações do contexto crítico italiano. Os títulos são especialmente importantes por esse caráter de mutação e por terem sido reunidos de maneira cuidadosa pelo próprio autor, que escreveu um prefácio especial para a trilogia, bastante significativo ao trazer referências do percurso pessoal e social que acompanham as sucessivas escritas.

Em uma análise apurada, Barenghi cria cinco categorias temáticas que auxiliam o entendimento mais completo da obra calviniana. Tomando, em recortes, o índice proposto na obra do pesquisador,¹⁴ é possível visualizar os textos escolhidos para esta tese, ou que estão mais implicados neste estudo, destacados do conjunto de que fazem parte:

¹³ “una scrittura capace di spaziare dalla saggistica politica a quella letteraria e teatrale; dal racconto impegnato, a quello ironico e umoristico; dalla pungente critica sociale, alla sceneggiatura di testi teatrali, finanche alla composizione di poesie.”. Cf.: <http://it.wikipedia.org/wiki/Italo_Calvino>. Consultado em 01/04/2013.

¹⁴ Cf.: Índice original e completo de Mario Barenghi (*Calvino*, 2009): I. Racconti di guerra, di bosco e di scoglio (1945-1954). 1. *Il sentiero dei nidi di ragno*; 2. *Ultimo viene il corvo*; 3. *Il visconte dimezzato*; 4. *L'entrata in guerra*; II. Tra fiaba e modernità (1955-1963) 1. *Fiabe italiane*; 2. *Il barone rampante*; 3. *La speculazione edilizia*; 4. *I racconti di Marcovaldo*; 5. *La nuvola di smog*; 6. *La formica argentina*; 7. *Il cavaliere inesistente*; III. L'umano altrove (1963-1973) 1. *La giornata d'uno scrutatore*; 2. *La prefazione 1964 al sentiero*; 3. *Le cosmicomiche*; 4. *Ti con zero*; 5. *Il castello dei destini incrociati*; 6. *Le città invisibili*; IV. Leggere il mondo (1974-1984) 1. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*; 2. *Una pietra sopra*; 3. *Palomar*; 4. *Collezione di sabbia*; V. L'officina interrotta (1985...) 1. *Lezioni americane*; 2. *Sotto il sole giaguaro*; 3. *La strada di San Giovanni*; 4. *Conclusione*.

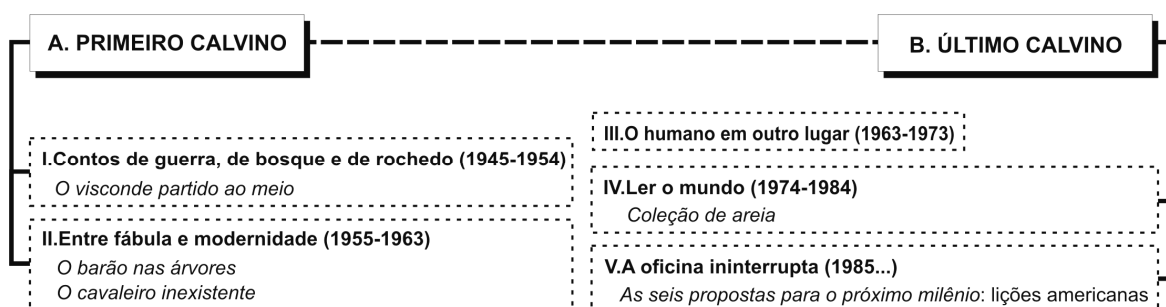


Figura 1: Referências das obras de Italo Calvino, a partir de Mario Barenghi

Na leitura proposta nesta tese, alguns dos textos ensaísticos do último Calvino ocupam lugar de destaque porque auxiliam no entendimento do primeiro, somando-se a outros conceitos teóricos que se abrem pela interpelação da obra. Ou seja, as *Lições americanas* possibilitam a releitura da trilogia, e é a partir de *Coleção de areia*, mais especificamente do ensaio “Digam com os nós”, em que Calvino cita o “nó Borromeu” – um dos argumentos de Lacan – que se desenvolve esse viés teórico de interlocução. Já no prefácio de *Os nossos antepassados* existe um diálogo aberto com os apontamentos que surgem nas *Lições americanas*, principalmente com a quarta proposta a “visibilidade”; enfim, uma via principal desta tese é a releitura desses ensaios que permitem um desdobrar da sua ficção. Assim, uma ênfase é dada à quarta proposta, em função da imagética de *Os nossos antepassados*, ao afirmar uma das perspectivas da pesquisa – o conceito de “visibilidade” é associado ao de “teatralidade” –, como se verá, em vários estudos, o destaque para o olhar ou para a visão. É por esse motivo que a perspectiva da imagem orienta o percurso desta tese. Ainda que seja privilegiada a interlocução com o olhar, não se pode esquecer a importância histórica e política dessa escrita ou do escritor, que esteve comprometido com as circunstâncias utópicas de seu tempo.

Há, ainda, uma cronologia,¹⁵ síntese escrita por Barenghi, que acompanha as edições mais atuais de vários títulos de Calvino, o que demonstra a força da sua inserção na realidade e a indiscutível importância das circunstâncias europeias da Segunda Guerra e suas inelutáveis consequências:

Quanto à razão histórica, esta consiste, obviamente, no fato de que o amadurecimento de Calvino acontece durante os anos da Segunda Guerra Mundial, com a experiência da guerra *partigiana*. Da participação naqueles acontecimentos, Calvino tira a ideia de que também o tempo seja algo de substancialmente descontínuo. Na realidade, se verificam

¹⁵ Cf.: BARENGHI. Cronologia. *Calvino*, p. 137-142.

eventos que distinguem claramente um antes de um depois; e acontece de ter que tomar decisões irrevogáveis, que condicionam a formação de uma identidade individual.¹⁶

Além das considerações políticas, a experiência *partigiana* marca, para Calvino, a descoberta de quanto valor possam ter as privações. A sua identidade se enriquece no mesmo momento em que renuncia a uma parte relevante daquela que tinha sido, até então, a sua vida. A privação se reverte em recurso. Trata-se, para usar uma metáfora vegetal, de um tipo de poda. E isso fará da experiência biográfica um princípio estético: o princípio da seleção, da estilização redutiva.¹⁷

O prisma político do pós-guerra é, portanto, inerente ao surgimento de *Os nossos antepassados*, esse divisor ou adjuntivo de águas em sua história pessoal e literária. Salta aos olhos a dimensão da falência de utopias desse período, para se tentar resumir uma época de perplexidades, como assinala o biógrafo e pesquisador na sua visão do contexto mundial apenas reportado acima. Nas três obras, estão impregnados aspectos imaginários que se conectam à realidade, às vivências do escritor, sem, contudo, se afirmar os limites de cada instância da forma literária apresentada, uma vez que há sugestões, inserções, a um só tempo imaginárias e, no entanto, verdadeiras reflexões particulares da experiência. Isso aponta decisivamente para a inserção dos conceitos de real, imaginário e simbólico, advindos da psicanálise, que compõem este estudo.¹⁸ De algum modo, os três livros, e sua reunião com o novo título, em 1960, com um prefácio bastante reflexivo, no estilo ensaístico, indicam uma possível reelaboração pela escrita das experiências vividas ou de sua imago.¹⁹ Nas palavras do próprio Calvino:

¹⁶ BARENGHI. *Italo Calvino, le linee e i margini*, p. 114-115. “Quanto alla ragione storica, essa consiste ovviamente nel fatto che la maturazione di Calvino avviene durante gli anni della seconda guerra mondiale, con l’esperienza della guerra partigiana. Dalla partecipazione a quegli avvenimenti Calvino cava l’idea che anche il tempo sia qualcosa di sostanzialmente discontinuo. Nella realtà si verificano eventi che discriminano nettamente un prima da un poi; e capita di dover prendere decisioni non revocabili, che condizionano la formazione di un’identità individuale”.

¹⁷ BARENGHI. *Italo Calvino, le linee e i margini*, p. 115. “Al di là delle considerazioni politiche, l’esperienza partigiana segna per Calvino la scoperta di quanto valore possano avere le mancanze. La sua identità si arricchisce nel momento stesso in cui rinuncia a una parte rilevante di quella che era stata, fino ad allora, la sua vita. La privazione si ribalta in risorsa. Si tratta, per usare una metafora vegetale, di una sorta di potatura. E questo diventerà, la esperienza biografica, principio estetico: il principio della selezione, della stilizzazione riduttiva”.

¹⁸ As noções de real, simbólico e imaginário são pertinentes a uma diversidade de áreas ou campos do conhecimento. Dessa forma, embora seja dado um enfoque para o viés psicanalítico, não se deve esquecer os demais sentidos desses termos ou conceitos em outros campos dos saberes: filosóficos, artísticos, linguísticos, históricos, etc.

¹⁹ A noção de “imago” artística também é trabalhada em associação com os registros Imaginário, Simbólico e Real, ainda que por uma *práxis* diferente daquela adotada neste corpo de texto. Cf.: “As imagens como

Na minha experiência, o impulso para escrever sempre foi ligado à falta de algo que se gostaria de conhecer ou possuir, alguma coisa que escapa. E, como conheço bem esse tipo de impulso, parece que o reconhecimento também nos grandes escritores cujas vozes parecem chegar-nos do topo de uma experiência absoluta. Aquilo que eles transmitem é o sentido de aproximação à experiência, mais do que o sentido da experiência alcançada; o segredo deles é saber conservar intacta a força do desejo.²⁰

Possivelmente, algumas circunstâncias históricas de caráter pessoal e profissional são associadas ao nascimento da primeira obra, *O visconde partido ao meio*, ainda que não se possa afirmar em que proporções esses cruzamentos entre vida e obra acontecem:

O início dos anos 1950 foi marcado por dois lutos: o inesperado, perturbador suicídio de Cesare Pavese (1950) e a morte do pai, doente há tempos (1951). A morte próxima de duas figuras de autoridade tão relevantes não será alheia à decisão de Calvino, há pouco contratado de forma definitiva pela Einaudi, de se conceder uma breve fuga – dado que seus esforços em dar uma complexa e articulada representação realista da sociedade italiana contemporânea não alcançam os resultados esperados – ele se dá uma pausa para se dedicar, ao invés do livro que sente que deve escrever, a um livro que ele teria gostado de ler. Assim nasce *O visconde partido ao meio*, que é publicado em 1952 nos “*Gettoni*” (a coleção de narrativas experimentais dirigida por Vittorini).²¹

Esse é um registro interpretativo no sentido de apontar aos leitores diversos que uma escrita aparentemente alegórica, algumas vezes reportada ao público infantil ou juvenil, talvez pela sua leveza e rapidez (adiantando o tema das *Lições americanas* de Calvino), não se contrapõe à densidade dos temas da história pessoal ou social, como a

força”, por Raul Antelo, *Revista Crítica Cultural*, v. 3, n. 2. Cf.: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0302/00.htm>>. Consultado em 2 de junho de 2013.

²⁰ Italo Calvino (*Saggi*, p. 1.874), *apud* BARENGHI. *Italo Calvino, le linee e i margini*, p. 110. “nella mia esperienza la spinta a scrivere è sempre legata alla mancanza di qualcosa che si vorrebbe conoscere e possedere, qualcosa che si sfugge. E siccome conosco bene questo tipo di spinta, mi sembra di riconoscerla anche nei grandi scrittori le cui voci sembrano giungerci dalla cima d’una esperienza assoluta. Quello che essi ci trasmettono è il senso dell’approccio all’esperienza, più che il senso dell’esperienza raggiunta; il loro segreto è il saper conservare intatta la forza del desiderio”.

²¹ BARENGHI. *Calvino*, p. 18. “Gli inizi degli anni Cinquanta sono segnati da due lutti: l’inatteso, sconvolgente suicidio di Cesare Pavese (1950) e la morte del padre, malato da tempo (1951). La scomparsa ravvicinata di due figure di autorità così rilevanti non sarà estranea alla decisione di Calvino, da poco assunto in pianta stabile all’Einaudi, di concedersi una breve evasione: dato che i suoi sforzi di dare una complessa e articolata rappresentazione realistica della società italiana contemporanea non sortiscono gli esiti sperati, egli si prende una pausa per dedicarsi, anziché al libro che sente di dover scrivere, a un libro che gli sarebbe piaciuto leggere. Così nasce *Il visconte dimezzato*, che viene pubblicato nel 1952 nei «Gettoni» (la collana di narrativa sperimentale diretta da Vittorini)”. Uma vez feita essa breve indicação de caráter biográfico, neste estudo, se evita o cotejamento entre vida e obra, uma vez que a cronologia de Mario Barenghi responde a essa necessidade no esforço de melhor entendimento da obra.

realidade da guerra ou das perdas fundamentais, com possíveis implicações na criação literária que abre a trilogia. Seria o caráter do peso implícito na construção da leveza, inegável à construção de uma personagem dividida em metades díspares e irremediavelmente conectadas – metade inteiramente boa e metade inteiramente má –, e que formam um complexo jogo de oposições – a presença de um duplo – geridas por um narrador infantil (no amplo sentido desse termo, associado às construções do inconsciente)²² que evoca os sentidos de sujeito humano. Interessante salientar que o próprio Calvino, no prefácio à trilogia, refuta a ideia de que sua escrita seria voltada para esse tema, já que a sua imagem motriz recaía sobre a divisão, e não exatamente na qualificação de dada metade, o que ocorreu posteriormente. No entanto, sobrevém aos leitores críticos esse pensamento reiterado acerca de uma condição existencial polarizada, que tanto estimula os estudiosos ou os artistas.

Além dos acontecimentos vitais, havia as circunstâncias histórico-sociais, em decorrência da Segunda Guerra Mundial; embora não sejam objeto desta investigação, tais circunstâncias não podem ser esquecidas no contexto político-literário. A título de enredo, a síntese de Barenghi é verdadeiramente significativa para dar conta dessa faceta histórica e referencial, as imensas modificações vividas na Europa no período, o que se conecta à escrita da trilogia:

Para a geração de Calvino – aquela de quem tinha vinte anos na época da guerra e da Resistência – essa fase coincide com a grande transformação da sociedade italiana: a passagem da agricultura à indústria, a urbanização, a emigração interna, a mudança da paisagem. Para Calvino, além disso, aquele passar de anos é caracterizado por outros eventos: a decepção com o “socialismo real”, o abandono da militância política, a queda da confiança na história. Toda sua obra, a bem ver, deveria ser interpretada à luz desse dado histórico fundamental: a necessidade de provocar uma mudança de escala, uma vez reduzidas as esperas e as esperanças de regenerações, cultivadas depois de 1945. A história tinha desmentido as previsões, seguindo um curso bem diferente daquele previsto. Era necessário reembaralhar as cartas: mudar modelos e protocolos, inventar novos esquemas, descompor e recompor. Daí os curtos-circuitos entre o cósmico e cômico, os deslocamentos em “outro lugar” mais ou menos estilizados e rarefeitos, os emblemas, a análise combinatória: mas também os enfoques, a concretude da leitura, a prática da descrição, a reflexão sobre objetos cotidianos. Tudo respondia à exigência de devolver um sentido à experiência, depois que o decorrer dos acontecimentos tinha contradito o suposto significado da formação vivida. Eu não amo, e manexo com certa hesitação a categoria de pós-

²² Cf.: PERES. *O infantil na literatura: uma questão estilo*, 1999.

moderno. Mas suspeito que, entre Calvino e muitos pós-modernos posteriores, exista uma diferença radical: Calvino pertence a uma geração que teve, sem nenhuma dúvida, uma experiência histórica, concreta, real e determinante. Esquecer-se disso é um erro crítico imperdoável, ainda mais porque o mesmo muito dificilmente pode ser dito de quem nasceu (como quem escreve) perto da metade dos anos cinquenta. E, mais ainda, de quem veio ao mundo ainda mais tarde.²³

A partir desse relato, compreende-se bem que não apenas o estilo literário mudaria, mas que tal mudança vem em decorrência de uma série de outras, conjunturais e históricas; trata-se de um escritor inserido no contexto político, com todas as consequências de uma militância engajada e culturalmente exercida, de uma participação enquanto ativista da esquerda, ou da revolução, membro do Partido Comunista Italiano. As marcas, sinais ou restos dessas experiências, inegáveis na construção processual de sua escrita, são perceptíveis nas três obras da trilogia, modificadas pela componente irônica de várias imagens. Ainda que as guerras sejam ambientadas em alegorias medievais, ao leitor atento não passarão despercebidos os significantes relativos à guerra, mas também os outros: morte, revolução, angústia, privação, amor, perda, etc.

É possível, então, pontuar algumas marcas do tempo histórico, das organizações sociais das quais Calvino tomou parte, sem a pretensão de apresentá-las em sua completude, uma vez que a biografia editada por Barengi é bastante completa e consistente; aqui, apenas algumas associações para que se perceba melhor o contexto humano de criação da trilogia:

²³ BARENGHI. *Italo Calvino, le linee e i margini*, p. 9. “Per la generazione di Calvino – quella di chi aveva vent’anni all’epoca della guerra e dessa Resistenza – questa fase coincide con la grande trasformazione della società italiana: il passaggio dall’agricoltura all’industria, l’urbanizzazione, l’emigrazione interna, la mutazione del paesaggio. Per Calvino, inoltre, quel giro d’anni è contraddistinto da altri eventi: la delusione per “il socialismo reale”, l’abbandono della militanza, politica, il calo di fiducia nella storia. Tutta la sua opera, a ben vedere dovrebbe essere interpretata alla luce di questo fondamentale dato storico: la necessità, una volta consumate le attese e le speranze di rigenerazione coltivate dopo il 1945, di operare un cambiamento di scala. La storia aveva smentito le previsioni, prendendo un corso assai diverso da quello previsto. Occorreva rimescolare le carte: cambiare modelli e protocolli, inventare nuovi schemi, scomporre e ricomporre. Di qui i cortocircuiti tra il cosmico e comico, le dislocazioni in «altrove» più o meno stilizzati e rarefatti, gli emblemi, l’analisi combinatoria: ma anche le focalizzazione, la concretezza della lettura, la pratica della descrizione, la riflessione sugli oggetti quotidiani. Tutto rispondeva all’esigenza di ridare un senso all’esperienza, dopo che lo svolgersi degli avvenimenti aveva contraddetto il significato presunto della formazione vissuta. Io non amo, e maneggio con un certo impaccio la categoria di postmoderno. Ma sospetto che fra Calvino e molti post-modernisti successivi ci sia una differenza radicale: Calvino appartiene a una generazione che ha avuto, fuor d’ogni dubbio, un’esperienza storica, concreta, reale e determinante. Scordarselo è un errore critico imperdonabile; tanto più che la stessa cosa molto difficilmente si può dire di chi è nato (come chi scrive) verso la metà degli anni Cinquanta. E a maggior ragione, di chi è venuto al mondo ancora dopo”.

Notável, em particular, *L'età del ferro*: expressão que cobre um amplo arco semântico, da aspereza do confronto armado à harmonia dos combatentes *partigiani*, da dureza material das condições de vida durante e depois da Resistência, à ruptura entre os blocos políticos contrapostos, da proverbial “cortina” que divide a Europa entre Leste e Oeste, ao significado do apelido Stalin, “aço” em russo (como sugeriu Domenico Scarpa). A periodização 1945-1957 faz, depois, supor que o volume pudesse encerrar com a carta de renúncia do PCI, publicada no *Unità* no dia 07 de agosto.²⁴

Em termos ideológicos ou utópicos, mostra-se muito importante, historicamente, o desligamento de Calvino, sua retirada formal do Partido Comunista, feita de forma escritural, como lembra o biógrafo. Nas três narrativas, o significante “retirada” está presente em suas personagens centrais: nas duas metades do visconde Medardo, na montagem das contraposições, cada faceta humana é retirada da outra; o barão Cosme se retira para as árvores, de uma vez para sempre e, finalmente, para os ares; ao passo que o cavaleiro Agilulfo é retirado da própria existência, ou de sua corporeidade, restando-lhe a armadura, o figurino, enquanto simulacro do corpo, e, substancialmente, a linguagem. Esses aspectos literários são mais bem analisados ao longo deste trabalho.

Incontáveis experiências artísticas revelam a força da escritura de Calvino, se se pensar no sentido barthesiano do termo, que se refere à escritura enquanto a criação literária que impulsiona outros processos de criação artística ou teórica, no campo da multiplicidade de saberes.

I.2. *Os nossos antepassados – I nostri antenati*

Um diário, uma árvore genealógica, um livro de memórias... Com esse título, todas essas ideias podem surgir, mas aparecem construções imaginárias permeadas da estranheza crua da realidade, a partir de narradores personagens que tomam parte das tramas como vozes sensíveis dos acontecimentos. Um senso de humor refinado auxilia nas desveladas encenações que mobilizam a leitura, os leitores e suas recriações. É o escritor quem diz no seu prefácio: “histórias de todo fantásticas”. Parece ser pela criação

²⁴ Conferir original em: BARENGHI. *Italo Calvino, le linee e i margini*, p. 126-127. “Notevole, in particolare, *L'età del ferro*: espressione che copre un arco semantico esteso, dall'asperità dello scontro armato alla tempra dei combattenti partigiani, dalla durezza materiale delle condizioni di vita durante e dopo la Resistenza alla frattura tra blocchi politici contrapposti, dalla proverbiale «cortina» che divide l'Europa tra Est e Ovest al significato del soprannome Stalin, «acciaio» in russo (come ha suggerito Domenico Scarpa). La periodizzazione 1945-1957 fa poi supporre che il volume si potesse chiudere con la lettera di dimissioni dal PCI, pubblicata sull'«Unità» il 7 agosto”.

imaginária que se pode verdadeiramente tocar a realidade, bordejar o real, ditados pelos liames do simbólico, já iniciando com alguns termos da psicanálise que perpassam este estudo.

Fios realísticos, fabulações são prementes na primeira obra da trilogia, ações diversas entre as personagens, quadros de composição imagética e sonora da narrativa, a presença de figurações de objetos, ou a apresentação de objetos vinculados às respectivas personagens em suas ações são indícios das conexões com o que será definido por teatralidade, como, por exemplo, ainda Barenghi, aponta ao tratar do primeiro romance da trilogia, *O visconde partido ao meio*:

A narrativa, subdividida em dez capítulos ágeis – cada um dos quais circunscreve um episódio preciso do enredo –, tem o tom alegre e os ritmos levemente mecânicos de um espetáculo de marionetes, mas é bem mais complexo do quanto pareça à primeira vista. Por exemplo, o tema principal não é absolutamente o contraste entre bem e mal no interior do sujeito – [...] mas sim a ideia geral de um sujeito dividido, em relação à qual, outras antinomias presentes no texto adquirem um valor mais rico.²⁵

Nessa escrita repleta de ações, de objetos símbolos, de imagens visuais, está a convocação de uma linguagem teatral. Pode-se perceber a força da palavra em suas abstrações a partir do imaginário, especialmente em *Cidades invisíveis*, talvez o texto mais complexo e fascinante de toda a sua obra. No entanto, em *Os nossos antepassados*, as imagens são teatrais, como mostra o biógrafo ao comparar, por exemplo, *O visconde* ao teatro de marionetes, ou quando distingue o jogo com a narrativa feita de elementos ou objetos inclusos nos discursos das personagens, servindo aos diálogos visuais dessa narrativa, ou seja, demonstrando um procedimento muito característico do teatro:

Um outro tema que terá um importante resultado é aquele da comunicação através dos objetos. O Mesquinho manda mensagens a Pamela sob a forma de cruéis enigmas tridimensionais: um morcego e uma água viva (naturalmente divididos) para um encontro de noite na beira do mar, um galo com um ninho de mariposas na cabeça para dizer “amanhã ao amanhecer no Bosque”. O Bom faz o mesmo para sinalizar ao doutor Trelawny os adoecidos a serem visitados: romãzeiras enfaixadas na horta de quem tem dor de dente, uma fila de lesmas sobre a

²⁵ BARENGHI. *Italo Calvino, le linee e i margini*, p. 126-127. “Il racconto, suddiviso in dieci agili capitoli, ciascuno dei quali circoscrive un episodio preciso dell’intreccio, ha il piglio brioso e le cadenze lievemente meccaniche di uno spettacolo di burattini, ma è assai più complesso di quanto non paia d’acchito. Ad esempio, il tema principale non è affatto il contrasto fra bene e male all’interno del soggetto – [...] bensì l’idea generale di un soggetto diviso, rispetto alla quale acquistano un valore più pregnante altre antinomie presenti nel testo”.

escada de uma velha para que não se faça barulho ao entrar. Ao mesmo procedimento se inspirarão as mímicas de Marco Pólo que, ainda desconhecedor das línguas do Oriente, procura contar ao imperador Kublai aquilo que viu nas suas viagens, nas *Cidades invisíveis* (1972), e as narrativas sob forma de sequência de tarô no *Castelo dos destinos cruzados* (1969 e 1973).²⁶

Não por acaso, observa-se que, na montagem teatral do Galpão, grupo de palco e rua de Minas Gerais, em sua recriação da obra, ou atualização, no sentido de uma colocação em ato cênico, da narrativa fantástica calviniana, *Partido* (1999), também optou pelo uso de certos objetos na caracterização ou definição de personagens, conforme será tratado em outro momento.

Esse espetáculo é inserido neste estudo, a título de demonstração de um trabalho profissional de apropriação teatral da literatura, justamente de um texto com a forte componente da teatralidade, reunindo a força textual com a experiência cênico-musical do Galpão. No entanto, é importante destacar que a teatralização das obras de Calvino é uma constante tendência em muitos locais e circunstâncias de laboratórios ou encenações artísticas e teatrais. Suas obras são continuamente recriadas ou servem de inspiração cênica em uma variabilidade de contextos artísticos.²⁷

É na abertura da segunda temática de análise proposta por Barenghi, “Entre fábulas e modernidade”, que se situam *O barão* e *O cavaleiro*, ainda dentro do primeiro Calvino. O pesquisador faz, nesse ponto, a seguinte consideração, que auxilia a perceber o contexto

²⁶ BARENGHI. *Calvino*, p. 22. “Un altro motivo che avrà un importante seguito è quello della comunicazione attraverso gli oggetti. Il Gramo manda messaggi a Pamela sotto la forma di crudeli rebus tridimensionali: un pipistrello e una medusa (naturalmente dimezzati) per un appuntamento di notte in riva al mare, un gallo con in testa un nido di processionarie per dire ‘domani all’alba nel Bosco’. Lo stesso fa il Buono per segnalare al dottor Trelawney i malati da visitare: melograni fasciati nell’orto di chi ha il mal di denti, una fila de lumache sulla scala di una vecchia perché entrando non si faccia rumore. Al medesimo procedimento si ispireranno le pantomime di Marco Polo, che ancora ignaro delle lingue dell’Oriente cerca di raccontare all’imperatore Kublai ciò che ha visto nei suoi viaggi, nelle *Città invisibili* (1972), e le narrazioni sotto forma di sequenze di tarocchi nel *Castello* e nella *Taverna dei destini incrociati* (1969 e 1973)”.

²⁷ SOUZA-BORTOLINI. *Recriações: A trajetória do Mambembe – Música e Teatro Itinerante*. CF.: Há alguns registros das recriações do Mambembe – Música e Teatro Itinerante, projeto acadêmico da UFOP, no âmbito do Instituto de Filosofia, Arte e Cultura dessa universidade. O projeto, que integra também um programa de extensão de natureza artística e educacional, existe na esfera do laboratório de práticas coletivas de criação com os jovens estudantes de Artes Cênicas e Música, no exercício de suas aprendizagens artísticas. As encenações não são incluídas no escopo desta tese, uma vez que estão associadas às vivências do ensino-pesquisa e extensão, enquanto realidades de cooperação, evidenciando a cumplicidade nos processos, o que dificultaria a abordagem da análise. A esse respeito, cito os estudos decorrentes da experiência do Mambembe, que, em cerca de cinco anos, estudou coletivamente as obras de *Os nossos antepassados* e levou às comunidades locais encenações decorrentes.

histórico-literário aqui pretendido como espécie de “substância realista que se esconde atrás das invenções mais fantasiosas e improváveis: porque, a despeito das aparências, as fábulas são verdadeiras”.²⁸

Assim, distante de uma autobiografia, como já sugerido, mas compreendida como alguma forma de elaboração de vivências pessoais, as relações entre as obras da trilogia começam a se delinear:

A cinco anos de distância, Calvino retoma o tom fantasioso desenvolvido do Visconde, mas com maior maturidade expressiva e com uma consciência mais clara a respeito dos próprios propósitos. Por outro lado, entre os dois livros existem muitas diferenças. A mais visível é a passagem do participio do título do passado (passivo) ao presente (ativo): enquanto Medardo sofre a divisão, para Cosimo, a existência arborícola é uma escolha pessoalíssima, defendida com impassível firmeza.²⁹

Se, por um lado, os aspectos sociopolíticos não constituem o interesse central desta tese, por outro, não se pode deixar de perceber que a inserção dessa temática e seus diversos movimentos, de alguma maneira, influenciaram a sua escrita. Assim, também neste ponto da análise, possíveis interfaces entre vida e obra não devem ser negligenciadas; no entanto, informações contextuais fornecidas pelos biógrafos do escritor são aqui valorizadas apenas na medida em que possam auxiliar na apreensão da perspectiva do romance e de sua personagem principal.

E, de fato, na história do Barão, muitos aspectos são legíveis como transposições fantásticas de acontecimentos políticos atuais; sobretudo a invenção central do livro – a decisão do protagonista de subir nas árvores e de não descer nunca mais – representa uma escolha de solidão, um distanciamento que, sem dúvida, tem origem no profundo mal-estar em relação à política ativa.³⁰

²⁸ BARENGHI. *Calvino*, p. 30. “[...] la sostanza realistica che si cela dietro le invenzioni più fantasiose e improbabili: perchè, a dispetto delle apparenze, le fiabe sono vere”.

²⁹ BARENGHI. *Calvino*, p. 34 “A cinque anni di distanza Calvino riprende il disinvolto piglio immaginoso del *Visconte*, ma con maggiore maturità espressiva e con una più chiara consapevolezza circa i propri intenti. Del resto, fra i due libri corrono molte differenze. La più esibita è il passaggio del participio del titolo dal passato (passivo) al presente (attivo): mentre Medardo subisce il dimidiamento, l’esistenza arboricola è per Cosimo una personalissima scelta, difesa con stoica fermezza”.

³⁰ BARENGHI. *Calvino*, p. 34 “E di fatto nella vicenda del Barone molti aspetti sono leggibili come trasposizioni fantastiche di vicende politiche attuali; soprattutto, l’invenzione centrale del libro – la decisione del protagonista di salire sugli alberi e di non scenderne mai più – rappresenta una scelta di solitudine, una presa di distanza, che senza dubbio trae origine dal profondo disagio verso la politica attiva”.

Não se pode esquecer os perigos de se tentar ler a obra de Calvino, bem como de outros escritores, buscando aproximações interpretativas de seu percurso pessoal ou político, ou seja, é importante ter em vista, como alerta Barenghi, que “os símbolos calvinianos não são nunca unívocos”, e que há sempre o risco de ceder a impressões precipitadas que a apropriação de episódios factuais pela literatura pode sugerir.³¹

O italianista informa que *O barão nas árvores* é ambientado no condado imaginário de Ombrosa, na Liguria,³² e, entre as muitas possibilidades interpretativas, pode ser lido como romance de formação, fábula geométrica, pastiche histórico, conto filosófico, marcando o retorno de Calvino à narrativa de invenção. Para Barenghi, com esse romance, o escritor demonstra “uma maturidade estilística já acabada, e com a felicidade criativa dos seus melhores momentos; tanto é que ele se identifica no protagonista como poucas outras vezes depois lhe acontecerá”.³³ O biógrafo justifica essa observação pelo fato de Cosimo trazer em si, ao mesmo tempo, as características de um herói jovem e impulsivo e do velho narrador falador, no qual não se pode confiar plenamente, um pouco fanfarrão, podendo ser comparado a Qfwfq, de *As cosmicômicas*.

Com essas expressões, Barenghi resume o enredo de *O barão nas árvores*, ao mesmo tempo em que relaciona os contextos humano e literário de Calvino:

a imagem do bosque percorre a obra calviniana por inteiro, como figura do espaço intrinsecamente ligada à dimensão da aventura. É a história do cidadão Cosimo Piovasco di Rondò, que subiu nas árvores aos doze anos e nunca mais desceu, que permite ao emaranhado de ramos ou caminhos de sobrepor-se ao desenho de uma cidade. Depois de tudo, não sem razão, é filho de um casal de botânicos. Em termos vegetais, a imaginação calviniana se move entre dois extremos: o projeto de Constituição da República Arbórea, proposto por Cosimo à comunidade dos filósofos, e a descrição da árvore imensa, milenar do Tule, no estado mexicano de Oaxaca (*Coleção de areia*) – ou seja, entre uma límpida racionalidade organizadora e uma atenção minuciosa ao dado empírico.³⁴

³¹ Cf.: BARENGHI. *Calvino*, p. 34 “i simboli calviniani non sono mai univoci”.

³² Cf.: BARENGHI. *Calvino*, p. 35.

³³ Cf.: BARENGHI. *Calvino*, p. 40. “una maturità stilistica ormai compiuta, e con la felicità creativa dei suoi momenti migliori; tant’è che nel protagonista egli si identifica come poche altre volte gli accadrà in seguito”.

³⁴ BARENGHI. *Italo Calvino, le linee e i margini*, p. 20. [...] “l’immagine del bosco percorre l’intera opera calviniana, come figura dello spazio intrinsecamente legata alla dimensione dell’avventura. Che poi un intrico di rami o di sentieri possa risultare sovrapponibile al disegno d’una città è garantito dal storia del cittadino Cosimo Piovasco di Rondò, salito sugli alberi all’età di dodici anni e mai più ridisceso. Dopo tutto, non per niente si è figli di una coppia di botanici. In termini vegetabili, l’immaginazione calviniana

Os apontamentos iniciais desse crítico situam o romance na extensa produção calviniana. Já ao apresentar o *cavaleiro inexistente*, são realçadas as modificações estruturais na literatura realística, principalmente quando compara a terceira obra da trilogia com a segunda, mesmo estando as duas girando em torno da mesma temática, de acordo com a organização proposta por Barenghi – entre fábula e modernidade. Assim ele diz:

O pano de fundo do *Barão nas árvores* era um século XVIII permeado de alusões literárias, mas retratado com meticulosidades históricas de verossimilhança, por exemplo: Calvino tinha cuidado para não cometer anacronismos acerca das espécies arbóreas, verificando a eventual data das suas inserções na Europa. No último livro da trilogia, deixa-se cair cada implicação realista. *O cavaleiro inexistente*, publicado no outono de 1959 e classicamente dividido em doze capítulos, se apresenta como um caso exemplar de literatura de segundo grau: ambiente, personagens, situações são inferidas da tradição do poema cavalheiresco renascentista, com um gosto tipicamente ariostesco pela complicação do enredo, a rapidez do ritmo, na inovação e a liberdade irônica da invenção.³⁵

Acompanhando essa alusão à gênese das obras, poder-se-ia afirmar que, das três obras, *O visconde* seria a mais “ingênua”, talvez por isso, a mais teatral (divergindo de uma problemática comparativa de valor), no sentido em que as figurações são muito bem marcadas na complementação de pares de opostos. A “rapidez” e a “exatidão”³⁶ poderiam

si muove fra due estremi: il progetto di Costituzione della Repubblica di Arborea, proposto da Cosimo alla comunità dei *philosophes*, e la descrizione dell’immenso, millenario albero del Tule, nello stato messicano di Oaxaca (*Collezione di Sabbia*) – ovvero tra una limpida razionalità ordinatrice e una minuziosa attenzione al dato empirico”. Vale esaminar o título no original italiano *Il barone rampante*. “Rampante é um termo heráldico: designa a postura dos quadrúpedes (leões, leopardos, cavalos) que nos braços aparecem levantados nas patas posteriores. De todo imprópria ao espírito do Barão é a aceção comum de rampante como ‘carreirista’; é bem comprovado o uso do verbo como sinónimo de ‘escalar’ ou ‘subir ofegantemente’, sobretudo em relação a situações de desejo [...]” *Rampante* è un termine araldico: designa la postura dei quadrupedi (Leoni, leopardi, cavalli) che negli stemmi compaiono levati sulle zampe posteriori. Del tutto estranea allo spirito del *Barone* è l’accezione corrente di rampante come «arrivista»; ben attestato è l’uso del verbo come sinonimo di «arrampicarsi» o «salire affannosamente», soprattutto in rapporto a situazioni di desiderio [...]”. BARENGHI. *Calvino*, p. 33-34.

³⁵ BARENGHI. *Calvino*, p. 50-51. “Lo sfondo del *Barone rampante* era un Settecento intriso di allusioni letterarie, ma ritratto con scrupoli storici di verosimiglianza: ad esempio Calvino aveva badato a non commettere anacronismi circa le specie arboree, verificandone l’eventuale data di introduzione in Europa. Nell’ultimo libro della trilogia ogni implicazione realistica è lasciata cadere. *Il Cavaliere inesistente*, pubblicato nell’autunno del 1959 e classicamente suddiviso in dodici capitoli, si presenta come un caso esemplare di letteratura di secondo grado: ambiente, personaggi, situazioni sono desunte dalla tradizione del poema cavalleresco rinascimentale, con un gusto tipicamente ariostesco per la complicazione dell’intreccio, la rapidità del ritmo, l’ariosa e ironica libertà dell’invenzione”.

³⁶ Rapidez e exatidão são tomadas no sentido dos termos em que Italo Calvino os apresenta em *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, 1990.

dar conta dessa dimensão da encenação, e, sobretudo, na literal costura final do visconde, no melhor estilo do “final feliz”, mesmo que, ao fim da narrativa, a incompletude existencial seja lembrada. Divergindo, em alguns aspectos, da posição de Barenghi, que dá um destaque a *O barão*, enquanto romance acabado e bem definido, ressalta-se os jogos da metanarrativa propostos na imagem e na linguagem de *O cavaleiro*. A encenação da linguagem e os jogos narrativos aproximam o suposto conto cavaleiresco aos modos de criação na pós-modernidade, no entanto, com a substancial consistência da tradição, composição híbrida em que Calvino notoriamente se destaca, ao dispor e jogar com diversos signos artísticos do chamado “segundo Calvino”.

Em *O barão*, mesmo em sua estrutura de romance longo, ainda se percebe a montagem pela sucessão de quadros teatrais que teriam autonomia narrativa, em caso de uma escolha de recortes expressivos. Já em *O cavaleiro*, há uma primorosa composição de imagens e linguagens, de encenação da língua, de brincadeiras com o universo dos signos, em que, neste entender, já se delineiam traços de construções pós-modernas ou pós-dramáticas, como se buscará demonstrar, e que aparece como anúncio do futuro modo de escrita de Calvino, que se desdobra na própria linguagem ou se constitui como metalinguagem.

I.3. Textos teatrais, musicais ou para espetáculos

As traduções para o português, no Brasil, concentram-se em grande parte de sua obra literária, que é majoritária no conjunto, além de uma significativa parte ensaística. No entanto, algumas palavras devem ser ditas sobre a existência de textos endereçados ao teatro, de maneira mais direta, intencional ou explicitada em obra. Sim, existem textos teatrais, musicais que integram à sua criação, que está reunida em italiano nos chamados *Meridianos*,³⁷ a destacar:

“Prose di teatro, trattamenti e sceneggiature” (1943, 1956-62, 1977-81)

Un dramma giovanile I Fratelli di Capo Nero

I fratelli di Capo Nero

Trattamenti e sceneggiature

³⁷ *I Meridiani – Romanzi e Racconti* edizione diretta da Claudio Milanini a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, prefazione do Jean Staroninsky (3 volumi); *Fiabe Italiane* raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascrivere in língua dá vari dialetti. Prefazione di Mario Lavagetto; *Saggi* (1945-1985) a cura di Mario Barenghi (2 tomi indivisibili); *Lettere* (1940-1945) a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini; *Album Calvino* a cura di Luca Baranelli e di Ernesto Ferreto.

Viaggio in camion
Marco Polo
Tikò e il pescecane

Il teatro dei ventagli (azioni seniche per i bozzetti di Toti Scialoja)

L'ussaro e la luna
La città abbandonata
Le porte di Bagdad
*Il naufrago Valdemaro*³⁸

Além de outros textos para músicas, há os textos que foram feitos para *Azioni musicali*, sendo que vários foram colocados em cena, como, por exemplo, *Un re in ascolto*,³⁹ entre outras encenações propriamente ditas. Segue um levantamento desses textos cênico-musicais.

Azioni musicali

La Panchina (Sergio Liberovici)
Arie pel l'opera buffa Il visconte dimezzato (Bruno Gillet)
Allez-hop (Luciano Berio)
Lo spaventapassari e il poeta (Sergio Liberovici)
La vera storia, parte I (Luciano Berio)
Zaide: trame per il Singspiel di Mozart
Per un re in ascolto di Berio: libretto originale 1979
Per un re in ascolto di Berio: trattamento 1980
Per un re in ascolto di Berio: cori di congiurati
*Per un re in ascolto di Berio: arie di Prospero*⁴⁰

De todo modo, prevalece a ideia central do estudo que se realiza em *Os nossos antepassados*, isto é, a da existência de imagens que são criadas a partir do vazio, e que finalizam o primeiro Calvino, ou inauguram um período de sua escrita em que o sujeito aparece nos signos da palavra-imagem. A esse respeito, há o posicionamento de Franco Ricci: “Estou convencido de que o projeto narrativo de Calvino seja nosso por uma

³⁸ Esses textos teatrais se encontram em *I Meridiani Romanzi e Racconti*, volume terzo, *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, p. 443-634.

³⁹ Festival di Salisburgo (1984) e Teatro Scala di Milano (1986), com a música de Luciano Berio.

⁴⁰ Esses textos teatrais se encontram em *I Meridiani Romanzi e Racconti*, volume terzo, *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, p. 652-761.

concepção *imagocêntrica*, e de que palavras e imagens sejam dois aspectos divergentes que disputam a alma do autor”.⁴¹ Na visão desse pesquisador, há uma trajetória ascendente do conflito entre palavra e imagem ao longo da carreira de Calvino, e indica especialmente o “olho errante”⁴² de *Palomar*, além de outras obras, em especial aquelas que compõem *Os nossos antepassados*.

Em caráter de contextualização, inúmeros estudiosos constataam, assim, a importância do visível, do olhar, da visibilidade e da imagem em Calvino. A síntese de Ricci auxilia no contexto dessa introdução, interligando-a ao título proposto e auxiliando na passagem da concepção literária em questão à concepção de sujeito, importante nesta visada, como se pode ler:

Na minha opinião, a passagem de Calvino à leveza e a uma narrativa caracterizada pelo aspecto visivo não é fruto da circunstância ou do acaso, mas de uma estratégia narrativa precisa, voltada a preencher esse vazio. É uma passagem desejada em direção à plenitude icônica e aos modelos de representação que unem as técnicas do romance a temas tradicionais. As palavras não podem mais fixar e condicionar de forma arbitrária as imagens, mas, de preferência, transmitir-lhe uma existência múltipla, permeada por um visionarismo sem limites.⁴³

Parece assim que *Os nossos antepassados* nasce desse movimento novo, em virtude da mudança de olhar que se dá nas circunstâncias do pós-guerra, de forma que a “leveza”,⁴⁴ enquanto estratégia, se une ao poder da imagem. De outro modo, o caráter fantástico está associado a essa especial presença de imagens na obra calviniana, como se pode perceber na perspectiva de Elio Gioanola, quando define a modalidade do fantástico associando-a ao conceito de inconsciente em Freud, como sendo da ordem do sonho, bem como apontando essa dimensão na obra de Calvino como um todo, demonstrando como esse seria o modo de escrita do autor:

⁴¹ RICCI. Il visivo in Calvino, p. 283. “Sono convinto che il progetto narrativo di Calvino sia nostro da una concezione *imagocentrica* e che parole e immagini siano due aspetti divergenti che si contendono l’anima dell’autore”.

⁴² Cf.: RICCI. Il visivo in Calvino, p. 286.

⁴³ RICCI. Il visivo in Calvino, p. 286. “A mio parere, il passaggio di Calvino alla leggerezza e a una narrativa caratterizzata dall’aspetto visivo non è frutto della circostanza o del caso, ma di una precisa strategia narrativa tesa a riempire questo vuoto. È un passaggio voluto verso la pienezza iconica e i modelli di rappresentazione che uniscono le tecniche del romanzo a soggetti tradizionali. Le parole non possono più fissare e condizionare in modo arbitrario le immagini ma piuttosto trasmettergli un’esistenza pluriprobabile permeata da una visionarietà senza limiti”.

⁴⁴ A leveza é tomada no sentido do termo em que Italo Calvino o apresenta em *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, 1990.

Em Calvino, o fantástico é uma tendência natural, mas é, também, uma longa conquista, porque o escritor teve que acertar as contas com o neorealismo e com as ideologias que o tinham inspirado. Nisso se assemelha a Pirandello, pra quem a tendência ao fantástico, explodida completamente só com *Seis personagens [à procura de um autor]*, se desenvolveu toda no interno dos procedimentos narrativos predispostos do realismo naturalismo e do verismo.⁴⁵

As colocações de Gioanola auxiliam no entendimento do estilo fantástico no contexto do Novocentos, e da passagem do primeiro ao segundo Calvino, por assim dizer, observando-se, no entanto, que a obra se mantém enquanto uma continuidade, exatamente pela presença do fantástico. Vale ressaltar a comparação com o estilo fantástico de Pirandello, como mais um sinal de aproximação com a abordagem da teatralidade. Outro aspecto muito importante é a abertura da dimensão imaginária, em seu aporte psicanalítico, como sendo da ordem da pulsão, e sua associação com o fantástico em Calvino; assim o crítico define e contextualiza o gênero: “O fantástico do século XIX é, portanto, abstrato, logicizante, intelectualístico, unindo a liberdade infinita de código e a qualidade finíssima de mensagens”.⁴⁶

Com esses apontamentos contextuais, somados aos imprescindíveis estudos realizados no Brasil, é possível um entendimento inicial que abre as perspectivas de visão da pesquisa. Não se pode esquecer a inserção da literatura de Calvino em âmbito mundial, traduzido em diversas línguas e de sua consciência, enquanto escritor, dessa circunstância possível, posteriormente realizada.

I.4. Notas das pesquisas brasileiras

Existem muitos estudos em torno da literatura de Italo Calvino também no Brasil. Particularmente, foram selecionadas algumas pesquisas que, de algum modo, apontam para os centros de interesse deste estudo, ou seja, que indicam traços comuns de apreciação da literatura de Calvino pela via do imaginário, da visibilidade e dos aspectos existenciais.

⁴⁵ GIOANOLA. Modalità del fantástico nell'opera di Italo Calvino, p. 22: “In Calvino il fantastico è una vocazione originaria ma è anche una lunga conquista perché lo scrittore ha dovuto fare i conti con il neorealismo e con le ideologie che lo avevano ispirato. In questo assomiglia a Pirandello, la cui vocazione al fantastico, esplosa completamente solo coi *Sei Personaggi*, si è sviluppata tutta all'interno delle procedure narrative predisposte dal realismo naturalismo e veristico”.

⁴⁶ GIOANOLA. Modalità del fantástico nell'opera di Italo Calvino, p. 21: “Il fantastico novecentesco è dunque astratto, logicizzante, intellectualistico, unendo assieme libertà infinita di codice e qualità finitissima di messaggi”.

Deve ser considerada a multiplicidade das construções acadêmicas e literárias, dado o caráter enciclopédico da obra calviniana, o que faz multiplicar os sentidos diversos da crítica, tornando difícil a tarefa do recorte. Alguns exemplos são citados, sem a pretensão de atingir a totalidade das pesquisas, reforçando o trabalho de continuidade e de inovação do pensamento aberto pelo escritor.

A pesquisadora Diana Santos, em sua dissertação de mestrado, intitulada *Olhar impossível: a visibilidade literária em O cavaleiro inexistente e As cosmicômicas*, de Italo Calvino, analisa as duas obras do escritor ao abordar o olhar enquanto estrutura narrativa, a partir das *Lições americanas*:

As relações entre Visibilidade e as outras propostas apresentadas pelo autor – Leveza, Rapidez, Exatidão e Multiplicidade – apontam para a questão do olhar como recurso narrativo, contrapondo ou aproximando temas como imagem e texto, fantasia e realidade, linguagem e silêncio, o objeto-livro e o não-lugar da literatura.⁴⁷

A autora, semelhantemente à crítica italiana, demonstra a importância do olhar nas diversas obras do autor e cruza conceitos muito significativos, tais como: palavra e imagem, escrita, ficção e real. Até mesmo a acepção de teoria é lembrada em sua etimologia, estando ligada à ação de contemplar ou de examinar e, desse modo, associada à imagem. Muitos autores são trazidos para o debate, sobretudo aqueles que concedem mérito específico à dimensão da palavra na recriação de universos, tais como, Bachelard, Blanchot, Foucault, Barthes, Otavio Paz, Costa Lima, entre outros. Uma das suas premissas é o próprio tratamento que Calvino concede à literatura, o que se pode entender como a sua poética: “o mundo é o caos e a linguagem é a maneira de por ordem nesse vazio obscuro e ilimitado”.⁴⁸ De algum modo, Diana Santos define o binômio palavra e imagem, enquanto processos recíprocos nas obras analisadas, mostrando que o escritor culmina por “construir imagens que acabam por se incrustar no vazio absoluto da língua, esse não-lugar onde a escrita pode erguer construções no desejo de fabricar o inusitado e imaginar trilhas visíveis para o espaço textual”.⁴⁹

⁴⁷ SANTOS. *Olhar impossível: a visibilidade literária em O cavaleiro inexistente e As cosmicômicas*, de Italo Calvino, p. 87.

⁴⁸ SANTOS. *Olhar impossível: a visibilidade literária em O cavaleiro inexistente e As cosmicômicas*, de Italo Calvino, p. 90.

⁴⁹ SANTOS. *Olhar impossível: a visibilidade literária em O cavaleiro inexistente e As cosmicômicas*, de Italo Calvino, p. 127.

Outra pesquisadora que trabalhou cuidadosa e criativamente com a obra de Calvino é Maria Lúcia de Resende Chaves, com duas pesquisas: *As faces vazias do discurso: ciência, arte e ficção na estética contemporânea precisada na obra de Italo Calvino*, cujo resumo indica “uma leitura/escritura de um não-todo da obra de Italo Calvino. Envolvendo uma reflexão acerca da estética contemporânea, ressalta o estilo fluido, ético e contíguo com que esse autor faz laços e nós entre ciências e artes”.⁵⁰ É a dimensão da incompletude da estética contemporânea, a intersecção dos nós dos saberes que interessam particularmente em seu estudo de doutoramento.

Anteriormente, no mestrado, Chaves já havia se acercado da obra de Calvino: “Que história aguarda, lá embaixo, seu fim? Ensaio sobre fragmento de leitura de *Se um viajante numa noite de inverno*”,⁵¹ proporcionando um aprofundamento ensaístico acerca da literatura de Calvino. Entre inúmeros aspectos trabalhados, em meio a um tecido de muitas vozes teóricas, a autora afirma, mais de uma vez, que “Calvino desenhou”,⁵² dimensionado o aspecto do traço e do olhar em sua escrita. Nesse estudo, a afirmativa do ato de desenhar corrobora as aproximações com a teatralidade, bem como para a demonstração da perspectiva do sujeito. Para a autora, as criações literárias desse escritor geram uma nova ordem: “o pensamento de Calvino cria uma ética/estética, uma estética que se diria um novo modo de olhar, *un nuovo modo di guardare, cioè di essere al mondo*, um modo de ser e estar no mundo”.⁵³

Maria Elisa Rodrigues Moreira também trabalha em dois tempos com a obra de Calvino, dissertação e tese de doutorado. Inicialmente, com a obra *Saber narrativo – proposta para uma leitura de Italo Calvino*,⁵⁴ em que a autora elabora o pensamento em torno do hipertexto, que se conecta ao conceito de multiplicidade, entre outros. Utilizando o hipertexto como referencial teórico-metodológico, “percorre-se a obra do escritor em

⁵⁰ CHAVES. *A face vazia dos discursos: ciência, arte, filosofia e ficção na estética contemporânea precisada na obra de Italo Calvino*. p. 37.

⁵¹ CHAVES. “Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?” Uma leitura de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, 2001.

⁵² CHAVES [1996]. “Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?” Uma leitura de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, p. 22; 32.

⁵³ CHAVES [1996]. “Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?” Uma leitura de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, p. 37.

⁵⁴ MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. “Saber narrativo: proposta para uma leitura de Italo Calvino”. Orientador Wander Melo Miranda. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 1996.

trajetos temáticos relativos a conceitos relevantes ao campo da literatura, como escrita, leitura, texto, intertextualidade, relação entre mundo escrito e mundo não-escrito, metaficção”.⁵⁵

E, mais recentemente, com a pesquisa *Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino*, a autora pesquisou, entre outros aspectos, o caráter de enciclopédia da obra calviniana, em um estudo comparativo com os textos de Borges, a partir do signo “biblioteca”, entre outros conceitos importantes. No resumo da tese, Moreira adianta que buscou o referencial teórico-metodológico da complexidade e as teorias de rede para traçar “um percurso reticular pelas produções dos dois escritores, sejam elas ficcionais, ensaísticas ou autobiográficas”, traçando um pensamento que tem na biblioteca tanto um emblema literário quanto uma metáfora para o tipo de escrita por eles efetivada. “A literatura de ambos é percebida, desse modo, como um conjunto de textos ancorado na tradição, mas voltado para o futuro e para a mobilidade do conhecimento”.⁵⁶

Outra pesquisa preciosa, pelas reflexões sobre a linguagem literária que se conectam às questões levantadas neste estudo, é aquela de Stefania Chiarelli que, em sua dissertação de mestrado acerca de *O cavaleiro inexistente*, relaciona essa criação à de Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*. Entre suas conclusões, a autora afirma:

O cruzamento das linguagens de dois autores viabilizou o estabelecimento de uma releitura de um texto antigo, como o de Ariosto, relacionando-o com aspectos da modernidade. A reelaboração de Calvino é sempre crítica: o autor lança um olhar irônico sobre questões contemporâneas, mas nunca perde de vista a proposta de fazer uso da fábula para nomear esse mundo que está à procura de sentido.⁵⁷

Observa-se, assim, com esses recortes demonstrativos do vasto acervo de pesquisas, em contextos diversos, a riqueza da investigação em sua variabilidade de interesses, na própria multiplicidade dos saberes históricos, literários, artísticos, filosóficos, o que reafirma a dimensão inesgotável de leituras possíveis do legado literário calviniano, e que, enfim, abre espaço para esta pesquisa. Se, nos estudos artísticos e teóricos brasileiros, sua

⁵⁵ MOREIRA. *Saber narrativo* – proposta para uma leitura de Italo Calvino, Cf.: <<http://hdl.handle.net/1843/ECAP-746JEN>>. Consultado em 22/04/2013.

