

ITALO CALVINO E GIULIO PAOLINI: DIÁLOGOS ENTRE MÍDIAS

ITALO CALVINO AND GIULIO PAOLINI: DIALOGUES BETWEEN MEDIA

Bruna Fontes Ferraz¹
Mestre em Estudos Literários
Universidade Federal de Minas Gerais
(bruna.fferraz@gmail.com)

RESUMO: Neste texto, propomos traçar pontos de diálogo entre duas mídias: a literatura e as artes plásticas. Para tanto, analisaremos o texto “La squadratura” (A quadratura), de Italo Calvino, escrito como prefácio para integrar um livro do artista plástico italiano Giulio Paolini. Analisaremos, assim, algumas imagens de Paolini que foram convocadas, à maneira da écfrase, pelas palavras calvinianas, colocando lado a lado texto e imagem. Baseando-nos, sobretudo, no pensamento de Didi-Huberman, problematizaremos, ainda, sobre o caráter dialético dessas imagens-palavras, ressignificando os lugares tradicionais de autor e leitor, pintor e espectador.

Palavras-chave: Relações entre palavra e imagem. Imagem dialética. Italo Calvino. Giulio Paolini.

ABSTRACT: This paper outlines dialogue points between two media: literature and the fine arts. Therefore, we will analyse of the text “La squadratura” (The square) by Italo Calvino, which was written as a preface for a book by the Italian artist Giulio Paolini. We also present an analysis of some Paolinis images were convened through the calvinian words in the ekphrasis manner by placing text and image side by side. Based especially on the thought of Didi-Huberman, the dialectic character of these word-images is also questioned in order to give new meaning to the traditional places of author and reader, painter and viewer.

Keywords: Relations between word and image. Dialectical image. Italo Calvino. Giulio Paolini².

Encontrar palavras para o que se tem diante dos olhos, como isso pode ser difícil. Mas, quando vêm, elas batem o real com pequenas marteladas até que nele tenham gravado a imagem como numa chapa de cobre.

Walter Benjamin.

Em 1975, Italo Calvino escreve um prefácio para o livro **Idem**,³ do artista Giulio Paolini. Prefácio que nasce com o olhar: ao ver os quadros desse pintor e,

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

² Agradeço à Simone Garcia de Oliveira, pela tradução cuidadosa do resumo deste artigo para a língua inglesa.

³ Giulio Paolini é um artista plástico italiano, nascido em Gênova em 1940. Sua obra, de matriz conceitual, distingue-se das obras de caráter figurativo por valer-se de materiais “não artísticos”, usados no próprio processo de produção da arte, como madeira, tela, pincel, etc, sendo, por isso, um dos principais representantes do movimento italiano “Arte Povera” (Arte pobre). Além disso, Paolini

reciprocamente, por eles ser olhado, atingido e inquietado. Por isso mesmo, por ter sido atingido pela obra, o texto calviniano tem pouco em comum (para não dizer nada) com os requisitos do gênero prefácio, pois Calvino se viu numa difícil tarefa de “encontrar palavras para o que tinha diante dos olhos”. Sob os efeitos de um “estranhamento inquietante” provocado pelas obras de Paolini, o escritor italiano percebe que não poderia escrever um texto que falasse sobre aquelas imagens. O único modo de encontrar novamente as palavras seria por meio de um jogo especular, no qual as obras de Paolini se apresentariam como um ponto de partida para o seu processo de criação, para o seu trabalho de imaginação.

Nesse sentido, o prefácio de Calvino, intitulado “La squadratura” (A quadratura), apresenta um tom bastante literário, já que escritor e pintor tornam-se personagens de uma moldura, de uma tela, de uma página. Ao visitar a exposição de seu amigo pintor, o escritor retorna a casa inquieto e pensativo, pois também gostaria de fazer uma obra como o pintor, na qual estão expostos “momentos da relação entre quem faz o quadro, quem olha o quadro e aquele objeto material que é o quadro” (CALVINO, 2007, p. 1981). Calvino inicia, assim, a evocar as imagens de Paolini que são incorporadas à narrativa, à maneira da *écfrase*, para dar a ver o próprio processo de composição artística.

