

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

*Neide das Graças de Souza Bortolini\**

Universidade Federal de Minas Gerais

**Resumo:** 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 neorealismo. 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. Encenação. Teatralidade. Imaginário. Escrita.

Este estudo trata de *Os nossos antepassados* (1960), de Italo Calvino, e que teve a primeira edição em 1960, 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 escrita, 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



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

\* Graduada em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais, dedicou-se aos estudos nas áreas de saúde e educação. Mestrado na área de Literatura Brasileira, investigando a Literatura Infantil na perspectiva da Psicanálise e Escrita. Professora na Universidade Federal de Ouro Preto desenvolveu atividades no Departamento de Educação, no Centro de Educação Aberta e à Distância. Professora Assistente no Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, no Departamento de Artes Cênicas, dedicou-se à formação em Licenciatura, à extensão e à pesquisa que integra literatura, teatro de rua, formação de artistas/espectadores e comunidades. Doutorado em Artes na Universidade Federal de Minas Gerais pesquisa as interfaces nos campos da literatura, teatro, imagem a partir da obra de Italo Calvino. E-mail: [neideletra@gmail.com](mailto:neideletra@gmail.com).

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. (CALVINO, 1960)<sup>1</sup>

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 Italo Calvino, momento que concerne ao principal centro de interesse desta pesquisa. Muito diversas entre si, *O visconde partido ao meio* (1951, ano da primeira edição), *O barão nas árvores* (1957, ano da primeira edição) e *O cavaleiro inexistente* (1959, ano da primeira edição), 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.

O prisma político do pós-guerra é, portanto, inerente ao surgimento de *Os nossos antepassados*, esse divisor ou adjuntor 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 mediante as transformações sociais e políticas. 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. De algum modo, os três livros, e sua reunião com o novo título, em 1960, com um prefácio bastante reflexivo,

---

<sup>1</sup> 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. de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. O prefácio citado acima é da contracapa dessa mesma edição.

no estilo ensaístico, indicam uma possível reelaboração pela escrita das experiências vividas ou de sua imago.

Acompanhando essa alusão à gênese das obras, poder-se-ia afirmar que, das três obras, *O visconde* seria a mais “ingênuas”, 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”<sup>2</sup> poderiam 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. Ressaltam-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 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.

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 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.

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 milênio: lições americanas* – “leveza”, “rapidez”, “exatidão”, “visibilidade”, “multiplicidade” e

---

<sup>2</sup> Rapidez e exatidão são tomadas no sentido dos termos em que Italo Calvino os apresenta em *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, 1990b.

“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” (CALVINO, 1990b, p. 9).

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. Calvino escreveu alguns 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.

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<sup>3</sup>. 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” (FÉRAL; BERMINGHAM, 1988, p. 94).<sup>4</sup> Entretanto, não parece ser fácil determinar especificidades do teatro, dadas as suas voltas e reviravoltas, principalmente se se considerar a

---

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> “It is to attempt to find parameters shared by all theatrical enterprises from time immemorial”. Cf.: FÉRAL E 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.

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.

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<sup>5</sup>.

Nas palavras iniciais, observa-se a amplitude ou o alcance das proposições e da dimensão literária na interseção 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”<sup>6</sup>. 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.

As propostas 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,<sup>7</sup> publicadas em

---

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 11.

<sup>7</sup> 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

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* (LEHMANN, 2007, p. 30), 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: “surge de um jogo entre duas realidades, as estruturas simbólicas específicas do teatral e as realidades do imaginário que compõem a performance.” (CARLSON, 2002, p. 242-243)<sup>8</sup>.

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

---

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.

<sup>8</sup> “Rather than associating theatricality with the operations of theater, however, and with its shortcomings in a poststructuralist discourse, Féral 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.

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. (FERNANDES, 2007).<sup>9</sup>

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 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.

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.

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 amávios 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

---

<sup>9</sup> Sílvia Fernandes, em: LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, 2007 (orelha, introdução, não paginada).

sentidos conformes à 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.

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*, (CALVINO, 2010b, p. 70) um “diário de imagens” de alguns 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.

Em Foucault (2007), 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.

Na acepção de Lacan três círculos são entrelaçados, dando origem a um nó Borromeu, de modo que só podem ter existência assim, unidos: recebem os nomes de Real – Simbólico – Imaginário. É um modelo inseparável 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.<sup>10</sup> Também para o morrer existem dizeres imaginários, simbólicos, inesgotáveis, apenas como restos – a morte, o vazio.

---

<sup>10</sup> 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* (editado em 1951), *O barão nas árvores* (editado em 1957), *O cavaleiro inexistente* (editado em 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.

O italiano, no seu brinquito 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. No *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 contracenava 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, *O sinthoma* no campo do desejo; Foucault se tornaria famoso pela arqueologia *da loucura*. E cá se continua a fiar.

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*, espetáculo teatral do Grupo Galpão (1999), que nasceu justamente desta obra.

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 sobre as 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 fugidio 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” (ANZIEU, 1988, p. 27) – 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*<sup>11</sup>. 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<sup>12</sup>. Traços do romance de cavalaria, escrita da modernidade e da pós-modernidade são reunidas, de modos bem distintos, por Cervantes (1993), 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

---

<sup>11</sup> Termo lacaniano citado várias vezes no *R.S.I.* (1974-1975).

<sup>12</sup> Há que se lembrar que o texto inspirador da fábula contemporânea são os poemas de Ariosto (1976) – *Orlando Furioso* – objeto da pesquisa literária de Calvino, como indicam diversos estudos.