⁵⁶ MOREIRA. *Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino*. <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-8RWLF3>>. Consultado em 22/04/2013.

⁵⁷ CHIARELLI, Stefania Rota. *O cavaleiro inexistente de Italo Calvino: uma alegoria contemporânea*, p. 101.

obra é eloquente e vivaz, nos estudos italianos, também a imagem da obra do escritor corrobora para esse pensamento em torno da coerência/consistência de sua escritura.

I.5. Apontamentos metodológicos

A via da pesquisa bibliográfica parte da leitura ensaística que ilumina a literária, logo, o resultado é um processo de construção textual que inclui uma rede de citações. Esse procedimento vem sendo problematizado em diversos campos do saber e diz respeito tanto à autoridade quanto à “morte do autor” – ou ao que se encontra em torno daquilo que resta. Roberto Vecchi desenvolve esse tema da ética da citação, o que remete a uma responsabilidade para aquele que cita, uma vez que, no recorte, utiliza-se uma parte retirada de um todo, lança-se mão de um modelo para se dizer outra coisa, um pensamento que pode ser correspondente ou modificado.⁵⁸

Ainda no campo das composições, enquanto sistemática de uma pesquisa bibliográfica associada à análise do espetáculo do Grupo Galpão, no jogo das narrativas literária e teatral, é possível lembrar a clássica concepção de pesquisa presente em Roland Barthes, quando afirma, ao final de sua clássica *Aula*: “Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe: isso se chama *pesquisar*.”⁵⁹ Logo, é bom recordar que a concepção de “escritura”, incluída em vários momentos deste estudo, é reportada à acepção barthesiana do termo, que se refere à “prática de escrever”:

Nela visio portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo de palavras de que ela é o teatro. Posso, portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto.⁶⁰

⁵⁸ Cf.: VECCHI. *História de nomes, memórias sem nome*. Citação e estado de exceção nas actualizações da memória pública, 2010.

⁵⁹ BARTHES. *Aula*, p. 47.

⁶⁰ BARTHES. *Aula*, p. 17. Sobre a noção de “escritura” na obra barthesiana, foi realizado um percurso das ocorrências dessa concepção em “No percurso da escritura”, na dissertação de mestrado intitulada *Oscilações na escrita de Monteiro Lobato: escritura ou escrevência*. Cf.: SOUZA-BORTOLINI, 2003. p. 59.

Além desse texto de Barthes, há outro também conhecido, que se refere à “morte do autor”,⁶¹ muito significativo na prática da construção do texto a partir das citações, no contexto da leitura e da pesquisa, tanto artística quanto acadêmica. Esse escritor foi valioso também para Calvino, que lhe dedicou um artigo em *Coleção de areia*, chamado “Em memória de Roland Barthes”,⁶² datado de 1980, por ocasião de sua morte. Nessa constelação, estão inter-relacionados, pela via da escritura ou da imagem, Calvino, Barthes, Foucault e Lacan.

Associados a essa metodologia, outros sistemas complementares também foram utilizados, especialmente para a análise do espetáculo do Grupo Galpão, *Partido* – entrevista coletiva, análise do espetáculo –, mantendo-se a interlocução do olhar em operações que priorizam o que sobressai da elucidadação bibliográfica dos arquivos do próprio grupo teatral. Nesse sentido, vale destacar a edição da dramaturgia⁶³ e a filmagem que documenta o espetáculo, cedida pelo Grupo Galpão. Os dados da entrevista, bem como suas imagens sonoras, registradas em audiovisual, contribuem como substrato teórico deste estudo.⁶⁴

Enfim, na travessia da pluralidade de leituras/encenações de *Os nossos antepassados*, a poética da imagem conduz a uma possível imago do sujeito – criações entre os círculos imaginário, simbólico e real.⁶⁵

⁶¹ Cf.: BARTHES. *O rumor da língua*, 1988.

⁶² Cf.: CALVINO. *Coleção de areia*, p. 81.

⁶³ PARTIDO. Grupo Galpão. Direção Cacá Carvalho; dramaturgia Cacá Brandão. Adaptação livre da obra *O visconde partido ao meio*, de Italo Calvino. *Programa do espetáculo*. Belo Horizonte, 1999-2002.

⁶⁴ Registra-se, aqui, a minha gratidão ao Grupo Galpão, pela entrevista concedida pelo elenco, em 29 de março de 2012, bem como aos responsáveis pelo Centro de Pesquisa do grupo, pela cessão do documento fílmico. Cf. <<http://www.grupogalpao.com.br/port/cinehorto/>>.

⁶⁵ Cf.: ANTELO. As imagens como força. *Revista Crítica Cultural*, v. 3, n. 2. Cf.: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0302/00.htm>>. Consultado em 2 de junho de 2013.

UNIDADE 2

Um enxame de efêmeras se chocou voando contra uma fortaleza, depois pousou nos bastiões, tomou de assalto a torre mor, invadiu o caminho da ronda e os torreões. As nervuras das asas transparentes mantinham-se suspensas entre as muralhas de pedra.

“É inútil tentarem equilibrar-se em suas membranas filiformes”, disse a Fortaleza. “Só quem foi feito para durar pode aspirar a ser. Eu duro, logo existo; vocês não.”

“Nós habitamos o espaço do ar, escandimos o tempo com o bater das asas. O que mais quer dizer: ser?”, responderam as frágeis criaturas. “Já você é somente forma posta aí, para assinalar os limites do espaço e do tempo em que existimos.”

“O tempo escorre sobre mim: eu permaneço”, insistia a fortaleza. “Vocês apenas afloram a superfície do devir como a pele da água dos riachos.”

“E as efêmeras: “Nós saltamos no vazio assim como a escrita sobre a folha branca e as notas da flauta no silêncio. Sem nós, não resta senão o vazio onipotente e onipresente, tão pesado que esmaga o mundo, vazio cujo poder aniquilador se reveste de fortalezas compactas, o vazio-cheio que só pode ser dissolvido por aquilo que è leve é rápido e sutil.”

Italo Calvino, *Coleção de areia*, 1981, p. 87.

II. OLHARES: OLHAR E SER OLHADO PELA ARTE

No espaço entre olhares, há um encontro no vazio, que se acentua se se pensar que a arte reenvia o seu olhar para aquele que a admira. O olhar é da ordem da fugacidade, e o teatro é, das artes, uma das mais efêmeras, além de ser aquela que convoca o olhar participante do espectador. No campo efêmero das artes, o teatro é o jogo entreolhares, e *Os nossos antepassados*, de Italo Calvino, é uma convocação para olhar o sujeito ou suas imagens possíveis, reinventadas na/pela teatralidade de suas palavras-imagens.

Muitos pesquisadores apontam a importância do olhar, a partir de vários expoentes da obra de Calvino, como já foi citado anteriormente. Também vale lembrar que, embora seja dada uma ênfase em sua abordagem da literatura, o escritor esteve atento e participante em diversos outros eventos artísticos, como revela a sua produção ensaística, caso de *Coleção de areia* (1985).⁶⁶ A conexão com outros autores literários e teatrais também é explicitada. Nesse sentido, Belpoliti faz a seguinte síntese acerca do olhar:

Em tal interpretação da arte deste século, que interrompe numerosos momentos e experiências artísticas, existe uma linha que Calvino chama de “visceral” – Céline, Artaud, Joyce, Henry Miller, Beckett – e que é encarnada pela pintura de Burri e do “disforme”, da música e da pintura do “acaso”, marcada por um novo individualismo que “chega a uma perda completa do indivíduo no mar das coisas”.⁶⁷

A prioridade inicial, neste estudo, está no próprio olhar de Calvino, no que se refere a uma concepção literária ou artística, como se pode ler em suas *Lições americanas*, apontadas a seguir. Ou seja, é com os olhos da ensaística de Calvino que será analisada a trilogia, por isso, o recurso da citação será usado como método na interlocução bibliográfica.

⁶⁶ “Eis, então, a resenha que Calvino escreveu para um livro dedicado ao olho e à visão, recolhida com o título *La luce negli occhi* na *Coleção de areia*. [...] para o escritor lígure, esta é uma questão central: a mente humana vê só através de modelos, analogias, imagens simbólicas e ‘o conhecimento fora de qualquer código não existe.’”. “Ecco allora la recensione che Calvino ha scritto per un libro dedicato all’occhio e alla visione, raccolta col titolo do *La luce negli occhi* in *Collezione di sabbia*. [...] per lo scrittore ligure questa é una questione centrale: la mente umana vede solo attraverso modelli, analogie, immagini simboliche e «la conoscenza fuori da qualsiasi codice non esiste.»” BELPOLITI, 1996, p. 266.

⁶⁷ BELPOLITI. *L’occhio di Calvino*, p. 141. “In tale interpretazione dell’arte di questo secolo, che tralascia numerosi momenti ed esperienze artistiche, esiste una linea che Calvino definisce «viscerale» – Céline, Artaud, Joyce, Henry Miller, Beckett – e che è incarnata dalla pittura di Burri e dall’«informel», dalla musica e dalla pittura del «caso», segnata da un nuovo individualismo che «approda a una perdita completa dell’individuo nel mare delle cose»”.

II.1. O estatuto da imagem

As imagens percorrem a atualidade com um estatuto privilegiado, a ponto de se afirmar que esta é a “era da imagem”. A circulação social crescente de uma infinidade de imagens, nos meios de comunicação de massa, sobretudo na televisão e na Internet, confundem as velhas noções de autoria, identidade e originalidade. Há, inclusive, uma nova forma de olhar sendo impressa nos corpos de uma geração, dada a evidência da era televisiva, digital ou, ainda, do universo das virtualidades. Nunca se fotografou tanto, nunca se veicularam tantas imagens como na atualidade; sua profusão é crescente nas diversas instâncias, comerciais ou artísticas; é o que se constata com as facilidades tecnológicas que aceleram a produção, a reprodução e a criação de imagens.

Aliado a essa profusão de imagens, há o evento da Internet e das redes sociais, em que o convívio, em boa medida, vai sendo substituído pelo “tecnovívio”. Isso coloca em evidência o conceito de linguagens digitais e de imagem virtual. Enfim, essas formas de convívio mediadas pelas novas tecnologias de informação e comunicação exacerbam o pensamento acerca da imagem do ser, sobretudo no que diz respeito à presença ou ausência do outro, e das fantasias que ocupam o imaginário humano e que se dão nos jogos de espelhos, entreolhares esvaziados.

De um modo diferente, no entanto, as imagens artísticas parecem mais próximas da recriação dos olhares do que da representação, ou imitação, da realidade.⁶⁸ Cada vez mais distante da cópia – que difere a imagem artística do campo das imagens comerciais –, a imagem literária, por exemplo, cria olhares diferenciados do cotidiano, apontando circunstâncias da existência física, psíquica e social que ficariam invisíveis não fosse a escrita.

A recriação de imagens artísticas, ao aduzir a dimensão da falta fundamental, torna-se uma forma de expressão de si mesmo ou da busca de sentidos para o viver. É, por vezes, manifestação crítica da realidade, revelando o que ela é ou poderia ser... Mais especificamente, o teatro, em sua efemeridade, traz a imagem para um campo específico da arte, ao propor imagens corporais em movimento, jogos de imagens, ao entrecruzar diversas artes. São imagens que envolvem a simultaneidade de diferentes olhares – o dos

⁶⁸ No contexto da arte, da literatura, do teatro, das artes plásticas e visuais, há que se considerar que os itinerários históricos são variados, conforme as diversas escolas, estilos, tendências, formas de cada período, assim, o estatuto da imagem varia de acordo com o paradigma corrente.

atores ou dos artistas e o dos diversos espectadores –, em um tempo/espço presentificado, ou em atos. O cruzamento de olhares entre artistas, a arte e os espectadores se dá na dimensão do vazio. Nesse espaço de entreolhares, o teatro é dialético por si mesmo, e existe, especialmente, no campo do convívio, seja ele artístico e processual ou, ainda, efêmero, no que se refere ao encontro com os espectadores.

Há que se lembrar que várias manifestações do teatro contemporâneo também utilizam as imagens midiáticas, virtuais ou digitais ou mesmo audiovisuais, com inúmeros recursos das tecnologias em sua potencialidade de integração e incorporação das diversas outras artes: o que define a especificidade criativa do teatro é a sua multiplicidade de recursos reunidos nas encenações, além da presença corpórea de artistas e espectadores no mesmo espaço e tempo.

Historicamente, em algumas acepções, o teatro foi concebido por um sistema de signos. Para o historiador e semiólogo do teatro Tadeusz Kowzan,⁶⁹ por exemplo, treze sistemas de signos compõem a encenação teatral, dos quais, nove se referem aos signos visuais, e o restante aos signos auditivos, a saber:

1. Signos auditivos: a palavra, o tom (texto); a música e o ruído (efeitos sonoros);
2. Signos visuais: a mímica facial, o gesto, o movimento cênico (expressão corporal); a maquiagem, o penteado, o vestuário (aparências exteriores do ator); o acessório, o cenário, a iluminação (lugar cênico).

Nessa visão multifacetada da semiologia teatral, entre tantas outras concepções semiológicas, essa prevalência de signos visuais, em comparação aos auditivos, suscita a reflexão. De outro modo, invertendo a visão que vai das partes para o todo (pensamento indutivo), é possível ter um pensamento que se baseia na *gestalt*⁷⁰ teatral. Se assim for, a ideia é que tanto os signos auditivos quanto os visuais compõem a imagem teatral, ou interferem no imaginário de atores e espectadores de forma total, embora se possa fazer leituras parciais de seus elementos cênicos ou de seus diversos signos.

Enfim, na encenação, várias acepções teatrais contrapõem-se à noção de cópia, ou imitação, da realidade, tendência presente na própria ideia de teatro enquanto *mimesis*,

⁶⁹ KOWZAN. Os signos no teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo, p. 93-123.

⁷⁰ *Gestalt*: noção trazida da psicologia alemã, fundamentada nos estudos da percepção, que tem como princípio que “o todo é mais que a soma das partes”.

ilusão ou verossimilhança.⁷¹ Na contemporaneidade, o teatro apresenta-se em sua pluralidade de formas, que ora se aproximam dessa perspectiva, ora rompem com o dever da representação. Vale lembrar que o teatro como representação da realidade, de certa maneira, em sua origem mais remota, está associado ao rito ou à celebração. Assim, mudados os estatutos religiosos, principalmente os ocidentais, o que perdura é a dimensão da efemeridade na dimensão do convívio teatral perpassado pelo jogo de imagens corporais em movimento.

A concepção de imagem no teatro parece ser conjuntural – há encenadores que trabalham com a criação de forma processual, seguindo um caminho que vai do particular para o geral, ainda que a ideia inicial do espetáculo possa advir de uma concepção imagética majoritária, ou seja, de uma visão totalizante de espetáculo.

A imagem no teatro se configura, especialmente, como transgressão, inclusive à ideia tradicional de representação. Se essa é uma concepção teatral que encontra referências diversas, até mesmo em outros contextos artísticos e filosóficos, no Ocidente, parece ter sido estabelecida formalmente, nos trabalhos de Bertold Brecht, por exemplo, com os princípios da imagem dialética, ou com as narrativas próprias do teatro épico ou, ainda, dialético. Por outro lado, em Jerzy Grotowski, Vsevolod Meierhold e Antonin Artaud, o processo de criação corporal no teatro se instaura a partir dos jogos imagéticos dados pela presença humana. Ao tratar da linguagem física, a perspectiva da imagem é explicitada. Todos têm em comum uma busca de signos que não sejam calcados na linguagem, mas que encontram uma dimensão figurativa. O signo icônico, a meio caminho entre o objeto e sua simbolização, torna-se o arquétipo da linguagem corporal: hieróglifo em Artaud e Meierhold, ideograma em Grotowski, etc.⁷²

A acepção de imagem, aqui tratada como signo icônico, tangencia a interface entre literatura e teatro. Também Italo Calvino faz relações entre signo e dimensão imagética, a partir de alguns princípios que se destacam em *Seis propostas para o próximo*

⁷¹ A esse respeito, o verbete “imitação”, de Patrice Pavis, traz um resumo histórico: “Imitação: (Do latim *Imitatio*, palavra correspondente ao grego *mimésis*.) 1. Universalidade da reivindicação. A reivindicação da imitação retorna constantemente na história do teatro, de ARISTÓTELES ao realismo socialista. Ela se manteve por razões essencialmente ideológicas: dar ao espectador a *ilusão* da realidade, a segurança do *verossimilhante*: ‘A perfeição de um espetáculo consiste na imitação tão exata de uma ação que o espectador, ininterruptamente enganado, imagina estar assistindo à própria ação’ (DIDEROT, 1962:142). Esta estética da imitação culmina com o teatro *naturalista* que pretende substituir a realidade”. PAVIS. *Dicionário de teatro*, p. 204.

⁷² PAVIS. *Dicionário de teatro*, p. 75.

milênio: lições americanas – “leveza”, “rapidez”, “exatidão”, “visibilidade”, “multiplicidade” e “consistência”. Embora estejam no campo literário, da escritura, as propostas são pertinentes aos estudos da imagem e do teatro na atualidade.

Na introdução desse tema, o escritor declara-se feliz em participar daquele ciclo de conferências que daria origem às célebres propostas, como primeiro italiano convidado e por ter sido precedido por autores que admirava. Além disso, lembra que “é típico da literatura italiana compreender num único contexto cultural todas as atividades artísticas”, o que poderia ser entendido pelo termo *poetry* ou por “comunicação poética”. Ele se declara, ainda, escritor de ficção, e a “literatura como universal, sem distinções de língua e caráter nacional, e a considerar o passado em função do futuro”.⁷³ É no contexto dado pelo próprio Calvino que as propostas artísticas se mostram intrinsecamente relacionadas ao teatro, possibilitando as relações buscadas nesta tese.

Nessa obra crítica, é sabido que o foco recaiu sobre a produção literária, e que teve um caráter retrospectivo, uma vez que a legitimidade das seis propostas foi afirmada com a exemplificação de excertos do cânone literário mundial. Calvino demonstra, com os grandes escritores que lera, as características de cada proposta. Por outro lado, é patente o seu caráter prospectivo, já dado no título, e evidenciado como fonte do pensamento crítico contemporâneo, em várias áreas do conhecimento, principalmente o artístico, já que a imagem literária tem exercido forte poder nas últimas décadas, seja no cinema, na fotografia e, particularmente, no teatro. Nisso consistem alguns ideais desta tese, demonstrar como as formulações do autor, em suas propostas, têm muito a dizer e a contribuir para o conhecimento da imagem no teatro, ou ainda para uma noção de teatralidade que está implicada nas acepções literárias.

II.2. Das teatralidades

Calvino escreveu vários textos para o teatro e para a música, no entanto, em sua literatura, já se encontram elementos da narrativa teatral: a premência da ação nas personagens, os jogos com os diversos signos e símbolos, o estilo fantástico. Todos esses são aspectos de uma fantasia imagética estão presentes em *Os nossos antepassados*, que, segundo alguns críticos, teria uma influência evidente de seu trabalho de recolha e reescrita das fábulas, e, mais especificamente, do imaginário de Ariosto:

⁷³ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 9.

Calvino se identifica com o escritor atormentado, na sua utopia de um livro que harmonize a densidade com a facilidade. O seu modelo clássico, mais do que *As mil e uma noites* e do que o próprio *Decameron* é *Orlando Furioso*, do qual admira a transparência da forma e o ocultamento irônico dos significados, dentro do grande espetáculo do mundo colocado em cena pelo poeta. Ariosto realizou aquela utopia e junto à possibilidade de deslocar a realidade empírica para a realidade imaginária, potencializando, assim, a vida com a ficção da arte porque – e não é só Calvino que o manifesta – a arte é como uma dupla vida, mas dupla no sentido de potencialização da vida, portanto, uma nova energia.⁷⁴

Sem dúvida, as propostas elencadas em *Lições americanas* já apontam para a estética teatral, no entanto, a ideia de teatralidade pode ser concebida em um campo mais específico da arte. Alguns pesquisadores favorecem o entendimento dessa concepção, tais como Josette Féral e Ronald Bermingham.⁷⁵ A teatralidade é uma concepção que busca as especificidades da linguagem teatral, na medida em que assim começam a definir essa perspectiva: “encontrar parâmetros compartilhados por todos os empreendimentos teatrais desde tempos imemoriais”.⁷⁶ Entretanto, não parece ser fácil determinar especificidades do teatro, dadas as suas voltas e reviravoltas, principalmente se se considerar a amplitude de possibilidades estéticas ao longo da história, ou mesmo as contemporâneas, que fazem interseção ou se confundem com outras manifestações cênicas, como a *performance*, a dança, etc. A partir de uma síntese acerca da teatralidade, dos diversos parâmetros estudados por esses autores, é que se delineia a possível teatralidade na literatura de Calvino.

⁷⁴ BORSELINO. *Il viaggio interrotto di Italo Calvino*, p. 25. “Calvino si identifica con lo scrittore tormentato, nella sua utopia di un libro che armonizzi la densità con la facilità. Il suo modello classico, più delle *Mille e una notte* dello stesso *Decameron*, è l’*Orlando Furioso*, di cui ammira la trasparenza della forma e l’occultamento ironico dei significati, dentro il grande spettacolo del mondo messo in scena dal poeta. Ariosto ha realizzato quell’utopia e insieme la possibilità di trasferire la realtà empirica nella realtà immaginaria, potenziando così la vita con la finzione dell’arte, perchè – e non è solo Calvino a manifestarlo – l’arte è come una doppia vita, ma doppia nel senso di potenziamento della vita, quindi una nuova energia”.

⁷⁵ Existe um vasto e complexo campo de discussão, entre diversos pesquisadores das artes cênicas, em torno das concepções de teatralidade, no entanto, neste estudo, será tomado como referência, especialmente, este trabalho de Féral e Bermingham, “Teatralidade: a especificidade da linguagem teatral” (1988), pela clareza operativa e significação conferida no âmbito da construção crítica que está sendo proposta em interlocução com a obra de Italo Calvino.

⁷⁶ “It is to attempt to find parameters shared by all theatrical enterprises from time immemorial”. Cf.: FÉRAL; BERMINGHAM. Teatralidade: a especificidade da linguagem teatral, p. 94. A primeira versão do artigo, segundo nota dos próprios autores, está em: *French in Poetique*, Paris, sept. 1988, p. 347-361. A tradução, inédita para o português e utilizada nas citações feitas neste estudo, é do pesquisador Davi de Oliveira Pinto, a quem agradeço.

Os estudiosos sustentam que todo espetáculo é uma relação recíproca entre teatralidade e performatividade, logo, definem a teatralidade como resultado de um jogo de forças entre as estruturas simbólicas específicas do teatro e os fluxos energéticos – gestuais, vocais, libidinais – que se atualizam na *performance* e geram processos instáveis de manifestação cênica.

Muito embora a noção de teatralidade seja bem antiga, os autores assinalam que a discussão desse conceito paradoxal aparece junto às definições teóricas do teatro, especialmente nos anos de 1980.⁷⁷ Historicamente, o termo apareceu muitas vezes em diferentes contextos, com uma forte carga negativa ou pejorativa. Em termos lexicais, “teatralidade é tanto pobremente definido quanto confuso etimologicamente”.⁷⁸ Isso porque foi associado à falsidade dos acontecimentos, e, no imaginário social, o termo teatral ou teatralidade refere-se ao que se dá como falso, que se opõe à verdade factual. Também no âmbito artístico, teatralidade aparece associada a exageros, ao artificialismo das montagens teatrais, apreciados e instituídos sob certos padrões ou concepções estéticas pontuais do teatro, mas que não se confundem com uma visão geral dessa arte. Aqui está implícita uma ideia de realidade de segunda mão, ou de representação enquanto cópia falida da realidade.

A discussão de Féral e Bermingham volta-se, ainda, para a contemporaneidade e, dessa forma, aponta a teatralidade como sendo um conceito primordial do teatro, sem ser exclusivo dele. Assim, as manifestações da *performance* estão implicadas nas discussões atuais desse termo, já que é mais uma forma de se estabelecer o jogo da teatralidade. Algumas acepções postas apontam, por exemplo, para a teatralidade constituída pela presença de figuras e gestos que determinam a ocupação do espaço e a mudança de olhar do espectador: “Como um espectador, você inscreve essa teatralidade no espaço real que os envolve. É o simples exercício de assistir que re-significa gestos para o espaço teatral”.⁷⁹ Ressalta-se, então, o aspecto convivial, entre atores e espectadores, anteriormente mencionado. Em consequência disso, vem o segundo aspecto definidor da teatralidade: o

⁷⁷ Observa-se que é justamente nesse mesmo período que Calvino escreve as suas famosas propostas para o atual milênio, que, embora sejam literárias, têm muitas contribuições para o teatro e demais artes.

⁷⁸ “Lexically speaking, theatricality is both poorly defined and etymologically unclear”. Cf.: FÉRAL; BERMINGHAM. Teatralidade: a especificidade da linguagem teatral, p. 95.

⁷⁹ “As a spectator, you inscribe this theatricality in the real space surrounding them. It is the simple exercise of watching that reassigns gestures to theatrical space”. FÉRAL; BERMINGHAM. Teatralidade: a especificidade da linguagem teatral, p. 97.

olhar do espectador na composição do jogo entre alteridades, pela via da ficção, a saber: “a teatralidade parece ser um processo que tem a ver com um ‘olhar’ que postula e cria um espaço distinto, virtual, pertencente ao outro, do qual pode a ficção emergir”.⁸⁰ Aqui, vê-se a dimensão do entreolhar imaginário para que se defina o fazer teatral.

Resumidamente, são estes os elementos trazidos pelos autores para a discussão da teatralidade e que interessam nesta tese: o olhar do espectador, no jogo das alteridades, na ausência mesmo de um enquadramento tipicamente teatral; o que se passa no processo de olhar e ser olhado, entre sujeitos, no campo da ruptura com o cotidiano que cria espaço para o imaginário ou para a ficção. É a partir dessa dimensão que é possível fazer associações entre a ficção literária de Calvino e certa noção de teatralidade.⁸¹

Assim, é possível concluir, com Féral e Bermingham, o posicionamento acerca da teatralidade, ou seja, mais do que ser uma propriedade do espetáculo teatral, como o termo pode levar a crer, seria uma circunstância intersubjetiva e processual, como afirmam os autores críticos:

poderíamos designá-la como um processo que reconhece sujeitos em processo; é um processo de olhar para ou de ser olhado por. É um ato iniciado em um de dois espaços possíveis: seja o do ator, seja o do espectador. Em ambos os casos, esse ato cria uma fissura no cotidiano que se torna o espaço do outro, o espaço no qual o outro tem um lugar. Sem essa fissura, o cotidiano permaneceria intacto, excluindo a possibilidade da teatralidade, e muito menos do teatro, em si.⁸²

Aqui, o debate se abre para outras possibilidades da teatralidade, lembrando a dimensão do sujeito, dado entre os polos da identidade e da alteridade, constituídos no campo do inconsciente. Entre o eu e o outro, descortinam-se infindáveis relações que se dão nos registros do sujeito, no imaginário e no simbólico, em torno do real. Nos parâmetros teatrais, é o que se apresenta:

⁸⁰ FÉRAL; BERMINGHAM. Teatralidade: a especificidade da linguagem teatral, p. 97: “theatricality seems to be a process that has to do with a “gaze” that postulates and creates a distinct, virtual space belonging to the other, from which fiction can emerge”.

⁸¹ Isso será mais bem abordado adiante, a partir do estudo apresentado por Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha* (1998), principalmente na acepção filosófica e psicanalítica que esse termo pode assumir.

⁸² FÉRAL; BERMINGHAM. Teatralidade: a especificidade da linguagem teatral, p. 98: “we might call it a process that recognizes subjects in process; it is a process of looking at or being looked at. It is an act initiated in one of two possible spaces: either that of the actor or that of the spectator. In both cases, this act creates a cleft in the quotidian that becomes the space of the other, the space in which the other has a place. Without such a cleft, the quotidian remains intact, precluding the possibility of theatricality, much less of theater itself”.

A teatralidade é autorizada pelo posicionamento do sujeito com respeito tanto à dimensão cotidiana quanto à imaginária, a última sendo fundada sobre a presença do espaço do outro. Compreender a teatralidade nesses termos coloca a questão de sua própria natureza transcendente.⁸³

O termo transcendente suscita mais dúvidas que respostas, entretanto, os autores apresentam a teatralidade como uma condição filosófica, desatrelada de eventos espetaculares e, para isso, se baseiam em Kant: “A teatralidade afigura-se como uma estrutura transcendente cujas características gerais são assumidas pelo teatro”.⁸⁴ Assim, é possível compreender a acepção de teatralidade como condição humana, também fora do evento estritamente teatral. Talvez a via da metapsicologia, que estabelece conceitualmente a existência do imaginário, seja mais aceitável, ao trazer a constituição do sujeito. Sendo assim, há a teatralidade que abarca uma gama de práticas cênicas possíveis – sendo o teatro o seu expoente por excelência –, no entanto, a teatralidade, nessa perspectiva, preexiste a esse fenômeno e seria pré-estética. Em outras palavras, “o teatro é possível porque a teatralidade existe e porque o teatro a convida para o jogo”.⁸⁵ Esses autores citam situações cotidianas com a presença do olhar de um observador, fáceis de serem multiplicadas para dimensionar os aspectos extraespetaculares.

Ao tratar da teatralidade cênica, os autores se referem, ainda, a algumas formas de ficção narrativa, o que muito se aproxima da abordagem literária de Italo Calvino que, sem dúvida, remete a outras formas de arte, principalmente ao teatro enquanto jogo com o outro, ou de alteridades, conforme se lê:

Como um sujeito em processo, o ator explora o “outro” que ele cria, fazendo-o falar. Essas estruturas simbólicas perfeitamente codificadas são facilmente reconhecidas por um público que as apropria com um modo de conhecimento e experiência. Todas são formas de ficção narrativa (personagens fantásticos, acrobatas, marionetes mecânicas, monólogos, diálogos, representações) que o ator traz à vida sobre o palco. Como simulacros e ilusões cênicos, essas estruturas evidenciam possíveis visões

⁸³ “Theatricality is authorized by the placing of the subject with respect to both quotidian and imaginary dimensions, the latter being founded upon the presence of the other’s space. To see theatricality in these terms poses the question of its own transcendent nature”. FÉRAL; BERMINGHAM. *Teatralidade: a especificidade da linguagem teatral*, p. 98.

⁸⁴ “theatricality appears as a transcendental structure whose general characteristics are assumed by the theater”. FÉRAL; BERMINGHAM. *Teatralidade: a especificidade da linguagem teatral*, p. 98.

⁸⁵ “theater is possible only because theatricality exists and because the theater calls it into play”. FÉRAL; BERMINGHAM. *Teatralidade: a especificidade da linguagem teatral*, p. 99.

de mundo cujos aspectos verídicos e ilusórios são compreendidos simultaneamente pelo espectador.⁸⁶

O texto remete à possível noção de teatralidade, voltando-se para a literatura de Calvino, nas suas ficções narrativas, excetuando-se as especificidades próprias do teatro, tais como o trabalho de atuação, a efemeridade da cena, a presença corporal de atores e espectadores. No entanto, em seus textos, é possível considerar o jogo com o leitor, de forma semelhante ao jogo com o espectador, se se priorizar a dimensão do sujeito na ficção. Isso pode ocorrer ao se tomar por base as definições anteriormente apresentadas para a teatralidade: jogo entre alteridades, sujeito em processo, visões de mundo. Há em sua escrita uma verdadeira encenação de posições intersubjetivas que, em *Os nossos antepassados*, colocam o foco no sujeito do desejo. Veja-se a afirmação seguinte: “um simulacro que convida o espectador a entrar no reino do imaginário, a ceder ao desejo de ser outro, de transformação, de alteridade. A atuação transforma em signos o deslocamento por meio do qual o ator distingue-se do ‘outro’”.⁸⁷ Isso remete diretamente à ficção de Calvino, uma vez que ele apresenta diversas situações em que as alusões ao sujeito são explícitas e se referem aos aspectos relacionais que o constituem: alusões às construções familiares e seus conflitos – pais, irmãos, casais –, à paradoxal disputa entre bem e mal, à babel das línguas no âmbito da alteridade e, ainda, à impossibilidade da completude amorosa, e, nesse âmbito, às promessas que movem o sujeito, sempre em falta.

Tanto nas narrativas do teatro como nas ficções literárias de Calvino, aparece o aspecto tensional da estrutura do sujeito encenada nos campos do imaginário e do simbólico; “na teoria estética, um valor é assinalado pela tensão assim criada entre as estruturas simbólicas e o eu”.⁸⁸ Esse paralelismo entre narrativa de ficção e narrativa teatral

⁸⁶ “As a subject in process, the actor explores the ‘other’ he creates, making it speak. These perfectly encoded symbolic structures are easily recognized by a public that appropriates them as a mode of knowledge and experience. All are forms of narrative fiction (fantastical characters, acrobats, mechanized marionettes, monologues, dialogues, representations) that the actor brings to life upon the stage. As staged simulacra and illusions, these structures evince possible world-views whose veridical and illusory aspects are grasped simultaneously by the spectator”. FÉRAL; BERMINGHAM. *Teatralidade: a especificidade da linguagem teatral*, p. 100.

⁸⁷ “a simulacrum that invites the spectator to cross over into the realm of the imaginary, to yield to the desire of being the other, of transformation, of alterity. His performance transforms into signs the displacement by which he distinguishes himself from the ‘other’”. FÉRAL; BERMINGHAM. *Teatralidade: a especificidade da linguagem teatral*, p. 100.

⁸⁸ “In aesthetic theory, a value is assigned to the tension thus created between symbolic structures and self”. FÉRAL; BERMINGHAM. *Teatralidade: a especificidade da linguagem teatral*, p. 100.

estaria completo não fossem as especificidades da teatralidade impressas no teatro, implicadas entre si, a partir das indicações de Féral e Bermingham:

- a. a presença do corpo do ator e a invenção de uma espacialidade cênica;
- b. o enquadramento teatral: sujeitos e objetos transformados;
- c. as condições da produção teatral.

As questões relacionadas ao estatuto da representação e suas implicações positivas ou negativas, os paradoxos da reprodução ou da ruptura com a realidade, por exemplo, estão implícitas nos apontamentos anteriores. Assim, é possível concordar com a conclusão desses autores, acerca dessa teatralidade:

Dessas observações podemos concluir que a teatralidade não é a soma de inumeráveis propriedades e características, mas pode ser discernida em manifestações específicas, e deduzida de fenômenos chamados “teatrais.” Porém, esses exemplos não são a única forma de teatralidade; ela não está limitada estritamente ao teatro, mas pode ser encontrada na dança, na ópera e na *performance art*, assim como no cotidiano.⁸⁹

Por esse aspecto de abertura do conceito de teatralidade é que ela também parece servir a uma abordagem da narrativa literária em questão, justamente por se incluir no paradigma do sujeito e seus paradoxos entre ficção e realidade. A noção clássica de representação, principalmente ao ter sido colocada ao lado da concepção de “verdade” (mediante parâmetros da cientificidade), destinou ao teatro a dimensão da falsidade, e isso foi corroborado por uma concepção de teatro atrelado à cópia da realidade, ou do teatro como artificialidade figurativa (o que é bem diferente dos artifícios cênicos). No entanto, a filosofia, acompanhando o pensamento artístico contemporâneo, após discussões que colocam em crise a ideia de representação, traz a noção de “simulacro”, que é útil para várias concepções artísticas por seu sentido de ruptura com o paradigma de cópia da realidade. Ao se tomar a imagem como realidade outra, esvaziada da necessidade especular de representação de algo ou de alguém, o que repercute na liberdade de criação de poetas, escritores, pintores, teatrólogos e demais artistas, a criação se liberta das exigências de repetição da realidade e abre-se ao campo da recriação no real. Nesse sentido, Féral e

⁸⁹ “From these observations we can conclude that theatricality is not a sum of enumerable properties or characteristics, but can be discerned through specific manifestations, and deduced from phenomena termed “theatrical.” However, these examples are not theatricality’s only form; it is not limited strictly to the theater, but can be found in dance, opera, and performance art, as well as in the quotidian”. FÉRAL; BERMINGHAM. *Teatralidade: a especificidade da linguagem teatral*, p. 105.

Birmingham tratam das relações do teatro com a realidade e, assim, dizem: “A terceira noção acerca da teatralidade torna-se real no jogo. Falar do relacionamento entre realidade e teatro é colocar o problema da existência de uma realidade concebida como autônoma, cognoscível e passível de ser representada”.⁹⁰ Isso culmina, inclusive, na noção de simulacro, cara ao pensamento artístico na contemporaneidade.

A evolução do pensamento acerca do fazer teatral ganha, historicamente, com a visão de Meierhold, com essa visão de autonomia cênica mediante a realidade: “O palco deve falar sua própria realidade e impor suas próprias leis”,⁹¹ assim o teatrólogo dimensiona essa relação. Essa posição faz parte de uma perspectiva que abre o teatro e o campo da encenação para uma infinidade de criações possíveis que colocam em jogo atores, espectadores, no movimento da pluralidade estética.

Enfim, no que diz respeito às relações possíveis entre a obra de Calvino e as pontes de contato com a teatralidade, no interesse desta pesquisa, é possível estabelecer algumas aproximações, respeitando-se as especificidades do teatro e as da literatura:⁹²

- a. a teatralidade não é estritamente teatral, é uma abordagem estética do cotidiano e de outras manifestações artísticas que colocam em ênfase os entrelaces;
- b. a teatralidade, enquanto concepção filosófica, não é estritamente teatral, uma vez que várias experiências cotidianas possibilitam o contato entre olhares distintos, ressignificando espaços, construindo signos que fazem a ficção emergir como outra realidade, na dimensão do sujeito. Nesse sentido, a experiência literária de Calvino traz um processo de intersubjetividades – fenômeno imaginário – ao leitor, que se torna gestor inclusive de inúmeras cenas;

⁹⁰ “The third notion about stage-related theatricality brings reality into play. To speak of the relationship between reality and the theater is to pose the problem of the existence of a reality conceived as autonomous, knowable and capable of being represented” FÉRAL; BERMINGHAM. *Teatralidade: a especificidade da linguagem teatral*, p. 102.

⁹¹ “The stage must speak its own language and impose its own laws”. Vsevolod Meierhold *apud* FÉRAL; BERMINGHAM. *Teatralidade: a especificidade da linguagem teatral*, p. 103.

⁹² Ao tratar das especificidades de cada arte, da literatura e do teatro, é bom lembrar um pensamento de Jorge Dubatti, que parece discordar de uma teatralidade transcendente. Para ele, o aspecto do convívio – que se opõe ao tecnovívio – é uma marca da teatralidade. Sendo assim, tecnovívio se refere às práticas de contato mediadas pelas novas tecnologias da comunicação e informação, como as redes sociais usadas por meio da Internet. Por essa via, seria difícil atribuir uma teatralidade à literatura, uma vez que escritor e leitores não compartilham do mesmo tempo e espaço, e que o próprio livro é uma tecnologia, ainda que uma das mais antigas. Cf.: DUBATTI. *El convívio teatral: teoría e práctica del Teatro Comparado*, 2003.

c. em *Os nossos antepassados*, literariamente, há quadros dinâmicos em que se dão os jogos de alteridade; em processo ficcional, as relações do sujeito são trazidas à cena; há deslocamentos contínuos para o leitor, uma vez que sua escritura convoca a transcrições. Enfim, o jogo de olhar e ser olhado, tão próprio da teatralidade, se apresenta e é uma marca indelével em toda sua obra.

II.3. Das propostas literárias e artísticas

O texto crítico de Calvino, apresentado particularmente em *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, acena para o dinamismo das características artísticas evidenciadas na contemporaneidade; ou seja, nos anos 2000, vários processos de criação teatral têm testemunhado as tendências eleitas pelo autor em 1985. As cinco propostas apresentadas – “leveza”, “rapidez”, “exatidão”, “visibilidade” e “multiplicidade” – foram definidas a partir das indicações de escritores canônicos que influenciaram o autor, que, por sua vez, vem sendo lido e tem influenciado várias áreas do saber, sobretudo na Arte e nas Ciências Humanas. A sexta proposta, “consistência”, foi apenas apontada, haja vista a morte de Calvino antes das apresentações, que seriam realizadas nos Estados Unidos – Charles Eliot Norton Poetry Lectures, Universidade de Harvard.⁹³

Nas palavras iniciais, observa-se a amplitude ou o alcance das proposições e da dimensão literária na intersecção de saberes artísticos, e, mais adiante, o cruzamento com aspectos filosóficos e artísticos da atualidade. Seu discurso de 1985 aponta para o futuro, entretanto, volta-se para os representantes das “literaturas que exploravam suas possibilidades expressivas, cognoscitivas e imaginativas”.⁹⁴ É por essa via que o teatro está incluso nas propostas literárias/artísticas, por ser, por excelência, a arte da expressividade, ao trabalhar com os potenciais cognitivos e imaginativos dos sujeitos, sejam os artistas nos processos de criação ou os espectadores nos processos de apreciação ou fruição estética.

Ao considerar o primeiro milênio como tendo sido o do livro, ele dedica suas conferências a alguns valores ou qualidades ou especificidades da literatura que são particularmente caros, buscando situá-los na perspectiva do novo milênio.⁹⁵ As propostas

⁹³ Veja-se o prefácio de Esther Calvino, contextualizando a obra *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, pela Companhia das Letras. Sobre a “consistência”, que dá o caráter de incompletude à obra.

⁹⁴ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 11.

⁹⁵ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. p. 11.

são, assim, consideradas qualidades ou valores artísticos para a atualidade; pelo olhar da literatura, no entanto, o enfoque dado abre o discurso para as artes da imagem, em especial, ao terreno da teatralidade, que está presente na escrita literária de Calvino, o que, tantas vezes, resulta na encenação de suas obras.

As vicissitudes da leveza, da rapidez, da exatidão, da visibilidade e da multiplicidade consistem em marcas explícitas daquilo que se almeja também para o teatro na contemporaneidade, e, especialmente, trazem alguns aspectos que se relacionam com a crítica ao teatro dramático, conforme as contribuições de Hans-Thies Lehmann,⁹⁶ publicadas em 1999. Esse autor conceituou o teatro pós-dramático, no contexto das Artes Cênicas, principalmente no âmbito europeu. Algumas das características do teatro pós-dramático que levam em conta aspectos das propostas aqui discutidas são: “fragmentação das narrativas, heterogeneidade de estilo e os elementos hipernaturalistas, grotescos e neoexpressionistas”, com ênfase no *work in progress*,⁹⁷ ou seja, nos processos de criação. Isso propicia o entendimento, em diálogo com as marcas desse teatro, das cinco propostas desenvolvidas por Calvino.

A síntese de cada uma das propostas auxilia o entendimento da teatralidade implícita na obra de ficção de Italo Calvino, realizada ao longo de mais de quarenta anos. As cinco propostas escritas são tratadas uma a uma, embora fique clara a conexão ou a complementaridade entre elas, conforme as próprias indicações do escritor. Elas são apresentadas como imagens de um caleidoscópio, em que cada pequeno movimento giratório resulta em nova configuração visual, ainda que feita dos mesmos elementos anteriores. Teatralidade, por sua vez, na síntese de Marvin Carlson, em uma retomada do conceito em Féral, pode ser assim entendida:

Mais do que associar teatralidade com as operações do teatro, entretanto, e com suas deficiências em um discurso pós-estruturalista, Féral leva esse termo a um nível crítico mais elevado. Teatralidade, ela sugere, surge de

⁹⁶ LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, 2007. Dentre diversos especialistas do teatro contemporâneo, esse autor se destaca por sua concepção de teatro pós-dramático, que se insere num amplo debate teórico-prático acerca do assunto. A concepção de teatro pós-dramático envolve muitos pesquisadores em um polêmico debate histórico, intercultural, em torno das artes cênicas, no entanto, nesta pesquisa, mesmo sabendo dessa importante discussão, somente essa obra de Lehmann será apontada, dadas suas significativas construções, que são evidenciadas na interlocução com os textos de Italo Calvino, além de estar implicada no desenvolvimento do estudo empreendido.

⁹⁷ LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p. 30.

um jogo entre duas realidades, as estruturas simbólicas específicas do teatral e as realidades do imaginário que compõem a performance.⁹⁸

O que se percebe, então, é que, na explicitação das propostas artísticas de Calvino, aparecem alguns elementos de uma teatralidade implícita, latente em sua obra de ficção – “jogo entre duas realidades” –, sem negar a especificidade que o termo assume nas práticas teatrais propriamente ditas. Os elementos imaginário, simbólico e o jogo compõem as realidades da ficção caracterizam a teatralidade presente em sua literatura.

Por outro lado, em outra direção, Sílvia Fernandes, na introdução da tradução brasileira da pesquisa de Lehmann, faz um ótimo resumo da comparação entre teatro dramático e pós-dramático, assunto principal da obra do pensador alemão contemporâneo:

Segundo ele, teatro dramático é todo aquele que obedece ao primado do texto e preserva as categorias de imitação e ação, responsáveis pela instituição de um sentido fechado. Totalidade, ilusão e reprodução do mundo são seus componentes básicos, e a realidade do novo teatro começa com a desaparecimento dessa tríade, o que se dá em escala considerável apenas nas décadas finais do século XX, quando a cultura de massa já se apropriou dos procedimentos dramáticos e os tornou francamente reacionários.⁹⁹

Essa definição é importante para se compreender o contexto da obra de Lehmann e suas conexões com a concepção de teatralidade. Esses apontamentos específicos das artes cênicas, junto às propostas de Calvino, têm contribuições importantes para uma nova acepção de arte, já que as noções de originalidade e verdade foram erodidas, desgastadas ou mesmo modificadas em outros princípios, como os da recriação ou da pluralidade de pensamentos, ideias, sentimentos, sensações e atitudes artísticas.

Não se pode dizer que há correspondências entre esses dois pensadores, dadas as especificidades de cada olhar, entretanto, algumas coincidências interessantes aparecem. Lehmann se volta claramente para a acepção teatral, enquanto Calvino trabalha as propostas artísticas que se abrem pelo campo literário, atingindo, sem dúvida, outras formas de escritura, inclusive a teatral. Ambos os autores trabalharam em suas pesquisas

⁹⁸ “Rather than associating theatricality with the operations of theater, however, and with its shortcomings in a poststructuralist discourse, Feràl move this term to a higher critical level. Theatricality, she suggests, arises from a play between the two realities, the specific symbolic structures of the theatrical and the realities of the imaginary that make up performance”. CARLSON. *The resistance to theatricality*, p. 242-243.

⁹⁹ Sílvia Fernandes, em: LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, 2007 (orelha, introdução, não paginada).

com postura crítica frente os produtos imagéticos e televisivos da cultura de massa na passagem do século XX ao XXI, embora isso não seja o cerne de seus textos. Portanto, distante de um paralelismo, essa discussão apresenta uma síntese das propostas críticas de Calvino e alguns aspectos pontuais das acepções de Lehmann, que podem ser entendidos como sugestões, clarões que iluminam os fazeres artísticos da atualidade, tanto para artistas quanto para os espectadores, enfim, para aqueles que contemplam as artes integradas e em movimento, em especial a dimensão do teatro. Sendo assim, ao discernir, em seguida, cada proposta calviniana, buscar-se-á o diálogo com as elucidações de Lehmann, quando isso for possível.

UNIDADE 3

Se naquela época tivessem me perguntado que forma tem o mundo, teria dito que está em declive, com desníveis irregulares, com saliências e reentrâncias, motivo pelo qual de algum modo, sempre dou por mim como numa sacada, debruçado sobre uma balaustrada e vejo aquilo que o mundo contém se dispondo à direita e à esquerda a diferentes distâncias, em outras sacadas ou palcos de teatro sobrestantes ou subjacentes, de um teatro cujo proscênio se abre sobre o vazio, na tira mais alta contra o céu cruzado por ventos e nuvens [...]

Se portanto tivessem me perguntado quantas dimensões tem o espaço, se perguntassem àquele mim mesmo que continua sem saber as coisas que se aprendem para ter um código de convenções em comum com os outros, e a primeira delas é a convenção segundo a qual cada um de nós está no cruzamento de três dimensões infinitas, espetado por uma dimensão que lhe entra pelo peito e sai pelas costas, por outra que o transpassa de um ombro a outro, e por uma terceira que lhe perfura o crânio e sai pelos pés, ideia que a gente aceita após inúmeras resistências e repulsas, mas que, afinal, fingirá que sempre soube disso porque todos os demais fingem que souberam, se eu tivesse que responder baseando-me naquilo que de fato havia aprendido olhando a meu redor, a respeito das três dimensões que, ao ficarmos no meio delas, se tornam seis, adiante atrás acima abaixo direita esquerda, observando-as, como dizia com o rosto voltado para o mar e para a montanha as costas,

a primeira coisa a dizer é que a dimensão do adiante de mim não subsiste, na medida em que lá embaixo começa imediatamente o vazio [...].

Italo Calvino, *Do opaco* (1971), em: *O caminho de San Giovanni*, p. 105-108.

III. PROPOSTAS ARTÍSTICAS

III.1. Da leveza

Depois de haver escrito ficção por quarenta anos, de haver explorado vários caminhos e realizado experimentos diversos, chegou o momento de buscar uma definição global do meu trabalho. Gostaria de propor o seguinte: no mais das vezes, minha intervenção se traduziu por uma subtração do peso; esforcei-me por retirar peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; esforcei-me sobretudo por retirar peso à estrutura da narrativa e à linguagem.

Italo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 15.

Italo Calvino demonstra como escreveu suas obras de ficção na perspectiva da “leveza”. Assim, ao tratar desse atributo enquanto subtração do peso, ele considera a importância desse último na constituição da imagem literária. Ao propor uma qualidade literária, não dispensa a atribuição da qualidade contrária, como é próprio dos discursos dialéticos. O mesmo processo parece ocorrer, na música, com a definição de contrapontos, ou na observação dos jogos de contrários que caracterizam as imagens ou seus contrastes, seja nas artes visuais, no teatro, na dança, na medida em que composições podem ser criadas por oposição: rapidez e lentidão, subjetividade e objetividade, por exemplo.

Na definição desse procedimento literário – ou seja, a leveza –, já se encontram algumas marcas de uma escritura (no sentido que Roland Barthes dá a esse termo) que coincidem com o que pode ser entendido por uma teatralidade contemporânea. O que se vê na operação de subtração do peso é da ordem da semiologia teatral,¹⁰⁰ e, mais especificamente, da natureza do teatro contemporâneo, acentuadamente no que diz respeito ao seu trabalho de aludir, sugerir, do que realmente definir, demonstrar ou iludir, que foram marcas do teatro tradicional, ou naturalista, ou mesmo, dramático.

Calvino se refere à tendência de todo jovem escritor de “representar sua época” e, assim, define a sua pretensão inicial: “buscava alcançar uma sintonia entre o espetáculo movimentado do mundo, ora dramático, ora grotesco, o ritmo interior picaresco que me

¹⁰⁰ CF.: PAVIS. *Dicionário de teatro*, p. 350. “A semiologia teatral é um método de análise do texto e/ou da representação, atento a sua organização formal, à dinâmica e à instauração do processo de significação por intermédio dos praticantes do teatro e do público”.

levava a escrever”.¹⁰¹ Na revelação de seu intuito literário, há a coincidência com os próprios objetivos do fazer teatral, e sua linguagem exprime o cruzamento do olhar literário com o teatral. Em sua escrita imagética, conectada com a teatralidade, ao tratar da leveza, traz a imagem de Perseu, movido pelo vento e pelas nuvens, com suas sandálias aladas, na vitória sobre a Medusa e seu olhar petrificante. Se Calvino recorre ao mito, em sua abordagem da leveza, é porque essa imagem é mais eficiente do que uma explicação: “Melhor deixar que meu discurso se elabore com as imagens da mitologia”.¹⁰² Observa-se, ainda, que, ao tratar da leveza, também o atributo da visibilidade já se apresenta, como se pode notar na conclusão seguinte:

Para decepar a cabeça da Medusa, sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho. Sou tentado de repente a encontrar nesse mito uma alegoria da relação do poeta com o mundo, uma lição do processo de continuar escrevendo.¹⁰³

Para explicar a leveza, o escritor opta por essa versão mitológica de Ovídio, em suas *Metamorfoses*. O que define o teatro é algo que perpassa ou sustenta isto: o jogo entreolhares.

Outros autores são trazidos para a enunciação acerca da leveza: Eugênio Montale, Milan Kundera, Bocaccio, Lucrécio, Dante, Cavalcanti, Shakespeare, Cyrano de Bergerac, Paul Valéry, Dickinson, Kafka, Leopardi, entre outros. Em todos esses autores, há exemplos de como a operação da leveza pode acontecer. Ela seria uma nova visada sobre a realidade, uma mudança de ponto de observação, o uso de outra ótica ou de uma lógica diferente, que pode ser comparada àquela do sonho. Calvino escreve na perspectiva da novidade do olhar e do sonho: “No universo infinito da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo”.¹⁰⁴ Essa já seria uma boa alusão à escritura e à teatralidade. Associam-se à leveza as imagens do sonho, em sua multiplicidade de olhares e sentidos. O mesmo procedimento, adequado ao teatro, é lembrado por Lehmann:

¹⁰¹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 16.

¹⁰² CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 16.

¹⁰³ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 16.

¹⁰⁴ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 20.