A fim de entrecruzar escrita e imagem, sem, contudo, submeter uma à outra, refletiremos, neste texto, sobre o modo como a imagem é incorporada à escrita calviniana, já que a obra de Paolini parece ter gerado o texto de Calvino. As relações entre texto e imagem acontecem em “La squadratura” sob a perspectiva da produção e, mais especificamente, da primazia da imagem, conforme classificação de Leo H. Hoek, para quem: “a imagem precede o texto quando este encontra sua origem, sua razão de ser, sua referência naquela” (HOEK, 2006, p. 171). Hoek explicita ainda que a transposição intersemiótica, quando uma obra de arte é transposta em uma verbal, ocorre para cumprir duas funções: a de comentar a imagem, como é o caso de uma crítica de arte; e a de transpor uma imagem pela escrita, “a poesia ‘transposicional’ buscaria transferir a imagem para a escrita; ela se

pode ser considerado um dos artistas italianos que mais escreveu sobre o seu próprio trabalho. **Idem** foi o seu primeiro livro, que recolhe escritos e entrevistas que já haviam sido publicados em periódicos e catálogos de mostras, assim como imagens e comentários de suas obras.

serve dos mesmos temas que a arte para imitá-la e, mais comumente, para rivalizar com ela” (HOEK, 2006, p. 172).

Encontramo-nos, assim, num território maleável, fronteiro, pois “La squadratura”, por ser um prefácio, texto que abre um livro, deveria somente apresentar comentários e interpretações feitos por Calvino à obra de Paolini, como acontece numa crítica de arte. Mas, mesmo sendo analítico e argumentativo, o texto calviniano ultrapassa as barreiras de uma crítica por propor também uma ficcionalização, o que nos levaria a pensar na segunda função da obra verbal, como uma “poesia pictural”. O nosso escritor, ao atravessar algumas obras do artista italiano, escreve um texto, portanto, para rivalizar com a obra deste, usando a escrita, com suas linhas, curvas e espaços em branco, para dar a ver a composição artística utilizada por Paolini.

Considerando o caráter ambíguo desse prefácio, que se encontra no limiar de uma crítica de arte e de um texto de ficção, analisaremos algumas imagens de Paolini que foram convocadas pelas palavras calvinianas, colocando lado a lado texto e imagem para, assim, observar como a própria palavra se torna portadora de linhas e traços imagéticos. Os traços da escrita e da imagem nos permitirão, portanto, tecer considerações sobre o próprio ato de criação artística, quando pintores e escritores, num jogo de sobreposições, intercalações e rearranjos, reenquadram e remontam o mundo em inúmeras formas.

A imagem em seu limiar

O escritor, ao visitar a exposição de seu amigo pintor, percorre cada uma das telas extraindo delas lampejos de ideias para sua escrita. A imagem perturba o nosso escritor, que, ao parar em frente a uma tela, vê uma distância – o vazio que o separa do objeto erguido na parede – reproduzida na própria obra do pintor. Esse vazio e essa distância são incorporados ao quadro, que não pretende fazer pensar em nenhuma outra coisa a não ser em si próprio. “Não é a relação do eu com o mundo que essas obras procuram fixar: é uma relação que se estabelece independentemente do eu e independentemente do mundo”.⁴ O escritor inveja o

⁴ “Non è il rapporto dell’io col mondo che queste opere cercano di fissare: è un rapporto che si stabilisce indipendentemente dall’io e indipendentemente dal mondo”. Todas as traduções citadas do italiano para o português são de nossa autoria.

mundo pictórico que vê, livre de determinações da subjetividade e da representação: “Também ao escritor agradaria fazer algumas obras assim: porque no eu não acredita ou se acredita não lhe agrada; e porque o mundo não lhe agrada ou se lhe agrada não acredita nele. Mas não consegue encontrar o caminho”⁵ (CALVINO, 2007, p. 1981).