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.

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, 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.

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 fazê-lo falar da minha maneira, nem saber o que ele quer: esse é o sujeito do inconsciente. (CHEMAMA, 1995, p. 121)

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 *falaser*, ou do “ser que fala” (CHEMAMA, 1995, p. 104).

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.<sup>13</sup> 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

---

<sup>13</sup> Para melhor entender essa noção de “simulacro”, ver: Gilles Deleuze, em *Lógica do sentido*, 1974.

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.<sup>14</sup>

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 (LEVY, 2003, p. 20). Usando dos procedimentos da ficção e do fantástico, recursos peculiares do imaginário, ele leva ao extremo as possibilidades dessas narrativas e constrói uma personagem cavaleiresca, 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 infindável da criação. Sobre essa condição, diz Tatiana Levy:

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. (LEVY, 2003, p. 20)

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,

---

<sup>14</sup> 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*, 2007, p. 65.

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. (CALVINO, 1997, p. 458-459)

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 negação. É preciso negar o real para se constituir a (ir)realidade fictícia” (LEVY, 2003, p. 23). 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<sup>15</sup>. 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.

---

<sup>15</sup> 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*, 1988, p. 645.

Este todo, ou nada, representado pela literatura se dá como acontecimento, e não como ideia, 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”. (LEVY, 2003, p. 23).

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” (LEVY, 2003, p. 27). De novo, é possível transpor esse 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” (CALVINO, 1997, p. 479). 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.

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” (LACAN, 1974-1975, p. 9) 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 que se baseia no fato dele lhe dar a consistência” (LACAN, 1974-1975, p. 12). 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. (LACAN, 1974-1975, p. 11)<sup>16</sup>.

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

---

<sup>16</sup> 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”.

que assim se pode entender. O universo da linguagem artística, enquanto registro da existência 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 construção subjetiva, objetivada em escritura. Especialmente, a personagem Agilulfo é a encenação dessa “existência”, 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”. (LACAN, 1974-1975, p. 12)<sup>17</sup>. Quanto à apresentação do inexistente, vale conferir a cena literária, com toda a sua visibilidade:

---

<sup>17</sup> 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”.

— 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 Bertrandino 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 arrepio.

— Falo com o senhor, ei, paladino! – insistiu Carlos Magno.

— Como é que não mostra o rosto para o seu rei?

A voz saiu límpida da barbeta.

— Porque não existo, sire.

— 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 fê em nossa santa causa!

— Certo, muito certo, bem explicado, é assim que se cumpre o próprio dever. Bom, para alguém que não existe está em excelente forma!

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. (CALVINO, 1979, p. 369-370).

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 mediavalesca, ou atemporal. As nomeações alegóricas ou fantásticas estão mais para substantivos que para nomes próprios, tão próximas do sujeito, são deslizamentos significantes.

Assim, os modelos, sejam eles psicanalítico ou ficcional, coincidem em certos pontos, tal como o modelo gráfico dos três círculos: real, simbólico e imaginário.<sup>18</sup> 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” (CALVINO, 1983, p. 70). Se, para Lacan, o “ser-que-fala” está aí demonstrado: “– para o ser que fala – ele

<sup>18</sup> 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.

está sempre algures mal situado entre duas e três dimensões”, (LACAN, 1974-1975, p. 16)<sup>19</sup> em Calvino, isso aparece encenado, especialmente com a obra *O cavaleiro inexistente*.

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.

## Referências

ANZIEU, Didier. *O eu-pele*. Trad. de Zakie Rizkallah e Rosaly Mahfuz. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1988.

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Milano: Mondadori, 1976.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2.ed. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.

CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. Trad. de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

CALVINO, Italo. *As cósmicas*. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Trad. de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

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>. Acesso em: 29 maio 2010.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quixote de La Mancha*. (tr. it.) Viscondes de Castilhos e de Azevedo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

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

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. de Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 1974.

---

<sup>19</sup> 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”.

FÉRAL, Josette; BERMINGHAM, Ronald P. Teatralidade: a especificidade da linguagem teatral. *French in Poetique*, 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>. Acesso em: 29 maio 2010.

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

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](http://www.valas.fr/IMG/pdf/s22_R.S.I.pdf). Acesso em: 11 maio 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. Trad. de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

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.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Trad. de Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Supervisão da edição brasileira: Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

### **Images on emptiness: a study on Italo Calvino's trilogy *Our ancestors***

**Abstract:** This study aims at analyzing *Our Ancestors* (1960) – Italo Calvino's trilogy which brings *The Cloven Viscount* (1951), *The Baron in the trees* (1957) and the *Nonexistent Knight* (1959). In the trilogy the image connects to a representation of theatricality, from Calvino's notion of "visibility". Some pieces of his work open up the possibility of a significant reading of his fiction in the fantastic genre, from the poetics of neo-realism. The scenic-musical spectacle of *Grupo Galpão - Partido* (1999) – based on the first book of the trilogy- is a strong example of the image dimension in Calvino's literature, that is repeatedly recreated by theater, among other arts. The notion of artistic image in the exchanging glances game, into dialogue with some features of the post dramatic theatre, points to the subject's unconscious dimension. Along that path, an articulation of *Our Ancestors* is traced within the psychoanalytic notion of subject, indicated by the concepts of real, symbolic and imaginary.

**Keywords:** Image. Staging. Theatricality. Imaginary. Writing.