De fato, os discursos cênicos se aproximam em vários aspectos de uma estrutura onírica e parecem contar algo acerca do mundo onírico de seus criadores. É essencial para o sonho a não hierarquia entre as imagens, movimentos e palavras. “Pensamentos oníricos” constroem uma textura que se assemelha à colagem, à montagem e ao fragmento, não ao curso de acontecimentos estruturado de modo lógico. O sonho é o modelo por excelência da estética teatral não hierárquica, uma herança do surrealismo.¹⁰⁵

Calvino revela, também, a sua busca de imagens inspiradas na ciência, em suas acepções macro ou microcósmicas, que elucidam mudanças de foco contínuas; mesmo quando há uma história, seus episódios se sucedem como sonhos ou fragmentos, mais importando a força da imagem, como um pensamento onírico, do que o curso racional ou linear da narrativa.

Há, ainda, em seus procedimentos literários, uma liberdade para “extrapolar do discurso científico uma imagem do mundo”,¹⁰⁶ pela ordem do desejo. Nesse sentido, exemplifica com os textos de Lucrecio, que teria partido da concretude da ciência em direção à leveza poética, assim resumindo: “A poesia do invisível, a poesia das infinitas potencialidades imprevisíveis, assim como a poesia do nada, nascem de um poeta que não nutre qualquer dúvida quanto ao caráter físico do mundo”.¹⁰⁷

A ciência ou os fragmentos de um discurso científico também apareceram reiteradamente em suas obras, especialmente nas *Cosmicômicas* (escrito em 1965 e publicado em português em 1992), pelos argumentos imaginativos ou sugestivos da linguagem imagética da ciência incorporados à sua linguagem. Um exemplo do atributo da leveza, nesse sentido, é o seguinte: “se a idéia de um mundo constituído de átomos sem peso nos impressiona é porque temos a experiência do peso das coisas; assim como não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso”.¹⁰⁸ Ao privilegiar a leveza no campo da linguagem artística, Calvino não negligencia a importância de se trazer o peso da concretude da realidade, haja vista o seu essencial funcionamento pela oposição. Em resumo:

¹⁰⁵ LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p. 140.

¹⁰⁶ LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p. 140.

¹⁰⁷ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 21.

¹⁰⁸ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 27. Nesse fragmento, não apenas a leveza é afirmada na capacidade de exercer a mudança de olhar que as operações da linguagem artística permitem; outro atributo vislumbrado aqui é o da multiplicidade, a quinta proposta do escritor para este milênio.

Podemos dizer que duas vocações opostas se confrontam no campo da literatura através dos séculos: uma tende a fazer da linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma tênue pulverulência, ou, melhor ainda, com um campo de impulsos magnéticos; a outra tende a comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações.¹⁰⁹

Neste último atributo, conceder concreção à linguagem ou materializá-la, dar-lhe corpo: isso também constitui a teatralidade; é, por excelência, uma das tarefas do discurso cênico. Ele salienta, ainda, que a leveza “está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago e aleatório”,¹¹⁰ como seria possível confundir. É notório aqui que a exatidão, terceira proposta do escritor, também já é anunciada. Enfim, o próprio Calvino define o que pode ser concebido por leveza, após tantas alusões a escritores memoráveis. Segundo ele, os atributos da leveza são os seguintes:

- 1) um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência [...].
- 2) a narração de um raciocínio ou processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração[...].
- 3) uma imagem figurativa da leveza que assuma um valor emblemático [...].¹¹¹

Neste último fragmento, observa-se a marca da leveza atrelada de maneira irremediável à quarta proposta, a visibilidade. Também está presente aí a leveza, como marca, com traços de uma figuração ou de um desenho, tudo isso associado ao termo “emblemático”. A visibilidade funciona como elo entre todas as propostas apresentadas. O segundo atributo aponta para uma narrativa que comporta a abstração, enquanto o primeiro lembra a linguagem em sua nudez de significados fechados ou excessivos. Facilitam o entendimento desses atributos os exemplos dados pelo autor, quase todos literários, apresentados em suas línguas originais (inglês, italiano e francês).¹¹² Ele aponta esses atributos na obra de Cervantes, por exemplo, afirmando o seguinte:

¹⁰⁹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 27.

¹¹⁰ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 28.

¹¹¹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 28-30.

¹¹² Tais exemplos foram suprimidos aqui por exigência da concisão. Conferir CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 23-38.

Há invenções literárias que se impõem à memória mais pela sugestão verbal que pelas palavras. A cena em que Dom Quixote trespassa a pá de um moinho de vento e é projetado no ar, ocupa 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 com uma das passagens mais célebres da literatura de todos os tempos.¹¹³

Calvino cita, ainda, como exemplificação da leveza, alguns fragmentos e obras de Shakespeare, tais como *Romeu e Julieta* e *Sonho de uma noite de verão*. É desse modo que a leveza seria não só uma qualidade literária, mas, decisivamente, um dos atributos da teatralidade, o que confirmaria as proposições do autor de que as propostas se configurariam como propostas artísticas no âmbito mais geral, e, nesse caso, o teatro já está diretamente implicado, seja por sua abordagem crítica-literária, seja na força das imagens, intrínseca ao fenômeno teatral. A leveza seria, portanto, uma perspectiva inovadora, também para o teatro, na atualidade. Toda argumentação elucidativa a favor da leveza coloca, assim, a escrita de Calvino no estatuto da imagem, ou seja, da visibilidade, o que contribui para a constatação da teatralidade em seus textos.

III.2. Da rapidez

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. Em minha predileção pela aventura e a fábula buscava sempre o equivalente de uma energia interior, de uma dinâmica mental. Assestava para a imagem e para o movimento que brota naturalmente dela, embora sabendo sempre que não se pode falar de um resultado literário senão quando essa corrente de imaginação se transforma em palavras. O êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal, que em alguns casos pode realizar-se por meio de uma fulguração repentina, mas que em regra geral implica uma paciente procura do mot juste, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado.

Italo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 61.

Uma lenda acerca de um anel mágico, retirada dos escritos de Barbey d'Aurevilly, é a exemplificação inicial de Calvino para o tema da segunda conferência – a “rapidez”. A partir da fascinação por essa história curta, em que a magia de um anel parece agir também

¹¹³ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 30.

sobre os leitores, ele explicita com a “sucessão de acontecimentos que escapam todos à norma, encadeados um ao outro”,¹¹⁴ de forma que uma estranha história de amores acontece em torno do anel: “A corrida do desejo em direção a um objeto que não existe, uma ausência, uma falta, simbolizada pelo círculo vazio do anel, é dada mais pelo ritmo do conto do que pelos fatos narrados”.¹¹⁵ Com a breve narrativa do anel, o autor comenta sobre objetos mágicos que aparecem em narrativas diversas – romances de cavalaria, poesia italiana do Renascimento, entre outras. Ressalta as trocas de objetos que “dotados de certos poderes determinam as relações entre certo número de personagens”.¹¹⁶ Tratando dos contos breves e fascinantes, ressalta a importância dos objetos representativos ou constitutivos dessas personagens.

Se, por um lado, observa-se também no teatro contemporâneo o trabalho com histórias curtas ou com fragmentos de histórias, além de haver essa mesma relação de objetos que funcionam ligados às suas personagens, por outro, o autor explicita as relações entre os acontecimentos e o tempo rápido da narrativa. Assim ele resume a questão do tempo: “O segredo está na economia da narrativa em que os acontecimentos, independentemente de sua direção, se tornam punctiformes, interligados por sentimentos retilíneos num desenho em zigzagues que corresponde a um movimento ininterrupto”.¹¹⁷ Na acepção temporal dada, poderiam ser incluídas diversas estéticas, inclusive a do teatro, da dança ou de certas performances.

Desse modo, o autor não considera a rapidez em si, visto que o tempo da narrativa poderia ser também “retardador, ou cíclico, ou imóvel”.¹¹⁸ Esse é outro procedimento caro ao teatro, a espacialização do tempo, de modo a delongar um episódio da narrativa para acentuá-lo, ou demonstrar um ciclo quando a encenação trabalha com alguma repetição sistemática, ou, ainda, imobilizar alguma circunstância, o que pode dar-se com um fragmento de uma obra, em suspensão, amplificando seus significantes.

Desse modo, Calvino cita uma nota usada pelos contadores de histórias que, na Sicília, dizem “o conto não perde tempo”,¹¹⁹ quando querem indicar um salto temporal ou

¹¹⁴ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 46.

¹¹⁵ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 46.

¹¹⁶ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 47.

¹¹⁷ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 48.

¹¹⁸ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 49.

¹¹⁹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 49.

a supressão de algum trecho. Em resumo: não há detalhes desnecessários, mas há repetições rítmicas de situações ou frases, como ocorrem em histórias infantis, contos de fadas ou histórias populares; a marca da oralidade está presente nessas narrativas, conectando-as à teatralidade. Enfim, a “economia, o ritmo, a lógica essencial com que tais contos são narrados”¹²⁰ caracterizam a rapidez com o que se desperta o interesse pela narrativa.

O escritor contrapõe o que chama de “tempo narrativo” e “tempo real” e cita a famosa novela oriental em que Sherazade vai de uma história a outra, dando continuidade a sua própria vida, através de encadeamentos e interrupções em momentos adequados, ao exemplificar as possibilidades da rapidez. Logo, Calvino chama atenção para o ritmo, o que certamente é um elemento que compõe a teatralidade de sua própria narrativa: “É um segredo de ritmo, uma forma de capturar o tempo que podemos reconhecer desde as suas origens: na poesia épica por causa da métrica do verso, na narração ou prosa pelas diversas maneiras de manter aceso o desejo de ouvir o resto”.¹²¹ Esse fragmento chama especial atenção, uma vez que também lembra o desconforto dos espectadores no teatro contemporâneo, o que se relaciona às dificuldades de resolução da situação entre tempo da narrativa e tempo transcorrido, o que sem dúvida guarda diferenças para atores que estão atuando e espectadores que se encontram na plateia. Necessariamente, a questão do tempo no teatro está associada à noção de ritmo, ainda que de forma diferenciada do conceito musical, implicando mesmo a noção de rapidez. Brecht teria sido o mestre no uso de possibilidades de jogo entre tempo narrativo e tempo real, e Lehmann admite que as bases lançadas pelo criador do efeito de “distanciamento” incorreriam, tempos depois, nos processos relacionados ao teatro pós-dramático, que explodem a temporalidade convencional das narrativas, destituindo-lhes a sequência de passado, presente e futuro, ou alterando-a substancialmente, como ocorre em processos do inconsciente.

Calvino, então, salienta a relação entre velocidade física e a mental, tomando cuidado para não exaltar a segunda, mostrando que um raciocínio lento poderia ter maior valor do que o ligeiro. Nesse sentido, superando a noção de velocidade mental, numa associação entre rapidez com simultaneidade de ideias e imagens, Calvino concorda com Leopardi e cita do *Zibaldone*:

¹²⁰ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 49.

¹²¹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 51.

A rapidez e a concisão de estilo agradam porque apresentam à alma uma turba de idéias simultâneas, ou cuja sucessão é tão rápida que parecem simultâneas, e fazem a alma ondular numa tal abundância de pensamento, imagens ou sensações espirituais, que ela ou não consegue abraçá-las todas de uma vez nem inteiramente e cada uma, ou não tem tempo de permanecer ociosa e desprovida de sensações.¹²²

Com muita propriedade, essa acepção de rapidez faz alusões ao modo de funcionamento da encenação, porque se refere justamente às características ou ao potencial imagético do teatro, em sua possibilidade de condensar sentidos, pensamentos, conceitos, sensações, discursos, em imagens visuais e sonoras dinâmicas que apontam em várias direções, e que podem ser captadas de diferentes modos pelo espectador.

Ao cinema, parece ter sobressaído essa condição de aceleração de imagens, pelas especificidades tecnológicas de sua linguagem, ao passo que o teatro, por provocar ampliação do tempo presente, em sua efemeridade, sobrepõe tempos diversos. Seja acelerar ou retardar o tempo, ambos os recursos são produtores de sentidos, dentro das considerações dialéticas do signo, do tempo espacializado que essas artes permitem. O teatro, por sua condição de presentificação em ato, traz uma conjugação de lentidão e rapidez diferente daquela proporcionada pelo cinema, dados seus atributos tecnológicos de condensação e aceleração, ou dos inúmeros artifícios da imagem filmada. É por isso mesmo que o teatro contemporâneo tem reunido ou se utilizado de formas cinematográficas em suas composições mistas, ou miscigenadas, de arte.

É desse modo que, relativizando a questão do tempo real e tempo da narrativa, o escritor confessa sua predileção pelas *short stories*, chegando, assim, a identificar como essa operação da rapidez se processa em sua própria criação, como demonstra a epígrafe no início deste tópico.

Assim, ao se definir a rapidez, observa-se uma ênfase na exatidão, a próxima qualidade a ser discutida, justamente quando Calvino se refere à palavra justa ou insubstituível. Isso também traz ótimas consequências para o teatro, em que a dificuldade de lidar com as palavras e com as questões rítmicas ou de uso do tempo – o tempo do artista em contraste com o tempo do espectador –, por vezes, é de difícil solução. O exemplo maior da rapidez em suas narrativas, e que, ao mesmo tempo, se conecta à quinta proposta, a saber, a multiplicidade, é atribuído ao modo de escrita de Jorge Luis Borges:

¹²² Nota do *Zibaldone di pensieri*, de Leopardi (1821). Citado e traduzido em: CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 55.

O que mais me interessa ressaltar é a maneira como Borges consegue suas aberturas para o infinito sem o menor congestionamento, graças ao mais cristalino, sóbrio e arejado dos estilos; sua maneira de narrar sintética e esquemática que conduz a uma linguagem tão precisa quanto concreta, cuja inventiva se manifesta na variedade de ritmos, dos movimentos sintáticos, em seus adjetivos inesperados e surpreendentes.¹²³

De volta às imagens mitológicas, Calvino compara os tempos e habilidades entre Mercúrio e Vulcano, dando sugestões para o trabalho do escritor, que poderia servir, também, ao trabalho de uma gama de outros artistas:

o tempo de Mercúrio e o tempo de Vulcano, uma mensagem de imediatismo obtida à força de pacientes e minuciosos ajustamentos; uma intuição instantânea que apenas formula e adquire o caráter definitivo daquilo que não poderia ser de outra forma; mas igualmente o tempo que flui sem outro intento que o de deixar as idéias e sentimentos se sedimentarem, amadurecerem, libertarem-se de toda impaciência e de toda contingência efêmera.¹²⁴

Novamente, em seus argumentos acerca da escrita literária, em torno da rapidez, aparecem os elementos constitutivos do teatro, em especial a questão do tempo enquanto *insight* luminoso e espontâneo, efemeridade, tudo que está conjugado com longos processos de amadurecimento da linguagem cênica.

Há algumas relações possíveis entre a rapidez e as considerações estabelecidas por Lehmann em torno da comparação entre teatro dramático e pós-dramático:

O estado é uma figuração estética do teatro que mostra mais uma composição do que uma história, embora haja atores vivos e representando. Não é por acaso que muitos artistas do teatro pós-dramático vieram das artes plásticas. O teatro pós-dramático é um teatro de estados e de composições cênicas dinâmicas.¹²⁵

É, ainda, nesse sentido – de estado, de figurações ou de composições –, que a rapidez, conjugada à exatidão e à multiplicidade, podem ser equiparadas. Lehmann fala de uma “semântica das formas”, e é por isso que sua análise compara esse teatro ao que ele

¹²³ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 63. Note-se que os procedimentos explicitados nos textos de Borges também foram utilizados em *As cidades invisíveis*, (publicado em 1972, em italiano, e em 1990, em português).

¹²⁴ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 63.

¹²⁵ LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p. 114.

chama de um “teatro energético”.¹²⁶ Observa-se, então, algumas coincidências entre o que foi concebido como rapidez e essa dimensão dinâmica e energética do teatro pós-dramático. Aspectos correlatos, embora diferenciados, considerando que a semiologia teatral abarca diferentes signos. Calvino tratou, na literatura, da busca de uma palavra justa, insubstituível, que, no encontro entre sons e significantes, trouxesse a densidade do signo, ao passo que Lehmann, no teatro, aponta para a “abundância de signos simultâneos”¹²⁷ como uma profusão da realidade. Eis como se conectam as potências do real, em conjunto com a escritura, literária ou cênica, nos registros imaginário e simbólico.

III.3. Da exatidão

Há quem ache que a palavra seja o meio de atingir a substância do mundo, a substância última, única, absoluta; a palavra, mais do que representar essa substância, chega mesmo a identificar-se com ela (logo é incorreto dizer que a palavra é um meio): há a palavra que só reconhece a si mesma, e nenhum outro conhecimento do mundo é possível. Há, no entanto, pessoas para quem o uso da palavra é uma incessante perseguição das coisas, uma aproximação, não de sua substância, mas de sua infinita variedade, um roçar de sua superfície multiforme e inexaurível.

Italo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 90.

O texto dessa epígrafe é eminentemente teatral, já que se refere ao tratamento dado à palavra em sua materialidade sensível ou expressiva. A conferência que seria dedicada a esse tema inicia-se com uma invocação à deusa Maat, deusa da balança, (juntamente com a descontraída confissão de Calvino de que esse era o seu signo zodiacal) e, logo, o tema da exatidão passa a ser delineado, sistematicamente, a partir dos seguintes pontos:

1. um projeto de obra bem definido e calculado;
2. a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis; temos em italiano um adjetivo que não existe em inglês, “icastico”, do grego ἐκαστικος;

¹²⁶ LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p. 59.

¹²⁷ LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p.138.

3. uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação.¹²⁸

Observa-se, na primeira afirmação, o caráter imprescindível do projeto artístico, em suas possibilidades de abertura à sistemática processual, que inclui mudanças, haja vista a participação ou colaboração dos diversos integrantes, no caso do projeto teatral. Na segunda afirmação surge, mais uma vez, a importância da imagem, que foi inscrita sob o tema da visibilidade, entretanto, aqui vem associada à exatidão. Constata-se, por essa via, a dimensão icônica no seu processo de criação e as conexões na ordem da teatralidade.

A partir daí, Calvino critica as dificuldades de uso da linguagem, atribuindo causas diversas associadas às ideologias, à homogeneização da cultura de massa ou à difusão acadêmica de uma cultura média. Ele nota essas dificuldades, principalmente, a partir da multiplicação de imagens, tão comum na época em que escreveu e ainda crescente na atualidade.

Vivemos sob uma chuva ininterrupta de imagens; os *media* todopoderosos não fazem outra coisa senão transformar o mundo em imagens, multiplicando-o numa fantasmagoria de jogos de espelhos – imagens que em grande parte são destituídas da necessidade interna que deveria caracterizar toda imagem, como forma e como significado, como força de impor-se à atenção, como riqueza de significados possíveis. Grande parte dessa nuvem de imagens se dissolve imediatamente como os sonhos que não deixam traços na memória; o que não se dissolve é uma sensação de estranheza e mal-estar.¹²⁹

Lehmann também atenta para os efeitos na percepção e na cognição, advindos da inflação de imagens da mídia, desatrelada de experiências sensíveis: “Resta saber se o permanente bombardeio de imagens e signos, aliado a uma cisão cada vez maior entre a percepção e o contato corporal sensível e real, treina os órgãos a registrar as coisas de modo cada vez mais superficial”.¹³⁰ Aqui há uma complementaridade na crítica de ambos os autores quanto à profusão ilimitada de imagens neste milênio e suas consequências no campo da cognição e da criatividade.

Da crítica à inexatidão, Calvino passa ao elogio do vago, mostrando que ele não se opõe à exatidão. Trata da acepção desse termo em italiano – “vago significa também

¹²⁸ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 71-72.

¹²⁹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 73.

¹³⁰ LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p. 148.

gracioso, atraente”¹³¹ – e, para assim o demonstrar, faz inúmeras citações de Leopardi em que esses aspectos paradoxais são equilibrados. Logo, Calvino conclui: “O poeta do vago só pode ser o poeta da precisão, que sabe colher a sensação mais sutil com olhos, ouvidos e mãos prontos e seguros”.¹³² Com isso, Calvino aprecia as noções de infinito aí presentes, que também permeiam a sua obra, e afirma que:

só a esperança e a imaginação podem servir de consolo às dores e desilusões da experiência. O homem então projeta seu desejo no infinito, e encontra prazer apenas quando pode imaginá-lo sem fim. Mas como o espírito é incapaz de conceber o infinito, e até mesmo se retrai espantando diante da simples idéia, não lhe resta senão contentar-se com o indefinido, com as sensações que, mesclando-se umas às outras, criam uma sensação de ilimitado, ilusória mas sem dúvida, agradável.¹³³

O autor evoca, então, Roland Barthes, em cuja mente coabitariam “o demônio da exatidão e o da sensibilidade”, para falar de seu elogio “da ciência do único e do irrepetível”,¹³⁴ em *La chambre claire*. Que alusão mais apropriada ao fenômeno teatral, ainda que nesse ensaio Barthes se refira à fotografia. Calvino também cita, a esse respeito, Paul Valéry, pelo máximo rigor e exatidão possíveis na escolha das palavras. Em resumo, o escritor se refere à exatidão, em seu contraponto à ideia de infinito, da seguinte maneira:

Eu me propunha a falar da exatidão, não do infinito e do cosmo. Queria lhes falar de minha predileção pelas formas geométricas, pelas simetrias, pelas séries, pela análise combinatória, pelas proporções numéricas, explicar meus escritos em função de minha fidelidade a uma idéia de limite, de medida... Mas quem sabe não será precisamente essa idéia de limite que suscita a idéia das coisas que não têm fim, como a sucessão dos números inteiros ou as retas euclidianas?...¹³⁵

A síntese acima parece ser a explicitação da sua criação literária *O cavaleiro inexistente* (1959). Nessa obra, a personagem Agilulfo é feita de linguagem e de um corpo artificial, uma armadura vazia, apenas um figurino, como o do teatro, que se move entre a exatidão dos seus procedimentos de cavalaria e as possibilidades infinitas da narrativa sobre si mesmo. Na busca da exatidão, assim como essa sua personagem, Calvino se

¹³¹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 73.

¹³² CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 75.

¹³³ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 78.

¹³⁴ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 79.

¹³⁵ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 82.

mostra obsessivo com os detalhes, como ele mesmo assume: “Uma outra vertigem se apodera de mim, a do detalhe do detalhe do detalhe, vejo-me tragado pelo infinitesimal, pelo infinitamente mínimo, como antes me dispersava no infinitamente vasto”.¹³⁶ *O cavaleiro inexistente* consiste na própria encenação dessa operação, como uma escrita ao mesmo tempo fictícia e metalinguística, superpondo histórias, desconstruindo e brincando com os temas, lugares e personagens, francamente recriados.

Essa marca de potencializar o trabalho com o infinitamente grande ou com o infinitamente pequeno aparece de modos distintos, especialmente em algumas obras, tais como *As cosmicômicas* (1965) e *Palomar* (1983); em ambas, o olhar exerce uma forte relação entre os acontecimentos da ficção, resultados de uma observação minimal, e o leitor é colocado como uma espécie de espectador teatral. Não tão somente o universo físico, mas, principalmente, o universo relacional das situações humanas é apresentado em sua perspectiva infinitesimal. Também em *Os amores difíceis* (1970), esse exercício do olhar meticuloso se apresenta, mas, de certa forma, pode-se dizer que ele percorre toda a sua escritura.

Essa proposta também se confunde com a visibilidade, pois, para que se opere a observação macro ou microcômica é que funciona esse olhar perspicaz, claro e preciso; minucioso, mas sem prolixidade, em histórias curtas, em contos independentes, embora conectados com toda a obra do escritor. Em todos eles, a exatidão, a visibilidade e a rapidez são empreendidas.

Já nos romances de ficção, tais como os que compõem a trilogia *Os nossos antepassados*, os textos são mais longos, com inúmeros episódios e multifacetados temas, entretanto, a rapidez continua sendo uma qualidade da narrativa, atrelada justamente à exatidão.¹³⁷ É o que se busca demonstrar neste estudo, ao se tratar de cada uma das obras que compõem *Os nossos antepassados*.

A metodologia usada por Calvino para tratar dos processos de criação é a dos jogos de oposições, retirada da leitura de livros científicos: “De um lado, a redução dos acontecimentos contingentes a esquemas abstratos que permitem o cálculo e a demonstração de teoremas; do outro o esforço das palavras para dar conta, com a maior

¹³⁶ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 83

¹³⁷ Cf.: CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 84.

precisão possível, do aspecto sensível das coisas”.¹³⁸ E, para afirmar a força da imagem como maneira de trazer a linguagem artística para as fronteiras entre imaginário e simbólico, margens do real, diz o escritor:

Na verdade, minha escrita sempre se defrontou com duas estradas divergentes que correspondem a dois tipos diversos de conhecimento: uma que se move no espaço mental de uma racionalidade desincorporada, em que se podem traçar linhas que conjugam pontos, projeções, formas abstratas, vetores de forças; outra que se move em um espaço repleto de objetos e busca criar um equivalente verbal daquele espaço enchendo a página com palavras, num esforço de adequação minuciosa do escrito com o não escrito, da totalidade do dizível, com o não dizível. São duas pulsões distintas no sentido da exatidão que jamais alcançam a satisfação absoluta: em primeiro lugar, porque as linguagens naturais dizem sempre algo *mais* em relação às línguas formalizadas, comportam sempre uma quantidade de *rumor* que perturba a essencialidade da informação; em segundo, porque ao se dar conta da densidade e da continuidade do mundo que nos rodeia, a linguagem se revela lacunosa, fragmentária, diz sempre algo *menos* com respeito à totalidade do experimentável.¹³⁹

Nessa exposição dos paradoxos de seus procedimentos artísticos, em direções opostas, converge uma aproximação com a ideia de teatralidade, no tocante ao jogo com a densidade dos signos, que, segundo Lehmann, o teatro pós-dramático traz, e que consiste em “uma superabundância ou uma notável diluição dos signos”. A isso, Lehmann ainda complementa: “uma *dialética de pletora e privação*, de cheio e vazio”. Quanto ao aspecto fragmentário ou de recusa da totalidade, o teatro pós-dramático é o que seria a expressão máxima dos jogos entre cheio e vazio, como afirma: “Torna-se decisivo que o abandono da totalidade não seja pensado como *deficit*, mas como possibilidade libertadora – de expressão, fantasia e recombinação – que recusa a ‘fúria do entendimento’ (Jochen Hörisch)”.¹⁴⁰ De algum modo, isso também ocorrerá na narrativa de Calvino, especialmente nos contos, e mesmo quando há o romance longo, como é o caso de *O barão nas árvores*, que é feito de histórias curtas, interrompidas, com inserção de subtemas independentes, contos dentro de outros contos, com alguma conexão entre si, mas sem uma ideia totalizante, escapando sempre para o imaginário fantástico.

Calvino demonstra, ainda, o seu interesse por argumentos científicos, longe da perspectiva do entendimento e da ideia totalizante de compreensão do mundo, mas sim

¹³⁸ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 88.

¹³⁹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 88.

¹⁴⁰ LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p. 147.

como possibilidade imaginativa da argumentação sugerida pelo enunciado científico. Para tanto, cita o prefácio de um livro científico em que busca imagens inspiradoras, nesse caso, a chama e o cristal da obra de Piattelli-Palmarini.

Cristal e Chama, duas formas da beleza perfeita da qual o olhar não consegue desprender-se, duas maneiras de crescer no tempo, de desprender a matéria circunstante, dois símbolos morais, dois absolutos, duas categorias para classificar fatos, idéias, estilos e sentimentos.¹⁴¹

Ainda na perspectiva da escritura, o autor compara Mallarmé e Ponge como exemplos da exatidão, a partir da metáfora da chama e do cristal, respectivamente:

em Mallarmé a palavra atinge o máximo de exatidão tocando o extremo da abstração e apontando o nada como substância última do mundo; em Ponge o mundo tem a forma das coisas mais humildes, contingentes e assimétricas, e a palavra é o meio de dar conta da variedade infinita dessas formas irregulares e minuciosamente complexas.¹⁴²

Os procedimentos destacados em Ponge e Mallarmé são exatamente aqueles buscados em diversas concepções teatrais da atualidade. Calvino define, em seguida, a função da palavra nesse campo, em que o tratamento dado à palavra é o de sua corporificação, ou da materialidade, como ocorre justamente no teatro. A palavra-coisa, a apresentação cênica dada pelo movimento corpóreo, imagens integradas ao trabalho vocal. “A palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo”.¹⁴³ A partir desses procedimentos é que se pode encontrar a teatralidade em sua obra. Com essa afirmação é possível notar uma escrita vinculada ao imaginário, a forma do exercício simbólico no seu infinito bordejamento do real, narrativa que, embora seja extremamente clara, aponta para a dimensão do desejo inconsciente, marca indelével dos processos de criação artísticas, ainda mais acentuados nas manifestações contemporâneas.

Se, nesta tese, há a comprovação de uma teatralidade na escrita, a exatidão é uma de suas vicissitudes, uma séria é útil proposta para o teatro na contemporaneidade. A título de conclusão, para explicitar a relação entre a literatura que busca a exatidão no atrito dos elementos da realidade que se desdobram em linguagem, com a carga da imagem no teatro,

¹⁴¹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 85.

¹⁴² CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 90.

¹⁴³ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 85.

há a seguinte afirmação: “Por isso o justo emprego da linguagem é, para mim, aquele que permite o aproximar-se das coisas (presentes ou ausentes) com discrição, atenção e cautela, respeitando o que as coisas (presentes ou ausentes) comunicam sem o recurso das palavras”.¹⁴⁴ Aqui, as relações com a linguagem artística e a própria dimensão do teatro físico, pautado nas partituras corporais, aparecem. É esse pensamento que conduz à próxima e essencial proposta.

III.4. Da visibilidade

A fantasia do artista é um mundo de potencialidades que nenhuma obra conseguirá transformar em ato; o mundo em que exercemos nossa experiência de vida é um outro mundo, que corresponde a outras formas de ordem e de desordem; os estratos de palavras que se acumulam sobre a página, como os estratos de cores sobre a tela são ainda um outro mundo, também ele infinito, porém mais governável, menos refratário a uma forma. A correlação entre esses três mundos é aquele indefinível de que falava Balzac: ou melhor, poderíamos classificá-lo indecível, como o paradoxo de um conjunto infinito que contivesse outros conjuntos infinitos.

Italo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 113.

Este parece ser o tema central das propostas de Calvino – a “visibilidade” –, aquilo que percorre todo o seu pensamento ensaístico e literário e o que estabelece conexões irremediáveis com a teatralidade, com a criação de imagens na contemporaneidade. Essa conferência tem um caráter metalinguístico, por ser uma apreciação de seu processo criativo, que repercute em outras concepções artísticas.

A apresentação da visibilidade tem início com uma alusão a Dante Alighieri, reformulada pelo escritor: “a fantasia, o sonho, a imaginação, é um lugar dentro do qual chove”.¹⁴⁵ Para Calvino, há uma dimensão visual da fantasia na *Divina comédia*, que “precede ou acompanha a imaginação verbal”.¹⁴⁶ É sobre isto que irá girar todo o texto, o processo de criação visual de imagens.

¹⁴⁴ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 90-91.

¹⁴⁵ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 97.

¹⁴⁶ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 99.

A fantasia assume, aqui, um sentido específico, uma vez que, para Calvino, trata-se da “alta fantasia”, ou seja, “da parte mais elevada da imaginação, diversa da imaginação corpórea, como a que se manifesta no caos dos sonhos”.¹⁴⁷

Se, para ele, há dois caminhos imaginativos, o que vai da palavra para a imagem e vice-versa, o que parte da imagem e vai para a expressão verbal, ele prioriza, no contexto da sua reflexão, o segundo caminho, embora considere o seu funcionamento complementar nessa via de mão dupla. Para ele, na leitura, ocorre o primeiro processo: “somos levados a ver a cena como se essa se desenrolasse diante de nossos olhos”.¹⁴⁸ Para ilustrar o segundo processo, da imagem à palavra, Calvino lembra, por exemplo, o cinema. Observa-se a menção explícita aos procedimentos teatrais e cinematográficos, uma vez que o termo usado é “cena”.

O autor lembra, ainda, a função da imaginação visiva nos exercícios espirituais de Santo Inácio de Loyola e compara as suas prescrições com processos teatrais, tal como nesta síntese: “composição visiva do lugar como instruções para a *mise-en-scène* de um espetáculo”. Assim, os exercícios consistiam em “ver com os olhos da imaginação”,¹⁴⁹ o que é extremamente caro ao teatro. É lembrado o contexto do catolicismo na Contra-Reforma, ao usar ensinamentos da oralidade que, no entanto, partiam de alguma imagem visiva. A alusão à teatralidade se torna ainda mais explícita quando, pela descrição do segundo exercício espiritual de Loyola, “o próprio contemplador deve entrar em cena e assumir o papel de ator na ação imaginária”.¹⁵⁰ Mais adiante, ele menciona a força da fantasia do fiel no sentido de participar com “figuração de personagens, lugares, cenas em movimento”.¹⁵¹ Os termos utilizados nesses exercícios espirituais são tomados da linguagem teatral, ainda que de forma metafórica, principalmente em função da criação de imagens que os acompanha.

Em várias outras passagens das concepções sobre a visibilidade, há referências aos processos criativos, tanto para a literatura quanto para o teatro e para o cinema. Ao atrelar a imaginação à literatura, ele se refere às questões da criação:

¹⁴⁷ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 98.

¹⁴⁸ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 99.

¹⁴⁹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 100.

¹⁵⁰ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 101.

¹⁵¹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 102.

Voltemos à problemática literária e perguntemo-nos como se forma o imaginário de uma época em que a literatura, já não mais se referindo a uma autoridade ou tradição que seria sua origem ou seu fim, visa antes à novidade, à originalidade, à invenção. Parece-me que nessa situação o problema da prioridade da imagem visual ou da expressão verbal (que é um pouco assim como o problema do ovo e da galinha) se inclina decididamente para a imagem visual.¹⁵²

Vários autores que estudaram a questão do imaginário são trazidos para o debate. Calvino aponta alguns aspectos coincidentes com o ideário freudiano e, também, junguiano, uma vez que a imaginação, em comparação com o pensamento científico, teria “participação na verdade do mundo”.¹⁵³ Aliás, o entendimento dos processos de fantasia se aproxima da concepção do imaginário nas acepções do inconsciente sob diversos ângulos. Também é possível verificar a ruptura com a noção de representação, uma vez que há certo abandono da ideia de tradição associada à autoridade, além da perda da origem, processos que se pautam na recriação inventiva. Enfim, há uma associação da fantasia aos processos do inconsciente e da linguagem.

Uma das hipóteses centrais desta tese é que a visibilidade da narrativa se conecta à teatralidade em *Os nossos antepassados*, o que parece concorrer para as transcrições cênicas da obra literária de Italo Calvino. A respeito de sua criação no campo imaginário, diz o autor, na mesma conferência:

Quando comecei a escrever histórias fantásticas, ainda não me colocava problemas teóricos; a única coisa de que estava seguro era que na origem de cada um dos meus contos havia uma imagem visual. Por exemplo, uma dessas imagens era a de um homem cortado em duas metades que continuavam a viver independentemente; outro exemplo poderia ser o do rapaz que trepa numa árvore e depois vai passando de uma a outra sem nunca mais tocar os pés no chão; outra ainda, uma armadura vazia que se movimenta e fala como se alguém estivesse dentro dela.¹⁵⁴

A primeira imagem a que ele se refere resultou em *O visconde partido ao meio* (1952); a segunda em *O barão nas árvores* (1957); e a terceira, em *O cavaleiro inexistente* (1959). Nota-se que, nas imagens, o autor vislumbrou personagens fantásticas em movimento, ou imagens dinâmicas, cenas que, depois de historiadadas, foram reunidas em obras que, por sua vez, deram origem à trilogia *Os nossos antepassados* (1960). Calvino

¹⁵² CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 102.

¹⁵³ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 104.

¹⁵⁴ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 104.

afirma que “são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si. Em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições”.¹⁵⁵ Aqui está outro aspecto da teatralidade na escrita desse autor, inclusive relacionada à criação processual, imaginária, e à reunião de caminhos inconscientes aos conscientes. Em seu relato de processo de criação literária, estão as marcas de algo bastante próximo das criações teatrais pós-dramáticas. Mais adiante, ele complementa, acerca de sua criação escritural:

Ao mesmo tempo, a escrita, a tradução em palavras, adquire cada vez mais importância; direi que a partir do momento que começo a pôr o preto no branco, é a palavra escrita que conta: à busca de um equivalente da imagem visual se sucede o desenvolvimento da impostação estilística inicial, até que pouco a pouco a escrita se torna a dona do campo. Ela é que ira guiar a narrativa na direção em que a expressão verbal flui com mais facilidade, não restando à imaginação visual senão seguir atrás.¹⁵⁶

Nessa reflexão do escritor, há aspectos coincidentes com a posição do dramaturgo, principalmente pelo aspecto da prevalência da imagem no trato com a palavra escrita, no sentido de guiar a narrativa na direção de uma expressão verbal. Isso é preponderante no teatro de um modo geral, seja dramático ou pós-dramático, a depender dos objetivos da encenação. A diferença entre essas situações de criação estaria mais no fato de ser o teatro quase sempre um processo coletivo, ao passo que, para o escritor, o caminho foi pessoal, construído em signos escriturais. De certo modo, também o escritor trabalha em redes de referências bibliográficas, documentais ou da experiência.

Há exemplos, na vasta obra de criação de Calvino, em que o processo inverso, isto é, dos conceitos para a criação de imagens, também se deu. É o que ele afirma ter ocorrido em *As cósmicas*, em que o discurso científico evocou a criação de imagens. Seja de um modo ou de outro, ele assim resume o seu processo de criação imaginária:

Em suma, meu processo procura unificar a geração espontânea de imagens e a intencionalidade do pensamento discursivo. Mesmo quando o impulso inicial vem da imaginação visiva que põe em funcionamento sua lógica própria, mais cedo ou mais tarde ela vai cair nas malhas de uma outra lógica imposta pelo raciocínio e a expressão verbal. Seja como for as soluções verbais continuam a ser determinantes, e vez por outra,

¹⁵⁵ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 104.

¹⁵⁶ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 104.

chegam a decidir situações que nem as conjecturas do pensamento nem os recursos da linguagem conseguiriam resolver.¹⁵⁷

Decisivamente, o seu procedimento de criação é determinado pela imagem visual. Não é, portanto, estranho que suas obras sejam encenadas reiteradamente. Do ensaio de Jean Starobinski, “O império do imaginário”, Calvino retira a proposição: “a imaginação como instrumento de saber ou como identificação com a alma do mundo”.¹⁵⁸ Optando por essas duas vias, a sua escritura parece se constituir com traços imaginários, descortinando uma pluralidade de saberes de diversas ordens.

Sob outra perspectiva, ao tratar da visibilidade, a quarta proposta para este milênio, o autor assim se refere à “civilização da imagem”, questionando os potenciais imagéticos da atualidade:

O poder de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas? Antigamente a memória viva de um indivíduo estava limitada ao patrimônio de suas experiências diretas e a um reduzido repertório de imagens refletidas pela cultura; a possibilidade de dar forma a mitos pessoais nascia do modo pelo qual os fragmentos dessa memória se combinavam entre si em abordagens inesperadas e sugestivas. Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos mais distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos a poucos minutos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo.¹⁵⁹

Na citação acima, é necessário destacar alguns aspectos estruturantes desta pesquisa. O primeiro é justamente a alusão feita à chamada “civilização da imagem”, já em 1984, quando a Internet ainda não havia se tornado o que ela é hoje. Ou seja, a profusão de imagens foi infinitamente multiplicada com o avanço das tecnologias digitais e com o fenômeno *web* e suas redes, incidindo fortemente nos processos cognitivos e sociais, modificando ou tornando ainda mais complexos os processos de recepção ou de criação e designação de autoria de imagens. Outra questão pode ser levantada: como separar, no acervo da cultura, na confluência de imagens decorrentes das NTICs (novas tecnologias da informação e comunicação), nos estilhaços restantes na memória, o lixo do não lixo?

¹⁵⁷ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 106.

¹⁵⁸ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 106.

¹⁵⁹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 107.

A resposta a essa pergunta, que não pode ser respondida de uma vez por todas, repercute nas diversas concepções de criação artística na pós-modernidade. A sensibilidade estética implica uma gama de experiências ainda não disponível para todos, de forma igualitária. A socialização dos meios de comunicação de massa está distante de uma equalização no que se refere ao acesso às fontes significativas para a composição de olhares artísticos: a educação dos sentidos, o contato e estudo das manifestações culturais ricas, tanto no âmbito nacional quanto internacional, é um privilégio de poucos.

Lehmann, de um modo semelhante ao de Calvino, se refere aos riscos de um mundo exaurido por imagens artificiais:

Assim, o mundo saturado de imagens poderia acarretar a morte das imagens, na medida em que todas as impressões propriamente visuais seriam registradas mais ou menos como meras informações e as qualidades do que é propriamente “icônico” nas imagens seriam percebidas cada vez menos.¹⁶⁰

Um segundo aspecto relevante na discussão proposta é a possível conexão da visibilidade àquilo que Calvino sintetizou com o “pensar por imagens”, profundamente vinculado ao pensamento artístico contemporâneo, logo, como sugestão de procedimentos precisos da criação teatral, inclusive no âmbito educacional.

Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens. Penso numa possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem, numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente, “icástica”.¹⁶¹

Essa alusão a uma “pedagogia da imaginação” traz possíveis conexões com o que se pode entender, atualmente, como a formação de leitores ou de artistas/espectadores, com os processos de mediação cultural ou com a pedagogia do teatro, que deveria compor as bases de uma educação mais completa, inclusive estética, ao acompanhar, em termos de valorização e equivalência, outras formas de saberes, tais como a ciência e a filosofia.

¹⁶⁰ LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p. 148.

¹⁶¹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 107.

Ao apresentar suas personagens fictícias, em histórias fantásticas e fascinantes, ele usa os recursos da linguagem que cria a si própria, constrói novas realidades, uma vez que são criações do imaginário e, conseqüentemente, do simbólico. O próprio Calvino acena para essa dimensão:

Digamos que diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento.¹⁶²

Então, ao questionar se esses processos estariam vivos nos anos 2000, o autor sugere duas formas para que continuem existindo. A primeira se refere ao pós-modernismo, como ele mesmo situou:

Reciclar as imagens usadas, inserindo-as num contexto novo que lhes mude o significado. 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.¹⁶³

No panorama atual das artes, isso é que mais parece estar ocorrendo: o reaproveitamento, a bricolagem, ou a reciclagem de imagens. Tudo isso também é contemplado por Lehmann, no âmbito do teatro pós-dramático. No entanto, há uma segunda opção dada por Calvino, em que o seu exemplo é explicitamente teatral. Diz o autor acerca da segunda via para que o efeito de estranhamento da literatura seja possível na atualidade: “Ou então apagar tudo e recomeçar do zero. Samuel Beckett obteve os mais extraordinários resultados reduzindo ao mínimo os elementos visuais e a linguagem, como num mundo de depois do fim do mundo”.¹⁶⁴ Essa operação minimalista, por meio dos artifícios de esvaziamento que notabilizaram a obra do dramaturgo irlandês, parece ser uma perspectiva pós-moderna, espaço aberto para as genialidades inventivas em que o máximo de informação é abordado com o mínimo de palavras ou na economia de

¹⁶² CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 110.

¹⁶³ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 111.

¹⁶⁴ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 113.

elementos cênicos, o que não é fácil de conseguir. Aqui estão explicitadas algumas das características estéticas do pós-dramático, conforme apontado anteriormente.

De qualquer modo, Calvino finda a conferência citando Balzac como exemplo de afirmação da escritura como encontro do imaginário, do simbólico e do real. É muito instigante observar que, embora o autor não utilize essa terminologia tão específica da psicanálise, enquanto conceitos, muito precisamente, poder-se-á perceber a forte correspondência entre eles. Leia-se a citação:

Seja como for, todas as “realidades” e as “fantasias” só podem tomar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal, as visões polimorfos obtidas através dos olhos e da alma e encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto.¹⁶⁵

Nesse fragmento, o paradoxo da imagem e de seus caminhos encontra saída na imagem escrita. Quando o autor diz “experiência e fantasia”, por exemplo, isso coincide com a proposição do imaginário, em psicanálise. Quando escreve “matéria verbal” ou “visões polimorfos”, há aspectos que indicam a dimensão simbólica. E todo o restante da citação, fazendo alusão aos sinais gráficos que são associados, poeticamente, aos grãos de areia. Isso parece compor uma nova realidade escrita, enquanto alusões a uma imensidão ou ao desconhecido múltiplo e inesgotável. Assim, quando se está a tratar de um, já há o encontro com o outro.

Em Lehmann há, ainda, um importante contraponto ao universo da imagem, a favor dessa ideia da composição sígnica, escritura conectada à teatralidade: “O teatro e a literatura não são organizados primordialmente como imagens, mas com signos”.¹⁶⁶ Daí o pensamento coincidente entre os dois pensadores, o que fortalece a argumentação de uma teatralidade na literatura de Calvino, a partir dessa perspectiva do signo.

¹⁶⁵ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 114.

¹⁶⁶ LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p. 18.

III.5. Da multiplicidade

Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis, mais se distancia daquele unicum que é o self de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória 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, *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 138.

Essa qualidade artística é apresentada, no âmbito literário, a partir da ideia do romance como enciclopédia, conforme define o próprio escritor: “o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”.¹⁶⁷ A noção de enciclopédia *aberta* no romance do século XX, para ele, se opõe à visão simples de enciclopédia, já que essa noção nasceu da “pretensão de exaurir o conhecimento do mundo encerrando-o em um círculo. Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltipla”.¹⁶⁸

Há aqui uma clara definição de multiplicidade, pertinente ou coerente com a criação de Calvino em diversas direções dos saberes. A ideia de sistemas que integram outros está indicada na seguinte formulação, quando o autor se refere à visão filosófica de Carlo Emilio Gadda: “sistema de sistemas, em que cada sistema particular condiciona os demais e é condicionado por eles”.¹⁶⁹ Ora, o teatro, em sua confluência de signos, também é considerado um sistema de sistemas, principalmente se for entendido como signo de signos, de forma que é isso uma das definições da própria teatralidade. Féral, na conceituação desse termo, assim diz: “Como tal, teatralidade é a imbricação de ficção e representação em um ‘outro’ espaço no qual o observador e o observado são colocados um diante do outro. De todas as artes, o teatro é melhor talhado para esse tipo de experimentação”.¹⁷⁰ É desse jogo de olhares que trata toda a obra literária de Italo Calvino,

¹⁶⁷ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 121.

¹⁶⁸ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 131.

¹⁶⁹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 121.

¹⁷⁰ FÉRAL e BERMINGHAM. Teatralidade: a especificidade da linguagem teatral, p. 103.

em especial, *Os nossos antepassados*. No contexto da crítica italiana, por sua vez, Barengi salienta essas particularidades:

É verdade que a narrativa de Calvino é caracterizada por um acentuado antipsicologismo e que antepõe em muito o drama à análise; mas não menos relevante é que o desenvolvimento dramático tenha caráter progressivo e linear, e não-ordenador ou solutivo: trata-se de uma forma diferente de primazia da ação na economia do conto. Nesse momento, o interesse de Calvino pelo desenvolvimento da ação em si, mais do que pelo setor de realidade no qual se situa – deriva do constituir-se dela como prova de fogo da capacidade dos personagens.¹⁷¹

Segundo Calvino, há evidências de que Gadda teria esboçado um sistema filosófico inspirado em Spinoza e Leibniz, além de afirmar que ele seria o “equivalente italiano de Joyce”.¹⁷² Completa dizendo do estado das obras desse escritor italiano: “incompletas ou fragmentárias, ruínas de ambiciosos projetos, que conservam os sinais do fausto e do cuidado meticuloso com que foram concebidas”.¹⁷³ Ao observar os comentários de Calvino acerca da multiplicidade em Gadda, é possível encontrar alguns pontos coincidentes com a noção de teatralidade, conforme aponta Lehmann: “Processo, heterogeneidade e pluralismo valem igualmente para todo o teatro – o dos clássicos, o dos modernos e o dos ‘pós-modernos’”.¹⁷⁴

Em resumo, o que Calvino afirma acerca da literatura de Gadda, ao explicitar a multiplicidade em seus textos, coincide com os fazeres do teatro contemporâneo, que se abre em múltiplas direções, o que se pode constatar na citação seguinte:

Nos textos breves de Gadda, bem como em cada episódio de seus romances, cada objeto mínimo é visto com o centro de uma rede de relações de que o escritor não consegue se esquivar, multiplicando os detalhes a ponto de suas descrições e divagações se tornarem infinitas. De qualquer ponto que parta, seu discurso se alarga de modo a compreender

¹⁷¹ BARENGHI. *Italo Calvino, le linee e i margini*, p. 58. “È vero che la narrativa di Calvino è caratterizzata da uno spiccato antipsicologismo, e che antepone di gran lunga il dramma all’analisi; ma non meno rilevante è che lo svolgimento drammatico abbia carattere progressivo e lineare, e non ordinativo o solutivo: si tratta di una diversa forma di primato dell’azione nell’economia del racconto. Ora l’interesse di Calvino per lo sviluppo dell’azione in sé, anziché per il settore di realtà in cui essa si situa – deriva dal costituirsi di essa come banco di prova della capacità dei personaggi”.

¹⁷² CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 122.

¹⁷³ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 122.

¹⁷⁴ LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p. 31.

horizontes sempre mais vastos, e se pudesse desenvolver-se em todas as direções acabaria por abraçar o universo inteiro.¹⁷⁵

Nesse mesmo sentido, ele cita Roscioni para demonstrar a multiplicidade em Gadda: “relações infinitas, passadas e futuras, reais ou possíveis, que para elas convergem”.¹⁷⁶ Essa multiplicidade está diretamente ligada à arte enquanto linguagem, registros em torno do real, e se, para Gadda, “conhecer é inserir algo no real; é, portanto, deformar o real”,¹⁷⁷ sua abordagem parece se aproximar ao complexo conceito da psicanálise. Aliás, não há nada mais múltiplo que as realidades que o compõem, sem se esgotarem jamais. Curiosamente, a partir dessas alusões, é que o procedimento da multiplicidade pode ser entendido:

exige que tudo seja exatamente denominado, descrito e localizado no espaço e no tempo. Isso ocorre mediante a exploração do potencial semântico das palavras, de toda a variedade de formas verbais e sintáticas, com suas conotações e coloridos e efeitos o mais das vezes cômicos que seu relacionamento comporta.¹⁷⁸

Nisso consiste justamente um dos procedimentos processuais de tratamento da linguagem oral em algumas formas de teatro contemporâneo, já que há uma diversidade de metodologias, entretanto, a espacialização temporal de uma ideia, bem como o trabalho com a palavra escandida em muitas direções, é característica em muitas práticas teatrais. Há todo um trabalho cênico com a multiplicidade de signos que cada palavra comporta no fazer teatral, ou seja, ela vai sendo experimentada, traduzida, fisicalizada, ressignificada, colorida ou reinventada antes de se tornar texto teatral. Assim, a citação anterior poderia ser uma clara apresentação do trabalho com a palavra no teatro pós-dramático. Além disso, esse procedimento artístico é uma exemplificação do trânsito dos significantes, dos registros simbólico e imaginário.

A criação de obras inconclusas seria uma resultante desses procedimentos anteriormente apresentados, o que Calvino relaciona ao trabalho do escritor Robert Musil. Ocorre que a obra inconclusa também tem sido outra característica da linguagem no teatro

¹⁷⁵ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 122.

¹⁷⁶ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 123.

¹⁷⁷ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 123.

¹⁷⁸ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 123.

pós-dramático. O mais curioso é que as próprias *Lições americanas* é uma obra inconclusa, como salienta Barenghi:

Como todos sabem, das seis lições previstas do ciclo, somente cinco foram concluídas. A inédita *Cominciare e finire* (reproduzida nos *Saggi*, p. 734-753) não é a sexta e última, mas sim uma “primeira” descartada, da qual, sem dúvida, a lição conclusiva teria obtido ideias e materiais, mas numa perspectiva diferente, que não é fácil reconstruir. A lacuna é mais grave do que possa parecer à primeira vista. O que falta de fato não é a sexta parte de uma série homogênea, mas o ápice de uma progressão, o objetivo em direção ao qual gravitavam os elementos precedentes. Aquela que nós lemos é, portanto, uma obra decididamente mutilada. Naturalmente, cada lição tem sua completude autônoma; mas o significado geral do ciclo continua, ao menos em parte, na sombra: é um projeto interrompido, um “macrotexto” suspenso, desprovido de desfecho.¹⁷⁹

No entanto, Calvino parte de poetas da Antiguidade, mencionando, por exemplo, alguns poemas de Ovídio e Lucrécio, para afirmar que a multiplicidade está presente no “modelo de um sistema de infinitas relações de tudo com tudo”, e que a literatura ou a arte, de um modo geral, na atualidade, “vem se impregnando dessa antiga ambição de representar a multiplicidade das relações, em ato e potencialidade”.¹⁸⁰ Disso advém o seu caráter de incompletude, do trabalho com a potencialidade dos temas humanos, mais do que com suas definições ou encerramentos em moralidades. Esta é uma das funções do teatro, principalmente o contemporâneo, e uma condição para a teatralidade: o exercício do pensamento dialético é levado ao extremo, pela multiplicidade de sentidos apresentados. Assim, Calvino ainda complementa com dizeres que poderiam ser a definição atual para a literatura, e, nesse entender, para a teatralidade:

No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a

¹⁷⁹ BARENGHI. *Italo Calvino, le linee e i margini*, p. 151. “Come tutti sanno, delle sei lezioni previste dal ciclo soltanto cinque sono state portate a termine. L’inédita *Cominciare e finire* (riprodotta in *Saggi*, pp.734-753) non è la sesta e ultima, bensì una «prima» scartata: dalla quale senza dubbio la lezione conclusiva avrebbe attinto idee e materiali, ma in una prospettiva differente, che non è facile ricostruire. La lacuna è più grave di quanto possa sembrare a prima vista. A mancare non è infatti la sesta parte di una serie omogenea, ma l’acme di una progressione, l’obiettivo verso cui gravitano gli elementi precedenti. Quella che noi leggiamo è perciò un’opera decisamente mutilata. Beninteso, ogni lezione ha sua autonoma compiutezza; ma il significato complessivo del ciclo rimane almeno in parte in ombra: è un progetto interrotto, un «macrotesto» sospeso, privo di scioglimento”.