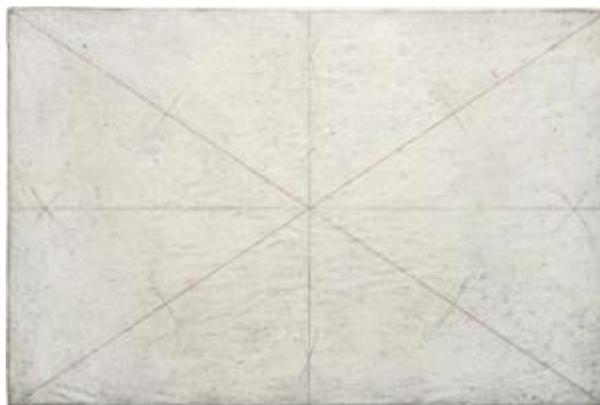
Esse é o jogo narrativo proposto por Calvino para conseguir se movimentar pelas obras de Paolini, pois somente ao se ficcionalizar será capaz de interrogar as imagens do artista sem o impacto do seu próprio “eu” e sem a obsessão em nomear e atribuir significados a tudo o que vê. A obra do pintor visa a, justamente, romper com o estatuto representacional, para isso tendo como lugar da obra o seu fazer-se, quando os procedimentos que antecedem toda realização pictural se tornam a própria tela, e o tormento em vê-la acabada se esvai em sua própria incompletude.

Para enquadrar o mundo ou, pelo menos, o mundo da arte pictórica em sua tela, o pintor traça duas linhas perpendiculares e duas diagonais intervaladas e cortadas por espaços vazios, o desenho geométrico que antecede todos os desenhos que poderiam ser feitos a partir desse esboço. Calvino descreve o trabalho de Paolini, **Disegno geometrico** (Desenho geométrico), usando as seguintes palavras para recriar a tela subsequente:

O pintor começou o seu discurso há quinze anos com uma tela bruta na qual são traçadas duas linhas perpendiculares e duas diagonais: a quadratura geométrica da folha, “o desenho preliminar a qualquer desenho”: mas já que lhe parecia que aquelas linhas ocupassem o quadro com muita presunção, quase acreditando-se mais importantes do que a tela sobre a qual foram traçadas, as colocou entre parênteses: parênteses apenas acenados, porque não creem de ser alguma coisa nem menos eles (CALVINO, 2007, p. 1983).⁶

⁵ “Anche allo scrittore piacerebbe fare delle opere così: perché all’io non ci crede o se ci crede non gli piace; e perché il mondo non gli piace o se gli piace non ci crede. Però non riesce a trovare la strada”.

⁶ “Il pittore ha cominciato il suo discorso quindici anni fa con una tela grezza in cui sono tracciate due linee perpendicolari e due diagonali: la squadratura geometrica del foglio, ‘il disegno preliminare di qualsiasi disegno’: ma siccome gli sembrava che quelle linee occupassero il quadro con troppa presunzione, quasi credendosi più importanti della tela su cui erano tracciate, le ha messe tra parentesi: parentesi appena accennate, perché non si credano d’essere chissà cosa neppure loro”.



Giulio Paolini, *Disegno geometrico*, 1960

Com poucos elementos picturais, Paolini fez o seu quadro; do mesmo modo, com poucos matizes, Calvino fez sua descrição. A referência a **Desenho geométrico**, embora a obra não tenha sido nomeada no texto, foi facilmente recuperada pelas retas que cortam essa “tela bruta”, assim como pela própria evocação ao título da obra na expressão “quadratura geométrica”. Além da descrição, um outro dado que nos levou a **Desenho geométrico** foi a referência temporal: se o prefácio foi escrito em 1975, e se “há 15 anos o pintor começou o seu discurso”, logo a obra evocada por Calvino havia sido feita em 1960.

Se, por um lado, poderíamos questionar a relevância dessa obra, a qual não apresenta nada mais do que traços sobre uma tela; por outro, não podemos nos esquecer de que foi a tela que permitiu a criação da imagem e da escrita, como se esse espaço fosse o único que aproximasse verdadeiramente as duas mídias, conforme revela Anne-Marie Christin (*apud* ARBEX, 2006, p. 24-25). Paolini, assim, não se preocupa em somente dar a ver a imagem, procura mostrar também o espaço, essa quadratura que, potencialmente, encerra formas visuais e verbais: ao mesmo tempo chassi para a imagem e pauta para a escrita. Por isso, o artista não cede à tentação da figurabilidade, para não perder a promessa da totalidade, negada a um quadro acabado.