¹⁸⁰ CALVINO. Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas, p. 127.

literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.¹⁸¹

Vários outros escritores vão sendo citados para exemplificar o funcionamento da multiplicidade. Referências a Goethe, Borges, Flaubert, Mallarmé, Joyce, Valéry, entre outros. Especialmente com Lichtenberg – “creio que um poema sobre o espaço vazio poderia ser sublime”¹⁸² –, Calvino começa a opor a ideia do múltiplo à de vazio, na sua perspectiva de trabalhar com os polos opostos: “o universo e o vácuo”.¹⁸³ Tal projeto é adiado para o futuro e, talvez, fosse o tema da sexta proposta – consistência –, que não chegou a ser escrita, uma vez que Calvino anuncia que levará esse assunto adiante, mas isso não volta a aparecer na exposição da quinta proposta. Nesse sentido, ele apenas cita Hans Blumenberg, com a ideia de “O livro vazio do mundo”.¹⁸⁴ De outro modo, há concepções teatrais pós-dramáticas que dialogam com essas perspectivas: “O teatro pós-moderno seria um teatro sem discurso, em que predominam a meditação, a gestualidade, o ritmo, o tom. Formas niilistas e grotescas, espaço vazio e silêncio são outros elementos acrescentados”.¹⁸⁵ As concepções de vazio são profícuas e se tornam, nesse contexto, uma questão ainda a ser explorada. Em uma síntese, Calvino demonstra a sua expectativa acerca da multiplicidade:

O conhecimento como multiplicidade é um fio que ata as obras maiores, tanto no que se vem chamando de modernismo, quanto do que se vem chamando de pós-modernismo, um fio que – para além de todos os rótulos – gostaria de ver desenrolando-se ao longo do próximo milênio.¹⁸⁶

Ao aclamar a multiplicidade em *Finnegans Wake*, de Joyce, pela sua “multiplicidade polifônica”,¹⁸⁷ Calvino assinala as principais características da multiplicidade, em suas possíveis composições:

Há o texto unitário que se desenvolve como o discurso de uma única voz, mas que se revela **interpretável a vários níveis**. [...]

¹⁸¹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 127.

¹⁸² CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 128.

¹⁸³ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 127.

¹⁸⁴ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 128.

¹⁸⁵ LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p. 31.

¹⁸⁶ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 130.

¹⁸⁷ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 131.

Há o texto múltiplo, que substitui a unicidade de um eu pensante pela **multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo**, segundo aquele modelo que Mikhail Bakhtin chamou de “**dialógico**”, “**polifônico**” ou “**carnavalesco**”, rastreando seus antecedentes desde Platão a Rabelais e Dostoiévski. [...]

Há a obra que, no anseio de conter todo o possível, não consegue dar a si mesma uma forma nem desenhar seus contornos, permanecendo **inconclusa** por vocação constitucional, como vimos em Musil e em Gadda.

Há a obra que corresponde em literatura ao que em filosofia é o pensamento não sistemático, que procede por aforismos, por **relâmpagos punctiformes e descontínuos** [...].¹⁸⁸

Seu próprio exemplo literário para uma visão da multiplicidade é *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), em que a temática do pós-moderno chega a ser encenada, ou, ainda, *O castelo dos destinos cruzados* (1969), a respeito da qual ele afirma:

que procura ser uma espécie de máquina de multiplicar as narrações partindo de elementos figurativos com múltiplos significados como as cartas de um baralho de tarô. Sou inclinado por temperamento à “escrita breve” e essas estruturas me permitem aliar a concentração de invenção e expressão ao sentimento de potencialidades infinitas.¹⁸⁹

Ainda na perspectiva do “hiper-romance”, com a exemplificação de *A vida modo de usar*, de Georges Perec, Calvino ressalta:

o incomensurável do projeto nada obstante realizado; a novidade do estilo literário; o compêndio de uma tradição narrativa e a suma enciclopédia de saberes que dão forma a uma imagem do mundo; o sentido do hoje que é igualmente feito com acumulações do passado e com a vertigem do vácuo; a contínua simultaneidade de ironia e angústia; em suma, a maneira pela qual a busca de um projeto estrutural e o imponderável da poesia se tornam uma só coisa.¹⁹⁰

É com essas considerações que as fortes luzes, não somente para a literatura, bem como para a arte, e, principalmente para o teatro, são lançadas. Se, na atualidade, há várias orientações quanto aos modos de construção cênica, há também aqui um vasto acervo discursivo de sugestões, indicações quanto aos processos de criação contemporâneos. E, para a atualidade, que tem inúmeras diretrizes criacionistas, mas tem dificuldades para encontrar uma poética, esse é um caminho para a pesquisa.

¹⁸⁸ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 132. (grifos meus)

¹⁸⁹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 135.

¹⁹⁰ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 135.

As *Lições americanas* são reunidas posteriormente, embora não finalizadas pelo autor, dado o estado inconcluso as suas famosas conferências, que nunca chegaram a ser proferidas, destinadas que estavam ao silêncio escritural.

Mas a resposta que mais me agradaria dar é outra; quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do *self*, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico...¹⁹¹

Enfim, a poética de Calvino é viva por trazer a multiplicidade de olhares e a corporeidade teatral em suas imagens-palavras, e revela-se cada vez mais atual.

¹⁹¹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 138.

UNIDADE 4

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.

Italo Calvino, *O cavaleiro inexistente*, em: *Os nossos antepassados*, p. 417.

Cada coisa se move na página lisa sem que se veja nada, sem que nada mude em sua superfície, como no fundo tudo se move e nada muda na crosta rugosa do mundo, pois só existe uma extensão da mesma matéria, exatamente como a página em que escrevo uma extensão que se contrai e se decanta em formas e consistências diversas [...].

Italo Calvino, *O cavaleiro inexistente*, em: *Os nossos antepassados*, p. 456.

IV. TRANSCRIÇÕES: IMAGENS LITERÁRIAS E TEATRAIS – *PARTIDO* (GALPÃO, 1999)

A primeira obra da trilogia, *O visconde partido ao meio*, é feita de contrastes muitos especiais, dada à dimensão da leveza contraposta ao peso advindo de uma época especialmente significativa, no contexto mundial. O exercício de composição imagética que se dá nessa obra é comumente associado a algumas circunstâncias vitais: a inexorável desilusão do pós-guerra, que é um dado histórico para o escritor, que vivera um engajamento político e social.¹⁹² Nesse sentido, para que não sejam negligenciadas algumas entrelinhas contextuais de maior importância, segue-se uma visão esclarecedora, dada por Franco di Carlo, acerca das condições que imperavam nesse período crítico:

os erros e a tragicidade do fascismo, a atrocidade e crueldade da guerra, o heroísmo da Resistência, o triste período pós-bélico, com as suas ânsias espasmódicas de reconstrução e de renascimento, a consciência, sobretudo ideológica, de dever ir à procura, frequentemente mal entendida e boicotada por muitos, de um comportamento próprio não instintivo ou alusivo, mas lúcido, meditado, corrosivo, nos confrontos do mundo que nos circunda e da sociedade civil, despidendo as hipocrisias, os falsos ideais de redenção coletiva, as ficções, as misérias. É, portanto, a negatividade do real que é colocada em análise pela poética neorrealista.¹⁹³

Associadas às contingências de caráter social, político e econômico, ainda existiam outras de caráter histórico e pessoal, que, nesse caso, parecem haver incidido

¹⁹² Cf.: BARENGHI. *Italo Calvino, le linee e i margini*, p. 126-127. “Notável, em particular, *L’età del ferro*: expressão que cobre um amplo arco semântico, da aspereza do confronto armado à harmonia dos combatentes *partigiani*, da dureza material das condições de vida durante e depois da Resistência à ruptura entre os blocos políticos contrapostos, da proverbial «cortina» que divide a Europa entre Leste e Oeste ao significado do apelido Stalin, «aço» em russo (como sugeriu Domenico Scarpa). A periodização 1945-1957 faz, depois, supor que o volume pudesse encerrar com a carta de renúncia do PCI, publicada no «Unità» no dia 07 de agosto.” “Notevole, in particolare, *L’età del ferro*: espressione che copre un arco semantico esteso, dall’asperità dello scontro armato alla tempra dei combattenti partigiani, dalla durezza materiale delle condizioni di vita durante e dopo la Resistenza alla frattura tra blocchi politici contrapposti, dalla proverbiale «cortina» che divide l’Europa tra Est e Ovest al significato del soprannome Stalin, «acciaio» in russo (come ha suggerito Domenico Scarpa). La periodizzazione 1945-1957 fa poi supporre che il volume si potesse chiudere con la lettera di dimissioni dal PCI, pubblicata sull’«Unità» il 7 agosto”.

¹⁹³ DI CARLO. *Come leggere I nostri antenati (Il visconte dimezzato. Il barone rampante. Il cavaliere inesistente)* di Italo Calvino, p. 5-6. “gli errori e la tragicità del fascismo, l’atrocità e crudeltà della guerra, l’eroismo della Resistenza, il triste periodo postbellico con le sue ansie spasmodiche di ricostruzione e di rinascita, la consapevolezza soprattutto ideologica, di dover andare alla ricerca, spesso fraintesa e boicottata da più parti, di un proprio atteggiamento non istintivo o allusivo, ma lucido, meditato, corrosivo, nei confronti del mondo che ci circonda e della società civile, mettendone a nudo le ipocrisie, i falsi ideali di redenzione collettiva, le finzioni, le miserie. È dunque la negatività del reale che è presa in esame dalla poetica neo-realista”.

fortemente no surgimento da primeira obra que inaugura a escrita do chamado “segundo Calvino”. *O visconde* é a abertura dessa transição para uma escrita que será inventiva, e tão divergente de uma representação da realidade, quanto de uma negação. É nesse sentido que o atrito com a realidade parece inquietar a ponto de fazer girar uma escritura que é dada pela imagem criativa que nasce, também, de um vazio fundamental. Trata-se do neorrealismo, da criação fantástica – diversamente de uma leitura ingênua, que poderia supor que as características fabulescas da narrativa tratar-se-iam de uma fuga da realidade.

Mais que uma impressão do vivido, diversamente da visão da literatura como representação da realidade, parece surgir o primeiro exercício de recriação da realidade, da função utópica de recriar algo no real. Parece haver mesmo o encontro na literatura como uma forma de devir, mediante a angústia ou o vazio.

Esta trilogia cavalheiresca de *Os nossos antepassados* constitui, como se lê na capa ilustrativa do volume, “uma espécie de árvore genealógica arabescada do homem contemporâneo” (daí o título do livro), com os seus vícios e as suas virtudes, com as esperanças e as suas desilusões, com os seus entusiasmos e as suas degenerações, em um quadro existencial e histórico fortemente caracterizado, apesar das intenções fantásticas e simbólicas do narrador. E, historicamente, são ambientados todos os romances que compõem a trilogia: a história, de fato, de *O visconde partido ao meio* se desenvolve durante a guerra entre turcos e cristãos, no fim do século XVI; aquela do *Barão sobre as árvores* no período do século XVII e iluminista; e, por fim, aquela do *Cavaleiro inexistente*, ainda durante a guerra entre Carlos Magno e os infiéis e, portanto, pode ser considerada mais como uma introdução do que um epílogo no âmbito das estruturas narrativas da trilogia. Não se trata, como nos sugere o próprio Calvino [...] de um romance histórico de verdade, já que homens e acontecimentos parecem se mover em contexto mais irreal e fantástico do que em realidade situacional, claramente passível de circunscrição e limitada em precisos âmbitos espaço-temporais e limites cronológicos.¹⁹⁴

¹⁹⁴ DI CARLO. *Come leggere I nostri antenati (Il visconte dimezzato. Il barone rampante. Il cavaliere inesistente)* di Italo Calvino, p. 31. “Questa trilogia romanzesca dei *Nostrì antenati* costituisce, come si legge nella copertina illustrativa del volume, « una specie di arabescato albero genealogico dell’uomo contemporaneo » (di qui il titolo del libro) con i suoi vizi e le sue virtù, con le speranze e le sue delusioni, con i suoi entusiasmi e le sue degenerazioni, in un quadro esistenziale e storico fortemente caratterizzato, nonostante le intenzioni fantastiche e simboliche del narratore. E storicamente sono ambientati tutti e tre i romanzi che compongono la trilogia: la vicenda, infatti, del *Visconte dimezzato* si svolge durante la guerra tra turchi e cristiani alle fine del’ 600; quella del *Barone rampante* nel periodo settecentesco e illuministico; e, infine, quella del *Cavaliere inesistente* ancora durante la guerra tra Carlomagno e gli infedeli, e quindi può essere considerata più come un’introduzione che un epílogo nell’ambito delle strutture narrative della trilogia. Non si tratta, come ci suggerisce lo stesso Calvino (...) di un romanzo storico vero e proprio in quanto uomini e avvenimenti sembrano muoversi in contesto più irreal e

Impõe-se a partir da exposição acima, a ideia de uma literatura que coloca em cena novas possibilidades de imaginação e de construção de novas realidades por essa via. Isso parece se dar, também, com o *Partido do Galpão*.

IV.1. A crise da representação

Um dos conceitos fundamentais do teatro é o de “representação”, notadamente vinculado à noção de imagem, o que ocasiona diversos modos de contato ou de visão da realidade. Diferentemente do paradigma artístico do “modelo-cópia”, a representação cênica apoia-se na criação das imagens e ganha, com vários teatrólogos, a dimensão da reinvenção de realidades. Essa visão se aproxima da noção de simulacro.

As narrativas do teatro épico ganham com Brecht, por exemplo, o estatuto da transformação, tendo como objetivo uma apresentação crítica da realidade social. É o que se pode conferir nas alusões referentes à “realidade representada”, de forma que representação alia-se à reinvenção:

Os dramaturgos renunciam, em suma a fornecer uma representação coerente e global do mundo. Até BRECHT apresenta sinais de uma certa intimidação em relação à realidade: “O mundo de hoje é resgatável no teatro, mas apenas se for concebido como passível de transformação” (1967, vol.16:931). Daí a dificuldade dos dramaturgos pós-brechtianos (DURRENMATT, ou WEISS, por exemplo) de representarem o real, sua vontade declarada de partir de representações artísticas e ficcionais para dizer, em seguida e eventualmente, algo sobre o real, com o qual acreditam haver perdido qualquer contato.¹⁹⁵

Assim, Patrice Pavis, professor, pesquisador e autor do *Dicionário de teatro*, traz o paradigma da desconstrução do conceito de representação da realidade. Ocorre que os diversos movimentos apresentam a questão da realidade teatral por diversos caminhos, entretanto, a modernidade abre o seu caráter de artifício ou de ficção:

Onde se situa a realidade cênica ou teatral e qual é o seu estatuto? Desde Aristóteles se reflete sobre essa questão, sem que se tenha encontrado uma resposta definitiva e segura. É que, nesse caso, somos vítimas da

fantastico che in realtà situazionale nettamente circoscrivibile e ristretta in precisi ambiti spazio-temporali e limiti cronologici”.

¹⁹⁵ PAVIS. *Dicionário de teatro*, p. 325.

ficção e da *ilusão* teatral – nas quais se baseia nossa visão do espetáculo – e misturamos várias realidades.¹⁹⁶

A dramaturgia pode seguir uma multiplicidade de caminhos, desde trabalhos com textos literários, com fragmentos de textos diversos, jornalísticos, com textos escritos para o teatro, e até mesmo sem textos, existindo trabalhos cênicos que se utilizam apenas do paradigma da imagem.¹⁹⁷ Essa via – a da visibilidade – é o que, nesse contexto, conecta a literatura e o teatro que surgem com a escritura de Calvino. É o paradigma da imagem na ficção, com validade por si mesma – já que daí se percebe a força da visibilidade que essa forma artística traz. É o fazer teatral perpassado pela noção da imagem, conforme se confere no *Dicionário de teatro*, de Pavis:

A encenação (colocação em cena) é sempre *colocação em imagens*, porém ela é mais ou menos “imaginada” ou “imaginante”: no lugar de uma ficção mimética ou de uma abstração simbólica, hoje, se encontra com frequência, uma cena feita de uma seqüência de imagens de grande beleza. A cena fica próxima de uma paisagem e de uma imagem mental, como se se tratasse de ultrapassar a imitação de uma coisa ou sua colocação em signo.¹⁹⁸

Ao se comparar essa noção de imagem do teatro àquela trazida por Calvino – relativa ao seu processo pessoal de criação literária – nota-se uma semelhança, dada pela visibilidade. Surgem, então, três constatações. A primeira é que há forte aproximação da sua literatura com o teatro, pela égide da imaginação ou ficção, ou ainda, dada pelo imaginário. A segunda relação feita é que ambas as noções – literária e teatral – trazem a ideia da “imagem mental” seguida de uma concretização: no caso do teatro, a cena, no caso da literatura, o texto, o que, sem dúvida, tem consequências muito diversas para o interlocutor. A terceira relação é contrastante, já dadas as diferenças entre o signo literário e o teatro, em sua confluência de diversos signos. A princípio, a imagem literária possibilita ao leitor a criação de suas próprias imagens, ao passo que o teatro traz um conjunto imagético ao espectador, já formalizado, em atos cênicos, pela encenação. No entanto, o espectador também é um leitor no jogo dos entreolhares e, tal como provocado pelas imagens literárias, o espectador reconstrói o universo de sentidos que lhe é encenado.

¹⁹⁶ PAVIS. *Dicionário de teatro*, p. 325.

¹⁹⁷ As narrativas teatrais, ao longo de sua história, nem sempre estiveram ligadas à perspectiva textocêntrica, vale ressaltar, embora o texto teatral tenha um lugar bastante significativo na dimensão popular.

¹⁹⁸ PAVIS. *Dicionário de teatro*, p. 204.

O que se vê, ou se lê, depende da situação do sujeito, mediante o jogo das convocações cognoscitivas, imaginárias ou fantasmáticas.

De qualquer modo, há o privilégio da imagem, tanto na literatura de Italo Calvino – muito embora ela se defina signo literário – quanto no teatro que dela surge, o que já inaugura uma acepção de linguagem artística muito produtiva. Ela é imagem que se torna palavra, é palavra que descortina imagens. Outra importante correlação advinda do atrito entre esses territórios é a noção de sujeito, que traz ou acende a discussão em torno do imaginário, do simbólico e do real, ou das diversas realidades retratadas no campo ficcional. Conforme afirma Barenghi, demonstrando essa tendência crescente em diversos momentos dessa obra: “Também nas *Cidades invisíveis* – como em tantas obras de Calvino, a partir dos anos 1960 – retorna o tema da ineficácia da linguagem ao representar a realidade”.¹⁹⁹

IV.2. Imagens partidas

No teatro, em *Partido* – espetáculo do Galpão (1999) que foi uma transcrição da obra literária *O visconde partido ao meio* –, se apresentam alguns dos aspectos conceituais e, principalmente, há a atmosfera da busca de sentidos para a existência humana. Há alguns antecedentes na história do Galpão que norteiam o olhar da espectadora analista.

Se a plateia que estava familiarizada com o trabalho de rua do renomado grupo mineiro, na época, com dezessete anos de existência, se surpreendeu com a apresentação em espaço teatral convencional,²⁰⁰ apenas começavam as surpresas com a espacialidade redefinida – da rua ao edifício teatral –, e havia outras por vir. É que esse grupo profissional poderia ser caracterizado por uma estética de teatro de rua, de circo-teatro, internacionalmente reconhecido pela sua teatralidade musical, com atores que encenam e executam instrumentos musicais, com o exemplo dos inesquecíveis espetáculos *Romeu e Julieta* (1992) e *Rua da Amargura* (1994).

Na dramaturgia de *Partido*, estes dois aspectos, o teatro no palco e a musicalidade do espetáculo, constituída sem a instrumentação convencional, ou seja, apenas com o coro de vozes, provocaram grande impacto nos espectadores.

¹⁹⁹ BARENGHI. *Calvino*, p. 81. “Anche nelle *Città invisibili* – come in tante opere di Calvino, a partire dagli anni Sessanta – ricorre il tema dell’inadeguatezza del linguaggio a rappresentare la realtà”.

²⁰⁰ A apresentação cênica de *Partido* foi ensaiada e projetada para o espaço teatral do grupo, em Belo Horizonte, Minas Gerais, o Galpão Cine Horto.

O espetáculo *Partido* é composto por 29 cenas, pouco mais de uma hora de duração. São oito canções narrativas, entre todas as outras composições musicais, criadas com os objetos de cena, que convidam à apreciação audiovisual do espetáculo.

A transposição da narrativa de Calvino para o teatro indicou a sua atualidade ou quão expressiva se tornou tal imagem da partição para encenadores e espectadores. Vê-se, portanto, uma escritura literária transformada em escritura cênica, mantendo-se a perspectiva da análise das questões não somente do homem contemporâneo, mas do ser humano.²⁰¹ O autor comenta que, para escrever a fábula, centrou-se na imagem de um homem dividido ao meio:

fazia algum tempo pensava num homem cortado em dois no sentido longitudinal, e que cada uma das duas partes andava por conta própria. A história de um soldado, numa guerra moderna? [...] Assim a história organizava sobre si mesma segundo um esquema geométrico. E os críticos podiam começar a seguir uma estrada falsa: dizendo que minha preocupação primeira era o problema do bem e do mal. Como um pintor pode usar um contraste óbvio de cores porque lhe serve para ressaltar uma forma, eu usara igualmente um contraste narrativo notório para evidenciar o que me interessava, isto é, a divisão ao meio.²⁰²

O visconde partido ao meio tem como protagonista Medardo di Terralba (o homem da terra?)²⁰³ que vai sendo apresentado a partir desse cenário de campo de batalhas, de forma que peso e leveza se complementem com o tom ficcional e irônico dos episódios da estranha Vila de Terralba, em que convivem alguns poucos membros da família e seus agregados; nos arredores, os huguenotes – comunidade religiosa sem religião –; e os leprosos perversos de Prado do Cogumelo. A guerra, curiosamente, entra

²⁰¹ Também no mito do andrógino, em *O banquete*, de Platão, que trata do amor e da sexualidade, há a partição humana na origem dos corpos. A partição ao meio do andrógino, seres compostos por duas cabeças, quatro braços, quatro pernas, que eram super inteligentes e velozes, implicou no estado atual do ser humano explicitando a dimensão da falta e da cisão como castigo dos deuses, pela petulância humana de equiparar-se aos mesmos, na vã tentativa de escalada ao Olimpo para tomar-lhes o lugar. Zeus ainda deixara a promessa de uma nova partição ao meio, caso o homem não aceitasse a sua condição mortal.

²⁰² CALVINO. *Os nossos antepassados*, p. 10.

²⁰³ A esse respeito, sugere Barengi: “Só algum sanremese, por exemplo, sabia que “Terralba” era o nome da casinha onde tinha nascido, no 26 de março de 1875, Mario Calvino, o pai de Italo; um pormenor, melhor dizendo, que, no entanto, suscita, imediatamente, a tentação de projetar na figura do partido visconde Medardo, a sombra do pai ancião”. “Solo qualche sanremese, ad esempio, sapeva che «Terralba» era il nome della villetta dov’era nato, ad 26 marzo 1875, Mario Calvino, il padre de Italo; una minuzia si vogliamo, che però suscita immediatamente la tentazione di proiettare sulla figura del dimezzato visconte Medardo l’ombra dell’anziano genitore”. Barengi se refere a esse procedimento como sendo da ordem da *bricolage*, e complementa: “Impossível, em resumo, se esquivar das circunstâncias biográficas”. “Impossibile, insomma, eludere le contingenze biografiche”. Cf.: BARENGHI. *Calvino*, p. 84.

como pano de fundo para o motivo que levou a personagem principal a se tornar o visconde partido ao meio, já que uma bala de canhão atingiu Medardo, logo na primeira batalha, resultando em duas metades autônomas: o “Mesquinho” e o “Bom”.

Assim, a história de Calvino passa a narrar os episódios de cada uma das metades, com suas especificidades – ações crudelíssimas ou amabilíssimas – e suas repercussões junto aos conterrâneos. A situação se desenrola até o limite em que as metades do visconde se encontram para um duelo final, que tem por motivo as intenções de ambas as metades, a paixão e a intenção de casamento com a camponesa Pamela. Aproveitando-se dos ferimentos recíprocos e por meio de um processo cirúrgico executado pelo falso médico da família, Dr. Trelawney, mais conhecido como pesquisador de fogos-fátuos, as duas metades de Medardo são, felizmente, costuradas. O romance fantástico de 1951, na Itália, é, pois, a matriz literária que gerou o *Partido do Grupo Galpão*, em 1999, no Brasil.

O narrador é um menino, sobrinho do visconde, que confere a ambas as narrativas – a literária e a teatral – uma atmosfera bastante especial, não exclusivamente por ser uma criança, mas pela solidão em que se encontra diante das incertezas ou das dúvidas em torno do viver. Essa personagem narradora, que se mantém da literatura à dramaturgia, vive a dimensão do conflito, sem saber com qual das duas metades está a se relacionar, se a boa ou a mesquinha, delineando o paradoxo que a imagem da partição carrega. Há que se considerar a oralidade presente no discurso da personagem literária, razão pela qual, bem possivelmente, foi mantida no teatro. Assinala-se, então, outra coincidência entre os modos de fazer literário e teatral, aproximando a narrativa de Calvino ao narrador do teatro épico, em certo sentido. Em outro, a associação pode ser com a narrativa do teatro pós-dramático, que decorre das evoluções do narrador épico, mudando de perspectivas com grande frequência. Nesse sentido, diz Barengi:

O caso intermediário é constituído pelos narradores-testemunhas, internos à história, mas de fato envolvidos ora mais, ora menos, não só nos acontecimentos narrados, mas também na estrutura axiológica a eles subentendida. Biagio geralmente tem o caráter de um simples resenhista, de um escrivão, e pouco mais vistosa é a figura do sobrinho de Medardo no *Visconde partido ao meio*. Bem, com a leitura concluída, nos damos conta de que a presença deles é, de alguma forma, determinante, seja para iluminar, seja para ofuscar (ou relativizar) o significado das aventuras narradas. *O cavaleiro inexistente* empurra ao extremo esse tipo de envolvimento flutuante, de reversibilidade de papéis: em um primeiro momento, a narração parte do externo, depois aponta a figura singular da freira cronista e, por fim, Irmã Teodora se converte em Bradamante, ou

seja, em um dos personagens principais, concedendo ao enredo o fechamento perfeito.²⁰⁴

A imagem da cisão dada pela ficção de Calvino permanece atual ou teria sido ainda mais intensificada em decorrência das inumeráveis circunstâncias que dividem o homem contemporâneo. É sabido que nem a religião, nem a política e nem mesmo a ciência são capazes de dar respostas satisfatórias ou completas à existência; a incompletude ou a cisão são parte do modo de viver.

A religião, em um jogo de fundo falso, é trazida, tanto na literatura quanto na dramaturgia, pela presença dos huguenotes, um grupo de religiosos fanáticos, sem uma religião; a política, pelo próprio visconde partido ao meio, Medardo; e a ciência, aludida jocosamente pelo Dr. Trelawney. A comunidade excluída dos leprosos de Prado dos Cogumelos também traz um desdobramento, a perversão. E o que isso poderia denotar? Talvez a própria comunidade dos homens, em seus apelos sexuais, em que a loucura e seus paradoxos se manifestam mais intensamente. Destacam-se aí aspectos sociais resultantes da análise psicanalítica do ser humano, a partir da materialidade da escritura, seja ela cênica ou literária. Ao privilegiar essa dimensão da angústia, Calvino ilustrou as contradições próprias do homem, acentuadas por circunstâncias históricas ou, por outro lado, atemporais, tratando disso em uma narrativa crítica, atravessada pelo riso ou pela ironia. A mesma dicção seguiu o teatro, e até se intensificou nessa dramaturgia imagética e literária.

Se a imagem tem sido, nas últimas décadas – seja no cinema, na fotografia, e principalmente no teatro – uma força criativa, a “visibilidade”, ao lado da “rapidez” e da “leveza”, aparecem como marcas da escrita de *O visconde partido ao meio*, o que certamente impulsionou e acompanhou a sua recriação no teatro. A visibilidade consistiria na apresentação de personagens e situações imaginárias que concretizam aspectos psíquicos ou metapsicológicos nos planos da ficção, como é próprio da narrativa fantástica.

²⁰⁴ BARENGHI. *Calvino*. p. 75. “Il caso intermediario è costituito dai narratori-testimoni, interni alla storia, ma coinvolti di fatto ora più, ora meno, non solo nelle vicende narrate, ma anche nella struttura assiologica a esse sottesa. Biagio ha per lo più il carattere di un semplice resocontista, di uno scrivano: e poco più appariscente è la figura del nipote di Medardo nel *Visconte dimezzato*. Pure, a lettura conclusa ci accorgiamo che la loro presenza è in qualche modo determinante, sia che illumini sia che paia offuscare (o relativizzare) il significato delle avventure narrate. *Il Cavaliere inesistente* spinge all’estremo questo tipo di coinvolgimento fluttuante, di reversibilità di ruoli: dapprima la narrazione procede dall’esterno, poi fa capolino la singolare figura della monacacronista, e infine Suor Teodora si converte in Bradamante, cioè in uno dei personaggi principali, regalando all’intreccio un perfetto sigilo di chiusura”.

A rapidez estaria, nesse mesmo gênero fantástico, tão bem utilizado por Calvino, exemplificando: a situação insólita de ser “partido ao meio” por uma bala de canhão, resultando um visconde metade bom, metade mesquinho. Com a mesma rapidez, após um duelo de sangue, o visconde é costurado, ao final da fábula. Quanto à leveza, basta perceber a densidade do tema do bem *versus* mal que atravessa a constituição do sujeito em todas as culturas para, então, perceber o tratamento levíssimo dado a esse mesmo tema na ficção de Calvino.

As palavras do dramaturgo Cacá Brandão, no programa do espetáculo *Partido*, apontam para essa mesma perspectiva crítica e analítica do real, além de fazer referências à leveza e à multiplicidade, proposições para este milênio:

Calvino confere duas características à sua arte que servem ao alicerce desta montagem: leveza e multiplicidade. Por leveza, o escritor entende a forma de uma literatura que resiste ao peso de um mundo cada vez mais inóspito. Quanto mais pesado ele fica, mais cumpre à arte colocar-se sobre as asas de Pégaso e vê-lo à distância, compreendê-lo e modificá-lo. A multiplicidade reflete a cosmologia de Calvino: o universo é poliédrico. Cada coisa, gesto ou grupo social pode ser visto de vários ângulos. Como um caleidoscópio, tudo pode, de repente, adquirir uma configuração inédita na oficina inconclusa do mundo e desvelar um sentido novo.²⁰⁵

Ainda sobre a leveza, Calvino observou que ela só poderia ser percebida em contraste com o peso, por isso, a pertinência das afirmações de Brandão que, não só no texto do programa, mas também na escritura do texto dramático, explicitou esses dois elementos. A dimensão do confronto entre polaridades que se manifesta internamente ou nos diversos níveis das relações humanas foi apresentada na alegoria do visconde partido ao meio, pela via do fantástico. A multiplicidade estaria nessa gama de saberes advindos da complexa análise dos relacionamentos interpessoais, suscitados pela ficção literária ou teatral. O exercício cênico, pela sua variabilidade de signos, traz implícita a multiplicidade, haja vista que outras imagens sonoras, processuais, incidiram na criação das cenas. A noção de multiplicidade apresentada parece conectar-se à noção de imagem dialética, conforme se pode constatar em alguns aspectos desse espetáculo baseado no texto de Calvino.

²⁰⁵ Cf.: PARTIDO. Grupo Galpão. Direção Cacá Carvalho; dramaturgia Cacá Brandão. Adaptação livre da obra *O visconde partido ao meio*, de Italo Calvino. *Programa do espetáculo...* Belo Horizonte, 1999-2002.

Sem ser um retrato da guerra, o romance traz uma pintura dessa circunstância tão cruelmente especial que, ao ser apresentada em fortes pinceladas, deixa à mostra a ficção, e indica suas transposições do real para o imaginário, como é próprio do gênero fantástico:

Em grande voga nas últimas décadas do século XX, a narrativa fantástica gerou uma copiosa bibliografia acerca de sua natureza, variedade e proximidade com outras formas de prosa ficcional. Embora muitos teóricos concordem entre si no tocante à essência do fantástico, o assunto tem gerado não poucas discrepâncias e controvérsias. Ora se entende que se trata de uma espécie do maravilhoso (Vax, 1960), ou que ambos se encontram nos diferentes espaços (Callois 1965, 1966), ora que está no mesmo nível do estranho e do maravilhoso, colocados na sua vizinhança. O primeiro autor considera que a “narrativa” fantástica [...] gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que vivemos, homens como nós, situados inesperadamente em presença do inexplicável [...], o fantástico nutre-se dos conflitos do real e do possível, caracterizando deste modo uma antinomia que resulta de introduzir terrores imaginários no seio do mundo real (Vax 1960: 5,6).²⁰⁶

A narrativa fantástica serve à elucidação da realidade pela ficção, usando como mote algumas alusões históricas. Salta aos olhos as referências à estupidez humana estampada nos horrores da guerra, ainda que permeada por fios de uma comicidade irônica. No diálogo a seguir, em que Medardo e o escudeiro enunciam a paisagem a caminho dos campos de batalha, em que se encontram as vítimas da guerra e da peste. Nos jogos de olhares, uma faceta do peso da realidade escrita, mostrando que, embora exista a alegoria, a densidade está presente.

— Por que tantas cegonhas? – perguntou Medardo a Curzio – para onde estão voando?

[...]

— Estão voando para os campos de batalha – disse o escudeiro, sombrio.

— Vão nos acompanhar por todo o caminho.

O Visconde Medardo ficara sabendo que naquelas terras o vôo das cegonhas é sinal de boa sorte; e queria mostrar-se alegre por vê-las. Mas, a contragosto, sentia-se inquieto.

— O que pode atrair as pernaltas aos campos de batalha, Curzio? Perguntou.

— Agora, também elas comem carne humana – respondeu o escudeiro –, desde que a carestia tornou os campos por áridos e a estiagem secou os rios. Onde há cadáveres, as cegonhas, os flamingos e os grouns substituíram os corvos e abutres.

[...]

— E os corvos? E os abutres? – perguntou. — E as aves de rapina? Onde foram parar? – Estava pálido, mas seus olhos cintilavam.

²⁰⁶ MOISÉS. *Dicionário de termos literários*, p. 185.

O escudeiro era um soldado de pele escura, bigodudo, que nunca erguia os olhos.

— À força de comer as vítimas da peste, a peste os atacou também. — E apontou com a lança certas moitas escuras que a um olhar mais atento se revelavam não de plantas, mas de penas e pés ressecados de aves de rapina.

— Assim, nem dá para saber quem morreu antes, se a ave ou homem, e quem lançou sobre o outro para esganá-lo — disse Curzio.

[...] Em montes de carcaças, espalhadas pela planície árida, viam-se corpos de homens e mulheres, nus, desfigurados pelas marcas da peste e, coisa princípio inexplicável, penugentos: como se daqueles braços macilentos e costelas tivessem crescido penas pretas e asas. Eram as carcaças de abutres misturadas com as sobras deles.²⁰⁷

O amor e o ódio são encenados contrapostos, artifícios do autor para tratar da complexa situação humana. As ambientações são conformadas em tempos indeterminados, distantes, ou em contextos supostamente históricos, conforme já apontado.

No entanto, as alusões ao longínquo pouco determinado mostram, além da teatralidade – a criação de um espaço possível –, o contexto imagético enquanto criação fantástica, ou ainda, aspectos do inconsciente, enquanto universo próprio ao fantástico. Gioanola, por exemplo, assim se refere a esse tempo distante e imagético:

O “longínquo” é também filosófico, como mostram os casos pertinentes de Leopardi e Pirandello, ambos acusados de formas diferentes de cerebralismo: Calvino é o escritor mais inteligente da nossa literatura do século XX, só que sua filosofia é muito menos abertamente existencial do que aquela dos dois antepassados e modernamente nutrida das últimas propostas epistemológicas.²⁰⁸

Após o desenrolar de diversas desventuras conflituosas, nesse encontro de cada metade com a sociedade e consigo mesmas, há o duelo final em que as metades restam feridas, sendo imediatamente reunidas pelas mãos do pseudomédico da família, Dr. Trelawney, conforme já apresentado. Essa finalização lembra, de algum modo, a forma de resolução das fábulas. A personagem Pamela, ironicamente, se alegra por ter um marido inteiro, enquanto o sobrinho narrador, que emprestou o olhar infantil – observador curioso

²⁰⁷ CALVINO. *Os nossos antepassados*, p. 23-24.

²⁰⁸ GIOANOLA. Modalità del fantástico nell’opera di Italo Calvino, p. 29. “Il «lontano» è anche filosofico, come mostrano i casi pertinenti di Leopardi e Pirandello, entrambi accusati a vario titolo di cerebralità: Calvino è lo scrittore più intelligente della nostra letteratura novecentesca, solo che la sua filosofia è molto meno scopertamente esistenziale di quella dei due antenati e modernamente nutrita delle ultime proposte epistemologiche”.

e melancólico ao narrar a estranheza dos episódios fabulosos – permanece a contar histórias para si mesmo, pelas florestas, em meio a responsabilidades e fogos-fátuos.

Assim, meu tio Medardo voltou a ser um homem inteiro, nem mau nem bom, uma mistura de maldade e bondade, isto é, aparentemente igual ao que era antes de se partir ao meio. Mas tinha a experiência de uma e outra metade refundidas, por isso devia ser bem sábio. Viveu feliz, teve muitos filhos e fez um bom governo. Nossa vida também mudou para melhor. Talvez se esperasse que, uma vez inteiro o Visconde, se abrisse um período de felicidade maravilhosa; mas é claro, não basta um visconde completo para que o mundo inteiro se torne completo.

Entretanto Pedroprego não construiu mais forcas e sim moinhos; e Trelawney abandonou os fogos-fátuos em favor dos sarampos e das erisipelas. Ao contrário, em meio a tantos fervores de integridade, eu me sentia cada vez mais triste e carente. Às vezes a gente se imagina incompleto e é apenas jovem.²⁰⁹

A dramaturgia se manteve, em grande medida, fidedigna à narrativa calviniana, inclusive mantendo-se as personagens principais e os mesmos cenários. Curiosamente, a imagem da partição também foi bem incorporada pelo Galpão, e pelo seu diretor cênico, Cacá Carvalho, que apostou na partição de todos os elementos constitutivos, ou signos do teatro: interpretação, figurino, cenografia. No entanto, a personagem principal, Medardo (interpretada pelo ator Paulo André), aparecia inteira, mesmo que o Bom e o Mesquinho estivessem bem personificados no seu trabalho de atuação. O narrador Menino (Antonio Edson), também foi mantido “inteiro”, nessa livre adaptação do texto literário. Todo o elenco e suas respectivas personagens foram partidas, o que conferiu ao espetáculo uma solução criativa, uma vez que cada ator encenava duas personagens.²¹⁰

²⁰⁹ CALVINO. *O visconde partido ao meio*, em *Os nossos antepassados*, p. 111.

²¹⁰ Arildo Barros (Dr. Trelawney / Huguenote); Beto Franco (Pedroprego / Cavalo); Eduardo Moreira (Pai de Medardo / Galateo / Ezequiel); Fernanda Vianna (Pata / Mulher de Ezequiel); Lydia Del Picchia (Esaú / Velho); Inês Peixoto (Pamela / Huguenote); Simone Ordones (Cabra / Mãe de Pamela); Teuda Bara (Ama Sebastiana / Huguenotes). Cf.: Programa do espetáculo *Partido*, 1999-2002.

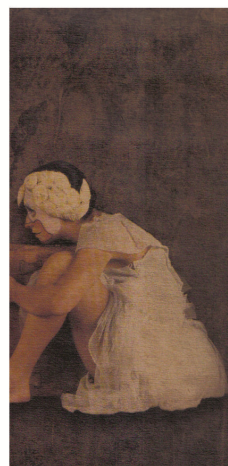
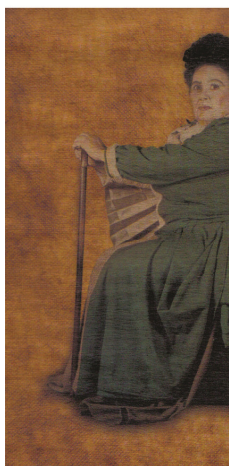
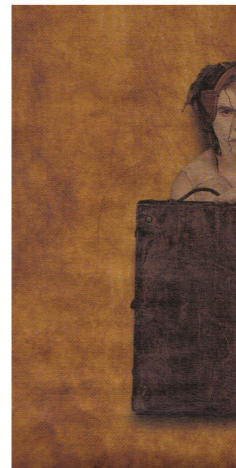
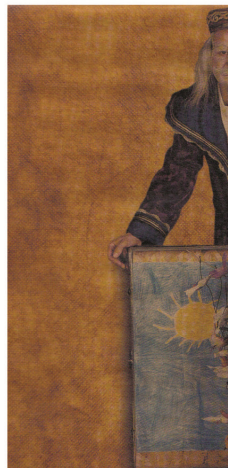
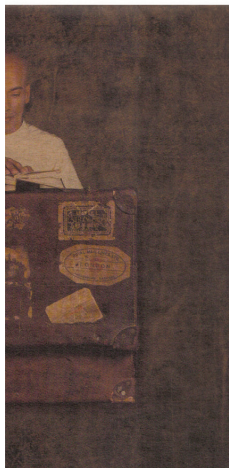
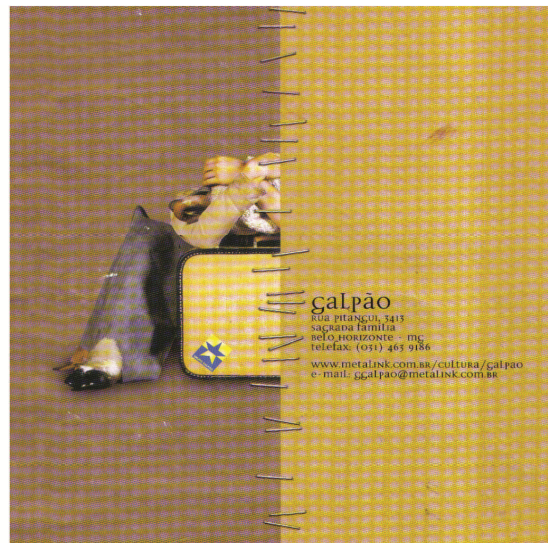
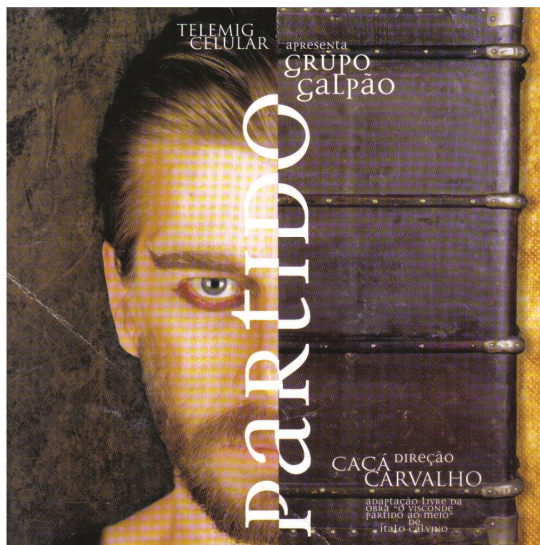


Figura 2: Montagem sobre *Programa do espetáculo Partido*, 1999-2002. 1. Medardo (Paulo André); 2. Cabra (Simone Ordones); 3. O narrador Menino (Antonio Edson); 4. Pai de Medardo (Eduardo Moreira); 5. Esaú (Lydia Del Picchia); 6. Pedroprego (Beto Franco); 7. Ama Sebastiana (Teuda Bara); 8. Pata (Fernanda Vianna); 9. Pamela (Inês Peixoto); 10. Huguenote (Arido Barros).

Logo, nessa decisão dramaturgicamente de manter a personagem principal inteira, observou-se a força interpretativa do ator, Paulo André, que, de qualquer modo ou inteiro, teve que se haver com a imagem das duas metades de Medardo: o Bom e o Mesquinho. Nesse sentido, não houve, portanto, uma transgressão da obra literária de Calvino; se for considerado esse aspecto, houve sim uma mudança de percepção, a criação de uma imagem dialética que intensificou o jogo com o espectador.

Também todo o colorido dos elementos visuais dos espetáculos anteriores, tão ricamente elaborados, servia a uma possível descrição animada desse grupo. Esses elementos apareceram refeitos, bem mais sóbrios, ou comedidos, mediante cenário em painéis (bambolinas) ou grandes páginas de um livro, servindo às marcações de itinerários ou tempos específicos. Todos os demais componentes da cena, figurino, interpretação, personagens, música, tudo havia sido partido. A dramaturgia, ou mesmo toda a proposta da encenação, trazia alusões diretas ao significante partido: “partir”, “partidão”, fragmentado, em oposição à completude, tanto no campo temático ou ideológico, bem como no plano das ações cênicas. Do ponto de vista da interpretação, os atores se apresentavam em duas personagens, de modo que, quando se deslocavam da direita para a esquerda do palco, aparecia uma personagem, e da esquerda para a direita, destacava-se a outra.

Enfim, o espetáculo foi configurado com os atores em figurino, atuação, maquiagem repartidos em duas personagens, em todos os detalhes, além da própria frontalidade do espetáculo, que causou espanto, sobretudo se comparada à tradicional espacialidade aberta do teatro de rua do Galpão. Na maioria dos trabalhos desse grupo, há o aproveitamento do espaço de cena circular ou semicircular, por vezes, com o Veraneio da trupe em cena, a apresentação projetada em várias direções e planos, que são reforçados com o uso de instrumentos cênicos, tais como pernas-de-pau e sombrinhas. No entanto, nesse espetáculo, toda a cenografia provocou os espectadores, propondo a divisão. Era a estética do Galpão reestruturada em *Partido*. Sobre isso, diz Cacá Brandão:

No processo de Cacá Carvalho, o foco era o ator, sua vida e seus conflitos pessoais, seu material biográfico, o qual deveria ser a matéria prima de construir seu trabalho. Já de início, portanto, eu tinha de me dividir em dois: por um lado eu deveria trabalhar sobre o texto, dando-lhe uma estrutura teatral e conformando-o com base em seu propósito, sentido e motivação éticos tomados como critérios norteadores de sua construção e de outras leituras; por outro, eu tinha de incorporar os diversos materiais trazidos pelos atores nas inúmeras e longas oficinas que se sucederam. A primeira tarefa exigia a hermenêutica do texto original e a produção da

poética dramática com vistas ao espetáculo pretendido; a segunda exigia saber olhar aquilo que se apresentava nas oficinas, garimpar o material oferecido nelas e incorporá-lo à dramaturgia. Fundir esses universos não foi tarefa fácil, e seu encaminhamento só começou a fluir melhor quando entendemos que a divisão não era apenas do Visconde, mas de todos os personagens. O Visconde, pela própria consciência de sua divisão, era, na verdade, o mais “inteiro” de todos.²¹¹

São todas personagens essenciais, ou as mais contundentes para a compreensão da história, que se passaria em um tempo medieval indefinido, em um lugar fictício. O próprio programa do espetáculo foi diagramado de forma bastante peculiar: fotos, textos, páginas, partidos, ao passo que a direção de Cacá Carvalho, a dramaturgia de Cacá Brandão, o cenário e figurino de Márcio Medina, e, ainda, a preparação vocal e os arranjos de Ernani Maletta, culminaram em uma encenação dos paradoxos humanos.

Houve, assim, um trabalho com cada personagem, que havia um objeto-símbolo, ou ícone da sua presença, conforme a especificidade da mala, adereço cênico usado em boa parte do espetáculo, de forma criativa e inserida. Uma das características cênicas da narrativa calviniana é justamente a presença de certos objetos que funcionam como metáforas. Ainda nessa perspectiva dos objetos-signos, segue o comentário de Barenghi:

Transformados em significantes instáveis e volúveis, os objetos deslizam de um contexto a outro, sofrem as investidas de valores mais inesperados, favorecendo as oscilações semânticas mais ousadas: claro que a ação cênica parece se inspirar nos números de um malabarista (de um ilusionista, se se preferir), enquanto a ancoragem na consistência serve, sobretudo, para tornar visível o impulso, o movimento centrífugo.²¹²

O comentário de Barenghi acerca dos objetos metamórficos presentes em obras de Calvino se configura de forma muito adequada à abordagem dos elementos cênicos do espetáculo do Galpão, além do que, o comentário dá seguimento às alusões feitas à estética pós-dramática, conforme apontado anteriormente, a partir de Lehmann. É nesse sentido que a fabulação de Calvino é diversa, de forma que a fantasia funciona nessa perspectiva

²¹¹ Em: CALVINO, Italo. *Partido/Italo Calvino*; adaptação e dramaturgia por Cacá Brandão. Belo Horizonte: Autêntica; PUC Minas, 2007. p. 8.

²¹² BARENGHI. *Italo Calvino, le linee e i margini*, p. 213-214. “Trasformati in significanti instabili e volubili, gli oggetti slittano da un contesto all’altro, subiscono gli investimenti di valenze più inattesi, assecondano i più spericolati rimbalzi semantici: sì che l’azione scenica sembra ispirarsi ai numeri d’un giocoliere (d’un baggato, se si preferisce), mentre l’ancoraggio alla concretezza serve soprattutto a rendere visibile lo slancio, il moto centrifugo”.

do fantástico, e, de certa forma, o espetáculo é construído com esse imaginário rico de sugestões objetivas para as cenas.

Do ponto de vista musical, trabalhando com os conceitos de polifonia vocal e atuação polifônica, Ernani Maletta realizou a preparação vocal e fez os arranjos da música cênica de *Partido*; assim, em sua tese de doutorado, ele se refere a esse trabalho com o Galpão que, para ele, seria a experiência polifônica culminante do grupo:

Toda a música do espetáculo, que ficou exclusivamente sob a minha responsabilidade, por orientação do diretor deveria acontecer completamente *a cappella* e através dos arranjos vocais – o que não havia acontecido na história do grupo. O repertório escolhido, com exceção de uma canção apresentada por um dos atores Arildo Barros, todas as outras músicas faziam parte da obra de Gurdjieff e Thomas de Hartmann, voltada para cantos e ritmos orientais, o que significava, por si, um desafio.

Desde o início, o trabalho mostrou-se complexo: as canções escolhidas foram compostas para instrumentos, e não vozes. Portanto, uma primeira tarefa já se apresentava, qual seja, a transcrição daquele repertório para a execução vocal, mantendo-se sua essência e qualidade. [...] Deveria ter um *corpo cênico*, a qualidade cênica de uma nova personagem que contracenasse com as demais representadas pelos atores e com todos os outros inúmeros elementos cênicos (cenário, objetos, iluminação, figurino).²¹³

A partir desses dados, é possível entender a participação da musicalidade do espetáculo na composição de uma sonoridade ímpar, que, conjugada à encenação, trouxe uma abordagem paradoxal. Por um lado, canções místicas, por outro lado, personagens nada conectadas com qualquer religiosidade, como se pode ver no resumo das cenas e na caracterização de personagens. De qualquer forma, o coro cênico enriqueceu sobremaneira o espetáculo, mantendo a partição de toda a estética, já que não havia instrumentação convencional.

Desse modo, também pela memória da espectadora analista, se confirmam os registros da musicalidade extraordinariamente partida. A música foi associada ao trabalho da encenação da seguinte forma: “diferentes vozes cantadas pelos atores deveriam dialogar não apenas entre si – como determina a polifonia vocal – mas também dialogar com a essência de cada personagem, de cada movimento, de cada parte do cenário e do figurino”.²¹⁴ A música constituída de vozes e os sons percussivos integraram todos os

²¹³ MALETTA. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*, p. 185-186.

²¹⁴ MALETTA. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*, p. 185-186.

elementos da encenação. Aos ouvidos dos espectadores/leitores, as engrenagens das estranhas máquinas construídas por Pedroprego completaram a sonoridade nessa transcrição do texto literário para a cena.

A visibilidade, no texto e na textura do espetáculo, apareceu articulada nessa narrativa que provocou a reflexão acerca da imagem partida, do ser humano e da arte. Assim, nas arquibancadas do Galpão Cine Horto, a intenção fora de que os espectadores fossem partidos pelos diversos signos, por todos os elementos do espetáculo, inclusive pelas presenças suspensas, absortas, estranho-familiares, na plateia. Pelo narrador, pelas imagens poéticas e filosóficas do Menino, pela imagem dos fogos-fátuos, pelas vozes dos leprosos perversos, transpostos para a cena, que também se constituíram como elementos esquizóides da encenação.

De acordo com o trabalho de mestrado da pesquisadora Elvina Caetano, que contemplou entrevistas com o diretor de *Partido*, essa encenação, entre outras análises, se fundamenta em processos criativos a partir de Grotowski, sendo um exemplo particular na sua dissertação para a definição de um “teatro atuação”.²¹⁵ Nessa perspectiva, a autora salienta que a questão fundamental do diretor Cacá Carvalho seria a “condição humana”,²¹⁶ tendo o texto de Calvino funcionado como estímulo para a criação teatral. A pesquisadora salienta, ainda, a dimensão do espectador “partido”:

Na cena final, [...] o espectador é surpreendido pela presença assumida do ator em cena. As convenções teatrais são quebradas e o espectador assiste a uma série de asserções do ator que visam “informar” quem ele é. No entanto, essas asserções mascaram a intenção da instância produtora porque não estão colocadas ali simplesmente para informar ao espectador a biografia do ator. Elas buscam provocar uma reflexão no espectador sobre o sentido produzido pelo espetáculo.²¹⁷

Nessa cena final, ao invés da costura entre o Bom e o Mesquinho, transgredindo a literatura de Calvino, vê-se manifesta uma extrema angústia do protagonista, após ser rejeitado pelas demais personagens. A angústia de Medardo inteiro fora expressa com gestos que lembram uma luta corporal consigo mesmo, movimentos contundentes no chão,

²¹⁵ PEREIRA. *Os processos enunciativos do discurso cênico*: o método Grotowski sob a perspectiva da teoria dos atos de fala e da teoria semiolinguística, p. 17.

²¹⁶ PEREIRA. *Os processos enunciativos do discurso cênico*: o método Grotowski sob a perspectiva da teoria dos atos de fala e da teoria semiolinguística, p. 85-86.

²¹⁷ PEREIRA. *Os processos enunciativos do discurso cênico*: o método Grotowski sob a perspectiva da teoria dos atos de fala e da teoria semiolinguística, p. 99.

palavras que lembram as duas metades acompanhadas por sons, grunhidos e por contorções corporais que o levam a rasgar as suas roupas, em uma situação de desconsolo... Ao final, iluminado por uma vela, surge a imagem do ator nu, de pé, ao centro, de forma que há um encontro entre ator e personagem, um efeito de distanciamento, acompanhado pelo seguinte texto:

Menino:

Visconde!!!

Medardo:

Meu nome é Paulo André – Partido – Gomes Batista – Partido Filho de Rosa Maria Oliveira Batista – Partido e Laércio Gomes Batista – Partido nasci no dia 24 de fevereiro do ano de 1963 – Partido – na cidade de Itabirito, Minas Gerais, onde vivi toda minha vida com meus quatro irmãos – Partido – e minha avó.

(Menino abraça Medardo e lhe entrega uma vela. Medardo sai em silêncio)²¹⁸

A surpreendente finalização do espetáculo completou o arrebatamento, subvertendo, nesse sentido final, o texto de Calvino, que se concluía com a costura harmoniosa das duas metades do visconde. Se o conto literário termina com a alegoria de um final feliz, de um visconde recomposto, após ser costurado pelo pseudomédico da família, o espetáculo termina com uma cena, inesquecível, contundente: o ator Paulo André, ou Medardo re-unido – absolutamente nu, supostamente inteiro, apresenta-se com dados biográficos, que bem poderiam ser os de qualquer um dos espectadores, gerando reflexão, mediante a obviedade do gesto solitário, tão evitada na condição humana, a incompletude. Se tudo fora partido, a imagem dialética, dada na inteireza da personagem principal, ou do ator, em seu gesto cênico, ao final, provocou o estranhamento, já que a simples confissão da identidade real tornou-se inquietante para todos, aparentemente, completos, mas, irremediavelmente, partidos.

Nessa direção, a pesquisadora Elvina Caetano assim se refere a essa situação de quebra da convenção teatral como sendo aquela que instaura um “efeito de verdade”:

A sinceridade é utilizada pela instância produtora do discurso, como estratégia de captação do espectador. Ao quebrar a convenção teatral, ao contrário daquilo que Searle propõe, o discurso cênico é fundado: não na criação de um discurso ficcional, mas no uso cênico da realidade. Tratando diretamente do material humano, concretizando o discurso sobre o homem em ação teatral, o espetáculo *Partido* realiza aquilo que

²¹⁸ Ver: CALVINO, Italo. *Partido/Italo Calvino*; adaptação e dramaturgia por Cacá Brandão. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2007. p. 75.

parece ter sido a função primeira do teatro: dizer coisas interditas, revelar o que está oculto atrás das máscaras sociais e dos mecanismos políticos. Ao utilizar, cenicamente, dados reais da biografia do ator, ao transformar sua nudez literal em metáfora – imagem – da essência do ator e, por extensão, do homem, *Partido* atinge o cerne da maior indagação humana: quem sou eu?²¹⁹

Parece, então, ser esse tipo de imagem, de encenação, que traz o teatro para a dimensão do sujeito, no deslize de significantes, da construção de saberes a partir do “não saber”, no âmbito da reflexão cênica, poética, filosófica, ou psicanalítica, em torno das circunstâncias humanas, particularmente, à dimensão da “falta”, advinda do fato de cada um estar/ser partido. Há, mesmo, a dimensão dos contrários – “pulsão de vida” e “pulsão de morte” – a determinar permanentemente os atos cotidianos.

A reinvenção da narrativa teatral, de fato, veio com a modificação da imagem final da fábula, o que acentuou o seu diálogo na atualidade, propondo uma imagem dialética. Essa encenação, portanto, traz o teatro para a discussão proposta acerca da criação de novas ordens da linguagem artística, pela via do pensamento em imagens, como é próprio da escritura.²²⁰

A definição estética do diretor de *Partido*, em seu trabalho com atores, teria sido o processo inspirado nas práticas de Grotowski, o que não impede que alguns procedimentos de outras abordagens tenham sido utilizados, pela própria exigência do tema em questão, pela trajetória do Galpão ou, ainda, pela mescla de composições que pode constituir o teatro contemporâneo. Ressalta-se, assim, a característica marcante do Galpão em sua história da pesquisa cênica, marcada pela experimentação contínua de novas estéticas, perpassada por temas vitais ou autores paradoxais, inovando o fazer teatral, registrando na história a presença do teatro brasileiro, ao investigar cânones artísticos ou textos populares, no entanto, mantêm-se no horizonte os possíveis diálogos com o teatro mundial.

No texto do programa e no diário de montagem, o diretor Cacá Carvalho assim se refere, tanto ao texto de Calvino, que lhes serviu de inspiração, quanto ao espetáculo *Partido*:

O modo de “ver” no teatro, tão diferente da literatura, às vezes nos ajuda a ver melhor a vida. Por isso tudo é dividido, inclusive o visconde que

²¹⁹ PEREIRA. *Os processos enunciativos do discurso cênico*: o método Grotowski sob a perspectiva da teoria dos atos de fala e da teoria semiolinguística, p. 102.

²²⁰ Esse conceito é tomado aqui no sentido que percorre a obra de Roland Barthes.

fica “aparentemente unido” entre as múltiplas “dualidades” presentes no palco. [...]

O bem e o mal se escondem unidos dentro da única presença que não é dividida no palco: o visconde Medardo. E sendo unido, assim como nos sentimos unidos no sono da nossa vida, nos recorda o sofrimento do nosso desequilíbrio, que às vezes nos faz lobos, às vezes cordeiros, mas muito raramente, humanos conscientes.²²¹

Esse procedimento artístico, em que há uma clara ruptura com a personagem, nessa cena final, poderia ser considerado um efeito de distanciamento nos termos de Brecht? Todo o conjunto da encenação constituiria, pois, o território da imagem dialética?

É sabido que o efeito de distanciamento teria uma origem no procedimento comum a muitos artistas, o de “estranhar” a realidade, tomando certa distância para observá-la sob outras ordens. Os estudiosos da literatura de Italo Calvino também notam a presença do *estranhamento* em sua obra. Nesse sentido, *Palomar e As cidades invisíveis* (que não fazem parte do escopo desta tese) são imprescindíveis para a compreensão da teatralidade, e porque não dizer, do estranhamento, sobretudo em uma visão do teatro pós-dramático. Isso coaduna com o olhar crítico diante da realidade que se transforma pela via da recriação. De acordo com Barenghi:

Calvino trabalha, no entanto, em uma zona mediana de regulação da informação narrativa, que não prevê exhibições de sabedoria, nem remete a uma suposta eloquência autônoma dos fatos nus e crus, mas se empenha em indicar as perspectivas de abordagem da realidade, das direções potenciais: não isoladas secamente nas suas imanentes parcialidades, mas desafiadas, vibrantes, suscetíveis aos ajustes e integrações mais ou menos ocasionais, abertas ao confronto; e, sempre, jogadas sobre um equilíbrio oscilante entre participação emotiva e objetivação irônica que exalta a cooperação e a responsabilidade do destinatário.²²²

As palavras de Barenghi, acerca da narrativa literária, desses procedimentos de alusão ao real – “eloquência autônoma dos fatos nus e crus”, enquanto “perspectivas da realidade” –, se aplicam a essa releitura do Galpão, uma vez que obra literária e espetáculo

²²¹ Cacá Carvalho, em texto do diretor no programa do espetáculo *Partido*, grupo Galpão (1999-2002).

²²² BARENGHI. *Italo Calvino, le linee e i margini*, p. 76 “Calvino lavora invece in una zona mediana di regolazione dell’informazione narrativa, che non prevede esibizioni di saggezza, né rinvia a una presunta eloquenza autonoma dei fatti nudi e crudi, ma s’impegna a indicare delle prospettive di approccio alla realtà, delle direzioni tendenziali: non seccamente isolate nella loro immanente parzialità, bensì sfrangiate, vibranti, suscettibili di aggiustamenti e integrazioni più o meno occasionali, aperte al confronto; e sempre giocate su un equilibrio oscillante fra partecipazione emotiva e oggettivazione ironica che esalta la cooperazione e la responsabilità del destinatario”.

promovem, como já explicitado nessa memória da cena final, essa “participação emotiva e objetivação irônica que exalta a cooperação e a responsabilidade do destinatário”.

IV.3. Das imagens dialéticas

Nos escritos de Brecht, há definições para o teatro épico, que influenciou, do ponto de vista estético, as gerações seguintes, no modo de conceber o fazer teatral. Ainda na contemporaneidade, há fortes marcas dessa perspectiva, de diferentes formas, explícitas, diluídas ou associadas a outros movimentos, ou mesmo na frequência com que textos do autor são escolhidos para montagens cênicas ou pesquisa.²²³

Se, em *Partido*, do Galpão, não estão presentes todos os elementos que definem o efeito de “distanciamento”, na cena final do espetáculo, parece ser esse o caso, e de forma coerente com a contemporaneidade, que reúne, em um mesmo espetáculo, estéticas e mecanismos distintos. A ruptura ou o modo como o ator se dispõe – nu e inteiro – em um conjunto de elementos partidos, aproxima a dimensão do gesto, causando surpresa ou espanto no espectador, justamente por apresentar uma reflexão sobre si mesmo e sua circunstância humana ou social.

Gerd Bornheim, em sua obra *Brecht: a estética do teatro* (1992), elenca uma série de definições possíveis acerca do efeito de distanciamento, a partir de rigoroso estudo dos trabalhos desse autor. Destacam-se, a seguir, alguns desses aspectos, para se completar esta análise em torno da imagem dialética no teatro.

Essas narrativas, tanto a literária quanto a teatral, propõem o jogo entre ficção e realidade, fazendo com que se encontre um onde se espera o outro. Aspectos relativos à recepção do público, quando há situações de efeito de distanciamento são, então, definidos por um princípio obrigatório: “o espanto que arranca as coisas de suas rotinas desgastantes e as torna estranhas, como se estivessem sendo vistas pela primeira vez”.²²⁴ É o que ocorre na cena final de *Partido*.

Quanto à interpretação, ao trabalho do ator com relação ao efeito de distanciamento, na busca de criação de imagens “dialelizantes”, vale citar o resumo dessa questão feito por Bornheim:

²²³ O próprio Galpão montou “Um homem é um homem”, de Brecht, entre 2005 e 2007, demonstrando a afinidade dessa trupe com o teatro épico dialético.

²²⁴ BORNHEIM. *Brecht: a estética do teatro*, p. 255.

Brecht pretende que o ator deva ser plenamente ele mesmo e o espectador também deva ser integralmente ele mesmo. E mais: que haja um contato direto entre ambos. A partir daí, entende-se o pressuposto básico do distanciamento: se o ator não desaparece atrás da personagem é porque, além de mostrar-se como ator, ele mostra também o personagem, e o espectador vê o ator que mostra e se mostra, e o personagem que é mostrado [...].²²⁵

Essa visão brechtiana implica uma ideia de encenação muito distinta da abordagem tradicional do teatro, a de trazer a ilusão, ou a *mimesis*, conforme tratado anteriormente. Na perspectiva do estranhamento, o que se objetiva é acentuar as próprias contradições da realidade demonstradas em cena.

O jogo das contradições leva a uma contradição mais fundamental; e se isso se faz presente em cena é porque a própria história é essencialmente tecida de contradições. E esta a vocação inteira de um ator: tornar presente, em cena a contradição mais fundamental.²²⁶

Curiosamente, em *Partido*, o Galpão trabalhou com a concepção literária, nos seus elementos diversos, imagens sobre imagens, em um desdobramento rico de ficções. O cenário fez a alusão às páginas do livro. A personagem narradora, o Menino, trazia presente o livro, seja para uma leitura ou para utilizar-se dele como chapéu – a constituição, no campo da imagem cênica, de outra ficção, se se considerar a escritura. A literatura e o fazer teatral a partir dela estiveram à mostra, reforçando o que diz o estudioso de Brecht, “A cena não deve propiciar a ilusão perfeita”.²²⁷

Em outra alusão ao *estranhamento*, enquanto procedimento literário de Calvino, Barengi afirma:

Calvino preferiria mudar as condições de existência do ato narrativo: os lineamentos mais ou menos implícitos dos locutores, os seus timbres de voz, as suas motivações, os pressupostos de seus narrares: e, portanto, as formas de estilização do conto, os limites de gênero e assim por diante. Ajudariam ainda, a tal respeito, noções elaboradas da cultura literária russa, tal como os conceitos de *skaz*, ou de *ostrannenie*. “Estranhamento”: que, no fim, é como dizer, segundo uma expressão

²²⁵ BORNHEIM. *Brecht: a estética do teatro*, p. 259.

²²⁶ BORNHEIM. *Brecht: a estética do teatro*, p. 273.

²²⁷ BORNHEIM. *Brecht: a estética do teatro*, p. 294.

nietzschiana felizmente retomada por Cesare Cases, o “*pathos* da distância”.²²⁸

Essa manutenção da imagem, ou o imaginário, enquanto recursos do fantástico ou da fantasia, presentes tanto na literatura quanto no espetáculo *Partido* favorece uma aproximação crítica da realidade, ou da arte em sua abordagem do real.

De certa forma, a cenografia foi bem nua, com uma iluminação que possibilitou as mudanças de quadros de cena. Foram deixadas à vista as engrenagens, as roldanas e as cordas que movimentavam os painéis, as páginas gigantes de um livro, no desenrolar da fábula, e os próprios atores ao manejá-las, mudavam o cenário, fazendo mesmo parte do jogo de mostrar a encenação, pela movimentação útil na transposição das cenas. Diz Bornheim a esse respeito: “A exploração do espaço cênico num sentido novo [...] a transmutação da estabilidade para o movimento, ouvidas nisso tudo as metamorfoses que acontecem no mundo atual [...] o espaço é o mundo”.²²⁹ E, ainda, complementa com a seguinte sugestão: “Desnudar o ambiente, tirar a decoração supérflua, tornar o espaço mais versátil, flexibilizá-lo ao máximo”.²³⁰ Algumas alusões à metalinguagem cênica também foram usadas no sentido de demonstrar o jogo do teatro-livro, provocando o riso, conforme se pode ler nos fragmentos do texto teatral.

Cena 14 – Na oficina de Pedroprego

Medardo:

E essas coisas, o que são?

Pedroprego:

São meus objetos de trabalho, senhor.

Medardo:

Objetos de trabalho... E isso aí, o que é?

Pedroprego:

São minhas máquinas, mestre.

Medardo:

Máquinas?

Pedroprego:

Sim, senhor.

Medardo:

Mas isso são malas, senhor Pedroprego, malas!

²²⁸ BARENGHI. *Italo Calvino, le linee e i margini*, p. 36-37. “Calvino preferirebbe modificare le condizioni di esistenza dell’atto narrativo: i lineamenti più o meno impliciti dei locutori, il loro timbro di voce, le loro motivazioni, i presupposti del loro narrare: e quindi le forme di stilizzazione del racconto, i confini di genere, e così via. Soccorrerebbero ancora, a tale riguardo, nozioni elaborate dalla cultura letteraria russa, quali i concetti di *skaz*, o di *ostrannenie*. «Estraniamento»: che è poi come dire, secondo l’espressione nietzschiana felicemente ripresa da Cesare Cases, il «*pathos* della distanza»”.

²²⁹ BORNHEIM. *Brecht: a estética do teatro*, p. 296.

²³⁰ BORNHEIM. *Brecht: a estética do teatro*, p. 297.

Pedroprego:
Depende como o seu único olho as vê, senhor, é com elas que eu trabalho.
[...]
Medardo:
Antes mostre-me com tudo isso se move.
Pedroprego:
Posso mudar tudo isto do jeito que eu quiser.
Medardo:
Do jeito que eu quiser!
Pedroprego:
Empurrar para lá...
Medardo:
Para cá, senhor...
Pedroprego:
Trazer para cá...
Medardo:
Para lá!
Pedroprego:
Passar uma a uma como se fossem as páginas de um livro senhor.
Medardo:
Páginas de um livro...
Pedroprego:
E também posso fazer sumir e aparecer objetos e personagens.
Medardo:
Personagens, senhor Pedroprego?
Pedroprego:
E se o senhor quiser posso deixá-las cair de repente como se fosse um livro que se fechasse ou a morte que chegasse, senhor.²³¹

Observe-se que a cena apresenta um jogo de poder, em que o Mesquinho, o lado perverso de Medardo, está se preparando para induzir o construtor Pedroprego a construir forcas. Na apresentação da personagem e durante o diálogo, o cenário vai sendo movido, em uma clara demonstração do teatro, ao mesmo tempo em que a alusão à literatura também é feita. Isso ocorre, ainda, em outros momentos do espetáculo, como se pode ver no diálogo entre a ama Sebastiana e o Menino.

Menino:
Ama, que manchas são essas no seu rosto?
Sebastiana:
Maquiagem. É para fazê-los pensar que também tenho lepra. Prá viver aqui, toda prudência é pouca.²³²

²³¹ CALVINO, Italo. *Partido/Italo Calvino*; adaptação e dramaturgia por Cacá Brandão. Belo Horizonte: Autêntica; PUC Minas, 2007. p. 40-43.

²³² CALVINO, Italo. *Partido/Italo Calvino*; adaptação e dramaturgia por Cacá Brandão. Belo Horizonte: Autêntica; PUC Minas, 2007. p. 64.

Na citação, há uma sobreposição de referências quanto à maquiagem. Na narrativa de Calvino, a personagem ama Sebastiana simula a lepra, ao passo que, na encenação, a atriz dá à entonação uma nuance cômica, fazendo uma alusão metalinguística à maquiagem no teatro. Isso, de forma muito breve, mas perceptível aos espectadores. Observa-se, então, que as propostas artísticas apontadas por Calvino são conjugadas – tanto a multiplicidade quanto a rapidez – também no âmbito da encenação.

Metaliterários são os procedimentos da cena, também amplamente presentes na escritura de Calvino, como bem resume Gioanola, ao tratar do fantástico nesta literatura:

Sacrossantos os acenos ao “mal-estar”, à “pena secreta”, ao “desespero”: o “pathos da distância” se faz, certamente, mais obscuro com o passar dos anos, se apagando, pouco a pouco, as seguranças ideológicas, o otimismo epistemológico e a mesma satisfação do descobrir-se feliz escritor, mas o sofrimento é justo aquele da coerção à inteligência, até os limites do virtuosismo, é a condenação àquela meta-literatura que revela até o fundo, na redução definitiva da escrita a si mesma e à folha que a contém, a dimensionalidade única da obra, paralela à dimensionalidade única do eu fraco e dividido.²³³

IV.4. A música enquanto imagem dialética

Quanto à música do espetáculo *Partido*, houve uma pesquisa que extrapolou a dimensão literária, uma vez que houve uma escolha de outros contextos, a saber, os trabalhos de Gurdjieff (1877-1949) e Thomas de Hartmann²³⁴ (1885-1956). Ernani Maletta salienta que não apenas a música desses compositores foi utilizada, já que se constituiu de um rico trabalho polifônico. Foram experiências com a teoria de Gurdjieff, através de seus textos, das músicas e dos movimentos propostos. A multiplicidade de gestos e ações que auxiliam na percepção de si mesmo, em diálogo com a música, composta para essa

²³³ GIOANOLA. Modalità del fantástico nell'opera di Italo Calvino, p. 31. “Sacrosanti i cenni al «malessere» alla «pena segreta», alla «disperazione»: il «pathos della distanza» si fa certamente più cupo col passare degli anni, spegnendosi a poco a poco le sicurezze ideologiche, l'ottimismo epistemologico e la stessa soddisfazione dello scoprirsi felice scrittore, ma la sofferenza è proprio quella della coazione all'intelligenza, fino ai limiti del virtuosismo, è la condanna a quella metaletteratura che svela fino in fondo, nella definitiva riduzione della scrittura a se stessa e al foglio che la contiene, l'unidimensionalità irredimibile dell'opera, paralela all'unidimensionalità dell'io debole e diviso”.

²³⁴ Thomas Alexandrovich de Hartmann, músico que nasceu na Ucrânia, estudou em São Petesburgo; pianista e “compositor consagrado na Rússia, quando conheceu Gurdjieff em 1916, com o qual passou a compor a música que faz parte do conjunto de sua obra. É um dos fundadores da Fundação Gurdjieff de Nova York”; em: MALETTA. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*, p. 185.

finalidade, favoreceu a construção da polifonia de maneira muito especial em *Partido*. Assim, acerca dessa musicalidade, o pesquisador afirma:

Os movimentos em questão trabalham uma multiplicidade de gestos e ações, que conduzem a uma melhor compreensão do corpo, da mente e das emoções, num diálogo perfeito com uma música composta especialmente para acompanhá-los e que é única por ser uma específica combinação de elementos: as melodias étnicas, a música ritual de templos e monastérios remotos e a cadência da Liturgia Ortodoxa – tudo isso transformado por Gurdjieff e desenvolvido por Thomas de Hartmann. O trabalho de Gurdjieff merece ser referência fundamental na construção de uma estratégia sistematizada para a formação polifônica do ator.²³⁵

A música cênica desse espetáculo não nascera inteiramente das imagens literárias, e as canções que nelas se inspiram completam o estranhamento. Para Bornheim, a música gestual “é uma música que possibilita o ator apresentar certos gestos fundamentais”.²³⁶ Nota-se que o trabalho com as técnicas do canto coral foram amplamente utilizadas na construção de *Partido*. Assim, o pesquisador e diretor musical afirma acerca dessa opção: “a experiência polifônica através da música estimulava não apenas o ouvido, mas também o corpo a incorporar múltiplas vozes”.²³⁷

Por outro lado, a música cênica – constituída de vozes e sons percussivos – integrou todos os elementos da dramaturgia. Aos ouvidos dos espectadores/leitores, as engrenagens das estranhas máquinas construídas por Pedroprego, nessa transcrição do texto literário para a cena, soaram de maneira integrada ao conjunto das cenas.

Quanto ao efeito de distanciamento, é interessante salientar o aspecto das letras das músicas, quase todas compostas a partir de recriação. As letras trazem elementos da fábula, no entanto, totalmente diferentes do texto que lhes deram origem. O que seria a música polifônica, a partir de Maletta, senão esse aproveitamento sonoro vindo de todos os componentes cênicos: dos corpos e movimentação dos atores, das suas vozes e, inclusive, dos objetos de cena e até do próprio cenário? Curiosamente, o conceito de polifonia, advindo da música, encontra ampliação no âmbito teatral, e por todos os seus elementos (dramaturgia, figurino, iluminação, direção). Embora Maletta valorize todas essas vozes

²³⁵ MALETTA. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. Cf.: nota de rodapé 172, p. 187.

²³⁶ BORNHEIM. *Brecht: a estética do teatro*, p. 300.

²³⁷ BORNHEIM. *Brecht: a estética do teatro*, p. 190.

da composição teatral, abaixo se destaca aquilo que ele mesmo afirma sobre o trabalho dos atores:

Durante todo o espetáculo, os atores são convidados a serem explicitamente múltiplos, construindo um discurso para suas personagens que incorpora múltiplas vozes e seus diferentes pontos de vista. E, de acordo com a orientação do diretor, devem atuar respeitando a absoluta autonomia de cada uma dessas vozes que, apesar de simultâneas, devem preservar, cada uma, sua energia cênica própria, e suas características diferentes das demais. Assim, por exemplo, enquanto movimentam objetos e estruturas do cenário, num andamento bastante rápido, executando muitos gestos e movimentos num pequeno espaço de tempo – incorporando um discurso simultaneamente plástico e gestual que contam de sua maneira uma parte da história – os atores devem incorporar uma outra voz que se propõe a cantar uma canção bastante tranqüila e lenta, com muita suavidade, *a cappella*, num arranjo a quatro vozes, que acrescenta outros elementos da fábula. Em outro momento, também um exemplo de virtuosismo polifônico, os atores cantam outro arranjo, a quatro vozes ao mesmo tempo em que executam um complexo desenho coreográfico, carregando objetos, deslocando-se também de costas e ajoelhados, num diálogo com o cenário que se move, sem perder o corpo e a personalidade de cada personagem que representam e estabelecendo a emoção adequada à cena.²³⁸

A experiência polifônica torna a imagem teatral rica, já que a musicalidade constrói a cena compondo sua multiplicidade: a dramaturgia, a interpretação e a cenografia. O conceito de formação polifônica, tendo abarcado uma amplitude teórica e prática, foi muito bem demonstrado no processo e no resultado cênico de *Partido*, conforme a tese de doutorado do professor e músico Ernani Maletta. Vale lembrar que toda a produção vocal do espetáculo ganhou contornos novos com as conquistas realizadas pelas técnicas do canto coral, na proposta polifônica do músico e preparador vocal, do diretor teatral e dos atores. Nesse sentido, a partição da música – que ficou sem a execução de instrumentos musicais convencionais – reforçou a fundamental importância da canção (e da voz) bem composta e bem executada em cena, com as suas ricas possibilidades: mesmo “partida”, a música soou em sua completude.

Assim, dado o contexto literário e musical da criação desse espetáculo, é possível, ao ouvir a trilha sonora, entender melhor o resultado das composições sonoras resultantes desse múltiplo processo artístico. A visibilidade do texto e a textura do espetáculo

²³⁸ MALETTA. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*, p. 186-187.

apareceram bastante articuladas nessa estética que tanto provocou a reflexão sobre o que é “partido” no ser humano e na arte.

A escolha da história fantástica, a sua estranheza, o apontamento da contradição entre bem e mal seriam sinais do efeito de estranhamento. Na cena final do espetáculo, as referências pessoais ditas, a nudez do ator, trazendo à tona não só o artista, mas a dimensão sócio-histórica do sujeito, uma vez que o texto do ator poderia ser o de qualquer espectador, de Minas Gerais ou do mundo. A dimensão do gesto é completada, nessa cena, pelo ritmo marcado com a finalização de cada parte do texto, como uma espécie de refrão, “partido”. Enfim, há marcas do efeito de estranhamento na música, visível em cena, unida à ação e ao quadro cênico. Tudo isso corrobora para que, nesse espetáculo, a reunião de todos esses procedimentos tenha dado um resultado artístico em forma de questionamento, tanto para os artistas quanto aos espectadores, pela surpreendente reflexão suscitada acerca do ser humano apresentado, “partido”.

Se, na etimologia primitiva, o teatro é o lugar de onde se vê, dialeticamente, não poderia ser o lugar de onde se olha? Daí se pensar na questão do olhar, enquanto estranhamento, enquanto distância e aproximação, conforme a concepção de imagem dialética que se dá no vazio do entreolhar.²³⁹

²³⁹ Aqui é preciso entrever o teatro enquanto jogo dialógico, em uma perspectiva brechtiana, por exemplo, ou ainda, aludir à obra de arte no âmbito daquilo que é especialmente desenvolvido por Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, 1998.

UNIDADE 5

Penúmbria não existe mais. Olhando para o céu vazio, pergunto-me se terá existido algum dia. Aquele recorte de galhos e folhas, bifurcações, copas, miúdo e sem fim, e o céu apenas em clarões irregulares e retalhos, talvez existisse só porque ali passava meu irmão com seu leve passo de abelheiro, era um bordado feito no nada que se assemelha a este fio de tinta, que deixei escorrer por páginas e páginas, cheio de riscos, de indecisões, de borrões nervosos, de manchas, de lacunas, que por vezes se debulha em grandes pevides claros, por vezes se adensa em sinais minúsculos como sementes puntiformes, ora se contorce sobre si mesmo, ora se bifurca, ora une montes de frases com contornos de folhas ou de nuvens e depois se interrompe, e depois recomeça a contorcer-se, e corre e corre e floresce e envolve um último cacho insensato de palavras idéias sonhos e acaba.

Italo Calvino, *O barão nas árvores*, em: *Os nossos antepassados*, p. 364.

V. ENTREOLHARES

V.1. De olhares escritos

Uma utopia parece guiar em grande medida os processos de criação dessa literatura fantástica. A inserção política tem o seu valor de participação na realidade, mas, as organizações sociais são frágeis, restando às formas de pensamento a capacidade de criar ou recriar algo que possa ser coerente, ou consistente, um modo de olhar a realidade. É por isso que se pode dizer que certo pensamento utópico reveste de significados emergentes esses *antepassados* imaginários. Em outros termos, poder-se-ia dizer que, entre escritor e leitores, perpassam olhares utópicos, entre os nossos *antepassados* e *contemporâneos* sobrevivem essas imagens que sustentam o desejo de ser.

Narrada na terceira pessoa, Biágio é o irmão de Cosme, que conta a sua história: um jovem adolescente que sobe para habitar as árvores, para nunca mais descer. É desse palco feito de árvores que essa personagem olha o mundo e é por ele olhado, constituindo uma distância de muitas consequências narrativas e subjetivas. As relações afetivas, o trabalho, a convivência, enfim, a vida, o amor, e até a morte, se dão nessa ficção, na perspectiva do olhar: daquele que habita as árvores e das personagens com quem ele se relaciona, abaixo delas. A imagem poética de alguém que toma a distância do mundo, entre as árvores, para habitá-lo e nele constituir seu olhar, sempre atravessado pelo vazio em que, por vezes, encontra o olhar do outro, evoca o teatro: é a “visibilidade” ou a “teatralidade” que novamente conduz a criação do sujeito nessa obra de Italo Calvino.

Desse modo, igualmente às demais obras da trilogia, *O barão nas árvores* acompanha os princípios acima descritos, é jogo entreolhares que convoca a teatralidade na narrativa. A imagem da personagem principal, suspensa toda a sua vida nas árvores, parece evidenciar a distância necessária entre palco e plateia, ou a dupla distância na via da escrita do imaginário que ora irrompe em outro cenário. A trajetória do sujeito aparece, então, entre as folhas, sejam elas de papel e tinta, feitas da linguagem, das imensas árvores do simbólico, onde habita a língua com suas exigências, seus códigos e sinais perceptíveis ao leitor/escritor, com seus olhos atentos à palavra-gesto, nos deslizos pelos galhos significantes, sejam elas as miragens do imaginário.

Ocorre que essa escrita é toda ela feita de imagens, de estratos objetivos diversos ou de substratos informes ou subjetivos, abstrata, ela própria vista como letra no papel, ao

levar a extremo o estatuto da imagem. A pós-modernidade misturou os códigos, confundiu as linguagens artísticas, e desestabilizou suas ordens, criando interfaces e conexões, as mais plurais; aproximou-se mais e mais da realidade, mesmo quando se afasta dela, daí as dificuldades de sua definição. De certo modo, Calvino, quando define a “rapidez” e a “multiplicidade”, toca no cerne da questão abordada por Lehmann, em suas considerações acerca do teatro pós-dramático, uma vez que a imagem visual é mais rápida em seu alcance que as demais manifestações artísticas, todas elas imagéticas ou decorrentes do imaginário.

Embora seja uma longa história, como um romance de ficção, ao ser mais bem analisado, descortina-se uma série de atos-palavras transcorridos em cima das árvores. Ao mesmo tempo em que se sucedem, os episódios, muito distintos entre si, se dão os acontecimentos inverossímeis, absolutamente tocantes aos ouvintes ou espectadores da narrativa. Ou seja, há um conjunto de histórias curtas em cada capítulo, como cenas curtas que vão sendo costuradas pela trajetória do barão vivida sobre as árvores. É, portanto, uma sucessão de quadros dispostos em uma continuidade, mas cada ato, em si, já traz a potência do acontecimento. É por isso que montagens teatrais surgem dessa trama, e cada grupo de composições cênicas elege alguns desses quadros em suas montagens teatrais, sem se repetirem.

Numa sequência de ações, conta-se uma série de histórias, distintas ao longo do conto fantástico, com pitadas do imaginário da segunda metade do século XVIII, em que havia uma Europa feita de repúblicas nascentes e resquícios de muitas monarquias ironicamente falidas, representada pela diversidade de línguas distintas, proferidas ou sugeridas pelas personagens. O pai de Cosme, o barão Armínio Rondò, aspirante aos títulos maiores da realeza, é ícone da decadência histórica do tradicionalismo francês; a mãe é conhecida como a generala Corradina de Rondò, filha de militar alemão, que vive de certa ideia obsessiva da guerra, que se traduz até em seus bordados, na educação um tanto alienada dos filhos, afastada que está da realidade cotidiana. A irmã de Cosme, Batista, que se veste como freira, é um tipo perverso, que inclui em suas invenções culinárias, servidas à família, preparações com iguarias feitas de estranhas criaturas, entre moluscos destrocados ou outros animais mortos por ela mesma, com alguma crueldade.

Há, ainda, como agregados da casa, o abade Fauchelafleur, um ícone da religiosidade francesa, pseudoeducador, um tipo confuso, inibido ou medroso, uma espécie de preceptor de Cosme e Biágio, que acaba por morrer como jansenista, confundido com

alguém revolucionário no meio religioso. Por último, integra a família um irmão natural do barão Armínio, o cavaleiro advogado Enéias Sílvio, turco, uma espécie de administrador falido, que vive à custa da família e que, secretamente, cultivava negócios obscuros, tais como projetos de irrigação que nunca são totalmente implementados, ou sequer iniciados, além da apicultura. Finalmente, seu envolvimento com embarcações muçulmanas ou com a pirataria culmina com sua morte e decapitação, em uma embarcação suspeita de roubo de cargas, movido, talvez, pela lembrança de um amor.

Enfim, essa confluência de tipos bizarros, de países e culturas distintas, entre obsessivos e devaneadores, encerra uma pluralidade de línguas – francês, alemão, inglês, dialetos italianos, árabe, entre outros –, filosofias e saberes, ou resquícios de tradições que resultaria na Europa do século XIX. Resta a Cosme, herdeiro dessa mixagem, a subida nas árvores, deixando a tarefa de narrar sua vida ao fiel irmão mais novo, Biágio.

Tudo isso se passa em uma paisagem natural extraordinária e fantasmagórica, em que Cosme, que fica conhecido como o “barão das árvores”, passa a habitá-las com a propriedade de quem se recusa a seguir os ditames familiares ou as convenções sociais, sem de todo deixar de fazer parte dessas esferas. Esta foi a decisão declarada de Cosme: “– Não vou descer nunca. – E manteve a palavra”.²⁴⁰ Se, por um lado, ele está marcado pela “obstinação sobre-humana”²⁴¹ por sua vida nas árvores, por outro, a personagem sempre esteve em contato com a comunidade sob elas, mantendo-se o jogo especular em que se constitui o sujeito.

O que parece haver é a virada do sujeito em sua travessia fantasmática, já que a decisão que nascia de uma ruptura do desejo familiar passa, então, a vigorar em uma vida própria, autônoma e criativa, na paisagem escolhida – as árvores –, território propício para se explicitar o jogo do entreolhar:

Cosme estava no carvalho ílex. Os ramos se multiplicam, elevadas pontes sobre a terra. Soprava um vento ligeiro; fazia sol. A luz filtrava-se entre as folhas, e para ver Cosme tínhamos de proteger os olhos com as mãos. Cosme observava o mundo da árvore: qualquer coisa vista lá de cima, era diferente, e isso já era um divertimento.²⁴²

²⁴⁰ CALVINO. *O barão nas árvores*, em *Os nossos antepassados*, p. 126.

²⁴¹ CALVINO. *O barão nas árvores*, em *Os nossos antepassados*, p. 124.

²⁴² CALVINO. *O barão nas árvores*, em *Os nossos antepassados*, p. 127

Além da mudança de território, da casa para as árvores do jardim, e daí para as árvores do universo chamado Penúmbria, a mudança foi na perspectiva do olhar, ou seja, o que se mostra é o percurso do sujeito. Do ponto de vista do interesse deste estudo, a mudança evoca, ainda, a narrativa com uma riqueza no plano das imagens deslocadas do sujeito. O afastamento da realidade, a observação das coisas naturais e o estranhamento do universo social, que se tornaram possíveis nesse espaço espetacular, se deram pela distância do olhar entre Cosme e o mundo.

É assim, nesse tom de um realismo fantástico, que essa narrativa vai-se dando, sem deixar dúvidas ao leitor ou espectador sobre os acontecimentos do imaginário, em sua visibilidade. Isso não deve ser confundido com a factualidade que, embora componha a realidade, constitui-se no estatuto da escrita que revela um palco de novas perspectivas. Há argumentos reais em enredos imaginários que se confundem, como na seguinte citação:

Não sei se é verdade o que se lê nos livros, que em tempos antigos um macaco que saísse de Roma pulando de uma árvore para outra podia chegar até a Espanha sem tocar no chão. No meu tempo, lugares assim, tão cheios de árvores a gente só encontrava no golfo de Penúmbria, de uma ponta a outra, incluindo o vale até a crista dos montes: e por isso mesmo aquelas terras eram famosas além das fronteiras.²⁴³

Assim, com os recursos da rapidez e da exatidão, como um conjunto de contos rápidos que se integram, é possível aceitar a existência do barão entre as árvores. Inúmeros argumentos são rapidamente oferecidos de forma que a fantasia apresentada se estabelece como uma imagem possível. Para tratar da familiaridade de Cosme com as árvores, bem como da estranheza do mundo, segue-se a longa citação:

As oliveiras, por caminharem torcidas, são vias cômodas e planas para Cosme, plantas pacientes e amigas, na rude casca, para passar e tornar a passar em cima e também para se estabelecer, embora os galhos grossos sejam poucos por planta e não exista grande variedade de movimentos. Ao contrário, numa figueira, estando atento para não vergar o peso, não se termina nunca de girar; Cosme acha-se sob o pavilhão das folhas, vê transparecer o sol em meio às nervuras, os frutos verdes que encorpam aos poucos, aspira o látex que rumoreja em torno dos pedúnculos. A figueira domina quem nela sobe, impregna com seu humor borrachento, com o zumbido dos zangões; em pouco tempo Cosme tinha a sensação de estar virando figo ele mesmo e, sem jeito, ia embora. Na dura sorveira ou na amoreira, as pessoas se sentem bem; é pena que sejam raras. Assim acontecia com as noqueiras: para ser franco, ao ver meu irmão perder-se

²⁴³ CALVINO. *O barão nas árvores*, em *Os nossos antepassados*, p. 145.

numa nogueira interminável, como num palácio de muitos andares e inumeráveis cômodos, até eu sentia vontade de imitá-lo, ir lá para cima; tamanha é a força e a certeza que aquela árvore dedica para se tornar árvore, a obstinação de ser pesada e dura que afirma inclusive nas folhas. [...] Essas amizades e distinções, Cosme identificou mais tarde, pouco a pouco, ou seja, admitiu conhecê-las; mas já naqueles primeiros dias começavam a fazer parte dele como instinto natural. Agora era o mundo que lhe parecia diferente, feito de estreitas e curvas pontes no vazio, de nós ou lascas ou rugas que tornam ásperas as cascas, de luzes que variam o seu verde conforme a cobertura de folhas mais espessas ou ralas, tremulantes ao primeiro sopro de vento nos pedúnculos ou levadas como velas na vergadura da árvore. Quanto ao nosso mundinho, achatava-se lá no fundo, e nós tínhamos figuras desproporcionadas e decerto não entendíamos o que ele sabia lá em cima, ele que passava as noites a escutar como a madeira acumula em suas células os círculos que assinalam os anos no interior dos troncos, e o mofo alarga a mancha à tramontana, e num arrepio os pássaros adormecidos dentro do ninho encolhem a cabeça no canto onde é mais suave a pluma da ave, desperta a lagarta, e eclode o ovo da pega.²⁴⁴

Aqui se vê o procedimento da plenitude e do vazio, do preenchimento e do esvaziamento enquanto uma composição sempre imaginária, logo, sem nunca perder a sua conexão com a realidade. No caso dessa escrita de *O barão nas árvores*, todo um universo da narrativa fictícia coloca luzes nesse palco onde Cosme está suspenso, entre as árvores, e de onde vê os acontecimentos e ouve as inúmeras línguas, sob outra perspectiva, muito semelhante aos giros do sujeito e de seus olhares significantes. A confluência poética entre os itinerários nas árvores e as páginas escritas aparece em certos momentos da obra, implícita ou explicitamente. A narrativa é dada na voz do observador e cúmplice, o irmão Biágio, sob as árvores, sustentando o jogo dos olhares: acima, da personagem principal; ou abaixo, da personagem narradora. Assim Barengi se refere a essa obra:

Naturalmente o emaranhado de ramos *O barão nas árvores* em si aponta para o mapa de uma “cidade invisível”, se diferencia dela de modo claro porque não esgota a topologia do conto. O primeiro e decisivo deslocamento, a verdadeira prova que revela o caráter e a vontade de Cosimo, marcando um salto de qualidade no plano ético e cognitivo, é o percurso vertical do solo do parque de Ombrosa às ramas do azinheiro. Nenhuma dúvida sobre o fato de que seja esta a direção dominante do caminho enigmático, capaz de distinguir resolutamente um antes de um depois. E é graças a tal retirada originária e consciente que, depois, Cosimo, nos seus itinerários aéreos, não se perde: pelo contrário, chegará, até mesmo, a projetar uma Utopia suspensa nas árvores, aquela República de Arbórea da qual enviará um resumo da constituição a, nada menos

²⁴⁴ CALVINO. *O barão nas árvores*, em *Os nossos antepassados*, p. 192-193.

que, Diderot. Na segunda fase da produção calviniana, no entanto, a figura da duplicação do real perde todo o caráter construtivo, utópico, e exprime mais uma perda crescente acerca da própria natureza do real, uma dúvida angustiante que investe o seu próprio ser. Se somente no “fazer” o homem se realiza, é inevitável que uma paralisia operacional implique uma perda da identidade.²⁴⁵

Que, em *O visconde partido ao meio*, Calvino tenha brincado com a cisão do sujeito, e em *O cavaleiro inexistente* com o sujeito da linguagem, em *O barão nas árvores* ele brinca com os deslocamentos do sujeito em seus itinerários, seja pelos universos natural e cultural, seja pelos desígnios do desejo, uma vez que ora aparecem construções que têm como pano de fundo a paisagem arbórea, ora os movimentos, as ações dos sujeitos sobre a paisagem das línguas e as manifestações dos diversos grupos.

A lua levantou-se tarde e resplandecia sobre os galhos. Nos ninhos dormia as toutinegras, encolhidas como ele. Na noite, ao ar livre, o silêncio do parque era atravessado por centenas de rumores distantes e por um farfalhar persistente. De vez em quando chegava um remoto bramido: o mar. Da janela, eu estendia o ouvido a esse entrecortado respiro e tentava imaginá-lo sem o alvéolo familiar da casa, alguém que se encontrava só alguns metros adiante, mas totalmente entregue a si, tendo apenas a noite em volta; único objeto amigo ao qual se abraçar, um tronco de árvore de casca áspera, percorrido por inúmeras galerias sem fim em que dormiam as larvas.²⁴⁶

Enfim, são várias as marcas da ruptura de Cosme com sua família, o que deve acontecer na adolescência, em um segundo movimento da construção da identidade, já que o primeiro dera-se por ocasião da construção da linguagem, por volta dos dois anos, quando a criança passa a referir-se a si mesma, falando na primeira pessoa do singular, e não mais na terceira pessoa. É o que já fora abordado como fase do espelho e que, na

²⁴⁵ BARENGHI. *Italo Calvino, le linee e i margini*, p. 47. “Naturalmente l’intrico di rami *Barone rampante*, in sé affine alla mappa di una «città invisibile», se ne differenzia in modo netto perché non esaurisce la topologia del racconto. Il primo e decisivo spostamento, la vera prova che svela il carattere e la volontà di Cosimo, segnando un balzo di qualità sul piano etico e conoscitivo, è il percorso verticale dal suolo del parco d’Ombrosa alle fronde dell’elce. Nessun dubbio sul fatto che sia questa la direzione dominante del cammino iniziatico, capace di discriminare risolutamente un prima da un poi. Ed è grazie a tale originario, consapevole distacco che nei suoi itinerari aerei Cosimo poi non si smarrisce: anzi, arriverà addirittura a progettare un’Utopia sospesa sugli alberi, quella Repubblica d’Arborea della cui costituzione invierà un sunto niente meno che a Diderot. Nella seconda fase della produzione calviniana, invece, la figura della duplicazione del reale perde ogni carattere costruttivo, utopico: ed esprime piuttosto uno smarrimento crescente circa la natura stessa del reale, un dubbio angoscioso che investe il proprio medesimo essere. Se soltanto nel «fare» l’uomo si realizza, è inevitabile che una paralisi operativa comporti una perdita identità”.

²⁴⁶ CALVINO. *O barão nas árvores*, em *Os nossos antepassados*, p. 143-144.

adolescência, é ressignificada. Para que o sujeito exista, na adolescência, é preciso haver uma ruptura familiar, ou com as ordens parentais, e é nisso que parece se constituir o movimento dessa personagem que se vai assemelhando aos pássaros e demais bichos das árvores, por vezes, mimetizando-os, como ocorre em uma teatralização. O mais curioso é que, nas árvores, ele se torna um observador privilegiado e, em mais uma obra de Calvino, são as imagens que contam, e a dimensão do entreolhar novamente se revela.

Enquanto histórias curtas, vários episódios imaginários, complementares e independentes, sucedem ao barão das árvores: no jardim vizinho, dos Rodamargem, em que conhece a menina Viola, de quem se enamora, sem o saber, para voltar a reencontrá-la na vida adulta, tornando-se o seu perdido amor, dadas as sucessivas partidas da amada ou mesmo as incompletudes amorosas. Outro movimento do desejo se dá quando conhece uma espécie de bandido, João do Mato, um fantástico leitor com quem Cosme passa a compartilhar a leitura suspensa nas árvores, para quem empresta livros e mais livros. Associa-se, ainda, aos camponeses, na proteção ou cuidados de pomares, plantações e na realização de projetos sociais humanitários ou políticos. Cosme chega a se tornar um contador de histórias, ou a personagem de histórias contadas pelos habitantes daquela Penúmbria, ou para além dela. O narrador da história assim resume: “Era um solitário que não fugia das pessoas”.²⁴⁷ Em todos os encontros a experiência da perda ou a operação com restos aparece.

Viaja, seguindo os galhos das árvores, mais além, à Olivabaixa, um território em que toda uma comunidade de espanhóis está vivendo temporariamente, sobre as árvores, determinados por uma espécie de exílio político, mantendo os hábitos aristocráticos. Estabelece vínculos afetivos e passa um período entre eles, até que cessa o exílio dos espanhóis suspensos e Cosme volta à Penúmbria. Também essa experiência comporta a perda, haja vista que o interdito cessa e os habitantes de Olivabaixa descem, ao passo que Cosme resta só entre as árvores, regressando ao ponto de origem.

Enfim, são diversos palcos e diversos olhares, alguns compartilhados entre as árvores, como aquele dos meninos ladrões de frutas. Entretanto, Cosme estabelece correspondências com escritores e filósofos famosos, tais como Diderot, Voltaire. É em seu diálogo com este último que Biágio, na corte francesa, define a situação de Cosme, citando as palavras do próprio irmão:

²⁴⁷ CALVINO. *O barão nas árvores*, em *Os nossos antepassados*, p. 186.

— C'est chez vous, mon cher chevalier, qu'il y a ce fameux philosophe qui vit sur les arbres comme un singe?
E eu, lisonjeado, não pude me conter ao lhe responder:
— C'est mon frère, monsieur, le Baron de Rondeau.
— Mais c'est por approcher du ciel, que votre frère reste là-baut?
— Meu irmão afirma, respondi – que aquele que pretende observar bem a terra deve manter a necessária distância.²⁴⁸

São inumeráveis as possibilidades de distanciamento no campo da ficção e, portanto, no campo da imagem. Assim, sem se ater a cada um dos inúmeros episódios dessa distância entre árvores e terra, à sua multiplicidade de sentidos, serão contempladas algumas disposições teóricas acerca do encontro de olhares no vazio, em que se estabelece a própria arte, inclusive a escrita e o teatro.

IV.2. Imagens no teatro pós-dramático e as propostas para a arte

A imagem é amplamente aceita e difundida na atualidade, pela rapidez com que essa narrativa atinge o público, sendo que a rapidez se conjuga à multiplicidade de sentidos na escritura, inclusive no teatro contemporâneo, haja vista que a imagem tratada nesses campos artísticos é quase sempre considerada pelo seu atributo imaginário ou inconsciente, por isso, se torna tão profícua, como afirmou Hans-Thies Lehmann, em *Teatro pós dramático*.²⁴⁹

Na discussão da quinta proposta de Calvino, a multiplicidade, os aspectos apontados para a literatura muito se assemelham ao que fora discutido por Lehmann, acerca do estatuto pós-moderno da arte. Diz esse autor:

No teatro pós-dramático, é manifesta a exigência de substituir à percepção uniformizante e concludente por uma percepção aberta e fragmentada. Desse modo a abundância de signos simultâneos pode se apresentar como uma duplicação da realidade, parecendo simular a confusão da experiência cotidiana real.²⁵⁰

²⁴⁸ CALVINO. *O barão nas árvores*, em *Os nossos antepassados*, p. 278.

²⁴⁹ Relembrando a citação feita na “Apresentação” desta tese, de Lehmann (*O teatro pós-dramático*, p. 110): “Na civilização midiática ‘pós-moderna’, a imagem representa um meio extraordinariamente poderoso, mais informativo do que a música, consumido mais rapidamente do que a escrita. [...] A noção de que aquilo que é comunicado dessa maneira tem de ser algo idiossincrático e pessoal (cada inconsciente tem seu discurso próprio e único) levou também à tese de que a verdadeira comunicação não se baseia no entendimento, mas se dá por meio de estímulos à própria criatividade do receptor, estímulos cuja comunicabilidade está fundada nas predisposições universais do inconsciente”.

²⁵⁰ LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p. 138.

Mesmo que a obra de Calvino situe-se em um viés que pode ser nomeado realismo fantástico, as imagens dela advindas, sobretudo para o teatro, estão conectadas com essas características do imaginário, também suscitadas por Lehmann. As asserções em torno do pós-dramático são ricas, seja por uma configuração de aspectos cênicos ou pelas noções que as interligam à abordagem do imaginário, do ponto de vista psicanalítico. O modo de funcionamento do teatro pós-dramático estaria bem próximo do modo de construção da imagem, exercido pelo trabalho do inconsciente, o que se verifica, por exemplo, na seguinte afirmação:

O aparato sensorial humano dificilmente suporta a falta de referência. Privado de seus nexos, ele procura referências próprias, torna-se “ativo”, fantasia “descontroladamente”, e o que lhe ocorre então são semelhanças, conexões, correspondências, mesmo as mais remotas.²⁵¹

As posições desse autor, em sua leitura do teatro contemporâneo, sobretudo a partir da década de 1970, na Europa, demonstram seu conhecimento dos caminhos pelos registros do inconsciente. Inclusive, o método de escuta psicanalítica, bem como o entendimento das encenações, a partir de concepções processuais e fragmentárias, são retomados por Lehmann, em uma referência direta a Freud. Observa-se que o que seria parte do método de escuta do psicanalista é, agora, transportado para o campo perceptivo do espectador, ou seja, se, para o criador da psicanálise, a atenção flutuante seria parte da técnica (contrariando, aliás, os métodos mais tradicionais da psicologia), para Lehmann, consistiria em um modo contemporâneo de participar do evento teatral:

Na hermenêutica psicanalítica, fala-se de “atenção flutuante por igual”. Freud elegera esse conceito para caracterizar a maneira como o analista escuta o analisado. Tudo depende aqui de não compreender imediatamente. Ao contrário, a percepção tem de permanecer aberta para esperar, em pontos inteiramente inesperados, ligações, correspondências e explicações que fazem o que se disse antes ser encarado sob uma luz muito diversa. Assim, o significado permanece por princípio suspenso. Justamente aquilo que é secundário e insignificante é registrado com exatidão, porque em seu não-significado imediato pode se mostrar significativo para o discurso da pessoa analisada. De modo similar, o espectador do teatro pós-dramático não é impelido a uma imediata assimilação do instante, mas a um dilatatório armazenamento das impressões sensíveis com “atenção flutuante” por igual.²⁵²

²⁵¹ LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p. 14.

²⁵² LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p. 145.

Na citação, são feitas alusões à “atenção flutuante”, entendida por Freud como parte da técnica psicanalítica, ao passo que, para o teatrólogo, esse é um modo de concepção teatral. Obviamente, essa acepção diz respeito ao modo de participação do espectador e se relaciona à sua explicitação do teatro pós-dramático: “Ele se torna mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação”.²⁵³ Assim, o espectador participa inconscientemente dos fazeres teatrais. Retomando as considerações de Barenghi acerca dessa condição na literatura calviniana:

o libertar-se da fantasia: a configuração concreta das coisas ativa uma série de associações mentais impressas em uma ampla liberdade metamórfica, que exalta o *côtè* ovidiano do imaginário fabulístico (não por acaso, entre as razões da veracidade profunda das fábulas, Calvino tinha registrado, em seu tempo, a intuição da “substância unitária do todo”, *Fábulas italianas*, p. 13). Transformados em significantes instáveis e volúveis, os objetos deslizam de um contexto a outro, sofrem as investidas de valores mais inesperados, favorecendo as oscilações semânticas mais ousadas: claro que a ação cênica parece se inspirar nos números de um malabarista (de um ilusionista, se se preferir), enquanto a ancoragem na consistência serve, sobretudo, para tornar visível o impulso, o movimento centrífugo.²⁵⁴

Ressalta-se, nesta citação do estudioso da obra, as expressões “ação cênica”, “ancoragem na consistência”, “movimento centrífugo”, em torno da ideia de visibilidade. Esse tipo de análise revela, então, que, na base das coincidências entre os modos de funcionamento inconsciente na concepção de imagens, tanto no teatro, quanto na literatura, está o modo de funcionamento do imaginário, em sua indelével conexão com o simbólico e com a realidade: “O teatro se dá como uma prática ao mesmo tempo totalmente significante e totalmente real”.²⁵⁵ Embora não seja seu interesse principal, os apontamentos aludem às relações possíveis, a partir dos signos da imagem, entre o teatro e as outras artes,

²⁵³ LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p. 143.