A eliminação do caráter figurativo reduz **Desenho geométrico** a uma simples configuração visiva. No entanto, há um paradoxo por trás dessa simplicidade aparente: de um lado, temos o próprio vazio da tela perturbado por algumas retas e linhas; de outro, a pretensão em enquadrar o mundo, a totalidade, pois que essa quadratura é o desenho preliminar a qualquer desenho. Mas como

uma obra tão árida poderia pretender o todo? Como a simplicidade tautológica desse objeto poderia mostrar algo além? A resposta é antevista pelos olhares atentos do escritor, o qual percebe que as retas do quadro parecem ter sido colocadas entre parênteses. O anúncio à totalidade virtual da obra está entre parênteses, como se toda a história da arte, como se todos os quadros já feitos e aqueles que ainda estão por fazer estivessem escondidos sob esses sinais gráficos.

A delimitação prevista pelos parênteses, o enquadramento das linhas perpendiculares e diagonais, a moldura, portanto. A delimitação da tela nos adverte que algo está fechado, mas o fechado mostra-nos mais do que aquela sensação de que não podemos entrar, revela-nos, por sua vez, que tudo o que está fechado pode ser aberto: como uma porta. Com essa imagem, Didi-Huberman finaliza o seu dialético livro **O que vemos, o que nos olha**, evocando a parábola kafkiana “Diante da lei”. A imagem é como a porta da lei, mesmo impelidos a atravessá-la, esperamos diante dela por toda uma vida, numa ínfima distância como aquela que separa o pintor do quadro que pinta, ou o espectador da obra que olha. “Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um **diante-dentro**: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja [...]. Isso quer dizer exatamente – e de uma maneira que não é apenas alegórica – que **a imagem é estruturada como um limiar**” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 243, grifos do autor).

O escritor, diante da obra de Paolini, olha e é olhado por esse **Desenho geométrico** e, nessa situação, ao mesmo tempo diante e dentro, percebe um olhar particular que o atravessa, o olhar daquele que fez o quadro, o autor. Pretende, portanto, atravessar o limiar que o separa do pintor, adentrar a tela, abrir a porta e, talvez, cumprimentar com um aperto de mão o seu tão invejado amigo. Mas, nesse momento, o nosso ingênuo escritor percebe estar cometendo um erro, o autor que vê não é o sujeito, ele faz parte da obra. Essa inquietante descoberta faz o ilustre visitante traçar uma determinante na obra do pintor: para este a obra de arte é antes de tudo todos aqueles itens que a constituem, por isso o que é aparente em suas obras é justamente o que se apaga nas representações tradicionais, a tela, a tinta, o pincel, assim como o pintor e o espectador: “a ‘metafísica’ do pintor e o seu

‘coisismo’ coincidem: os objetos, os instrumentos do ofício, os atos do pintar (a começar pelo *ver*) são para ele os únicos **absolutos**” (CALVINO, 2007, p. 1988).⁷

A partir de 1965, Paolini introduz a fotografia em sua obra, pois somente pela objetiva da câmera poderá focalizar o próprio “ver”. A possibilidade de aumentar ou diminuir o zoom, de captar num átimo um momento ou um movimento, transporta o pintor para a sua tela, tornando-se parte constituinte do próprio trabalho. A fotografia é, desse modo, um instrumento que permite diminuir a distância entre autor e espectador, que pode fazer a foto ou aparecer nela. Ao reconhecer o artista na obra, Calvino comenta a fotografia **D867**:

O autor não como sujeito – atenção! – mas como elemento da obra. Não o pintor que pinta, ou que, pior ainda, pinta a si mesmo, mas fotografado enquanto levanta a tela, toma como própria responsabilidade o seu peso, se faz suporte ele mesmo. Fotografado: e para que não haja dúvidas de que a fotografia é só instrumento, se fotografará também o fotógrafo. Ou se fotografará o pintor enquanto transporta a tela sobre a qual foi fotografado o pintor que transporta a tela (CALVINO, 2007, p. 1984).⁸



Giulio Paolini, D867, 1967

Ao depositar-se no espaço da tela, Paolini renuncia a sua subjetividade em nome da arte, como se fosse ele também instrumento da arte. O percurso do pintor

⁷ “La ‘metafisica’ del pittore e il suo ‘cosismo’ coincidono: gli oggetti, gli strumenti del mestiere, gli atti del dipingere (a cominciare dal *vedere*) sono per lui gli unici *assoluti*”.