²⁵⁴ BARENGHI. *Italo Calvino, le linee e i margini*, p. 213-214. “lo sbrigliarsi della fantasia: la configurazione concreta delle cose innesca una filza di associazioni mentali improntate a un’ampia libertà metamorfica, che esalta il *côtè* ovidiano dell’immaginario fiabesco (non a caso, fra i motivi della veridicità profonda delle fiabe Calvino aveva registrato a suo tempo l’intuizione della «sostanza unitaria del tutto», *Fiabe italiane*, p.13). Trasformati in significanti instabili e volubili, gli oggetti slittano da un contesto all’altro, subiscono gli investimenti di valenze più inattesi, assecondano i più spericolati rimbalzi semantici: sì che l’azione scenica sembra ispirarsi ai numeri d’un giocoliere (d’un baggato, se si preferisce), mentre l’ancoraggio alla concretezza serve soprattutto a rendere visibile lo slancio, il moto centrífugo”.

²⁵⁵ LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p. 166.

inclusive a literatura, sobretudo quando se refere ao teatro pós-dramático como “acontecimento” ou como “situação”. Logo, a própria acepção de teatro ganha novo estatuto, daí Lehmann falar de um “novo teatro” que, do ponto de vista de uma semiologia, poderia ser assim resumido:

Com a análise de um teatro que contradiz seu caráter de signo e tende ao gesto mudo, à exposição de procedimentos, como se quisesse tornar conhecidos eventos enigmáticos em função de um objetivo desconhecido, alcançou-se uma nova dimensão da questão dos signos do teatro pós-dramático. Não se trata mais de sua combinação, não mais apenas da indecidibilidade de significante (real) e significado, mas da questão de saber a qual metamorfose está sujeito o uso dos signos quando ele não pode mais ser dissociado de sua inserção “pragmática” no *acontecimento* e na *situação* do teatro em geral, **quando sua lei já não deriva da representação** no quadro desse acontecimento ou de seu caráter como realidade que se oferece, mas da intenção de produzir ou possibilitar um acontecimento.²⁵⁶

Curiosamente, a acepção desse novo teatro também incorpora a discussão entre os limites da representação da realidade e de sua reinvenção, no universo artístico, da imagem enquanto a própria realidade, por vezes, realidade psíquica, diferentemente da acepção de cópia do mundo ou de um evento factual. Isso aproxima o teatro da própria concepção de literatura como “ser de linguagem”, conforme o pensamento de Foucault, em *As palavras e as coisas*, e, ainda, à dimensão do acontecimento ou da situação que dizem respeito à noção de real. Sendo assim, o que se mostra é que, uma vez explicitada a dimensão do inconsciente, tanto na escrita, pelas propostas apontadas para este milênio – leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade –, quanto pelo teatro pós-dramático, a visão do sujeito do inconsciente estaria na base das concepções de criação teatral. Lehmann diz a respeito do sujeito:

Contudo, não parece se impor a interpretação de que a autonomia da linguagem testemunha uma falta de interesse pelo ser humano. Não se trata antes de uma nova visão sobre ele? O que se encontra aqui é uma articulação menos da intencionalidade – característica do sujeito – do que de sua exposição, menos da vontade consciente do que do desejo, menos do “eu”, do que do “sujeito do inconsciente”.²⁵⁷

²⁵⁶ LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p. 169. (grifo meu).

²⁵⁷ LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p. 20.

Nessa asserção, conclusiva da presença do sujeito do inconsciente, que se manifesta nas criações pós-dramáticas, encontram-se coincidências com as perspectivas desta tese, já que o que se apresenta na literatura cênica de Calvino é a elucidação do sujeito do inconsciente.

Bosques, horizontes e prisões remetem, enfim, a um último espaço que idealmente a todos contem e resume, isto é, a página branca, símbolo concreto do vazio da espera, da potencialidade dos incícios, assim como da vaidade das conclusões, e da necessidade de recomeçar toda vez do início: o pergaminho sobre o qual escreve a corajosa/audaz Irmã Teodora-Bradamante do *Cavaleiro*, a folha na qual encerram os últimos floreios da pena de Bagio no *Barão*, a superfície da mesa onde se cimentam todos os narradores dos destinos cruzados, a perspectiva do último *incipit* de *Se um viajante em uma noite de inverno* (*Qual história, lá embaixo, espera um fim?*). Um enfoque de ponto teórico desse tema se encontra em *Cominciare e finire*, conferência concluída (mas provisoriamente deixada de lado), da inconclusa série das Norton Lectures.²⁵⁸

Na visão, tanto literária quanto cênica, ou seja, artística, de um modo mais amplo, como, na perspectiva de Calvino, o próprio conceito de literatura possibilita operar, está presente o pensamento dialético em torno da imagem, daquilo que há no espaço do vazio entre o olhante e o olhado, entre o leitor e a escrita, em um jogo de reciprocidades inquietantes. A dupla distância foi explicitada no pensamento de Georges Didi-Huberman, em sua obra *O que vemos, o que nos olha* (1998). É a partir de suas considerações que se privilegia, nesta leitura, o vazio, que já fora contemplado como aquilo que se pode entender entre os registros possíveis no simbólico.

IV.3. No vazio do entreolhar

O eixo desta análise, linguagem-imagem-artes, perpassado pela escritura de Calvino, encontra sustentação nas discussões propostas pelo pensamento crítico de Didi-

²⁵⁸ BARENGHI. *Italo Calvino, le linee e i margini*, p. 21. “Boschi, orizzonti e prigionieri rinviano infine a un ultimo spazio che idealmente tutti li contiene e riassume, cioè la pagina bianca, simbolo concreto del vuoto dell’attesa, delle potenzialità degli inizi, così come della vanità delle conclusioni, e della necessità di ricominciare ogni volta da capo: la pergamena su cui scrive l’ardimentosa Suor Teodora-Bradamante del *Cavaliere*, il foglio dove nel *Barone* finiscono gli ultimi svolazzi della penna di Baggio, la superficie della tavola dove si cimentano tutti i narratori dagli incrociati destini, la Prospettiva dell’ultimo *incipit* di *Se una notte d’inverno* (*Quale storia laggiù attende la fine?*). Una messa a punto teorica di questo tema si trova in *Cominciare e finire*, conferenza conclusa (ma provvisoriamente accantonata) dell’incompiuta serie delle Norton Lectures”.

Huberman,²⁵⁹ que apresenta um extraordinário paradigma da imagem em sua obra. Ao tratar da dialética do próprio olhar, o autor desloca a sua abordagem tanto do criador e do espectador quanto do objeto artístico, que, nesse caso, é constituído pelas obras dos minimalistas, tais como os cubos de Tony Smith, entre outras imagens esculturais. De forma brilhante, ele propõe uma saída para a questão, mostrando que, no interstício entre o olhar que vê e a obra de arte, há uma dupla distância, determinadas por certas obras que inquietam o próprio olhar. Na base dessa dupla distância, está o pensamento inovador acerca da representação no campo estético:

A representação é repleta de dobras paradoxais pelas quais, através de um extraordinário parentesco com paradigmas teológicos perpassando os fundamentos e a prática do saber imagético, ela se revela ser a organização sutil e sofisticada de uma troca de reciprocidades entre presença e ausência de corpo. A representação precisaria da conjugação fenomenológica da aparição e do desaparecimento, de reenvios cruzados e de intercâmbios entre os retos e os versos das instâncias semiológicas para funcionar e assim ver seus coeficientes expressivos e sensíveis cumprirem sua tarefa simbólica, religiosa e política [...] Tarefa antropológica da representação [...] Demonstrar que a imagem de arte é uma economia paradoxal do sentido. Uma economia simbólica, semiológica e discursiva.²⁶⁰

Dobras paradoxais da representação, aparição e desaparecimento, instâncias semiológicas, tarefa antropológica: com esses significantes, o autor está tratando da questão da imagem no campo das artes plásticas, das esculturas, entretanto, neste estudo, essas ideias concernem à teatralidade, ou à escritura em Italo Calvino. Veja-se esse aspecto da dupla distância na criação do escritor, no episódio acerca da morte da mãe de Cosme, em uma imagem antológica:

Durante a noite mamãe não adormecia. Cosme tomava conta dela da árvore, com um pequeno candeeiro preso ao galho, a fim de que o visse mesmo no escuro.

A parte da manhã era o pior momento para a asma. O único remédio era tratar de distraí-la, e Cosme tocava pequenas árias com um pífaro, ou imitava o canto dos pássaros, ou então capturava borboletas e depois soltava-as no quarto, ou ainda montava festões com cachos de glicínia.

²⁵⁹ Historiador, filósofo da arte, estudioso da fenomenologia de Merleau Ponty e da psicanálise lacaniana, analisa obras do movimento minimalista norte-americano; a partir de trabalhos artísticos de Robert Morris, Tony Smith, entre outros, propõe uma tese acerca do estatuto da imagem. Traz, apropriadamente, a noção de aura de Walter Benjamin.

²⁶⁰ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 10.

Foi num dia de sol. Cosme, com uma tigela na árvore, começou a fazer bolhas de sabão e soprava-as através da janela em direção à cama da doente. Mamãe via aquelas cores do arco-íris a voar e encher o quarto e dizia. “Que brincadeira vocês fazem!”, como quando éramos crianças e desaprovava nossos jogos, considerando-os demasiado fúteis e infantis. Mas agora, quem sabe pela primeira vez, sentia prazer com um de nossos divertimentos. As bolhas de sabão chegaram-lhe até o rosto, e ela ao respirar fazia com que estourassem, e sorria. Uma bolha chegou-lhe aos lábios e permaneceu intacta. Inclina-mos sobre ela. Cosme deixou cair a tigela. Estava morta.²⁶¹

Com essa encenação da morte da mãe, a proximidade e distância são contempladas tanto em termos espaciais quanto temporais. As brincadeiras presentes remontando ao tempo da infância e reeditando as relações entre mãe e filhos. A presença de Cosme, que vence a distância da árvore fora da casa, ao leito da mãe, pela janela aberta, por onde se encontram os olhares. Por ela, a luz do candeeiro os aproxima, assim como as bolhas de sabão. É uma imagem cênica vigorosa, pela convocação dos sentidos, pela presença dada em uma situação que anuncia a ausência definitiva da mãe, com a separação da morte. Apresenta-se, assim, poeticamente, a dialética da condição do sujeito, no espaço entrecruzado do desejo.

Em sua acepção do olhar, estão presentes os vínculos com o inconsciente e com a formação do sujeito, que também são claramente apontados por Didi-Huberman, quando trata da imagem na arte: “O olhar – objeto de investigação tradicional da Filosofia, da História e da Teoria da Arte francesas desde Descartes até Lacan, na medida em que dos abismos do olhar passa sempre ao ser do corpo – chega a desempenhar um papel tátil, qual o paradigma da pintura [...]”.²⁶²

O olhar do sujeito, irremediavelmente como instância corporal, é assim concebido pela arte e, mais especificamente, pela teatralidade, desse modo, como foi apresentando nas citações anteriores: coloca em questão o paradigma da representação e sua ruptura, bem como é entendido como objeto de investigação, tanto pela filosofia como pela história da arte. Se o olhar interessa ao pensamento filosófico, também está no sistema de constituição do sujeito, pela psicanálise, em seus jogos especulares, presente em diversas obras de Italo Calvino.

²⁶¹ CALVINO. *O barão nas árvores*, em *Os nossos antepassados*, p. 280.

²⁶² Stéphane Huchet, no prefácio à edição brasileira de: DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 13.

Por outro lado, o olho é corpo e a atividade teatral é um jogo entre corpos perpassados pelo entreolhar do ator e do espectador, simultaneamente, amplificando a dialética entre o que o vê e o que nos olha, uma vez que em ambos os polos está a perspectiva do sujeito. Comparando esse vazio que se dá entre os olhares no teatro àquele produzido pelas imagens midiáticas, Lehmann assim diz acerca do primeiro, considerando os jogos entre o visível e o invisível das imagens:

É inerente ao olhar teatral interessado a expectativa de que “um dia” ele enxergue o outro. Mas esse olhar não apreende sempre espaços cada vez mais irreais; seu trajeto circula sobre si mesmo, aponta para dentro, para o esclarecimento e a visibilidade da forma que no entanto permanece um enigma. Por isso tal olhar é acompanhado pelo sentimento da falta, não da satisfação.²⁶³

O olhar de Cosme entre as árvores aponta a falta. Aliás, ele sobe para as árvores pela insatisfação na convivência familiar, porque percebe na realidade a angústia de existir entre os seus. Mas, será também nas árvores, com a distância próxima da terra, que continuará a compartilhar a sua vida, sempre por um olhar suspenso, no entreolhar, no jogo de aparição e desaparecimento. Assim, a dimensão da falta continuará a impulsionar essa personagem que, em vários episódios, se confronta com isso: empreende uma viagem para buscar outra sociedade que vive temporariamente sobre as árvores; ou não pode seguir os caminhos de sua amiga amante Viola, nas suas ausências por ocasião das andanças por outras terras. E é das árvores que contempla com mais propriedade a dimensão da falta, quando sua mãe está entre a morte e a vida, com a expressão máxima da distância, a morte. Em outro episódio, numa alusão à incompletude do desejo amoroso, segue-se uma citação que aponta a potência do olhar em Calvino. Ótimo Máximo é o nome dado por Cosme ao cão bassê que pertencera à Viola, na infância. Ocorre que o cão, agora companheiro do barão, é o primeiro a perceber o retorno de Viola:

Ótimo Máximo não voltava mais. Cosme estava todos os dias no freixo observando o prado como se nele pudesse ler alguma coisa que havia muito tempo o consumia por dentro: a própria idéia da distância, da insaciedade, da espera que pode prolongar-se para além da vida.²⁶⁴

Observa-se uma sobreposição de faltas. A presença de Ótimo Máximo, “ex-Tucarret” (nome que a primeira proprietária lhe atribuíra), o cão filhote que fora deixado

²⁶³ LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p. 400.

²⁶⁴ CALVINO. *O barão nas árvores*, em *Os nossos antepassados*, p. 285.

ou esquecido no jardim dos Rodamargem já era ícone da primeira partida da Viola menina, quando fora para o colégio interno. Agora, a principal companhia de Cosme, sob as árvores, desaparece, temporariamente, para dar conta da chegada de Viola mulher. A ausência de Viola é passada e futura, e o efêmero sumiço do cão, que ora pertencia a um e agora pertence a outro, torna-se ocasião da reflexão acerca da distância, da perda. O mais interessante é que o cão que vai e volta é ícone da ausência e da presença, ou da distância entre os amantes. Enfim, são reflexões que tratam das relações na/da distância, entre o tempo e espaço do desejo, dialeticamente.

É do sujeito que se está a dizer, como não se trata de uma visão meramente objetiva, nem ingênua, o que se afirma é a ordem da efemeridade, do vazio no ponto em que poderia haver a completude ou entendimento, portanto, da falta. De um modo muito especial, essas alusões ao olhar estão particularmente contempladas na obra *Os nossos antepassados*:

Cosme sentiu disparar o coração e foi tomado pela esperança de que aquela amazona que se aproximaria até poder distinguir-lhe bem o rosto, e de que aquele rosto se revelaria belíssimo. Mas, além da espera de sua aproximação e de sua beleza havia uma terceira espera, um terceiro ramo de esperança que se entrelaça aos outros dois e era o desejo de que aquela beleza sempre mais luminosa correspondesse a uma necessidade de reconhecer uma impressão familiar e quase esquecida, uma lembrança da qual permaneceu apenas uma linha, uma cor e gostaria de fazer emergir novamente todo o resto, ou melhor, reencontrá-lo em algo do presente.²⁶⁵

Acerca das imagens, ao mesmo tempo literárias e teatrais, apresenta-se a dimensão do sujeito. Nos ziguezagues do percurso de Viola, explicita-se, de maneira teatral, o que está posto teoricamente acerca do sujeito do desejo no intercurso amoroso. E Viola não se apresenta sozinha, traz em seu percurso um desvio de outros dois cavaleiros, uma anunciação espacial do desejo, talvez uma perspectiva histórica da amante, sempre presente e ausente, que não se define totalmente por nenhum objeto, na fugacidade dos acontecimentos.

Em *Partido*, está posta a cisão do sujeito, irremediavelmente dividido.²⁶⁶ Em *O cavaleiro inexistente*, apresenta-se a questão do vazio, nesse entrelugar do olhar, no corpo vazio da armadura, da linguagem, considerando-se a escritura, ou ainda, a teatralidade, ou

²⁶⁵ CALVINO. *O barão nas árvores*, em *Os nossos antepassados*, p. 286.

²⁶⁶ Nesse caso, a referência é a recriação teatral do Galpão (1999), a partir da obra *O visconde partido ao meio*, de Italo Calvino (1951).

seja, no campo da criação das imagens. Já em *O barão nas árvores*, há encenação dos entreolhares, daquele que vê sobre as árvores e para onde os olhares se voltam, das possibilidades do amor sob os ditames da incompletude. Enfim, nas três obras, está à mostra o esvaziamento do eu, a constituição do sujeito no universo do simbólico – a escritura – posta nas margens do vazio, uma vez que o real é inatingível, embora possa ser infinitamente reinventado pelo campo do imaginário, dada a dialética da imagem, ou o jogo de olhares proposto pelas imagens dialéticas.

V.4. A visibilidade e a dupla distância do olhar

Imagens-palavras ou palavras-imagens, na produção de sentidos – sejam elas literárias ou teatrais – advindos da obra de Calvino, se apresentam no vazio possível dos entreolhares artísticos. A partir do diálogo com a obra de Didi-Huberman, aparecem os vínculos entre o sujeito dado entre aquele que vê, o criador, e aquilo que se olha, a imagem, bem como a força do lugar vazio entre os dois, enquanto espaço em que se trabalha a imagem dialética.

Em “A inelutável cisão do ver”, o autor afirma: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha”.²⁶⁷ Nessa afirmação, está posta a dimensão do sujeito do inconsciente, e do próprio processo de criação, conforme demonstrado por Calvino quando trata da visibilidade, em que isso aparece. Se Calvino trata da possibilidade de criar imagens de olhos fechados, Didi-Huberman vai ainda mais adiante: “Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne, em certo sentido, nos constitui”.²⁶⁸ É o que Calvino ressaltou como uma habilidade em extinção, a capacidade de criar imagens, *in absentia*, a partir do vazio, ou de pensar por imagens.

Ainda nesse início, voltado para as esculturas de Tony Smith, o autor se volta para o paradoxo em torno de “como mostrar um vazio”,²⁶⁹ ao passo que, mais adiante, o escritor traz uma reflexão aprofundada da situação do homem frente aos túmulos, abrindo duas perspectivas possíveis, sendo, uma primeira, dada pela crença, revestindo a morte de

²⁶⁷ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 29.

²⁶⁸ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 31.

²⁶⁹ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 35.

possibilidades ligadas à eternidade, como se pode ver em inúmeras pinturas; a segunda, mostrando a perspectiva racional, de como restaria a esse homem um lugar vazio. Assim, em “O evitamento do vazio: crença ou tautologia”,²⁷⁰ são trazidas as seguintes expressões: “imagem impossível de ver”; “A angústia que se abre em nós diante do túmulo, e por isso mesmo nos abre em dois”,²⁷¹ ou ainda, “Modelo fictício no qual tudo – volume e vazio, corpo e morte – poderia se reorganizar, subsistir, continuar a viver no interior de um grande sonho acordado”.²⁷² Em todas as referências citadas, há o mesmo caráter da dupla distância dada no campo do olhar, quando ele se volta para uma das principais imagens acerca da morte, o túmulo. Especialmente, essa imagem produz uma inquietação particular entreolhares.

Assim, é possível lembrar a imagem literária e teatral de Calvino em *O cavaleiro inexistente*, quando o próprio vazio é encenado nessa figuração, e, sobretudo, quando a própria armadura branca se esvai, sem movimento e sem linguagem, como em uma imagem tumular:

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 Rossiglione”. Embaixo via-se um rabisco, como de uma assinatura iniciada e logo interrompida. [...] a armadura estava vazia, não vazia como antes, esvaziada também daquele algo que se chamava o cavaleiro Agilulfo e que agora se dissolveu como uma gota no mar.²⁷³

Na alusão à morte do inexistente, mais do que uma imagem estática, aparece a própria encenação do túmulo vazio, na alusão à ausência do sujeito da linguagem, ou do desejo. Restos de um figurino sem o corpo da linguagem, sem nome. No encontro de Rambaldo com a armadura vazia, a atmosfera é a mesma que está expressa na alusão ao que ocorre quando se depara com a morte, uma “cisão aberta em nós pelo que nos olha no que vemos”,²⁷⁴ o “vazio de corpo”; “uma aparição de nada, uma aparição mínima: alguns

²⁷⁰ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 38.

²⁷¹ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 38.

²⁷² DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 40.

²⁷³ CALVINO. *O cavaleiro inexistente*, em *Os nossos antepassados*, p. 479.

²⁷⁴ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 41.

indícios de um desaparecimento”,²⁷⁵ e, mais adiante, Didi-Huberman continua, associando o túmulo à construção fantasmática. Observe-se que toda a iconografia de Agilulfo, o cavaleiro que existe sem existir, é em si mesma fantasmagórica. Ele é uma imagem fantasma, sem que haja qualquer preocupação de se descrever ou explicar. É o próprio princípio da multiplicidade atuando no discurso cênico literário de Calvino, em seus ícones ou indícios-palavras, com seus diversos significantes.

Curiosamente, no trabalho de Hans-Thies Lehmann, há uma referência ao corpo no teatro pós-dramático associado ao corpo da morte: “O corpo do teatro é sempre o corpo da morte”.²⁷⁶ Essa é uma referência à corporeidade enquanto signo, já que o corpo se constitui como a principal materialidade do trabalho cênico. É isso que aparece encenado na literatura de Calvino, corroborando ou conjuminando para o pensamento da teatralidade em sua escritura. A respeito desses procedimentos, inclusive em outras obras, afirma Barenghi:

São duas as principais trajetórias percorridas. A primeira é uma forma de suavização, quase levitação lúdica: o objeto vem tomado como significante aberto, múltiplo, capaz de se agarrar aos sentidos mais diversos (o tarô disposto em palavras-cruzadas, os temas cênicos do *Teatro dei ventagli*). A segunda consiste, ao contrário, em uma forte concentração sobre o objeto, visa colher seus caracteres peculiares, a levá-lo à luz dos valores escondidos: a “lê-lo” como complexo semântico, pressupondo uma rede de relações.²⁷⁷

É ainda surpreendente, nesse mesmo sentido anteriormente tratado, a maneira teatralizada encontrada por Calvino para dar conta da morte de Cosme, sobre as árvores. Ele traz à cena a passagem de aeronautas ingleses, com um veículo aéreo, um balão bem próximo ao cume altíssimo de uma árvore, em que, por uma força derradeira, ainda se achava o velho Cosme:

O agonizante Cosme, no momento em que a corda da âncora passou perto dele, deu um salto daqueles que costumava dar em sua juventude, agarrou-se na corda, com os pés na âncora e o corpo enrolado, e assim o

²⁷⁵ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 42.

²⁷⁶ LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p. 331-334.

²⁷⁷ BARENGHI. *Italo Calvino, le linee e i margini*, p. 217. “Due le principale strade esperite. La prima è una forma di alleggerimento, quasi levitazione ludica: l’oggetto viene assunto come significante aperto, plurimo, capace di agganciarci ai sensi più disparati (i tarocchi disposti a cruciverba, i temi scenici del *Teatro dei ventagli*). La seconda consiste invece in una forte concentrazione sull’oggetto, che mira a coglierne i caratteri peculiari, a portarne alla luce i valori nascosti: a “leggerlo” come plesso semantico, implicante una rete di relazioni”.

vimos levantar vôo, levado pelo vento, refreando um pouco a corrida do balão, até desaparecer no mar...²⁷⁸

Tanto a imagem da passagem insólita de um balão que perde o controle por causa do vento, bem como o salto inesperado de Cosme e seu possível desaparecimento no mar denotam a perspectiva da distância da morte, sem os vestígios do corpo, bem como seus argumentos teatrais, no que se refere à efemeridade.

Em outra unidade do trabalho, denominada “O mais simples objeto a ver”, Didi-Huberman assim propõe: “Fabricar um objeto que se apresentasse (e que se representasse) apenas por uma mera volumetria de objeto – um paralelepípedo, por exemplo –, um objeto que não inventasse nem tempo nem espaço, além dele mesmo”.²⁷⁹ Ao referir-se, mais uma vez, aos cubos de Smith, o autor também se refere à denominada “crise da representação” como imagem “diferente dos vestígios do mundo”, ou como a “coisa mesma”. Nesse sentido, o autor faz referência direta a Freud, tratando de uma alusão ao inconsciente pelas suas “inquietantes estranhezas”.²⁸⁰ Na mesma esteira da concepção da literatura como ser da linguagem, advinda da situação da crise da representação, ou seja, da noção de imagem, que é o próprio signo sem outro referente na realidade, Didi-Huberman também se refere ao trabalho *As palavras e as coisas* (1966), ao anunciar, com Michel Foucault, os trabalhos em torno da linguagem sem a similitude “desidentificante”.

Daí advém, novamente, a noção de vazio. A imagem artística sem referente na realidade, a denunciar o real, inatingível, sem origem ou fim. As obras artísticas analisadas por Didi-Huberman são esculturas, ao passo que o tecido das construções de Calvino é o cênico literário. É nas considerações seguintes que o autor confirma a ideia trazida pela crise da representabilidade no âmbito das artes. No capítulo denominado “O dilema do visível ou o jogo das evidências”, ele diz que a arte “não representa nada, como imagem de outra coisa”; e que “ela se oferece como o simulacro do nada”,²⁸¹ que os objetos podem se constituir na “facticidade e na teatralidade de suas apresentações diferenciais”,²⁸² e que nisso consistiria a “natureza antropomórfica dos objetos”.

²⁷⁸ CALVINO. *O barão nas árvores*, em *Os nossos antepassados*, p. 363.

²⁷⁹ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 53.

²⁸⁰ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 56.

²⁸¹ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 61.

²⁸² DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. p. 68.

Em seguida, no extremo da ideia anteriormente trazida, parece que o autor, psicanalista e crítico de arte, atinge o cerne da noção de vazio e da definição de imagem dialética. Em “A dialética do visual ou o jogo do esvaziamento”, o autor afirma:

O que vemos é o que vemos. Por mais minimal que seja, é uma imagem dialética: portadora de uma latência e de uma energética. Sob esse aspecto, ela exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela que dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente – de um pano –, nos olhar nela.²⁸³

Novamente fazendo referência a Freud, o autor encontra uma possível origem psíquica para a dupla distância no campo da arte. Quase todos já devem conhecer o jogo do *For-da*, que leva esse nome em alemão, e que se refere a uma criança que brincava com um carretel, jogando-o para longe e vendo-o se reaproximar quando se puxado pelo fio. Inicialmente, Freud teria observado seu neto nesse jogo. Quem não terá visto a criança atirar objetos para que alguém os recupere ou traga-os de volta a si? É uma primeira experiência de perda e reencontro, e que pode ser assim resumida por este âmbito da dupla distância:

O que a criança vê, um jogo do próximo e do distante, uma aura do objeto visível, não cessa aqui de oscilar, e constantemente inquieta a estabilidade de sua própria existência: o objeto se arrisca constantemente a se perder, e também o sujeito que dele ri. A dialética visual do jogo – a dialética do jogo visual – é assim também uma dialética da alienação, como a imagem de uma coerção do sujeito a desaparecer ele próprio, a esvaziar os lugares.²⁸⁴

Assim, o objeto de arte é comparado, mais uma vez (Freud já havia feito isso em “O escritor e a fantasia”), ao brinquedo da criança. Nesse sentido, o brincar é que seria semelhante ao fazer artístico. Os brinquedos teriam essa função representativa, nesse caso, com uma referência. Os pais vão e voltam, as pessoas vão e voltam, desde que não se encontre a morte pelo caminho. Talvez seja isso que leve o escritor a concluir: “As imagens da arte sabem produzir uma poética da ‘representabilidade’ ou da figurabilidade [...] capaz de substituir [...] compartilhar mesmo no mal entendido”.²⁸⁵ A expressão figurabilidade parece ser uma das mais claras para que se entenda, a partir da visibilidade,

²⁸³ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 95.

²⁸⁴ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 97.

²⁸⁵ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 97.

a teatralidade na escrita de Calvino, mais especificamente, em *Os nossos antepassados*. Observa-se que, com esse título, o escritor coloca o espectador no sutil jogo do carretel, no brinqueado da aproximação e do afastamento, dados pela ficção. Ou seja, mais do que um antepassado, na distância proporcionada pelo objeto artístico, ou pelas imagens-palavras, aparece o sujeito em seu infindável brinqueado de ir e vir, de dar e tomar, de escrever-ler, de encenar-ver...

Se, nessa obra, há uma concepção de sujeito encenada, é possível rever a sugestão de Didi-Huberman, que trata de uma “imagem-objeto quase sujeito”, para tomar de empréstimo e falar da imagem cênica do sujeito presente na escritura de Calvino. O sujeito não é o eu, daí a referência ao vazio:

Felizmente, essas obras nada têm de introspectivo: não representam nem o relato autobiográfico, nem a iconografia de seus próprios esvaziamentos. É o que lhes confere a capacidade de insistência diante de nós em colocar o vazio enquanto questão visual. Uma questão silenciosa como uma boca fechada (ou seja, oca).²⁸⁶

No vazio aberto pelas imagens, aparece o movimento do sujeito, mas não se trata de quaisquer imagens, e sim de imagens dialéticas, termo caro ao teatro pelas formulações de Brecht, além de estar presente em outros filósofos.²⁸⁷ Diferentemente da formulação brechtiana, entretanto, em contato com ela, assim é explicitada essa concepção:

Não cabe dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Pretérito com o Agora presente é dialética: não é algo que se desenrola, mas uma imagem fragmentada. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é) não arcaicas; e a língua é o lugar onde é possível aproximar-se delas.²⁸⁸

Se a imagem tem a ver com o jogo humano da presença e da ausência, do ponto de vista dos registros, sejam do imaginário ou do simbólico, a imagem está conectada ao presente, ao passado e ao futuro, na dimensão do desejo, como já afirmou Freud. Isso

²⁸⁶ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 114.

²⁸⁷ Didi-Huberman chega à noção de “imagens dialéticas” a partir de Walter Benjamin. Embora esse referencial teórico não faça parte dessa abordagem, não se pode ignorar as suas contribuições. Cf.: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

²⁸⁸ Walter Benjamin, *apud* DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 114.

denota irremediavelmente o campo do sujeito do inconsciente. A imagem dialética jamais dirá respeito a uma biografia, à vida de um indivíduo, a um ego, ela se refere à condição de sujeito. Daí as personagens fantásticas ou imagéticas de Calvino, reunidas em *Os nossos antepassados*, que se referem à dimensão do sujeito. Diferentemente de se conceituar essa dimensão, o que se apresenta é uma espécie de “jogo da figurabilidade”,²⁸⁹ em que o visível ou legível apresenta-se como imagem dialética, uma vez que é impossível resolver a contradição para qual ela aponta.

O principal exemplo em Calvino talvez seja a criação de *um cavaleiro inexistente* que existe, sem existir, e que, em sua figura, traz não só a presença do sujeito, dada pela linguagem, como sua dimensão corporal, a de um corpo vazio. Uma encenação da crise da representação ou dos paradoxos da imagem. Uma encenação do sujeito do inconsciente. Por isso, essa figurabilidade aponta para tudo isso e, ainda, para o “falta ser”,²⁹⁰ ou, como se pode dizer, para o *falasser*.²⁹¹

Por outro lado, alguém que volta da guerra dividido em metades, uma mesquinha e outra boa, também é uma imagem dialética. Cada metade comporta seu único olho, que confere à realidade uma acepção diferente. E, ainda, há a imagem de uma personagem que vive sobre as árvores, em permanente interação com os que vivem abaixo delas, o que se constitui como uma narrativa dialética que produz sentidos ao olhar, considerando os diversos planos: aquele da copa das árvores e o terrestre, ou ainda, o aéreo e o marítimo, o da comunidade e o do solitário, o do bandido e o dos cidadãos corretos, etc.

Embora este seja um termo da psicanálise, o *falasser*, no texto de Didi-Huberman, se refere à tautologia atribuída aos minimalistas,²⁹² especialmente à concepção de volume nas obras de Tony Smith e Robert Morris que, no seu entender, possuem uma eficácia fantasmática.²⁹³ Assim se afirma a forma e a presença figural do objeto, embora o vazio dele, ou o entre o olhar e a obra, proponha uma presença de “quase sujeito”.²⁹⁴

²⁸⁹ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 117.

²⁹⁰ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 118.

²⁹¹ Observa-se o deslize de significantes proposto por Lacan, correlatos ao sujeito: *falta-ser*, *falasser* e *falecer*. Este último faz sentido com as considerações de Didi-Huberman acerca da dupla distância diante do túmulo.

²⁹² “What you see is what you see”, em DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 119-120.

²⁹³ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 120.

²⁹⁴ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 120.

V.5. Dos vazios ao sujeito

Observar-se-á que, para haver o vazio, é preciso que se estabeleçam as relações interpessoais – tão geradoras de angústia. Assim, o vazio traria a “dessemelhança de uma escolha geométrica”, não tão-somente no caso das esculturas, mas, observando-se que esses termos cabem à imagem dialética do inexistente de Calvino, em sua condição de sujeito. A escrita seguinte, a respeito das esculturas analisadas, é cabível à personagem Agilulfo, na encenação do sujeito:

Ele permite à estatura do objeto pôr-se diante de nós com a força visual de uma dimensão que nos olha – nos concerne e inicialmente, assemelha-se a nós –, ainda que o objeto nada dê a ver além de si, além de sua forma, sua cor, sua materialidade próprias. O homem, o *antropos*, está de fato aí na simples apresentação da obra, no face a face que ela nos impõe; mas não tem, ele, sua forma própria, não tem a *morphè* de sua representação voltado à semelhança de uma escolha geométrica.²⁹⁵

Agilulfo Ermo não é de todo uma construção puramente geométrica, é um figurino vazio – uma armadura branca, vazia, com penacho iridescente – e que não pode dormir, já que isso é da ordem da necessidade do corpo que não possui. O sujeito nunca dorme, é o sonho acordado da linguagem. No excerto abaixo, Calvino contrasta o peso da atmosfera de um exército que dorme com a leveza insólita da imagem na arte, seja ela literatura, música, escultura ou teatro. A refinada ironia compõe o cenário para que Agilulfo se constitua um insone perpétuo ou um sonho acordado:

As estrelas a e lua passeiam silenciosas sobre os campos adversários. Em nenhum lugar se dorme tão bem quanto no exército.

Somente 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 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. Das tendas em forma de cone erguia-se o concerto do pesado arfar dos adormecidos. Como era possível aquele fechar de olhos, aquela perda da 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

²⁹⁵ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 126-127.

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. Incomodava-o e inquietava-o mais que tudo ver pés descalços que despontavam aqui e ali da entrada das tendas, os dedos apontando para cima: durante o sono, o acampamento era o reino dos corpos, uma exposição da velha carne de Adão, cheirando ao vinho bebido e ao suor da jornada de lutas; ao passo que no umbral dos pavilhões jaziam descompostas as armaduras vazias, que os escudeiros e os fâmulos, de manhã, lustrariam e deixariam tinindo.²⁹⁶

A longa citação é apresentada com algumas finalidades: a primeira é demonstrar o procedimento da leveza, que só pode ser dado pelo peso, como demonstra Calvino em sua segunda proposta para o atual milênio.²⁹⁷ Ele traz a solidez de um exército, no entanto, silencia as batalhas e os coloca à luz da lua e das estrelas, apaziguados; contrapõe o sono profundo de diversos homens à insônia do sujeito, ou de Agilulfo; contrasta o peso dos corpos tombados pelo sono profundo com as ações frugais encontradas pelo inexistente para ocupar o tempo insone da noite, que quer e, paradoxalmente, não quer dar conta de sua in/existência. De um modo cênico, contrapõe os corpos e suas vicissitudes ao fato de haver apenas alguma consciência do existir, nas armaduras esvaziadas de corpos, ou na sua armadura, em que habita apenas uma voz, ou o sujeito da linguagem. Enfim, Calvino alerta para o vazio das horas e as tentativas de se juntar “os fios da própria vida”. Não seriam essas as tarefas do sujeito, em suas inúmeras tentativas de reunir no tempo e espaço da existência alguma consciência de si, objetivada nos seus próprios atos? Não seria essa a função do sonho, da análise, ou das artes na produção de sentidos?

Novamente, é possível confundir os discursos. E o que o autor da dupla distância propõe para as esculturas, serviria ao que Calvino propôs em sua escritura: “Uma estratégia relacional – um teatralismo psicológico –, para alcançar o registro bem mais sutil, quero dizer metapsicológico, de uma dialética do dom e da perda, da perda e do desejo, do desejo e do luto”.²⁹⁸ Parece ser a escritura de *O cavaleiro inexistente* investida desse teatralismo, demonstrado, em sua multiplicidade, na dimensão do desejo e da perda.

Como se reúnem o esvaziamento e a “monumentabilidade”²⁹⁹ na obra de arte? É o que demonstram as esculturas de alguns minimalistas, alcançando-se mesmo a ideia de

²⁹⁶ CALVINO. *O cavaleiro inexistente*, em *Os nossos antepassados*, p. 372-373.

²⁹⁷ Cf.: CALVINO. *Leveza. Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 13-41.

²⁹⁸ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 129.

²⁹⁹ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 138.

vazio como processo na criação: “Implicar o vazio como processo, ou seja, como esvaziamento, para inquietar o volume: essa operação, mais uma vez, é de natureza dialética”.³⁰⁰ Assim fica definida a operação dialética presente na arte.

Por sua vez, a reunião das três obras sob o título de *Os nossos antepassados* conferiu-lhes uma monumentabilidade literária e artística. A trilogia reunida confere um sentido novo a cada uma das obras, e ao que consta, é um episódio único na trajetória do escritor, o que, de certa forma, marca uma década de sua produção literária, se se considerar que todos foram escritos entre 1950 e 1960, quando, então, o próprio Calvino reuniu as obras e escreveu seu prefácio, aqui já aludido. Juntas, essas obras formam um corpo, talvez o corpo vazio do sujeito, no jogo de mostrar e apagar, da presença e da ausência.

Ao se discutir as noções de sujeito, das dialéticas dos corpos, daquilo que traz de um dentro e um fora ou da interioridade/exterioridade, é possível tomar, ainda, a ideia da dupla distância:

Essa noção de dupla distância é essencial. Ela determina a estrutura paradoxal de um lugar oferecido em seu grau “minimal”, mas também em seu grau mais puro de eficácia: é aí, mas é aí vazio. É aí onde se mostra uma ausência em obra. É aí que o “conteúdo” se abre, para apresentar que aquilo em que ele consiste não é senão um objeto de perda – ou seja, o objeto mesmo, no sentido radical, metapsicológico do termo. Reencontramos aqui a espécie de *double bind* já evocado da expressão “vide!” (ver/vazio). Ora, essa dupla coerção do ver-ver, quando ver é perder – determina, com a dupla distância que ela impõe, o estatuto correlato de uma temporalidade.³⁰¹

Essa dimensão da dupla distância, do vazio, também é trazida por Calvino com suas imagens dialéticas, ou com sua narrativa teatral. É o que se apresenta na resposta dada a Rambaldo, acerca disso, da existência, por exemplo:

— 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.

— Deve ser pesado...

— Não. A voz voltara a ser seca, forte.

— E a armadura, nunca sai de dentro dela? Tornou a murmurar.

— Não há dentro nem fora. Tirar ou pôr não faz sentido para mim.

³⁰⁰ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 138.

³⁰¹ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 139-140.

Rambaldo erguera a cabeça e observara as fissuras da celada como se buscasse naquele escuro a centelha de um olhar.³⁰²

Assim, o olhar de Agilulfo é vazio, o escuro dentro da armadura, e para ele não há dentro nem fora, uma vez que a sua *ex-sistência*³⁰³ é dada pela linguagem, ou pelo ser que fala, pelo sujeito.

Didi-Huberman apresenta alguns termos justapostos para tratar da obra dos escultores minimalistas, a saber: “metamodernismo” e “infra-antropomorfismo”, além de falar de uma “humanidade por ausência”.³⁰⁴ Esses termos me parecem norteadores dessa leitura, na perspectiva do sujeito, trazida pela imagem literária e teatral, reforçando a tese de que a dupla distância é uma noção da arte em qualquer circunstância, entretanto, a chamada pós-modernidade seria bem caracterizada pelas expressões citadas, colocando em destaque esse modo de funcionamento. A escritura em Calvino, mais especificamente, em *O cavaleiro inexistente*, apresenta desnudados, alguns procedimentos do modernismo – desconstrói ao reconstruir textos com referências medievais –, podendo ser considerado pós-moderno – com a encenação da própria escrita/linguagem.³⁰⁵ Quanto ao “infra-antropomorfismo” ou “humanidade por ausência”, essas são expressões que definem bem a abordagem do sujeito, dessas personagens que não são totalmente humanas, embora façam referência a isso. O que seria outra característica do pós-moderno, ou da ficção fantástica e fantasmática do autor da trilogia.

Voltando para os processos que justificariam a imagem como fazendo parte daquilo que se compõe do vazio, entre aquele que olha e o objeto artístico inquietante, estaria a noção de “aura”, cara a Walter Benjamin, pouco entendida para a maioria e trazida à luz, aqui, também pela obra de Didi-Huberman. Nos excertos abaixo, são definidas com muita propriedade essa noção da aura, no cerne da dupla distância.

A aura seria portanto como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. Um paradigma visual que Benjamin apresentava antes de tudo como *um poder da distância*: “Única aparição

³⁰² CALVINO. *O cavaleiro inexistente*, em *Os nossos antepassados*, p. 383.

³⁰³ Remete-se aqui à citação feita anteriormente, de LACAN, *R.S.I.*, p. 11: “o Simbólico, por exemplo, mostra no espaço de duas dimensões, definido pelo fato de que algo ex-sista só por ser suposto na escritura, pela abertura da rodela nesta reta infinita, está aí o que tanto em relação a um dos elementos do nó, quanto a todos os outros, permite situar o que diz respeito à ex-sistência...”.

³⁰⁴ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 144.

³⁰⁵ Na mesma direção, Foucault alerta para o fato de que Cervantes, em sua desmontagem do romance de cavalaria, teria sido um moderno, quatro séculos antes de eclodir o que se chamaria Modernismo.

de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa estar”... (BENJAMIN, *L'oeuvre d'art a l'ere de sa reproductivité technique*, 1936).

[...] um *poder do olhar* atribuído ao próprio olhado pelo olhante: “isto me olha”.³⁰⁶

Este parece ser o ponto de vista assumido nesta tese – “isto me olha” –, o da imagem literária, teatral, inferindo acerca da aura, na dimensão da escritura.³⁰⁷ Nesse sentido, *Os nossos antepassados* seria uma obra aurática, ela mesma, pela sua teatralidade, encenável e encenando as questões do sujeito, dada por jogos de olhares.

Tocamos aqui no caráter fantasmático dessa experiência, mas, antes de buscar avaliar seu teor simplesmente ilusório ou, ao contrário, seu eventual teor de verdade, retenhamos a fórmula pela qual Benjamin explicava essa experiência: “Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos” – e ele acrescentava em seguida: “Esta é uma das fontes mesmas da poesia”.³⁰⁸

Nas alusões ao termo aura, está aquilo que se aproxima da capacidade de reinvenção da imagem, em colocar em evidência a sua capacidade de gerar outras imagens, ao fantasma, ou à fantasia inconsciente, em psicanálise. É o que parece ocorrer no trânsito entre a literatura do escritor italiano e o teatro. A aura ainda estaria ligada à visibilidade, anteriormente associada à teatralidade. Afinal, não é qualquer imagem literária que comporta esse poder aurático. Está aí implicada a questão do sujeito do inconsciente para que seja percebida pelos espectadores, leitores e artistas, como um fenômeno escritural ou aurático. Novamente, Didi-Huberman explica a difícil noção de aura associada à imagem do sujeito, nesta perspectiva:

Aurático, em conseqüência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens*, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como tantas outras figuras associadas, que surgem, se aproximam se afastam,

³⁰⁶ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 144; 148-149. (grifo meu)

³⁰⁷ Barthes, de um modo muito semelhante, ao longo de sua obra, demonstrou o conceito de escritura e de como ela teria esse caráter apresentado por Benjamin e corroborado por Didi-Huberman, que está presente na escrita de Calvino.

³⁰⁸ (BENJAMIN, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, 1939, p. 200), em DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 148-149.

para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma **obra do inconsciente**.³⁰⁹

A associação da aura à dimensão do sonho coloca a questão no campo da metapsicologia ou da psicanálise, remetendo ao conceito de sujeito na dimensão da dupla distância, sempre informe, entendida aqui como o espaço vazio, que entre as obras de arte e seus espectadores, pode constituir imagens dialéticas.

Embora o termo aura denote também aspectos religiosos, Didi-Huberman chama a atenção para as possibilidades de secularização da aura, justamente ao demonstrar a “natureza cultural do fenômeno aurático”. Outra associação possível da imagem aurática à imagem artística é a sua capacidade de nos tocar: “É ainda a distância – *a distância como choque*. A distância como capacidade de nos atingir, de nos tocar, a distância ótica capaz de produzir sua própria conversão háptica ou tátil”.³¹⁰ Nisso consistiria a própria dimensão do teatro, quando ele toca, causa espanto, inquieta, faz ecos, cria ressonâncias, provoca recriações, cria novos espaços, instaura o jogo de olhares, entre a encenação e os espectadores, e, mais especificamente, a teatralidade da obra de Calvino, que permite esse movimento do ser, em obra.

O espaço é distante, o espaço é profundo. Permanece inacessível – por excesso ou por falta – quando está sempre *aí*, ao redor e diante de nós. Então, nossa experiência fundamental será de fato experimentar sua *aura*, ou seja, a aparição de uma distância e o poder desta sobre nosso olhar, sobre nossa capacidade de nos sentir olhados.³¹¹

O teatro, ao trabalhar com as imagens de Calvino, parece conceber esse espaço de que trata o autor. O espaço aurático, com seu poder de tocar o espectador, com imagens primeiras do imaginário, reconstruídas por associação de ideias pelos artistas, como parece ter sido o caso de tantas encenações advindas das obras de Calvino.

A associação do vazio à aura, enquanto espaço possível da criação artística, ainda é trazida: “Caberá portanto denominar *aura* essa coisa sem contornos”,³¹² ao espaço entre objeto artístico, imagem literária ou teatral, entre a obra e o leitor ou o espectador. A teatralidade parece ser esse espaço sem contornos que comporta a dimensão do sujeito, já

³⁰⁹ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 148-149. (grifo meu)

³¹⁰ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 155.

³¹¹ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 164.

³¹² DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 166.

que o teatro é o lugar privilegiado do cruzamento de olhares: “A dupla distância está portanto em obra, e em muitos níveis, nesses volumes virtualmente esvaziados, nesses vazios visualmente compacificados...”³¹³ *Os nossos antepassados* constitui-se, por tudo isso, nessa espécie de volume virtual, pretérito que se esvazia, trazendo à cena o vazio do sujeito que se apresenta ou se faz presente.

³¹³ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 166.

UNIDADE 6

nos nós, a interseção de duas curvas não é nunca um ponto abstrato, mas é o ponto em que ocorre ou gira ou se amarra uma ponta de cabo ou trança ou corda ou fio ou linha ou cordão, sobre ou sob ou em torno de si e de outro elemento congênere, como resultado dos gestos muito precisos de um grande número de ofícios, do marinheiro ao cirurgião, do sapateiro ao acrobata, do alpinista à costureira, do pescador ao embalador, do açougueiro ao cesteiro, do fabricante de tapetes ao cordoeiro de pianos, do campista ao empalhador de cadeiras, do lenhador à rendeira, do encadernador de livros ao fabricante de raquetes, do carrasco ao artesão de colares... A arte de dar nós, ápice ao mesmo tempo da abstração mental e da manualidade, poderia ser vista como a característica humana por excelência, tanto quanto ou mais ainda que a linguagem...

Italo Calvino, “Digam com os nós”, em: *Coleção de areia*, p. 71.

VI. ENTRE NÓS

A palavra “nós” é bastante curiosa: pode servir para designar a primeira pessoa do plural, um conjunto de seres, ou algo que se ata embaraçosamente. O curioso é que o primeiro sentido costuma gerar o segundo. Nos sentidos dos nós, ou em sua metáfora, se encontram os maiores embaraços resultantes dos amavios relacionais, já que aludem aos conflitos, difíceis de se desatar. Nó, a imagem da imbricação, do desassossego, da dúvida, do ponto falho. No entanto, não se vive sem os nós, seja do ponto de vista prático ou metafórico, daí os vários sentidos conformes a epígrafe de Calvino. Nó, amarração que possibilita reuniões, movimentações, construções, suportes, elevações. Se se observar os tantos nós e os seus fazedores, se saberá dos próprios furos, ou dos anéis, do encontro entre as diversas instâncias, ou do desencontro. Cito Barenghi, em concordância:

Para mim, ao menos, acontece assim. Quando releio Calvino, tenho a sensação de que, se mesmo a realidade de que ele fala é caos labirinto entropia catástrofe, o modo como estabelece o diálogo com o leitor não é nunca caótico nem labiríntico, nem entrópico nem catastrófico. E, dado que, a realidade é feita *também* de diálogos – de comunicações, de relações: de relações interpessoais, para usar uma expressão um pouco arrogante – ler Calvino, para mim, significa (mas espero que não só para mim) me sentir frente a esse mundo não-escrito tão insensato, tão complicado e enigmático, tão difícil de interpretar, um pouco menos inerte.³¹⁴

Enfim, os nós constituem uma imagem para o escritor Italo Calvino, que investigou sua materialidade, comparando-a aos códigos de uma comunicação anterior à escrita em “Digam com os nós”, *Coleção de areia*,³¹⁵ um “diário de imagens” de alguns

³¹⁴ BARENGHI, 2007, p. 120. “A me, almeno, succede così. Quando rileggo Calvino ho la sensazione che, se anche la realtà di cui egli parla è caos labirinto entropia catastrofe, il modo in cui imposta il dialogo con il lettore non è mai caotico né labirintico, né entropico o catastrofico. E poiché la realtà è fatta *anche* di dialoghi – di comunicazioni, di rapporti: di relazioni interpersonali, per usare un’espressione un po’ sussiegosa – leggere Calvino per me significa (ma spero non per me solo) sentirmi, di fronte a questo mondo non scritto così insensato, così aggrovigliato ed enigmatico, così difficile da interpretare, un po’ meno inerte”.

³¹⁵ CALVINO. *Coleção de areia*, 2010. Cf.: *Collezione di sabbia* (1984). Essa obra reúne uma série de ensaios que tratam dos seguintes temas: “A primeira (*Esposizioni-Esplorazioni*) é dedicada às mostras originais e insólitas, e consiste, sobretudo, em descrições de objetos; a segunda e a terceira tratam de obras de arte, imagens, livros sobre imagens, com um deslizamento gradual em direção à visão imaginativa ou mental (*Il raggio dello sguardo, Resoconti del fantastico*); a quarta descreve coisas vistas em países longínquos, o Japão, o México, o Irã (*La forma del tempo*)”. In: BARENGHI. *Italo Calvino, le linee e i margini*, p.142-143. “La prima (*Esposizioni-Esplorazioni*) è dedicata a mostre originali e insolite, e consiste soprattutto in descrizioni di oggetti; la seconda e la terza trattano di opere d’arte, immagini, libri su immagini, con un graduale slittamento verso la visione immaginativa o mentale (*Il raggio dello*

eventos visitados pelo autor que integram a sua criação ensaística, ao final de sua trajetória. É imagem também para o psicanalista Jacques Lacan que, em outra ocasião, tomou emprestada uma teoria matemática, ou geométrica – a do nó Borromeu –, e a reinventou para designar uma espécie de constituição do sujeito. *Os nossos antepassados*, de Italo Calvino, pode ser também considerado um nó, uma amarração, uma vez que esse autor reuniu três obras distintas e independentes e deu a elas um corpo literário. De maneiras bem distintas, os nós foram tomados por ambos; o que não se sabia é que a literatura de Calvino vem abarcando os nós, as amarrações que dizem respeito ao sujeito, no entrelaçamento do imaginário com o simbólico.

Quem iniciou esse brinquito de três? Nos contos de fadas, são três reis, três princesas, três dias, três desejos... Nas narrativas religiosas, a Santíssima Trindade, o Rosário, feito de três terços ou três fios de contas. Na psicanálise, a estrutura triádica das figuras psíquicas. Quase sempre, duas instâncias pedem uma terceira.

Em Foucault, também a tarefa de nomear começa com duas delas: *as palavras e as coisas*, mas, ao que tudo indica, acaba entrando nos terrenos literários do indizível, do real, na busca de explicar-se a lógica das ordens em que se pode concebê-lo. Se Foucault partiu de Borges para tratar do afã humano de ordenar as coisas, ao nomeá-las, ele só poderia concluir seus trabalhos indicando as teorias do inconsciente freudiano, ao tratar da linguagem e de seus múltiplos nomes entre o Mesmo e Outro.

No brinquito de três iniciado por Lacan, três círculos são entrelaçados, dando origem a um nó, de modo que só podem ter existência assim, unidos, os círculos que, depois, recebem os nomes de Real – Simbólico – Imaginário. É um modelo inquebrável e que só existe em interseção. O registro imaginário lembra o infinito das relações do sujeito no espelho do Mesmo e do Outro. O simbólico traz o grande registro da cultura, ou do Outro. Ao passo que o real seria inominável, o impossível, o indizível, que encontra a sua maior expressão na morte.³¹⁶ Também para o morrer existem dizeres imaginários, simbólicos, inesgotáveis, apenas como restos – a morte, o vazio.

sguardo, Resoconti del fantástico); la quarta describe cose viste in paesi lontani, il Giappone, il Messico, l'Iran (*La forma del tempo*)”.

³¹⁶ Cf.: CHEMAMA. *Dicionário de psicanálise*, p. 182: “aquilo que, para um sujeito, é expulso da realidade pela intervenção do simbólico. Segundo J. Lacan, o real só pode ser definido em relação ao simbólico e imaginário. O simbólico o expulsou da realidade. Ele não é essa realidade ordenada pelo simbólico, que a filosofia chama de ‘representação do mundo exterior’. Mas ele volta na realidade para um lugar no qual o sujeito não o encontra, a não ser sob a forma de um encontro que desperta o sujeito de seu estado ordinário”.

Calvino também criou suas três histórias, uma após outra, ao longo de uma década, como foi dito: *O visconde partido ao meio* (1951), *O barão nas árvores* (1957), *O cavaleiro inexistente* (1959). E depois as entrelaçou sob o signo de *Os nossos antepassados* (1960). Essa nomeação da trilogia ressignificou a obra, que são escrituras acerca do humano no registro do olhar imagético, compartilhado no universo dos símbolos literários.

Neste estudo, novamente, três fios de cruzamento: Foucault, Lacan e Calvino. Todos eles a fiar acerca da linguagem, com ela e nela. Na sua arqueologia da língua, Foucault parte do processo das ordens da taxonomia, sejam as literárias ou as científicas, nas tentativas de nomeação dos seres vivos, das estruturas econômicas que os reúnem ou dividem, ou, ainda, das instaurações da linguística. Na história dos nomes, o filósofo ficou intrigado com um texto de Borges que apresentava uma classificação de seres fabulosos, ao passo que finda a obra tratando da construção do inconsciente, dada nos termos de Freud, a partir do universo das linguagens. Seja como for, nas construções simbólicas, atravessadas pelo inconsciente, surgem os imaginários olhares. Acerca da ordem dos possíveis, no campo da arqueologia da palavra, diz Foucault:

A ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem; e é somente nas casas brancas desse quadriculado que ela se manifesta em profundidade como já presente, esperando em silêncio o momento de ser enunciada.³¹⁷

Já o italiano, no seu brinqueado de três, nas cinzas quentes do pós-guerra, encena um possível sujeito freudiano em um *visconde* cindido em suas metades díspares: pulsão de vida e pulsão de morte. Com o *barão*, ele convoca o desejo, suspenso nos signos das árvores e, aquém de si mesmo, resta a comunidade dos homens, e seus objetos de amor. No *cavaleiro inexistente*, Calvino figura o “ser de linguagem”, objeto da literatura, de Foucault a Barthes, de Freud a Lacan. Agilulfo é o Mesmo, feito só de linguagem, uma cena de teatro. Essa personagem que contracena com o outro, Gurdulu, o puro deslize de significantes, renomeado a cada momento pelo Outro, subtraído dos universos atemporais para o campo da cultura e seu olhar imagético.

Os jogos se transformaram em quatro, na sucessão dos dizeres: Calvino partiu para as *Cidades invisíveis* e outras construções do indizível; Lacan opta pelo quarto termo,

³¹⁷ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas, p. XVI.

O sinthoma no campo do desejo; Foucault se tornaria famoso pela arqueologia *da loucura*. E cá se continua a fiar.

V.1. *Os nossos antepassados*: escritura e teatralidade

A escrita literária comportaria as três citadas dimensões indissociáveis, ela faz parte do que se poderia chamar realidade, dadas as conexões do imaginário e do simbólico que trazem o sentido. No entanto, na escrita de *Os nossos antepassados*, ocorrem movimentos bastante elucidativos do próprio imaginário, no que diz respeito ao aspecto da reinvenção de realidades. Unidas, as narrativas contribuem para a ilustração do próprio nó Borromeu de Lacan, figurações do sujeito.

Em *O visconde partido ao meio*, há, particularmente, uma apresentação cênica da realidade psíquica e social, da eterna cisão entre o bem e mal, em que se deflagram as relações subjetivas ou objetivadas – como é o fenômeno da guerra, ou da vida em comunidade, por exemplo –, composições, encenações em torno do real. É interessante notar que o narrador é uma criança e, ao mesmo tempo em que se protagoniza a infância da contemporaneidade, mostra-se o espelho na formação das identidades, ou da constituição dos seres. Dividido está o homem diante de si mesmo, um ser de conflito. A encenação se completa ao se mostrar as metades autônomas do visconde, em conflito com os diversos segmentos sociais: os familiares tão estranhos, os camponeses religiosos, os leprosos perversos continuam a falar, especialmente em *Partido*, do Grupo Galpão.

Já em *O barão nas árvores*, o universo imaginário está no traçado dos episódios de Cosme, personagem que leva a vida entre aqui e lá, suspenso nas árvores, desde a adolescência. O desenho de cada personagem é como a palavra inscrita no papel que brinca com as línguas europeias: francês, espanhol, alemão, italiano, inglês. Cosme é partitura que dança nos galhos das árvores, ou maestro que tenta reger os acontecimentos, compondo outros traçados com as personagens que estão sob as árvores. Os traços de cada personagem convocam a força dos três registros, pelo fio do imaginário. Há, entre as diversas comunidades terrenas, uma única, mais distante – a pequena comunidade de Olivabaixa –, que vive temporariamente excluída, suspensa nas árvores, em uma vida de prazeres, ficção das ficções. Seguindo o desenrolar da história, surge proposto o jogo amoroso entre Cosme e Viola, sem controle, sem completude, enfim, é a própria ilustração

das relações entre o sujeito e o objeto de seu desejo, sempre fugidivo na triangulação dos signos ou das palavras.

Em *O cavaleiro inexistente*, por sua vez, há a encenação do imaginário, principalmente pelos eventos ocasionados por uma personagem constituída da linguagem falada, vazia em sua corporeidade e, curiosamente, delimitada por uma armadura, um figurino teatral, “um invólucro psíquico”³¹⁸ – a armadura branca vazia. Há, aí mesmo, a força da linguagem na constituição do sujeito, em uma interpretação cênica, já que, da armadura branca, há uma voz que fala, com a “força de vontade”, a manter-se na existência. Aparece descortinada a própria dimensão da linguagem, logo, do inconsciente, ou o *falasser*.³¹⁹ A evocação da linguagem é estabelecida, ainda, pelas relações vivenciadas entre o escudeiro Gurdulu, colado ao espelho do mundo – a *mimesis* –, ao lado desse cavaleiro inexistente, feito de palavras – “o ser da linguagem” – de que fala Foucault.

Juntos, Agilulfo e Gurdulu fazem uma evocação ao Dom Quixote e Sancho Pança, ainda que numa quase completa inversão dos registros.³²⁰ Traços do romance de cavalaria, escrita da modernidade e da pós-modernidade são reunidas, de modos bem distintos, por Cervantes, e, mais tarde, por Calvino. A mistura de linguagens, à maneira do pós-dramático, surge, para esses autores, como marcas de uma encenação literária.

Enquanto as aventuras de Sancho Pança e Dom Quixote são construções literárias em que o princípio da fantasia, por vezes, invade e confunde a personagem principal da narrativa – Dom Quixote confunde realidade e ficção –, no realismo fantástico de Calvino, as personagens constituem-se na/da própria dimensão ficcional.

Há um risco, nessa concepção, de se priorizar um dos registros, evidenciando o aspecto imaginário na possível leitura de cada uma das obras que compõem *Os nossos antepassados*.³²¹ Aqui, se propõe o privilégio das imagens, a premência da visibilidade no processo de criação desse escritor, o que já conecta a trilogia com o teatro. Pretende-se,

³¹⁸ Essa é uma referência alusiva ao *Eu-pele*. Cf. ANZIEU. *O eu-pele*, 1988.

³¹⁹ Termo laciano citado várias vezes no *R.S.I.* (1974-1975).

³²⁰ Há que se lembrar que o texto inspirador da fábula contemporânea são os poemas de Ariosto – *Orlando Furioso* – objeto da pesquisa literária de Calvino, como indicam diversos estudos.

³²¹ Justamente o risco da ilusão de que cada registro existiria sozinho, ou da possibilidade dessa leitura ser excessivamente didática, gerando um engavetamento de cada dimensão do sujeito, confundindo a metapsicologia com um discurso psicológico.

demonstrar a clareza com que se dá, em *Os nossos antepassados*, a teatralização da ordem do sujeito do inconsciente, pela via dos seus registros, a saber, o simbólico, o imaginário.

Assim, nesta leitura, há o entendimento de alguns conceitos da psicanálise que aparecem encenados nessa literatura, tal como a noção de sujeito. Aquilo que seria de um hermetismo próprio da linguagem psicanalítica é traduzido em imagens, pela visibilidade da escrita de Calvino, elucidativa desses conceitos na dimensão do esvaziamento do eu e da destituição das imagens como cópias, ou seja, tomando-as como próprias à invenção de realidades: palavras que vão margeando o real, propondo a recriação, a reinvenção, como só é possível à linguagem artística. Lá onde Lacan teoriza, Calvino encena.

VI.2. Dos nós aos registros

Os registros – o simbólico, o imaginário, em torno do real – constituem o substrato teórico aqui escolhido para o entendimento da escritura e da teatralidade em *Os nossos antepassados*, de Italo Calvino. As obras reunidas nessa trilogia incidem no real como cenas imaginárias da realidade, e, sendo arte, é inerente ao universo simbólico, ou seja, elas figuram entrelaçadas pela linguagem artística. Destaca-se nessa vigorosa criação imaginária, a ficção, que repercute em outras recriações, inclusive no teatro. *Os nossos antepassados* é aqui visto como um sistema de encenação do sujeito do inconsciente.

Em um artigo de 1983, “Digam com os nós”, após ter visitado a mostra denominada “Nós e amarrações”, em Paris, Calvino definiu os nós feitos de cordas, pela sua materialidade, como “fibras entrelaçadas”, além de tratar de seu caráter simbólico, ou seja, a possibilidade de “refletir sobre a linguagem dos nós como uma forma primordial de escrita”.³²² Curiosamente, o artigo, de apenas quatro páginas, finda com uma nota simples acerca do famoso nó Borromeu, fazendo referência, inclusive, a um dos textos de Lacan a respeito desse assunto:

Porque os nós, como configurações lineares de três dimensões, são objeto de uma teoria matemática. Entre os problemas que ela descortina há o “nó borromeu” (três anéis enlaçados, dos quais apenas o terceiro anel ata os outros dois). O “nó borromeu” também foi muito importante para Jacques Lacan: veja-se, no Seminário XX, o capítulo “Anéis de corda”. [...] o espaço tridimensional tem na realidade seis dimensões, porque tudo muda

³²² CALVINO. *Coleção de areia*, p. 68.

conforme uma dimensão passe acima ou embaixo de outra, à esquerda ou à direita de outra, como um nó.³²³

O grafo do nó, escolhido por Lacan para designar essas dimensões – Real, Simbólico e Imaginário –, foi retirado da linguagem matemática, ou teria sido inspirado no conhecido “nó Borromeu”,³²⁴ como lembrou o próprio Calvino. Essa imagem foi escolhida e trabalhada intensamente por Lacan, e transformada em uma topografia possível para a elucidação dos registros da formação do sujeito, correlacionados ao processo de identificação, e, por outro lado, inspirados no que se convencionou como o “estádio do espelho”, ou simplesmente, “fase do espelho”.³²⁵

Na alusão aos estudos de Lacan, mesmo tratada de forma sintética, não se pode ignorar que tais entendimentos foram tomados dos estudos da *Fenomenologia do espírito*, de Friedrich Hegel.³²⁶ Acrescenta-se, ainda, que a formulação de Lacan acerca do desejo é uma retomada de Kojève, que afirmara: “O desejo do homem é o desejo do outro”.³²⁷ Essa é uma das conclusões possíveis, advindas da configuração do sujeito do inconsciente, pela via psicanalítica, e, deixando à parte essas circunstâncias que envolvem o pensamento, ou o caminho percorrido por Lacan, ressalta-se que há muitas notas acerca da observação das experiências em torno dos olhares no espelho.

Na constituição do desejo, na sua base, está a dimensão do olhar, perpassado pela linguagem. Daí a reiterada metáfora do espelho e sua importância – o Mesmo e o Outro de que fala Foucault, em *As palavras e as coisas*. O jogo entre olhares de crianças no espelho teria sido inspirador das questões relativas à identificação, ou à formação do ego, se é que

³²³ CALVINO. *Coleção de areia*, p. 70-71.

³²⁴ Há uma ótima descrição do “nó Borromeu” feita pelo geólogo Luis Alfredo Moutinho da Costa: <<http://ditosbemditos.blogspot.com.br/2010/12/jacques-lacan-1901-1981-no-borromeano.html>>. Consultado em 22/08/2012.

³²⁵ A primeira referência aos textos de Lacan consultada a esse respeito data de 1936, entretanto, ao longo de sua obra, há variados trabalhos que tratam do assunto, como, por exemplo, aqueles que estão reunidos nos seus *Escritos*, com textos de 1954, 1966, em que são feitas referências a Hegel. Especialmente em O Seminário – Livro 20 (1973), há uma apresentação bem cuidadosa do assunto, além de inúmeras outras publicações.

³²⁶ ARANTES, Paulo Eduardo. Hegel no espelho do Dr. Lacan. Publicado originalmente na revista *IDE*, n. 22, p. 64-77, 1992. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 11-38, 1995. Cf. <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S1678-51771995000200002&script=sci_arttext>. Consultado em 11/05/2011. Precisamente, esta última informação está contida neste estudo, em que o filósofo cita Ogilvie para sustentar essa afirmação. Sendo assim, há notícias de que a leitura lacaniana fora feita a partir das mediações de Alexandre Kojève e, posteriormente, em diálogo com Jean Hyppolite.

³²⁷ ARANTES. Hegel no espelho do Dr. Lacan, p. 5.

se pode dizer assim, ou mais, da constituição do homem no campo do inconsciente.³²⁸ Nesse jogo, para além do espelho físico, há a presença do olhar do outro como espelho, e da linguagem que o sustenta, entretanto, o outro aparece como separado e distinto dela mesma, visto que, ao nomeá-la, acaba por inseri-la no universo das palavras, da linguagem ou do simbólico. E a linguagem poderia, ainda, funcionar como espelho, nomeando o sujeito e o desejo.

Assim, em O Seminário – Livro 20: *Mais, ainda*, Lacan (1972-1973), citado por Calvino, fala a respeito dos três anéis de corda entrelaçados. A partir daí, a ideia dos registros indissociáveis se desenvolve e atinge a esfera do estádio do espelho, ou do processo de identificação. Cada um dos aros poderia ser a alusão ao sujeito no seu entrelaçamento com o outro, ou com a cultura, também entendida como o Outro: “O mundo é simétrico ao sujeito, o mundo disso que chamei da última vez de pensamento é o equivalente, a imagem em espelho, do pensado. É mesmo por isso que nada houve senão fantasia quanto ao conhecimento, até o advento da ciência mais moderna”.³²⁹

Na citação, afirmações que dizem respeito tanto ao nó Borromeu quanto à experiência do espelho, aparecem as associações entre mundo e sujeito, no universo especular, bem como já se adianta a ordem do simbólico, ou do pensamento, que se exprime como linguagem e, especialmente, a dimensão do imaginário, já que a fantasia se associa à dimensão do conhecimento, inclusive, científico. Ora, estes parecem ser os temas prediletos da obra de Calvino: as relações do sujeito com o mundo, os jogos especulares, a instalação de saberes pela linguagem imaginária, simbólica, em que se faz a literatura.

Das alusões, de Hegel a Lacan, em torno da constituição no universo especular, apreende-se, a princípio, que a relação que se estabelece é dada entre dois termos, “eu-outro”³³⁰ (podendo ser mãe-filho, pai-filho, avó-neto), baseando-se nas imagens que cada

³²⁸ Muitas pessoas já viram essa mesma experiência, a da observação da criança entre seis e dezoito meses, diante de um espelho, que, ao contemplar sua própria imagem, se surpreende pouco a pouco com o fenômeno do reconhecimento dos movimentos que coincidem com seu próprio corpo, fora do espelho. A partir dessa observação corriqueira, retomada por várias linhas da psicologia, da filosofia e da psicanálise, teceu-se a teoria do estádio do espelho, como sendo parte essencial do processo de formação de sujeitos. Do ponto de vista corporal, sustentação da identidade, é com a vivência do espelho que, em algum momento, a criança passa a se reconhecer inteira, pois há indícios de que ela, a princípio, não estabelece relação entre si mesma e a imagem do espelho, sem consciência de seu corpo integrado, ou indissociado.

³²⁹ LACAN. O Seminário – Livro 20: *Mais, ainda*, p. 172.

³³⁰ A expressão “eu-outro” da teoria psicanalítica, em português, seria mais apropriada como “mim-outro”, entretanto, gera problemas gramaticais de acordo com a escrita formal. Vale lembrar que, no francês, há dois termos para o eu que seria o *Je* e o *Moi*. Conforme explica a teoria psicanalítica, ao sujeito caberia a

um faz do outro, em sua fantasia infantil. A mãe, ou outro representante da cultura, da língua materna, nomeia as relações, dando passagem ao registro simbólico, incluindo a terceira dimensão, a língua ou a cultura. É por isso que se diz que, em torno do real, instaura-se um registro imaginário (o que nasce da fantasia entre dois) e outro simbólico (o que advém da linguagem que faz a todos, seres de palavras, ou falados, inaugurando a dimensão do inconsciente). Conclui Lacan: “O Real, eu diria, é o mistério do corpo falante, é o mistério do inconsciente”.³³¹ E, como todo mistério, o real é aquilo que não se sabe, ou não se pode definir, apenas circundar. Quantas elucidações nascem da simples figura do nó borromeano, ou do encontro entre três instâncias psíquicas.

Nesse modelo, aparece o sujeito, ao perfazer sua passagem no real, por dois registros que seriam dele indissociáveis, a saber: o imaginário e o simbólico. Registros singulares, quase sempre interconectados, sem possibilidade de se definir cada um deles isoladamente, são interdependentes. É o que se figura pelo nó Borromeu. “O imaginário só pode ser pensado em suas relações com o real e o simbólico. Lacan os representa por três círculos de barbante ligados por um nó Borromeu, isto é, de maneira tal que, quando um dos círculos é desfeito, os outros dois também se desfazem”.³³² Sendo assim, o grafo se torna mais esquemático, e ganha variações. Uma concepção simples dessa abordagem é oferecida na ilustração seguinte:

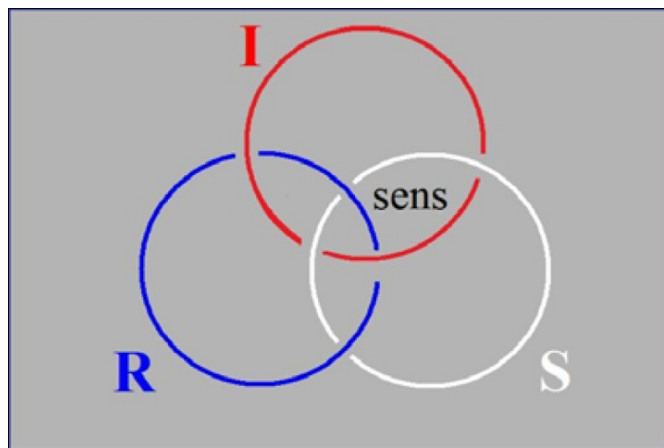


Figura 3: Nó Borromeu – real, simbólico, imaginário.

Fonte: <http://www.valas.fr/IMG/pdf/s22_R.S.I.pdf>

perspectiva do *Moi*, denotativa do inconsciente, bastante diferente daquela trazida pelo *Je*, ou *Eu*, primeira pessoa, que expressa a dimensão do ego, consciente e, portanto, mínima, no ser humano.

³³¹ LACAN. O Seminário – Livro 20: *Mais, ainda*, p. 178.

³³² CHEMAMA. *Dicionário de psicanálise*, p. 104.

Na intersecção dos três aros, estaria o sujeito que se confunde com o próprio objeto, conforme resume Souza:

Neste lugar formado por esse triplo buraco, Lacan deposita o objeto pequeno (a), que faz corresponder ao centro da subjetividade. Essa condição que já havia sido estabelecida desde o Seminário XX, vem equivaler a cadeia borromeana à estrutura do sujeito e revelar sua homotopia com o próprio objeto (a): “o sujeito é o objeto”.³³³

Também, na ilustração acima, o espaço de intersecção entre imaginário e simbólico é o da produção de sentidos, ou “sens”. Aurélio Souza chama a atenção para os vazios desse modelo, já que é aí que as relações entre os três anéis se criam. Insere-se, então, o universo do desejo, base dos processos de criação artística, de um modo geral, e de todas as demais criações humanas, significativas da ordem do saber, do conhecimento ou das narrativas da linguagem. É daí que tudo advém: senso comum, filosofia, ciência, arte.

Nessa direção, Lacan amplia a noção do processo de identificação, incluindo a dimensão do desejo, como se pode conferir no texto do Seminário XX: “Será o de um anel simples e de um oito interior, aquele com que simbolizamos o sujeito – permitindo então reconhecer no anel simples, que aliás se troca com o oito, o signo do objeto *a* – ou seja, da causa pela qual o sujeito se identifica com seu desejo”.³³⁴

Este *a* minúsculo se refere ao “outro” e ao “desejo”.³³⁵ Assim, a literatura, o teatro, como fenômenos da linguagem ou manifestações artísticas do Outro,³³⁶ também

³³³ SOUZA, Aurélio. *A topologia do sujeito e sua errância*. Texto não paginado, 2010. Disponível em: <http://www.lacan-brasil.com/lectura.php?auxiliar=rubriques/topologie/topologia_sujeito_98.html>. Consultado em 11 de maio de 2011.

³³⁴ LACAN. O Seminário – Livro 20: *Mais, ainda*, p. 186.

³³⁵ A concepção de “objeto a” não será desenvolvida nesta tese, no entanto, está indicado seu valor primordial nos seguintes entendimentos: “Segundo J. Lacan, objeto causa do desejo. O objeto a (pequeno a) não é um objeto do mundo. Não representável como tal, só pode ser identificado sob a forma de ‘fragmentos’ parciais do corpo, redutíveis a quatro: o objeto da sucção (seio), o objeto da excreção (fezes), a voz e o olhar. [...] Parte destacada do corpo representável, o objeto a se constitui e opera como falta a ser. Essa falta é substituída, como causa inconsciente do desejo, por uma outra falta: a de uma causa para a castração. [...] Ela depende de uma estrutura puramente lógica: é uma representação, de forma imaginária, da falta, no Outro (lugar dos significantes), de um significante que responde pelo valor desse Outro, desse “tesouro dos significantes”, que assegura a verdade”. CHEMAMA. *Dicionário de psicanálise*, p. 152.

³³⁶ Cabe lembrar: “outro, Outro. Lugar onde a psicanálise situa, além do parceiro imaginário, aquilo que, anterior e exterior ao sujeito, não obstante o determina. Para a psicanálise a elaboração de instâncias intrapsíquicas é necessariamente acompanhada da atenção à relação do sujeito com o outro, ou com o Outro. Evidentemente, a ênfase foi posta no lugar e na função daqueles em relação aos quais é formado o desejo da criança: mãe, pai, ou, mesmo, em uma dimensão de rivalidade, irmãos e irmãs. [...] Pode-se dar, a partir disso, mais um passo. Se a referência a uma instância Outra é feita pela palavra, o Outro, em seu

podem ser considerados sob a ótica desses registros que definem o sujeito. Uma primeira conclusão, então, neste estudo, é o entendimento das criações e recriações, em Calvino, como possíveis encenações dos processos de constituição do sujeito. Nos jogos especulares da ficção, nos olhares cênico-literários, aparece o sujeito do inconsciente, a exemplo do que fora explicitado na figura do nó, ou entrelaçamento, entre os três círculos. Talvez seja então, por acaso, que Calvino cita Lacan em seu interesse pelos nós – *Os nossos antepassados* é uma elucidação do sujeito do inconsciente, por uma linguagem literária que ilustra os jogos da linguagem entre o Mesmo e o Outro, de uma forma, inclusive, bem humorada.

O ser humano fala, escreve, inventa, faz nós, deixa rastros, registros, ou saberes, ao fazer uso da linguagem. Assim se refere Chemama ao simbólico:

Função complexa e latente que envolve toda atividade humana, comportando uma parte consciente e outra inconsciente, ligadas à função da linguagem e, mais especialmente, à do significante. O Simbólico faz do homem um animal (“*falasser*”) fundamentalmente regido, subvertido pela linguagem, o que determina as formas de seu vínculo social e suas escolhas sexuadas.³³⁷

Elucidações literárias da constituição dos sujeitos encontram-se presentes na obra imaginária de Italo Calvino. O mérito de sua escritura estaria em sua capacidade de delinear o sujeito por essa via, com encenações da travessia pelos campos sistematizados entre o real: o simbólico e o imaginário.

São meadas de fios na tessitura desse vazio em que tudo se constitui. Nas malhas do fio literário e filosófico, em *As palavras e as coisas*, após ter apresentado uma espécie de história da linguagem, Foucault denomina a literatura como o “ser vivo da linguagem”. Para ele, no século XIX, surge uma literatura com a autonomia desprendida de qualquer outra linguagem; a partir daí, há o privilégio do significante. Segundo o filósofo, na Idade Moderna, “a literatura é o que compensa (não o que confirma) o funcionamento significativo da linguagem. Através dela o ser da linguagem brilha de novo nos limites da cultura ocidental e em seu coração”.³³⁸ A literatura aparece como forma de pensamento,

limite, confunde-se com a ordem da linguagem. É na linguagem que se definem sexos e gerações, e que se codificam as relações de parentesco. É no Outro da linguagem que o sujeito irá tentar se situar, em uma busca sempre retomada, pois, ao mesmo tempo, nenhum significante consegue defini-lo”. Cf. CHEMAMA. *Dicionário de psicanálise*, p. 156.

³³⁷ CHEMAMA. *Dicionário de psicanálise*, p. 199.

³³⁸ FOUCAULT. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, p. 59.

mas não a partir de uma teoria da significação, ou seja, diferente de significado e significante, uma vez que ela não cessa de “nascer e de se imprimir”.³³⁹ Assim, Foucault termina um panorama histórico crítico dos sistemas de apropriação da linguagem, afirmando que:

A partir do séc. XIX, a literatura repõe à luz a linguagem no seu ser: não, porém, tal como ela aparecia no final do Renascimento. Porque agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pelo qual se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso; doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem retorno e sem promessa. É o percurso deste espaço tão vão e fundamental que traça, dia-a-dia, o texto da literatura.³⁴⁰

Esse espaço vão e fundamental criado pela linguagem literária é o território imaginário para o nascimento da escrita moderna e pós-moderna, vindas da noção da escrita expressiva, herança dos surrealistas e, tomada ao extremo, por alguns artistas contemporâneos, tais como Italo Calvino. A sua ficção se dá nesse espaço da linguagem sem começo, sem retorno e sem promessa, jocosamente nomeado *Os nossos antepassados*. Talvez seja a literatura um dos melhores espelhos do sujeito, sempre entrevisto entreolhares.

VI.3. O sujeito nos jogos especulares de Calvino

E de volta aos jogos dos espelhos das personagens fictícias, fantásticas, em que aparece o sujeito, é possível perceber os jogos com os nomes, cada vez mais potente no percurso do escritor. Na base da teoria psicanalítica, Lacan cita a fase do espelho (concepção presente em Hegel), em que se formaria a noção de “eu”.³⁴¹ Nesse sentido, o sujeito se constitui nas relações entre “eu-outro”, dadas fundamentalmente no plano da linguagem, inclusive literária. Ressalta-se, então, o entrelugar em que tudo acontece, ou o lugar vazio onde se cruzam os olhares:

Entre as formulações originais de Lacan, é essencial a categoria do Outro, pois ela designa primordialmente, no interstício, o lugar vazio, mas, também potencialmente preenche de elementos da linguagem de todo tipo, capazes de se inserir em minha enunciação, dando nela a entender um sujeito que não posso deixar de reconhecer como meu, sem nem por isso

³³⁹ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas, p. 61.

³⁴⁰ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas, p. 61.

³⁴¹ “Eu”, no sentido de *Je*, como exposto anteriormente.

fazê-lo falar da minha maneira, nem saber o que ele quer: esse é o sujeito do inconsciente.³⁴²

Especialmente, nesse excerto, apresenta-se uma alusão às questões do jogo entre “eu-outro”, em que nasce o sujeito. É o eterno referenciar-se na dimensão da alteridade perpassada pela linguagem e encenada na literatura de ficção com enquadramentos diversos. A noção do Outro enquanto linguagem e vazio é levada ao extremo em *O cavaleiro inexistente*. Falante e falado, Agilulfo precisa da narrativa de feitos nobres para existir. Nele, há um sujeito e há a dúvida quanto ao desejo, por isso, o não-existir, é a encenação do próprio *falasser*,³⁴³ ou do ser que fala.

Nas três obras que compõem *Os nossos antepassados*, explicitam-se os caminhos indicados pela linguagem literária: ruptura com a totalidade da história; jogos de ambiguidades em que se descortinam a multiplicidade de saberes; a palavra com sua potência de recriar mundos; a escrita infundável.³⁴⁴ Assim, as afirmações de Blanchot acerca de Joseph Joubert parecem elucidativas do imaginário também para Calvino, e vale aqui retomar os dizeres de *O livro por vir*:

Por aqui se vê porque é que a palavra pode suscitar as coisas e, traduzindo-as no espaço, torná-las manifestas pelo seu afastamento e pelo seu vazio: é que este longínquo habita-as, já está nelas esse vazio por onde é justo apreendê-las e que as palavras têm por vocação extrair, como centro invisível da sua verdadeira significação. É pela sombra que se alcança o corpo, é pela penumbra dessa sombra e quando se atingiu o limite oscilante onde, sem se apagar, ela se desfia e se deixa penetrar de luz. É pela sombra que se alcança o corpo, é pela penumbra dessa sombra e quando se atingiu o limite oscilante onde, sem se apagar, ela se desfia e se deixa penetrar de luz. Mas, naturalmente, para que a palavra alcance esse limite e o presente, é necessário que também ela torne “*uma gota de luz*”, e seja a **imagem do que designa, imagem de si própria e do imaginário**, para se confundir finalmente com a extensão indeterminada do espaço, elevando ao mesmo tempo à redondez de uma esfera perfeita o momento que, na sua extrema leveza, transporta, e pela sua transparência, define.³⁴⁵

³⁴² CHEMAMA. *Dicionário de psicanálise*, p. 121.

³⁴³ Cf.: CHEMAMA. *Dicionário de psicanálise*, p. 104.

³⁴⁴ Observe-se que, nas elucidações de Blanchot, aparecem as características do teatro pós-dramático apontadas por Lehmann, bem como aspectos da multiplicidade, uma das propostas de Calvino para este milênio.

³⁴⁵ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 67. (grifo meu)

Trata-se de uma escrita afastada da ideia de cópia do mundo, ou da perspectiva da semelhança, mas, justamente, a imagem sem semelhança, como seria próprio ao simulacro.³⁴⁶ Em *O cavaleiro inexistente*, há mesmo o teatro da linguagem ou da narrativa que se desdobra no processo de criação literária. Se Agilulfo e seu escudeiro Gurdulu poderiam ser o avesso da história de Dom Quixote e Sancho Pança, de Miguel de Cervantes, eles trazem o inverso da representação, o teatro de seus limites, ou da escritura que nasce desses desdobramentos.³⁴⁷ E, se Dom Quixote, nos limites da representação, é uma imagem que ganha contornos cênicos, o *cavaleiro inexistente* de Calvino irrompe dos seus limites, ou seja, há uma total ruptura com o paradigma da representação. Agilulfo é própria figuração da linguagem, sem referentes anteriores. Observa-se, assim, o que está em jogo, mais do que os argumentos das fábulas, é a encenação das narrativas da própria linguagem, que se desdobra sobre si mesma. Lá, em Cervantes, o conjunto das histórias orais, na voz do cavaleiro que se fantasia existir; aqui, em Calvino, um cavaleiro feito de imagens e palavras, inexistente. A arte tem o poder de criar novas realidades, de funcionar pelo imaginário.

Cervantes, com as desventuras de Dom Quixote, confunde as leituras e feitura do próprio escritor, discute os limites das similitudes, traz à cena literária, novamente, as questões ligadas à representação. No caminho inverso ao processo das semelhanças, a literatura de Calvino parece levar ao extremo a desconstrução da representação.³⁴⁸ Usando dos procedimentos da ficção e do fantástico, recursos peculiares do imaginário, ele leva ao extremo as possibilidades dessas narrativas e constrói uma personagem cavalheiresca, ela mesma vazia, feita apenas de uma voz que soa na armadura branca e limpa. É a imagem vazia que fala elevando ao máximo a potência do “ser da linguagem” foucaultiano. É o próprio simulacro, no campo da invenção, dado o estatuto literário nos campos do infundável da criação. Sobre essa condição, diz Tatiana Levy:

³⁴⁶ Para melhor entender essa noção de “simulacro”, ver: Gilles Deleuze, em *Lógica do sentido*, 1974.

³⁴⁷ Foucault abre o capítulo “Representar” falando dessa criação memorável: “A verdade de Dom Quixote não está na relação das palavras com o mundo, mas nessa tênue e constante relação que as marcas verbais tecem de si para si mesmas. A ficção frustrada das epopéias tornou-se poder representativo da linguagem. As palavras acabam de se fechar na natureza de signos. Dom Quixote”. FOUCAULT. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, p. 65.

³⁴⁸ Outros pensadores, tais como Foucault, Blanchot e, de outro modo, Deleuze, também apresentam discussões acerca da linguagem divergindo do paradigma da representação. No entanto, tais sistemas de pensamento não serão aqui desenvolvidos.

Na versão literária, por sua vez, a linguagem deixa de ser um instrumento, um meio, e as palavras não são mais entidades vazias se referindo ao mundo exterior. Aqui, a linguagem não parte do mundo, mas constitui seu próprio universo, cria sua própria realidade. É justamente em seu uso literário que a linguagem revela sua essência: o poder de criar, de fundar um mundo.³⁴⁹

O comentário da pesquisadora demonstra o processo literário que, ao apresentar suas personagens fictícias, em histórias fantásticas, usa os recursos da linguagem que cria a si própria, que destitui os limites da representação, que constrói novas realidades, uma vez que são criações da ordem da escrita. Para a psicanálise, com a noção de sujeito do inconsciente, constituído pela linguagem, esses três registros estão conectados, embora se constituam diferenciadamente. O que nasce do imaginário só pode se tornar legível pela via da escrita, universo simbólico, ou da língua, que obriga o modo de dizer da cultura. O real, margeado pelos diversos registros da linguagem, institui o trabalho reinventivo, resultando na ficção.

Tudo isso que agora assinalo com pequenas linhas onduladas é o mar, ou melhor, o oceano. Agora desenho o navio em que Agilulfo viaja, e aqui ao lado desenho uma enorme baleia, com a tira de papel e a legenda “Mar oceano”. Essa flecha indica o percurso do navio. Posso também fazer uma outra flecha que indique o percurso da baleia; pronto: se encontram. Assim, neste ponto do oceano vai acontecer o choque da baleia com o navio e, como desenhei a baleia maior, o navio há de levar a pior. Agora desenho tantas flechas cruzadas em todas as direções para significar neste ponto entre a baleia e o navio decorre uma batalha feroz. Agilulfo combate com seus pares e enterra sua lança num flanco do cetáceo. Um jato nauseante de óleo de baleia o atinge, o que represento com estas linhas divergentes. Gurdulu salta sobre a baleia e se esquece do navio. A um golpe de calda, o navio vira. Com a armadura de ferro, Agilulfo só pode ir direto a pique. Antes de ser totalmente submerso pelas ondas, grita para o escudeiro:

— Dê um jeito de chegar ao Marrocos! Vou a pé!

De fato, mergulhando milhas e milhas de profundidade, Agilulfo desce em pé sobre a areia do fundo do mar e começa a caminhar com bom ritmo. Frequentemente encontra monstros marinhos e deles se defende com golpes de espada.³⁵⁰

Nas palavras de Tatiana Levy, em uma síntese que perpassa e ilustra bem a criação de *O cavaleiro inexistente*: “O grande paradoxo da arte talvez seja o fato de sua realização residir na irrealização ou, para acompanhar o pensamento de Blanchot, na

³⁴⁹ LEVY. *A experiência do fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze, p. 20.

³⁵⁰ CALVINO. *O cavaleiro inexistente*, em *Os nossos antepassados*, p. 458-459.

negação. É preciso negar o real para se constituir a (ir)realidade fictícia”.³⁵¹ O real, aqui, seria a realidade cotidiana, que não se confundiria com o real, inalcançável, embora também seja parte deste último, compondo-o com um olhar possível. A (ir)realidade fictícia, por sua vez, nasceria do imaginário, em seu entrelaçamento com o simbólico, na perspectiva infundável de fazer alusões ao real.³⁵² Daí se pensar a obra *Os nossos antepassados* como efeito do funcionamento dessas categorias que mobilizam as criações artísticas, especialmente essas que rompem com os sistemas representativos convencionais e cruzam os diversos saberes em torno dos signos.

Continuando a brincadeira de contrapontos entre um Dom Quixote de Cervantes e o inexistente (o cavaleiro Agilulfo) de Calvino, personagens imaginárias, sendo que a segunda foi escrita cerca de quatro séculos depois, é possível concordar com Tatiana Levy, em sua leitura de Blanchot, quando aponta a negação como condição da literatura e, porque não dizer, do teatro das linguagens.

Este todo, ou nada, representado pela literatura se dá como acontecimento, e não como idéia, uma vez que é realizado. No entanto, deve-se ter claro que essa realização é sempre a realização de algo irreal, do real negado, e, por isso é sempre tomada de um ponto imaginário. Trata-se, portanto da visão do mundo que se realiza como irreal a partir da realidade concreta da palavra, ou, como afirma Blanchot, de “palavras reais e uma história imaginária”.³⁵³

Aqui se encontra a própria noção de teatralidade. É nesses exercícios limítrofes da representação que se chega ao conceito de imaginário, como o apresenta Levy: “Afirmar que o espaço literário constitui um espaço imaginário significa afirmar que nele tudo é imagem: que a linguagem se desdobra numa linguagem imaginária, o tempo num tempo imaginário, a realidade numa realidade imaginária”.³⁵⁴ De novo, é possível transpor esse

³⁵¹ LEVY. *A experiência do fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze, p. 23.

³⁵² A respeito desses conceitos, Elisabeth Roudinesco e Michel Plon afirmam: “Entre 1953 e 1960, no contexto de sua retomada estrutural da obra freudiana, Lacan conferiu a esse real um estatuto muito próximo do que lhe atribuía Bataille. Na categoria do simbólico alinhou toda a reformulação buscada no sistema saussuriano e levi-straussiano; na categoria do imaginário situou todos os fenômenos ligados à construção do eu: antecipação, captação e ilusão; e no real, por fim, colocou a realidade psíquica, isto é, o desejo inconsciente e as fantasias que lhe estão ligadas, bem como um ‘resto’: uma realidade desejante, inacessível a qualquer pensamento subjetivo”. Conferir, dos autores, *Dicionário de psicanálise*, p. 645.

³⁵³ LEVY. *A experiência do fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze, p. 23.

³⁵⁴ LEVY. *A experiência do fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze, p. 27.

mesmo discurso ao campo do teatro, daí tratar-se de uma encenação da linguagem na escritura de Calvino.

A apresentação de uma armadura vazia parece levar ao extremo a desestabilização do eu, a apresentação do sujeito “como ser da linguagem”, vazio que está da semelhança dos outros cavaleiros, ou das coisas. O inexistente, além de vazio, é sustentado apenas pelos ditos que o mantêm fiel às regras da cavalaria, ou no discurso que a sustenta. Ao ser questionado, na busca da confirmação impossível, do discurso que o torna cavaleiro, o inexistente se esvanece. A ironia é que, nele, não é suficiente um corpo para existir, mas a linguagem que habita o simulacro do corpo – um figurino falante – já que é o imaginário que passa a sustentar a criação, ou seja, uma realidade literária a provocar outras. Estabelece-se, assim, na fábula, um esvaziamento daquilo que já era vazio, a partir do despojamento da armadura que se movia e da ausência da voz ou da linguagem: “A armadura estava vazia, não vazia como antes, esvaziada também daquele algo que se chamava o cavaleiro Agilulfo e que agora se dissolveu como uma gota no mar”.³⁵⁵ O inexistente é a encenação da literatura, com sua vida própria, nascido dos fios do imaginário e do simbólico, em seus movimentos, em interseção com o real.

Com esta última alusão literária ao vazio, é possível voltar à primeira imagem, a dos três nós, a que se referiu Calvino ao dar-se conta dos diversos espaços compreendidos nos entrelaçamentos do nó Borromeu. Ao criar uma personagem vazia, habitada pela linguagem, também ele transpõe os limites da representação. Parece assim, que é no imaginário que se dá a potência da criação, no campo dos signos, os infindáveis mistérios do real.

V.4. Entre os nós, os vazios da criação

Dos anéis de barbantes – O Seminário – Livro 20: *Mais, ainda* – que conformam círculos vazios, o pensamento de Lacan encaminhou-se para a configuração que partiu do nó Borromeu, em que três círculos enlaçados criam diversos espaços vazios entre si – O Seminário – Livro 22: *R.S.I.* (1974-1975),³⁵⁶ a saber: Real, Simbólico e Imaginário.³⁵⁷

³⁵⁵ CALVINO. *O cavaleiro inexistente*, em *Os nossos antepassados*, p. 479.

³⁵⁶ Entre dezembro de 1974 e maio de 1975, Lacan realizou uma série de conferências que foram reunidas em *O seminário XXII*. Esse seminário não foi oficialmente editado em português, entretanto, o texto circula por grupos psicanalíticos, nas versões em francês e português. Agradeço à Marisa Cunha pelo texto inédito, cedido para leitura, da biblioteca do Grupo de Estudos Psicanalíticos, registro número 48. Todas as citações serão extraídas dessa versão, em português.

Inicialmente, Lacan afirma que: “Poder-se-ia dizer que o Real é o que é estritamente impensável”.³⁵⁸ Salienta-se que nenhum dos conceitos, por tudo o que já foi dito até aqui, podem ser tratados isoladamente. Reforça-se, assim, o funcionamento dos dois registros junto ao Real, irremediavelmente unidos na veiculação do sentido. Logo, o Real (com R maiúsculo), por ser dessa ordem impensável, do indizível, dificilmente será definido, restando-lhe ser apenas margeado. É por isso que ele prescinde do imaginário e do simbólico.

Na sequência, Lacan afirma acerca do simbólico:

O que de mais difícil eu introduzi, sublinhemos, é que na medida em que o inconsciente se estrutura nesta alguma coisa que é por mim definida, estruturada como o Simbólico, é do equívoco fundamental para com essa alguma coisa, que se trata, sob o termo do Simbólico com que sempre vocês operam, eu falo a vocês que são dignos do nome de analista.³⁵⁹

Parece que Lacan faz uma alusão ao universo da linguagem, quando trata do simbólico enquanto lugar de equívocos, como instância privilegiada de trabalho dos psicanalistas, e poder-se-ia acrescentar, de todos os que trabalham com a linguagem: escritores, atores, pesquisadores.

O terceiro recorte significativo, nesta leitura, diz respeito ao imaginário:

E isto resulta tão somente da noção de Imaginário, naquilo em que o ponto de partida deste é a referência ao corpo e ao fato de que sua representação, digo, tudo aquilo que por ele se representa, nada mais ser que o reflexo de seu organismo. É a menor das suposições que o corpo implica.³⁶⁰

Curiosamente, os significantes corpo e representação surgem na alusão recortada para o imaginário, o que já é de grande valor nesta leitura. A instância do imaginário é

³⁵⁷ Há que se considerar as comuns dificuldades de entendimento do discurso lacaniano, contudo, alguns vislumbres são apontados, advindos dessa leitura, tendo em vista os objetos desta tese, a encenação do sujeito e seus registros na obra de Italo Calvino, *Os nossos antepassados*.

³⁵⁸ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 3. “On pourrait dire que le Réel, c’est ce qui est strictement impensable”.

³⁵⁹ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 3. “il faut bien le dire le plus difficile de ce que j’ai eu à introduire... ce quelque chose qui est par moi défini, structuré, comme le Symbolique, c’est de l’équivoque, fondamentale à ce ce quelque chose dont il s’agit sous ce terme du Symbolique, que toujours vous opérez, je parle à ceux qui sont ici dignes du nom d’analyste”.

³⁶⁰ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 3. “Et ceci résulte de la seule notion d’Imaginaire, en tant que le départ de celle-ci est la référence au corps et au fait que sa représentation... je veux dire tout ce qui pour lui se représente ...n’est que le reflet de son organisme. C’est la moindre des suppositions qu’implique le corps”.

estruturada, primordialmente, a partir das construções especulares iniciais, ou seja, a partir da integração corporal na fase do espelho, nas primeiras identificações que surgem com as relações parentais, conforme apresentado.

Assim, mais adiante, a despeito dos deliberados recortes que aqui se vêm trançando, há a reiterada afirmação da impossibilidade de isolamento de cada um dos termos, ao mesmo tempo em que se mostra a simplicidade inicial de sua articulação gráfica. Haveria nesse enfoque um privilégio do imaginário?

De algum modo, Lacan observa que essa tríade é desenhada em função do imaginário e, assim, afirma:

Outras dimensões são imagináveis, e foram imaginadas. É por ligar com o Simbólico e com o Real, que o Imaginário reduz-se àquilo que não é um máximo imposto pelo saco do corpo, o que não é um máximo, mas que, pelo contrário, define-se por um mínimo, isto que faz com que só haja, nó borromeano, se houver ao menos três.³⁶¹

O que será este “saco do corpo”? Uma imagem poderia ser aquela da armadura vazia? A armadura vazia, o “ser vivo da linguagem”, uma criação do imaginário. Uma alusão ao sujeito na composição do real. Ao longo do seminário, vão ocorrendo variações desse modelo triádico, no entanto, ele menciona a importância do imaginário, em seu valor de escritura. Logo, justifica o motivo pelo qual o nó borromeano poder ser escrito: “pois, ele é uma escritura. Uma escritura que suporta um Real”.³⁶² A partir dessas afirmações iniciais, já se encontram substratos para as hipóteses desta tese. A tríade inseparável, demonstrada na escritura – nó borromeano –, também pode ser entrevista na escritura de Italo Calvino, que encena as próprias estruturas do sujeito. A esse respeito, há uma contribuição da crítica italiana Cristina Benussi, ao afirmar que:

O cavaleiro inexistente renascerá das próprias cinzas para impor novamente a sua ordem não à realidade, mas à sua formalização, e entreter quem presta atenção a esses problemas. Fiel à própria tese de partida, continuará a falar de um si que, no meio tempo, mudou, como mudou seu interlocutor, que talvez estará curioso por ver qual possa ser a

³⁶¹ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 6. “D’autres dimensions sont imaginables, et elles ont été imaginées. C’est pour tenir au Symbolique et au Réel que l’Imaginaire se réduit à ce qui n’est pas un maximum, imposé par le sac du corps, ce qui n’est pas un maximum mais au contraire se définit d’un minimum, celui qui fait qu’il n’y a de nœud borroméen que de ce qu’il en ait au moins trois”.

³⁶² LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 9. “...il me semble que j’ai justifié en quoi le nœud borroméen peut s’écrire, puisque c’est une écriture, une écriture qui supporte un Réel”.

forma de sair da armadura da sociedade contemporânea que foi substituída à essência humana.³⁶³

A autora trata de alguns fios da realidade, no entanto, trabalha na perspectiva de que “a escrita não pode ler a realidade se não teoriza a si mesma, descobrindo-se como sistema de sinais”.³⁶⁴ Esse pensamento acerca a construção sógnica de Agilulfo, o inexistente, reforça a direção das leituras nesta tese.

É própria dessa ficção a criação imaginária, usando primorosamente a linguagem que tem sua origem primordial no universo simbólico, em torno de um real desconhecido em que *Os nossos antepassados* vivem. Enfim, as histórias são imaginárias, com fios do simbólico, o substrato é algo que advém do real, do sujeito do inconsciente, seja ele: “partido” – *O visconde partido ao meio*; suspenso – *O barão nas árvores*; ou vazio – *O cavaleiro inexistente*. *Os nossos antepassados* é a reunião dessas três obras, tecidas no simbólico, sob a égide do imaginário, uma vez que constituem literatura, ou arte, e que se referem a algo do real, sempre inesgotável.

É assim que o *R.S.I.* parece ser configurado nessa encenação literária, na teatralidade ou, ainda, na ficcionalidade da encenação. Se há um modelo dos três aros, há, nessa escritura de ficção, a encenação do sujeito. Logo, a hipótese é que a substância dessas escrituras fictícias seja a dimensão do sujeito do inconsciente, em seus movimentos, daí falar da encenação do sujeito.

Tanto a literatura, como o teatro são atos de palavras, atravessados pelo olhar, ou pelos entreolhares, do escritor, do leitor, do artista, do espectador. São feitos de linguagem, do simbólico, “instância da letra”³⁶⁵ criada no imaginário, numa espécie de buraco negro – que é uma forma de alusão ao real. Por mais que se diga do sujeito, ele permanece sendo a incógnita do si mesmo, ou do humano, espaço em que as leis da consciência são subvertidas pela lógica do sonho e do desejo, inapreensível em sua totalidade múltipla e mutante. Com relação a essa tríade, diz ainda Lacan: “Que aí domine o Imaginário, é algo

³⁶³ BENUSSI, 1989, p.78. “*Il cavaliere inesistente* rinascerà dalle proprie ceneri per imporre nuovamente il suo ordine non alla realtà, ma alla sua formalizzazione, e intrattenere chi a questi problemi presta la sua attenzione. Fedele al proprio assunto di partenza, continuerà a parlare de un sé che nel frattempo è cambiato, come cambiato è il suo interlocutore, che forse sarà curioso di vedere quale possa essere il modo di uscire dall’armatura della società contemporanea che si è sostituita all’essenza umana.”

³⁶⁴ BENUSSI. *Introdução a Italo Calvino*, p. 74. “La scrittura non può leggere la realtà se non teorizza se stessa scoprendosi come sistema di segni”.

³⁶⁵ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 9. “L’instance de la lettre”.

que se baseia no fato dele lhe dar a consistência”.³⁶⁶ Ora, a consistência da obra *Os nossos antepassados* é a sua escritura, que advém do imaginário, no sentido de que nascem das imagens do sujeito, sempre ligada àquilo que falta. A escrita a partir da falta, do que escapa está na dimensão do desejo: tudo isso é da ordem do sujeito, seja no campo da experiência ou da arte. E, para melhor dar conta do universo da linguagem artística, em outro recorte do discurso lacaniano, é possível destacar:

o Simbólico, por exemplo, mostra no espaço de duas dimensões, definido pelo fato de que algo ex-sista só por ser suposto na escritura, pela abertura da rodela nesta reta infinita, está aí o que tanto em relação a um dos elementos do nó, quanto a todos os outros, permite situar o que diz respeito à ex-sistência.³⁶⁷

No fragmento acima, ao definir o simbólico, Lacan parece definir o universo da linguagem artística enquanto registro da existência. Ao contrário de uma existência que se basearia numa essência individual, o termo “ex-sistência”, da forma como está grafado pelo psicanalista, chama a atenção para o que se dá no atrito com o externo ou com o outro, se é que assim se pode entender. O universo da linguagem artística, enquanto registro da ex-sistência é uma maneira de revelar o sujeito do desejo. Talvez porque o sujeito não seja aquele que se defina por uma substância interior, particular, ao contrário, o sujeito é dado pelo jogo especular entre um e outro, conforme apresentado anteriormente, ou seja, constituído pelo desejo do desejo, ou ainda, pelo desejo de ser desejado. Por isso, quando se diz que o simbólico mostra, é isso que aqui permite dizer que a teatralidade da escritura, em Calvino, mostra o sujeito e seus movimentos dialéticos: dividido em bem e mal, sem que nenhuma das circunstâncias seja melhor que a outra; retirado no plano das alturas das árvores, entretanto, conectado com as vivências do chão, no campo das paixões humanas; ou ainda, existente-inexistente, no campo da palavra-corpo, ou do corpo-palavra.

É interessante notar as nomeações das personagens principais da trilogia. O visconde Medardo di Terralba – é o que volta partido da guerra. Cosme Chuvasco de Rondó – cosmos – é o barão nas árvores. E o cavaleiro inexistente seria o ápice dessa

³⁶⁶ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 12. “C’est bien entendu que – apparemment – y domine l’Imaginaire. « Y domine l’Imaginaire » est quelque chose en effet qui repose sur le fait que ça en fonde la consistance”.

³⁶⁷ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 11. “le Symbolique par exemple, montre dans l’espace à deux dimensions défini par ceci : que quelque chose ex-siste de n’être supposable dans l’écriture que de l’ouverture, l’ouverture du rond en cette droite indéfinie : ceci est là ce qui... ussi bien par rapport à l’un des éléments du nœud, qu’à tous les autres ...est ce qui permet de situer ce qui relève de l’ex-sistence”.

construção subjetiva, objetivada em escritura. Especialmente, a personagem Agilulfo é a encenação dessa “ex-sistência”, nos vários sentidos que o neologismo evoca. Primeiro, há a ideia da exterioridade, concebido pela armadura branca que é o seu signo e o seu continente, a sua face para o mundo. O segundo é a sua existência falante – ele é um fato de linguagem – uma voz que responde ao outro. Por outro lado, além de falar, ele só existe em decorrência de um discurso, o das regras da cavalaria, uma vez que é cavaleiro pela via da narrativa de um feito heróico. Há de se convir que essa personagem que existe “pela força de vontade” é um tanto insistente, o terceiro termo que se pode ler no neologismo lacaniano, uma vez que a sua construção de base é uma meticulosa observação de si mesmo ou dos demais cavaleiros, na busca de padrões ideais de cavalaria, um simulacro da estrutura neurótico-obsessiva.

Assim, enquanto objeto de estudo e apreciação artística, o sujeito parece ser concebido pela ex-sistência, logo, por suas aparições, possíveis somente nas relações do entreolhar humano: “A ex-sistência, como tal, define-se, suporta-se disso que em cada um dos termos *R.S.I.*, faz buraco; há em cada um, alguma coisa pela qual é do círculo, de uma circularidade fundamental que se define, e esta alguma coisa é o que se deve nomear”.³⁶⁸ Quanto à apresentação do inexistente, vale conferir a cena literária, com toda a sua visibilidade:

— E você? – O rei chegara à frente de um cavaleiro com a armadura toda branca [...] E você aí, que se mantém tão limpo... Disse Carlos Magno, que quanto mais durava a guerra, menos respeito pela limpeza encontrava nos paladinos.

— 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 Emo Bertrando dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez!

— Aaah... – fez Carlos Magno, e do lábio inferior, alongado para a frente, escapou-lhe também um pequeno silvo, como quem diz: “Se tivesse de lembrar o nome de todos estaria frito!” Mas logo franziu as sobrancelhas. — E porque não levanta a celada e mostra o rosto?

O cavaleiro não fez nenhum gesto; sua direita enluvada com uma manopla férrea e bem encaixada cerrou-se mais ainda no arção da sela, enquanto o outro braço, que regia o escudo, pareceu ser sacudido por um arpejo.

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

³⁶⁸ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 12. “ L'ex-sistence comme telle se définit, se supporte de ce qui, dans chacun de ces termes – *R.S.I.* – fait trou. Il y a dans chacun, quelque chose par quoi c'est du cercle - d'une circularité fondamentale – qu'il se définit, et ce quelque chose est ce qui est à nommer”.

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.

— 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!

— Certo, muito certo, bem explicado, é assim que se cumpre o próprio dever. Bom, para alguém que não existe está em excelente forma!

Agilulfo era o último da fila. O imperador terminara a revista; girou o cavalo e afastou-se rumo ao acampamento real. Já velho, tendia a eliminar da mente as questões complicadas.

O cavaleiro de tantos nomes é o cavaleiro inexistente, um simulacro da linguagem. As patentes e títulos – visconde, barão e cavaleiro – são argumentos cômicos da ambientação medievalesca, ou atemporal. As nomeações alegóricas ou fantásticas estão mais para substantivos que para nomes próprios, tão próximas do sujeito, são deslizamentos significantes.

A escritura cênica *Os nossos antepassados* nomeia a instância do sujeito, pela via da ficção ou do imaginário, nesta leitura. Por outro lado, Calvino escrevera em seu prefácio da trilogia, reunida em 1960, que sua obra refletia as circunstâncias do sujeito no pós-guerra. Conjugando peso e leveza, a sua escritura nasce de uma época em que o espelho da realidade trouxera as imagens de terror advindas do caos da guerra, que certamente marcaram a vida dos indivíduos históricos de maneira única e particular, como vimos na unidade introdutória deste estudo. Essa visão do humano, que renascia das cinzas do pós-guerra, de alguma forma, determinou a visão do sujeito, que fora visto na perspectiva do inconsciente não só pela psicanálise, bem como em outras figurações, por Calvino. Elio Gioanola fala dessa operação advinda de um escritor participante ativo que dá consistência à sua escrita no gênero fantástico, fazendo a seguinte síntese:

é esta, propriamente, a direção na qual Calvino caminhará, na redução progressiva do mundo à escrita, pela qual a ruptura indicada por Sartre, entre texto e contexto, característica do fantástico moderno, se realiza plenamente. Com a trilogia dos *Antepassados*, a ruptura em relação ao contexto histórico-real se realiza de forma mais ou menos completa e, com paralelismo muito significativo, se impõem os problemas narrativos, a partir do momento em que a escrita é sempre mais chamada para acertar as contas consigo mesma. Por um lado, Calvino procura, como intelectual “engajado”, explicar o sentido da própria obra, dando destaque aos

conteúdos histórico-ideológicos (mas a alegoria, se se destina ao fantástico, certamente não é capaz de justificá-lo), por outro, como escritor que encontrou certas formas narrativas apropriadas antes de cada sentido possível, tende a marcar a funcionalidade autônoma de personagens e situações dentro do narrado [...].³⁶⁹

Assim, os modelos, sejam eles psicanalítico ou ficcional, coincidem em certos pontos, tal como o modelo gráfico dos três círculos: real, simbólico e imaginário.³⁷⁰ A psicanálise cria um modelo hermético, ao passo que a escritura cênica de Calvino parece ilustrar com leveza e bom humor o que vem a ser isto: o sujeito. Quando o hermetismo da concepção lacaniana obscurece, parece que a narrativa de ficção clareia. Curiosamente, a imagem dos nós, na sua materialidade física, também foi algo que chamou a atenção de Calvino e, como se viu na epígrafe deste capítulo, em “Digam com os nós”, de 1983. Se, para Lacan, o “ser-que-fala” está aí demonstrado: “– para o ser que fala – ele está sempre algures mal situado entre duas e três dimensões”,³⁷¹ em Calvino, isso aparece encenado, especialmente com a obra *O cavaleiro inexistente*. Mais adiante, o pensamento do psicanalista se completa acerca do que é que se fala:

Cada inconsciente não é contável, ele é um contador, e um contador que sabe fazer as somas, naturalmente, a multiplicação, ele não chegou ainda aí, é claro, e é o que o atrapalha. Mas quanto a contar coisas, contar os golpes, não digo que não saiba se virar, ele é extremamente inábil, mas ele deve contar, no gênero desses nós.³⁷²

³⁶⁹ GIOANOLA. Modalità del fantástico nell’opera di Italo Calvino, p. 23. “è questa propriamente la direzione nella quale Calvino camminerà, nella progressiva riduzione del mondo a scrittura, per la quale la frattura indicata da Sartre tra testo e contesto, caratteristica del fantastico moderno si realizza pienamente. Con la trilogia degli *Antenati* la frattura rispetto al contesto storico-reale si realizza in modo più o meno completo e, con parallelismo molto significativo, si impongono i problemi narratologici, dal momento che la scrittura è sempre più chiamata a fare i conti con se stessa. Da un lato Calvino cerca, come intellettuale « impegnato », di spiegare il senso della propria operazione dando rilievo ai contenuti storico-ideologici (ma l’allegoria, se si addice al fantastico, non è certo in grado di giustificarlo), dall’altro, come scrittore che ha trovato certe felici forme narrative prima di ogni loro possibile senso, tende a marcare l’autonoma funzionalità di personaggi e situazioni all’interno del narrato [...]”.

³⁷⁰ Lacan dá, ainda, algumas indicações da obra de Freud *Inibição, sintoma e angústia*, na qual ele teria se baseado para traçar os três círculos em questão. Sem entrar no mérito desse trabalho, que já seria uma outra pesquisa, vale lembrar que Freud tratou aí das vicissitudes do homem contemporâneo, na passagem do século XIX ao XX.

³⁷¹ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 16. “...l’être qui parle est toujours quelque part mal situé entre deux et trois dimensions”.

³⁷² LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 16. “Chaque inconscient n’est pas du comptable, est un comptable, et un comptable qui sait faire les additions. Naturellement la multiplication, il n’en est pas encore là, bien sûr - c’est même bien ce qui l’embarrasse - mais pour ce qui est de compter les trucs, de compter les coups, je ne dirai pas qu’il sait y faire, il est extrêmement maladroit, mais il doit compter dans le genre, dans le genre de ces nœuds”.

A metáfora das contas, ou do contar, também é bem sutil nessa alusão: ao tratar da noção numérica de fazer as contas, ou de contar, ironicamente, Lacan alude ao ato da palavra em sua determinação dos sentidos, e poderia se pensar no contador de histórias, também. A ideia se desenvolve até que se propõe a noção de vazio, implícita nos círculos que fazem o nó borromeano, seja na realidade de fazer nós no modelo matemático grafado, ou na alusão ao real. Ao contar, ao somar, o sujeito se depara com o vazio. Veja a citação seguinte na íntegra:

É daí que procede o famoso sentimento de culpa de que vocês provavelmente alguma vez já ouviram falar. O sentimento de culpa é alguma coisa que faz as contas e, é claro, não se acha nelas, não se acha nunca. Perde-se nas contas. Mas é justo onde se percebe haver no mínimo um nó, esse nó de que, se me permitem dizer, a natureza tem horror, entendo isso uma outra lenga-lenga de que a natureza tem horror do vazio, a natureza tem horror do nó.³⁷³

Nesse recorte – à parte a ironia típica do discurso lacaniano, à dificuldade de seu entendimento e, certamente, o problema da tradução – aparece a noção de nó associada à culpa, tão própria ao ser da cultura, à neurose, ou à submissão às regras do universo simbólico. O que surpreende é a associação entre “a culpa”, “fazer as contas”, ou o “contar”. Uma operação que levaria ao vazio, aquilo que se tenta evitar, logo, o que há de fascinante é que, nos três contos de Calvino, se explicita a noção de vazio existencial. Conta-se acerca do sujeito. Esse *des*-conhecido, *estranho familiar*, partido, suspenso, vazio. Isso só é possível porque é a encenação imaginária, feita no registro da palavra artística, um lugar vazio para o sujeito do inconsciente. Nos contos que fazem a escritura, há a encenação mesma do sujeito, pelo esvaziamento que provocam. De outro modo simples e compreensível, afirma Gioanola, citando o próprio Calvino: “escrever não consiste mais em contar, mas em dizer que se conta e, aquilo que se diz se identifica com o próprio ato do dizer, a pessoa psicológica é substituída por uma pessoa linguística ou até mesmo gramatical, definida só do seu lugar no discurso”.³⁷⁴

³⁷³ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 17. “C’est de là que procède le fameux « sentiment de culpabilité » dont vous avez probablement quelquefois entendu parler. Le sentiment de culpabilité est quelque chose qui fait les comptes, qui fait les comptes et bien entendu ne s’y retrouve pas, ne s’y retrouve jamais. Il se perd dans ses comptes. Mais c’est bien là où se touche qu’il y a au minimum un nœud, ce nœud dont... si vous me permettez de vous le dire ...la nature a horreur. J’entends, une autre chanson que « la nature a horreur du vide », la nature a horreur du nœud”.

³⁷⁴ GIOANOLA. Modalità del fantástico nell’opera di Italo Calvino, p. 33. “[...] «scrivere non consiste più nel raccontare ma nel dire che si racconta, e quello che si dice viene a identificarsi con l’atto stesso del

A narrativa traz a consistência vazia do sujeito – em suas características de leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade – ou o vazio na existência. E, por ser ficção, em torno do real, há uma subtração da culpa, que já é em si uma das melhores possibilidades da arte, em sua potencialidade de produção de sentido. Daí decorre mais uma referência curta e um tanto compreensível (entre o vasto discurso lacaniano nos seminários *R.S.I.*): “Aqui [...] na junção do Imaginário com o Simbólico, [...] aqui nesses dois pontos que, aliás se confundem, quando do Imaginário e do Simbólico, o cruzamento se produz, nesses dois pontos, há o sentido”.³⁷⁵ O que se apresenta de grande validade nessa citação é que a produção de sentido advém do cruzamento dos círculos imaginário e simbólico.

Isso parece auxiliar na demonstração da narrativa de *Os nossos antepassados*, tão produtora de sentidos acerca do sujeito. Os artistas, leitores, espectadores encontram nessa escritura aspectos que traduzem sentidos especiais para o universo sensível, subjetivo, relacional, ao ponto de ser recorrente a sua objetivação em obra, leitura cênica, atuação artística ou na realidade existencial. Tomando as palavras de Benussi, no sentido de uma representação, ou apresentação teatral, poder-se-ia concordar com a leitura que se faz do homem, enquanto linguagem:

E até o final, [...], de frente à hipótese “objetiva” do não antropocentrismo do universo, está a tentação “subjetiva” de representar antropomorficamente um universo no qual o homem nunca existiu, ou melhor, onde parece improvável que o homem possa existir.³⁷⁶

Depois de *Os nossos antepassados*, essa perspectiva do sujeito se tornaria ainda mais intensa, ou seria levada ao extremo, em escritas posteriores. A título de exemplificação, estão as geniais *As cósmicas* (1965) e *As cidades invisíveis* (1972). Talvez, a melhor explicitação da consistência seja o percurso de sua própria obra.

dire, la persona psicologica viene sostituita da una persona linguistica o addirittura grammaticale, definita solo dal suo posto nel discorso»”.

³⁷⁵ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 17. “[...]...ici, dans ces deux points qui d'ailleurs se confondent, quand de l'Imaginaire et du Symbolique le coïncement se produit, en ces deux points, il y a le sens”. (Conferir a Figura 3, na página 160).

³⁷⁶ BENUSSI. *Introdução a Italo Calvino*, p. 152. “E fino alle fine, [...], di fronte all'ipotesi «oggettiva» del non antropocentrismo dell'universo sta la tentazione «soggettiva» di rappresentare antropomorficamente un universo in cui l'uomo non è mai esistito, anzi dove sembra improbabile che l'uomo possa esistere”.

VI.5. Do vazio à consistência

Da materialidade do nó, feito de três entrelaçamentos, o caminho se deu em direção ao vazio que está entre eles. Do vazio entre escritor e leitor, entre artista e espectador, no jogo dos entreolhares é que parece haver espaço para a produção de sentidos, múltiplos, na consistência do sujeito.

Curiosamente, a sexta proposta de Calvino, anunciada, mas, não escrita, fora nomeada “Consistência”, e ficou no lugar do vazio absoluto, no vazio da morte, que é por onde se pode conceber o real. O que poderia ser a “consistência” nessa escritura? A morte é a consistência?

A sexta e última lição, até onde sabemos, teria sido dedicada ao tema da consistência (*Consistency*). Uma revanche do denso, do unitário, do irreversível, do coeso, sobre a indefinida criatividade e permutabilidade do múltiplo? Uma apologia da parcialidade e do unívoco, em nome de uma imagem do mundo como algo descontínuo, “discreto” no sentido matemático da palavra? Difícil dizer. Os “cadernos de nota” das Norton Lectures documentam uma não-resolvida vontade de falar da relação entre o eu e os outros, da reciprocidade, do nexos intersubjetividade/solipsismo. Assuntos que dizem respeito, antes de tudo, a questões de técnica romanesca, à caracterização dos personagens; mas também àquela hipótese de autobiografia sobre a qual Calvino confessa, em uma página descartada, de aventurar-se há tempos (p. 752). Talvez, o motor escondido – “apócrifo” – da ensaística calviniana, como vinha se configurando durante os anos 1980, consistia justamente na impossibilidade de se autobiografar.³⁷⁷

As *Lições americanas*, como ficaram conhecidas, têm esse caráter de interminável, uma vez que, para Barenghi, a conferência que falta é justamente aquela que daria sentido ao conjunto: a consistência. Dessa forma, a sua ausência faz produzir sentidos outros mediante o que já estava escrito.

Talvez por uma coincidência de termos, Lacan aponta no nó Borromeu um modelo para as três instâncias, que mais adiante trata por “consistências”: “Chamem isso

³⁷⁷ BARENGHI. *Italo Calvino, le linee e i margini*, p. 156. “La sesta e ultima lezione, a quanto sappiamo, sarebbe stata dedicata al tema della coerenza (*Consistency*). Una rivincita del compatto, dell’unitario, dell’irreversibile, del coeso, sull’infinita prolificità e permutabilità del molteplice? Un’apologia della parzialità e dell’univocità, in nome di un’immagine del mondo come qualcosa di discontinuo, «discreto» nel senso matematico della parola? Difficile a dirsi. Gli «scartafacci» delle Norton Lectures documentano una irrisolta volontà di parlare del rapporto fra l’io e gli altri, della reciprocità, del nesso intersoggettività/solipsismo. Argomenti che ineriscono innanzi tutto a questioni di tecnica romanesca, alla caratterizzazione dei personaggi; ma anche a quell’ipotesi di autobiografia su cui Calvino confessa, in una pagina scartata, di cimentarsi da tempo (p. 752). Forse, il motore nascosto – «apócrifo» – del saggismo calviniano, quali si veniva configurando durante gli anni Ottanta, consisteva proprio nell’impossibilità di autobiografarsi”.

como quiserem, por visto que haja três consistências, terão vocês, o nó”.³⁷⁸ Estruturas, registros, círculos, interseções, consistências. A consistência, uma proposta de Calvino para o atual milênio, talvez seja uma das mais necessárias à contemporaneidade, seja lá o que a consistência tenha a dizer. O fato é que quando uma obra tangencia o sujeito, ela traz a consistência para os envolvidos, sejam artistas ou espectadores, escritores ou leitores.

Há, no decorrer do seminário de Lacan, um acréscimo que as entrelaça essas estruturas na dimensão do desejo, portanto, do sonho do inconsciente, e, em consequência, da arte. Nas três narrativas de *Os nossos antepassados*, aparece o sujeito desejante, com imagens ricas, como é próprio de uma escritura tecida no imaginário.

Na primeira das ficções, a camponesa Pamela é o objeto da paixão, tanto da metade boa, quanto da metade má do visconde partido. Na segunda, embora a paixão do barão seja a sua vida nas árvores, ele sempre mantém um vínculo com as comunidades humanas, além de se deixar cair nas malhas do amor perverso e fugidio de Viola. Já *o cavaleiro* é um amante perfeito – inexistente –, a sua imaterialidade corpórea o torna um inatingível modelo de perfeição para a apaixonada Bradamante (que se revela, ao final, a narradora da história), uma amante das palavras, no desenho da narrativa. É possível conferir, nas tramas das três narrativas, o amor dado pela incompletude, o que é próprio do sujeito do desejo, ao mesmo tempo, o que faz dos homens seres desejantes. Pamela, Viola, Bradamante (e ainda todos os nomes femininos das cidades invisíveis!) podem ser encenações do chamado “objeto a”, aquilo que causa o desejo na teoria lacaniana.

Nesse sentido, vale a pena trazer a síntese de Lacan, a respeito de um elemento na estrutura do nó que constitui espaço para o objeto *a*. Daí surge um quarto termo, que viria a se referir ao sujeito do desejo: “É o que pode atar com um quarto termo, o Simbólico, o Imaginário e o Real, naquilo que Simbólico, Imaginário e Real são deixados independentes, estão à deriva, em Freud, enquanto isto que lhe é preciso uma realidade psíquica que ate essas três consistências”.³⁷⁹

³⁷⁸ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 18. “Appelez-les comme vous voudrez, pourvu qu'il y ait trois consistances, vous aurez le nœud”.

³⁷⁹ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 18. “C'est ce qui peut nouer d'un quatrième terme, le Symbolique, l'Imaginaire et le Réel, en tant que Symbolique, Imaginaire et Réel sont laissés indépendants, sont à la dérive dans Freud. C'est en tant que cela, qu'il lui faut une réalité psychique qui noue ces trois consistances”.

Círculos, registros, consistências – *R.S.I.* Acerca do conceito de real, o mais misterioso de todos, ele está correlacionado à ideia de mundo e à noção de representação, também objeto desta discussão. Então, diz Lacan:

No momento em que digo mundo, não deveria ter dito nosso real? Com apenas a condição de que nos apercebamos de que o mundo, aqui como representação, depende da junção dessas três consistências, que denomino como Simbólico, como Imaginário e como Real, às consistências, aliás, sendo-lhes supostas. Mas que se trate de três consistências e que seja delas que depende toda representação [...].³⁸⁰

Parece claro que a representação à qual se refere Lacan é a de seu modelo psíquico matemático, ou nodal, do mundo. No entanto, interessa nessa interlocução a associação possível entre o mundo e o real, no sentido que são dadas mais referências a este último e complexo conceito implicado nesse nó Borromeu. São bastante apontadas as articulações entre mundo e escrita realizadas por Calvino. Nos termos já citados, enquanto o simbólico poderia ser uma escrita do mundo, o trabalho junto ao imaginário seria o de recriar o mundo, ao passo que o real comportaria um mundo, aquele que se escreve e o que não se pode escrever.³⁸¹ Assim, retoma-se a reflexão que Franco Ricci, estudioso de Calvino, fez a esse respeito: “Agora a escrita se torna um sentido ativo, não se limita mais a registrar a realidade, mas a cria através do ato do *regard* (olhar). [...] Uma imagem é aquilo que representa ou não o é”.³⁸² Nessa mesma direção, faz uma síntese de *Os nossos antepassados*, enquanto inscrição do olhar no vazio do mundo, citando o próprio Calvino:

A palavra como uma imagem é um ideal utópico. E mesmo assim, também este potencial, descoberto há pouco, é destinado a perecer, deixando a palavra sozinha com a imagem da própria carapaça vazia.
No fim, [...] o destino de cada escrita é de acabar em pó, e mesmo na mão de quem escreve nada resta além do esqueleto. Linhas e palavras se

³⁸⁰ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 21. “Au moment où je dis « monde », n'aurais-je pas dû dire notre réel, à cette seule condition, qu'on s'aperçoive que le « monde », ici comme représentation, dépend de la jonction de ces trois consistances que je dénomme du Symbolique, de l'Imaginaire et du Réel, les consistances d'ailleurs leur étant supposées. Mais qu'il s'agisse de trois consistances et que ce soit d'elles que dépend toute représentation [...]”.

³⁸¹ Citando Lacan, Chemama assim resume as relações entre o real e a escrita: “Se o real sempre volta ao mesmo lugar em que o sujeito não o encontra, ou tropeça nele, é porque esse lugar existe e sustenta o simbólico da existência pela qual o sujeito o expulsou de sua representação e construiu sua realidade. Lacan diria então que o ‘impossível, é o real’, completando sua definição, ao afirmar que o impossível ‘não cessa de não se escrever’. p. 184.

³⁸² RICCI. Il visivo in Calvino, p. 283-286. “Adesso la scrittura diventa un senso attivo, non si limita più a registrare la realtà, ma la crea attraverso l'atto del *regard*. [...] Un'immagine è ciò che rappresenta o non lo è”.

destacam da página, se esmigalham, e dos montinhos de pó eis que despontam os serezinhos de cor arco-íris e se colocam a pular. O princípio vital de todas as metamorfoses e de todos os alfabetos retoma seu ciclo.

Estas são as descrições do *Codex Seraphinianus*, mas Calvino já tinha expressado a mesma energia na sua obra, jogando com as imagens de homens partidos, de antepassados atraídos pelas árvores, de autômatos invisíveis.³⁸³

Prosseguindo na leitura dos excertos lacanianos, surge a noção de que o sujeito é “determinado pelo Ser, quer dizer pelo desejo”.³⁸⁴ Isso tudo conduz à noção de sujeito que está irremediavelmente conectado ao desejo, como se pode ler nas várias referências da trilogia em questão.

As associações entre essa obra calviniana e a teoria psicanalítica se constituem um exercício cuidadoso, com referências específicas para *Os nossos antepassados*, inclusive buscando respeitar a diversidade ou multiplicidade de sentidos – históricos, políticos, literários, filosóficos, linguísticos – as diversas consistências da trajetória escrita. No entanto, Benussi dá uma contextualização dessa possibilidade de interlocução com outros registros de saberes:

Talvez o tom irônico com o qual monta o episódio possa ser retomado ao diálogo que Calvino, implicitamente, teceu também com o novo marxismo: Althusser, e o digo de forma muito esquemática, destacava que todas as práticas, tecnológicas, ideológicas e políticas, transformam uma matéria-prima, uma visão do mundo e uma sociedade em algo diferente daquilo que eram antes da manipulação; e insistia em afirmar que a mudar estavam, contemporaneamente, os modos nos quais os novos produtos materiais e teóricos eram conceitualizados, transformando, assim, realidade eles mesmos, enquanto capazes de definir objetos e relações verdadeiras, antes não conhecidos e, portanto, praticamente inexistente. Não é aqui o lugar de discutir as posições de Althusser, à qual pesquisa é vista também em relação às influências da cultura francesa mais moderna, de Lévi-Strauss à Lacan à semiologia, mas me parece útil colocar o *Cavaleiro* dentro de um debate do qual, no texto, se colhem só alguns ecos, mas indicativos para dar satisfação à uma atmosfera alegre para a abertura em direção à um futuro a ser vivido e, ao

³⁸³ RICCI. Il visivo in Calvino, p. 287. “La parola come immagine è un ideale utopico. Eppure, anche questo potenziale appena scoperto è destinato a perire, lasciando la parola sola con l’immagine del proprio carapace vuoto. *Alle fine [...] il destino d’ogni scrittura è di cadere in polvere, e pure nella mano scrivente non resta che lo scheletro. Righe e parole si staccano dalla pagina, si sbriciolano, e dai mucchietti di polvere ecco che spuntano fuori gli esserini color arcobaleno e si mettono a saltare. Il principio vitale di tutte le metamorfosi e di tutti gli alfabeti riprende il suo ciclo.* Queste sono descrizioni del *Codex Seraphinianus*, ma Calvino aveva già espresso la stessa energia nella sua opera, giocando con le immagini di uomini dimezzati, di antenati attratti dagli alberi, di automi invisibili.”

³⁸⁴ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 22. “le sujet déterminé par l’Être, c’est-à-dire par le désir”.

mesmo tempo, melancólica pelo abandono das certezas teóricas. Calvino, enfim, sempre crítico em relação a formulações de um marxismo historicístico, segundo o qual o homem é o sujeito da história, o é, da mesma forma, em relação a um marxismo que coloca o modelo epistemológico no centro da sua reflexão.³⁸⁵

A pesquisadora da obra de Calvino monta um arcabouço histórico de referências teóricas que norteiam o pensamento do escritor, abordando esse aspecto da trilogia, especialmente em *O cavaleiro*, reportando-o às implicações do contexto psicanalítico lacaniano, sem negar as outras matrizes, como o marxismo. Também Gioanola faz associações com essa teoria psicanalítica, juntamente com uma comparação feita à teatralidade e Pirandello, como já foi indicado. Dessa forma, as associações da escrita calviniana, como uma escrita do sujeito, também podem ser encontradas em Benussi, completando o quadro dos especialistas italianos, além de encontrar associações indiretas em outras pesquisas.

Retomando, pois, pela via das *Lições americanas* e de *Coleção de areia* – “Digam com os nós” –, os termos consistência e efeito de sentido, vinculando-os na escrita de *Os nossos antepassados*, poder-se-ia afirmar, com o seguinte fragmento do *R.S.I.*: “a consistência do imaginário é estritamente equivalente à do simbólico, assim como à do Real”.³⁸⁶ Isso é de extrema importância quando se pensa na produção de sentidos. Ou seja, para que haja consistência, o evento necessita das três dimensões interconectadas.

Uma carência no campo das artes, de maneira geral, na contemporaneidade, é consistência, associada à construção compartilhada de sentidos, não só para os proponentes, como para os espectadores, os mais diversos. Então, Lacan introduz aí a

³⁸⁵ BENUSSI. *Introdução a Italo Calvino*, p. 70. “Forse il tono ironico con cui monta l’episodio può essere fatto risalire al dialogo che Calvino implicitamente tesse anche col nuovo marxismo: Althusser, e lo dico in modo assai schematico, sottolineava che tutte le pratiche, tecnologiche, ideologiche e politiche, trasformano una materia prima, una visione del mondo e una società in qualcosa di diverso rispetto a ciò che erano prima della manipolazione; e insisteva nell’affermare che a cambiare erano contemporaneamente i modi in cui i nuovi prodotti materiali e teorici venivano concettualizzati, divenendo così realtà esse stessi in quanto capaci di definire oggetti e rapporti veri, prima non conosciuti e quindi praticamente inesistenti. Non è qui il luogo di discutere le posizioni di Althusser, la cui ricerca va vista anche in rapporto alle influenze della cultura francese più moderna, da Lévi-Strauss a Lacan alla semiologia, ma mi sembra utile collocare il *Cavaliere* dentro un dibattito di cui nel testo si colgono solo alcuni echi, ma indicativi per dar conto di un’atmosfera gaia per l’apertura verso un futuro da vivere e insieme malinconica per l’abbandono delle certezze teoriche. Calvino insomma, sempre critico verso le formulazioni di un marxismo storicistico, secondo cui l’uomo è il soggetto della storia, lo è altrettanto verso un marxismo che pone il modello epistemologico al centro della sua riflessione”.

³⁸⁶ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 28. “la consistance de l’Imaginaire est strictement équivalente à celle du Symbolique, comme à celle du Réel”.

expressão “efeito de fascinação”, e trata da arte como sendo decorrente do efeito de sentido. Nesse ponto do seminário, há referências diretas à arte, enquanto registro imaginário e simbólico. A produção de sentidos, os efeitos de fascinação é que se encontram em *Os nossos antepassados*, inscrições acerca do sujeito desejante.

É bastante curiosa a ideia de que, se, em Calvino, falta uma conferência sobre a “consistência”, em Lacan, ele a faz coincidir com o imaginário, que é o território principal da obra do escritor italiano, segundo as muitas indicações de estudos pesquisadas. De volta às relações entre o imaginário e a consistência, diz Lacan:

a consistência, diria eu, é da ordem Imaginária. O que se demonstra longamente, em toda a história humana, é que nos deve inspirar uma singular prudência, é que muito da consistência, toda a consistência que já deu provas, é pura imaginação. Faço voltar aqui no Imaginário o seu peso de sentido. A consistência para o falasser, para o ser falante, é o que se fabrica e que se inventa.³⁸⁷

Na paisagem a consistência aparece esvaziada, apenas contornada pelo círculo do imaginário. Vazia como o inexistente? Isso muito se aproxima da visibilidade, ou da inventiva imaginária e ficcional de Calvino. Lembre-se que em suas propostas para este milênio, Calvino falava de uma imaginação distinta, superior, diversa daquela rotineira e comum. Também há que se lembrar que a criação do inexistente é propriamente esta do *falasser*, um neologismo para os seres da linguagem, como Agilulfo, que se esvanece quando não mais pode ser falado, porque não há um discurso que o sustenta, e por isso, não pode mais falar ou escrever. Com um senso de humor leve e refinado, o cavaleiro deixa um “bilhetinho”, um último empenho da linguagem, no gesto de um esforço falido de assinar. A sua assinatura, como um gesto teatral, dissipa-se juntamente com o seu ser de palavras, e o seu invólucro, o figurino da montagem teatral, é endereçado a um outro cavaleiro, implicado na história pelo amor.

Ao distinguir imaginário da pura imaginação, Lacan atrela o primeiro ao real e à consistência:

Aqui reside o ponto de flutuação por onde se vê que o termo de Imaginário não quer dizer pura imaginação, já que da mesma forma, se

³⁸⁷ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 30. “...la consistance, je dirais, est de l'ordre Imaginaire. Ce qui se démontre... ce qui se démontre longuement dans toute l'histoire humaine, et qui doit nous inspirer une singulière prudence ...est que beaucoup de la consistance... toute la consistance qui a déjà fait ses preuves ...est pure imagination. Je fais retourner ici l'Imaginaire à son accent de sens. La consistance pour le parlêtre, pour l'être-parlant, c'est ce qui se fabrique et qui s'invente”.

podemos fazer com que o Imaginário ex-sista, é que se trata de um outro Real. Digo que o efeito de sentido ex-siste, e que nisso, ele é Real. Não é apologético, é consistência, consistência Imaginária sem dúvida, mas parece que há todo um domínio usual da função Imaginária que dura e se mantém.³⁸⁸

O autor ainda complementa: “Imaginário quer dizer um progresso na consistência”.³⁸⁹ A consistência torna possível uma narrativa acerca do sujeito, atrelada à visibilidade.

Se, no ensaio final de Calvino, falta a conferência relativa à consistência, as imagens literárias permanecem como a força central, dando a consistência de sua obra fantástica. Nesse sentido, auxilia a síntese de Elio Gioanola:

De *A trilha dos ninhos de aranha* até *Marcovaldo* a narrativa calviniana oscila entre as diferentes instâncias do realismo e do fantástico, mesmo se seu realismo é, desde o início, fermentado pelas insuprimíveis pulsões do imaginário. Dizer como é o fantástico de Calvino significa, portanto, completar uma viagem ao longo de toda a obra, seguindo do implícito ao explícito e levando em consideração as variações e aquisições presentes em cada livro.³⁹⁰

O termo usado por Gioanola – pulsões do imaginário – seria uma outra forma de conceber esse processo imagético, ao longo de sua escritura. Há, ainda, outro fragmento que se conecta às noções de imaginário e de visibilidade no *R.S.I.*: “O incrível é que, há muito tempo, houve um tal de Platão que se deu conta de que era preciso aí o terceiro termo, da idéia, do *eidōs*, que é mesmo uma ótima palavra grega para introduzir o que chamo Imaginário, porque quer dizer a imagem”.³⁹¹ De novo, as ideias trazidas para a

³⁸⁸ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 30. “Ici, gît le point de flottement par où on voit que le terme d'Imaginaire ne veut pas dire pure imagination, puisqu'aussi bien, si nous pouvons faire que l'Imaginaire ex-siste, c'est qu'il s'agit d'un autre Réel. Je dis que l'effet de sens ex-siste, et qu'en ceci, il est Réel. Ce n'est pas de l'apologétique, c'est de la consistance, de la consistance Imaginaire sans doute, mais il semble qu'il y ait tout un domaine usuel de la fonction Imaginaire, qui elle, dure, et qui se tient”.

³⁸⁹ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 32. “un progrès dans l'Imaginaire, c'est-à-dire un progrès dans la consistance”

³⁹⁰ GIOANOLA. Modalità del fantástico nell'opera di Italo Calvino, p. 22. “Dal *Sentiero dei nidi di ragno* fino al *Marcovaldo* la narrativa calviniana oscilla tra le diverse istanze del realismo e del fantastico, anche se il suo realismo è fin dall'inizio lievitato dalle insopprimibili pulsioni dell'immaginario. Dire com'è il fantastico di Calvino significa dunque compiere un viaggio lungo tutta l'opera, procedendo dall'implicito all'esplicito e tenendo conto delle variazioni e acquisizioni presenti in ogni libro”.

³⁹¹ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 46. “L'inouï, c'est que depuis longtemps, il y avait un nommé Platon qui s'est rendu compte que il y fallait le tiers, le troisième terme de l'idée, del'εἶδος [éidos], qui est quand même un très bon mot grec pour traduire ce que j'appelle l'Imaginaire, parce que çaveut dire l'image”.

visibilidade culminam com a imagem, na perspectiva do imaginário lacaniano. Mediante a integração dos três registros, o próprio Lacan lança a pergunta: “O que a consistência do Imaginário, a do Simbólico e do Real podem ter em comum?”³⁹² Eis a resposta, dada a partir da noção de sujeito:

parto da tese de que o sujeito é o que é determinado pela figura em questão, determinado não sendo de algum o duplo mas que o é pelos cruzamentos do nó, daquilo que, no nó, determina os pontos triplos pelo fato do estreitamento do nó que estabelece o sujeito.³⁹³

Por todos esses dizeres, se pode concluir que *Os nossos antepassados* é uma narrativa do sujeito, haja vista o cruzamento das três dimensões delineadas. Também a dimensão corpórea é atrelada ao imaginário, o que novamente conecta a literatura e o teatro também por essa via. Veja-se a sugestão do psicanalista:

Aí estamos nós, então, no que torna mais sensível que tudo, a relação do corpo com o Imaginário, e o que quero lhes fazer observar é isto: pode-se pensar o Imaginário, o próprio Imaginário, **estando nós presos a ele por nosso corpo**, pode se pensar o Imaginário como Imaginário, para reduzir, se posso assim dizer, de alguma maneira, a imaginarijude ou a imageria, como quiserem?³⁹⁴

O teatro é a instância primordial de trabalho com o imaginário pela via do corpo, e, na literatura de Calvino, o imaginário ganha corpo: corpos fictícios, figurativos, encenações, consistências, palavras. O inexistente, teatro da linguagem.

Toda essa discussão em torno dos três termos, que desemboca em um quarto, a instância do Sujeito, vai ganhando o caráter de conclusão com a seguinte afirmativa: “O inconsciente é o Real, meço meus termos. Se digo é o Real por ser furado, me adianto”.³⁹⁵ Assim sendo, é preciso entender o inconsciente, não apenas a partir das linhas dos nós, no

³⁹² LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 50. “Qu'est-ce que la consistance de l'Imaginaire, celle du Symbolique, et celle du Réel peuvent avoir de commun ?”.

³⁹³ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 50. “je pars de la thèse que le sujet c'est ce qui est déterminé par la figure en question, déterminé, non pas d'aucune façon qu'il en soit le double, mais que c'est des coïncidences du nœud, de ce qui dans le nœud détermine des points triples, du fait du serrage du nœud, que le sujet se conditionne”.

³⁹⁴ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 52. (grifo meu). “Nous voilà donc là dans ce qui rend plus sensible que tout, le rapport du corps à l'Imaginaire, et ce que je veux vous faire remarquer, c'est ceci : peut-on penser l'Imaginaire... l'Imaginaire lui-même en tant que nous y sommes pris par notre corps...peut-on penser l'Imaginaire comme Imaginaire pour en réduire, si je puis dire, de quelque façon l'imaginarijude, ou l'imagerie comme vous voulez?”.

³⁹⁵ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 61. “L'inconscient, c'est le Réel... je mesure mês termes, si je dis c'est le Réel en tant qu'il est troué, jê m'avance”.

encontro das dimensões tantas vezes citadas, do *R.S.I.*, outrossim, a partir dos vazios que se fazem entre eles. Uma inscrição consistente somente poderá se dar, preservando-se o vazio da existência. De outro modo, diz Gioanola: “Primeiro vem a escrita, e a escrita é um bordado sobre o nada: se desenvolvendo com todo rigor, a poética de Calvino combina riqueza inventiva e niilismo. O fantástico se torna mistura de felicidade narrativa de ausência: Ariosto e Kafka juntos (e também Leopardi)”.³⁹⁶

Na sequência, Lacan conforma um termo, dessa vez, poético, e nesse caso será difícil algum equívoco da tradução, uma vez que ele soletra. Parece que o autor deve soletrar, ao sair dos exercícios tópicos que prevalecem em seu discurso, enfim, ele traz um neologismo para tratar do que advém de essencial do encontro entre *R.S.I.*, do amor, que, para ele, será entendido em seus paradoxos inerentes:

Com o nó borromeano, temos ao nosso alcance, isto que nos é essencial, crucial para a nossa prática, de não precisarmos do microscópio para que apareça a razão do que enunciei como verdade primeira, de ser o amor “ódioamorção” (o-d-i-o-a-m-o-r-a-ç-ã-o).³⁹⁷

Nessa sugestiva palavra soletrada, e depois dita, são reunidos diversos e simples significantes, caros à obra aqui em questão, nesta leitura da trilogia *Os nossos antepassados*. Ela traz justamente a encenação do sujeito entre ódio, amor, ação, infundáveis. Vale ressaltar que, se a dimensão do amor e seus paradoxos aparecem pela ação estabelecida entre as personagens dos diversos contos, essa perspectiva surge justamente do ponto de vista da ação, que já é, em si, uma constatação da marca da teatralidade nessa obra de Italo Calvino. Há, portanto, a dimensão da subjetividade – as relações no campo do amor – que são objetivadas em ações cênicas, uma vez que cada personagem se move; ou são criadas, em torno das ações fictícias, tais como viver sobre as árvores, sustentando uma vida na qual olha, mas é visto, de um modo particular, pelas outras personagens ou pela realidade. Ou ainda, a realidade subjetiva aparece desvelada no personagem partido na ação entre o ódio e o amor, e, também, esvaziado, no próprio

³⁹⁶ GIOANOLA, 1988, p.24. “Prima viene la scrittura, e la scrittura è un ricamo sul nulla: svolgendosi con tutto rigore la poetica di Calvino combina ricchezza inventiva e nichilismo. Il fantastico diventa miscela di felicità narrativa di assenza: Ariosto e Kafka assieme (e anche Leopardi)”.

³⁹⁷ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 61. “Avec le le nœud borroméen, ce que nous avons à notre portée, c'est ceci pour nous essentiel, crucial pour notre pratique : que nous n'avons aucun besoin du microscope pour qu'apparaisse la raison, la raison de ce que j'ai énoncé comme vérité première, à savoir que l'amour est « *hainamoration* », (h.a.i.n.a.m.o.r.a.t.i.o.n.)”.

fenômeno da linguagem e da linguagem cênica que o sustém, a armadura branca e vazia em que apenas a voz do sujeito provoca a ação.

Seria de estados d'alma que se trata na reunião dessas obras? Mais adiante, Lacan diz nas conclusões do O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*: “Não há, não há estados d'alma. Há dizeres que se devem demonstrar”.³⁹⁸ É bem isso que acontece em *Os nossos antepassados* – a encenação dos dizeres d'alma – o ódio, o amor, a ação dialética da ordem do sujeito está à mostra nos jogos cênicos da literatura.

VI.6. Escriturais

*O livro, o vazio, não valerá mais do que você vale.
Não há garantias de que a alma se salve ao escrever.
Escreve, escreve, e sua alma já se perdeu.*

Italo Calvino, *O cavaleiro inexistente*, em *Os nossos antepassados*, p. 427.

Trançados os fios – três, seis, nove, ou doze – neste rosário de citações enodadas, surgem as tessituras, as redes, as composições, os cadernos, os livros costurados e afins, na interseção com a escritura de Italo Calvino. *Os nossos antepassados* é uma escritura, e com todas as suas potências de recriação traz o sujeito para a cena, ao convocar leitores, espectadores, artistas e escritores a vislumbrar os nós da escrita e seus múltiplos sentidos.

A “consistência”, a sexta proposta a ser proferida, ficou no silêncio da morte do escritor. A morte, no devir de todos os seres, da ordem do real, o indizível – há coerência? Nas inconsistências do discurso lacaniano, ou de suas traduções fragmentárias, é possível associar a noção de consistência ao imaginário, nas considerações acerca do sujeito do inconsciente. A imagética obra de Calvino é a uma escrita que traz à cena, o sujeito, o ser de linguagem e suas criações.

O sujeito não morre, entretanto, o que há de maior proximidade com o real é a morte. Talvez seja por isso que as personagens da trilogia têm que se haver com a morte pelos caminhos do realismo fantástico. A morte e seus consistentes caminhos no imaginário. O visconde sobrevive à guerra, partido ao meio, e deixa a sua descendência

³⁹⁸ LACAN. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.*, p. 66. “Il n'y a pas... il n'y a pas d'états d'âme. Il y a à dire à démontrer”.

inominada, após ter sido artesanalmente costurado. Na encenação do Galpão, *Partido*, a consistência está na divisão, ícone do sujeito na contemporaneidade, nos possíveis olhares do estranhamento.

A morte do barão é associada com um cenário de poucas árvores. Onde se esperava a queda, ocorre um salto e uma elevação: ele segue abraçado à corda de um balão dirigível, ícone maior da leveza, ou da imaginação. A imagem do balão suspenso, elevada pelos ares, coerente com a sua palavra. Supõe-se que o corpo resta no mar-oceano.

Quanto ao inexistente, os paradoxos da vida e da morte estão reinventados, já que ele é o ser de linguagem – o sujeito não morre –, a narrativa o faz viver. O *falasser*, o ser para a morte, se esvai. Resta a escrita de fio duplo: Bradamante e Irmã Teodora, personagem e narradora, imaginária e simbólica, fabulosa guerreira e monástica escritora, nos amavios do amor, ou no ofício sagrado da pena, no exercício de escrever.

Na visibilidade, nos entreolhares: um antepassado atemporal, o sujeito. A consistência do imaginário a fazer círculos e intersecções na encenação do vazio.

*palavra imagem
respira o silêncio
o vazio ser*

REFERÊNCIAS

- ANTELO, Raul. As imagens como força. *Revista Crítica Cultural*, v. 3, n. 2. Cf.: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0302/00.htm>>. Consultado em 2 de junho de 2013.
- ANZIEU, Didier. *O eu-pele*. Trad. Zakie Rizkallah e Rosaly Mahfuz. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1988.
- ARANTES, Paulo Eduardo. Hegel no espelho do Dr. Lacan. *IDE*, n. 22, p. 64-77, 1992.
- ARANTES, Paulo Eduardo. Hegel no espelho do Dr. Lacan. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 11-38, 1995. Cf. <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S1678-51771995000200002&script=sci_arttext>. Consultado em 11 de maio de 2011.
- ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Milano: Mondadori, 1976.
- BARENGHI, Mario. *Italo Calvino, le linee e i margini*. Bologna: Società Editrice Il Mulino, 2007.
- BARENGHI, Mario. *Calvino*. Bologna: Società Editrice Il Mulino, 2009. (Profili di storia letteraria a cura de Andrea Battistini).
- BARTHES, Roland. *Aula*. Aula inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França. Título original: *Leçon*. Pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1996.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BELPOLITI, Marco. *L'occhio di Calvino*. Torino: Giulio Einaudi Editore S.p.A., 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Obras Escolhidas v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron (Alemão) e Cleonice Paes Barreto Mourão (Francês). Org. Willi Bolle e Olgária C. F. Matos. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- BENUSSI, Cristina. *Introdução a Italo Calvino*. Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, 1989.
- BERTONE, Giorgio. *Italo Calvino la letteratura, la scienza, la città a cura di Giorgio Bertone*. Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo. Genova: Casa Editrice Marietti S.p.A., 1988.
- BERTONI, Federico. *Realismo e letteratura: una storia possibile*. Torino: Einaudi Editore S.p.A., 2007.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'água, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BORNHEIM, Gerd Alberto. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão: Diário de montagem*, 2003. v. 4. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BRECHT, Bertold. "A alma boa de Setsuan". In: _____. *Teatro Completo*, em 12 volumes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. v. 7, p. 55-185.

BRECHT, Bertold. "Um homem é um homem". In: _____. *Teatro Completo*, em 12 volumes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. v. 7.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiamma Pais Brandão. [Textos coletados por Siegfried Unseld]. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Froneira, 2005.

BORSELINO, Nino. *Il viaggio interrotto di Italo Calvino*. Modena: Mucchi Editore, 1991. (Ghirlandina di classici italiani del novecento, 13).

CALVINO, Italo. *As cosmicômicas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CALVINO, Italo. *Fiabe italiane*. Volumes 1, 2, 3. Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1993.

CALVINO, Italo. *I nostri antenati: Il visconte dimezzato – Il Barone rampante – Il cavaliere inesistente*. Milano: Oscar grandi classici. Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 2010.

CALVINO, Italo. *I Meridiani – Romanzi e Racconti* edizione diretta da Claudio Milanini a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, prefazione do Jean Staroninsky (3 volumi); *Fiabe Italiane*, raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascrivere in língua daí vari dialetti. Prefazione di Mario Lavagetto; *Saggi* (1945-1985), a cura di Mario Barenghi (2 tomi indivisibili); *Lettere* (1940-1945), a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini; *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli e di Ernesto Ferreto. Milano: Milano : A. Mondadori, 1991.

CALVINO, Italo. *O castelo dos destinos cruzados*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CALVINO, Italo. *O caminho de San Giovanni*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CALVINO, Italo. *Os amores difíceis*. Trad. Raquel Ramalhete. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CALVINO, Italo. *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CALVINO, Italo. *Partido/Italo Calvino*; adaptação e dramaturgia por Cacá Brandão. Belo Horizonte: Autêntica; PUC Minas, 2007.

CARLSON, Marvin. The resistance to theatricality. *SubStance*, University of Wisconsin Press, v. 31, n. 2 e 3, p. 238-250, 2002. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3685480>>. Consultado em 29/05/2010.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quixote de La Mancha*. (tr. it.) Viscondes de Castilhos e de Azevedo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

CESERANI, Remo. FEDERICIS, Lidia De. *Il materiale e l'immaginario: manuale e laboratorio di letteratura*. Torino: Loescher. 1992.

CHAVES, Maria Lúcia de Resende. *As faces vazias do discurso: ciência, arte e ficção na estética contemporânea precisada na obra de Italo Calvino*. 2001. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Orientador: Jacyntho José Lins Brandão. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2001.

CHAVES, Maria Lúcia de Resende. “Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?” Uma leitura de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. 1996. Dissertação (mestrado em Estudos Literários). Orientadora: Lucia Castello Branco. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 1996.

CHAVES, Maria Lúcia de Resende. “Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?” Uma leitura de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. Belo Horizonte: Editora da UFMG; PosLit, 2001.

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

- CHIARELLI, Stefania. *O cavaleiro inexistente de Italo Calvino*, uma alegoria contemporânea. Caxias do Sul: EDUCS, 1999.
- CHIARELLI, Stefania Rota. *O cavaleiro inexistente de Italo Calvino: uma alegoria contemporânea*. 1997. Dissertação (Mestrado em Literatura). Orientador: João Ferreira. Universidade de Brasília, Brasília, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do teatro*. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2006.
- DI CARLO, Franco. *Come leggere I nostri antenati (Il visconte dimezzato. Il barone rampante. Il cavaliere inesistente)* di Italo Calvino. Milano: Gruppo Ugo Mursia Editore S.p.A., 1978.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DUBATTI, Jorge. *El convívio teatral: teoría e práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- FÉRAL, Josette; BERMINGHAM, Ronald P. Teatralidade: a especificidade da linguagem teatral. *French in Poétique*, Paris, p. 347-361, sept. 1988. Tradução livre de Davi de Oliveira Pinto (2002).
- FÉRAL, Josette; BERMINGHAM, Ronald P. Theatricality: the specificity of theatrical language. *SubStance*, University of Wisconsin Press, v. 31, n. 2 e 3, p. 94-108, 2002. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3685480>>. Consultado em 29 de maio de 2010.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Michail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GIOANOLA, Elio. Modalità del fantástico nell'opera di Italo Calvino. In: BERTONE, Giorgio. *Italo Calvino la letteratura, la scienza, la città a cura di Giorgio Bertone*. Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo. Genova: Casa Editrice Marietti S.p.A., 1988.
- HILDEBRANDO, Antonio. *O épico no teatro: entre os escombros da quarta parede*. 269 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro: 2000.
- KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, Jacó; COELHO NETTO, José Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 93-123.

LACAN, Jacques. *Los Seminarios de Jacques Lacan / Seminario 20. Aún / Clase 10. Redondeles de cuerda*. 15 de mayo de 1973. [Texto não paginado]. Disponível em: <<http://www.mediafire.com/?j16qresuqve9ze2>>. Consultado em 11/05/2011.

LACAN, Jacques. O Seminário – Livro 10: *Mais, ainda*. Versão brasileira de M. D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LACAN, Jacques. O Seminário – Livro 7: *A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edit. 1991.

LACAN, Jacques. O Seminário – Livro 22: *R.S.I.* Texto inédito. Biblioteca do Grupo de Estudos Psicanalíticos, registro número 48.

LACAN, Jacques. *R.S.I.* 1974-1975. Disponível em: <http://www.valas.fr/IMG/pdf/s22_R.S.I.pdf>. Consultado em 11/05/2011.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

MALETTA, Ernani. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. 2005. 370 fls. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação, Belo Horizonte, 2005.

MONDELLO, Elisabetta. *Italo Calvino Iconografia*. Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1990. ISBN 88.7692.162.1

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. *Saber narrativo – proposta para uma leitura de Italo Calvino*. 2007. Dissertação (mestrado em Estudos Literários). Orientador: Wander Melo Miranda. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2007.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. *Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino*. 2012. Tese. (Doutorado em Literatura Comparada). Orientador: Wander Melo Miranda. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2012.

PARTIDO. Grupo Galpão. Direção Cacá Carvalho; dramaturgia Cacá Brandão. Adaptação livre da obra *O visconde partido ao meio*, de Italo Calvino. *Programa do espetáculo*. Belo Horizonte, 1999-2002.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sergio Sálvia Coelho São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEREIRA, Elvina Maria Caetano. *Os processos enunciativos do discurso cênico: o método Grotowski sob a perspectiva da teoria dos atos de fala e da teoria semiolinguística*. 2000. 118 fls. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2000.

PERES, Ana Maria Clark. *O infantil na literatura: uma questão de estilo*. Belo Horizonte: Miguilim, 1999.

RICCI, Franco. Il visivo in Calvino. In: BELPOLITI, Marco. *Italo Calvino encyclopedica: arte scienza e letteratura*, a cura di Marco Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos, 1991.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Supervisão da edição brasileira: Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

SANTOS, Diana Maria dos. *Olhar impossível: a visibilidade literária em O cavaleiro inexistente e As cosmicômicas*, de Italo Calvino. 2002. 131 fls. Dissertação (mestrado em Letras). Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2002.

SOUZA, Aurélio. *A topologia do sujeito e sua errância*. Texto não paginado, 2010. Disponível em: <http://www.lacan-brasil.com/lectura.php?auxiliar=rubriques/topologie/topologia_sujeito_98.html>. Consultado em 11 de maio de 2011.

SOUZA-BORTOLINI, Neide das Graças (org.); ALCANTARA, Clarissa; SILVA, Adriane Grossi *et al.* *Recriações: A trajetória do Mambembe – Música e Teatro Itinerante*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 2009.

SOUZA-BORTOLINI, Neide das Graças. *Oscilações na escrita de Monteiro Lobato: escritura ou escrivência?* Ouro Preto: Editora da UFOP, 2003. v. 1.

SOUZA-BORTOLINI, Neide das Graças. A literatura orbital de Italo Calvino. In: V Congresso de Ciências Humanas Letras e Artes, 2001, Ouro Preto. V Congresso de Ciências Humanas Letras e Artes. *Anais...* Ouro Preto: UFOP, 2001. p. 298-299.

SOUZA-BORTOLINI, Neide das Graças. “Visibilidade”. Porto Alegre: *Anais VI Reunião Científica da ABRACE*, 2011.

SOUZA, Edson Luiz A. de. *Uma invenção da utopia*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

SOUZA, Eudoro de. “Lonjura e outrora”. *História e mito*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1981.

TURRER, Daisy. O livro e a ausência do livro em *Tutaméia*, de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

VECCHI, Roberto. História de nomes, memórias sem nome. Citação e estado de exceção nas actualizações da memória pública. In: ALVES, Fernanda Mota; TAVARES, Sofia; SOEIRO, Ricardo Gil; DI PASQUALE, Daniela (org.). *ACT 20: filologia, memória e esquecimento*. Lisboa: Humus, 2010. p. 593-609.

VECCHI, Roberto. “*Imago mortis*: o texto, a imagem, o rasto dos subalternos”. In: RAMOS, A. F.; PATRIOTA, R.; PESAVENTO, S. J. (org.) *Imagens na história*, São Paulo, Hucitec, 2008. p. 78-88.

VECCHI, Roberto. “Intermittenti presenze: la traccia, l’immagine, il subalterno”. In: ALBERTAZZI, Silvia & AMIGONI, Ferdinando (a cura di). *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi, 2008. p. 195-213.