⁸ “L’autore non come soggetto – attenzione! – ma come elemento dell’opera. Non il pittore che dipinge, o che, peggio ancora, dipinge se stesso, ma fotografato mentre solleva la tela, prende a proprio carico il suo peso, si fa supporto lui stesso. Fotografato: e perchè non ci siano dubbi che la fotografia è solo strumento, si fotograferà anche il fotografo. Oppure si fotograferà il pittore mentre trasporta la tela su cui è fotografato il pittore che trasporta la tela”.

caminhando na rua enquanto transporta uma tela sobre a qual aparece o pintor caminhando na rua enquanto transporta uma tela: esse movimento cíclico, como um eterno retorno nietzschiano, permite não só uma duplicação do autor, como também a própria duplicação do quadro.

Utilizando a *mise en abyme* como estratégia criativa, Paolini extravasa as possibilidades de relações visuais, forçando a imagem a sair de sua moldura e a buscar fora dela outros reflexos. Quando, dentro da própria obra, temos a sua imagem refletida, constata-se um movimento que ultrapassa esse enclausuramento: além de cerrar a obra dentro da obra, a *mise en abyme* força a imagem, o texto, a sair de sua moldura, de seu enquadramento, de sua *cornice*, ao propor uma autorreflexão, ou seja, faz com que a obra se torne uma imagem crítica, no sentido que a deu Didi-Huberman.

E o que seria essa imagem crítica? Didi-Huberman, ao analisar a obra americana minimalista em seu livro **O que vemos, o que nos olha**, retoma o conceito de imagem dialética de Walter Benjamin para conceituar aquela imagem que ao nos olhar “leva nosso ‘ver’ a um retorno às condições fundadoras de sua própria fenomenologia” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 169). Mas a fenomenologia, no sentido empregado, não se restringe ao estudo da essência das coisas, como poderíamos crer; remete, arriscaríamos a dizer, ao seu sentido etimológico de “aquilo que se mostra”, de sua gênese, de uma experiência sensorial, pois, ao confrontar o visível, a concepção da obra e os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil, no caso, para adquirir os sentidos semióticos, a imagem é posta em crise:

uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para “transcrevê-lo”, mas para constituí-lo (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 172).

A imagem *em abyme* é essa imagem que critica a imagem, que coloca em crise a sua gênese, já que os instrumentos de sua composição substituem o simbólico e o seu caráter desfigurativo rompe com a *mímesis*. Uma imagem, portanto, indomável, que critica e ironiza a si mesma.

A foto **D867** ironiza a sua própria forma, se repete e, ao mesmo tempo, engana o espectador, pois a tela duplicada, aquela que o pintor transporta, remete-nos a uma reduplicação simples, reflexo de uma obra semelhante. No entanto, se dermos um *zoom* em **D867** seremos direcionados a um quadro anterior de Paolini, **Diaframma 8** (Diafragma 8), de 1965. O quadro que o pintor carrega é, portanto, uma outra obra:



Giulio Paolini, **Diaframma 8**, 1965

Paolini não faz um corte de um instante, ele evidencia a passagem do tempo por meio de sua repetição. Repetir o quadro anterior no atual é revelar a própria linha do tempo de sua produção, mas também é como se o pintor quisesse nos mostrar que não existe novidade, que toda a sua produção continua um único discurso. Por isso, intitula o seu livro de **Idem**, aludindo de antemão à própria repetição de sua obra, como se uma imagem direcionasse a outra *ad eternum*, num infinito processo de *mise en abyme*. “Todas as obras de Paolini são *idem* de alguma coisa que se quer fazer viver mas não se sabe o que é, uma espécie de ininteligível *onoma* que pode coincidir” (DEIDIER, 2004, p. 131).⁹

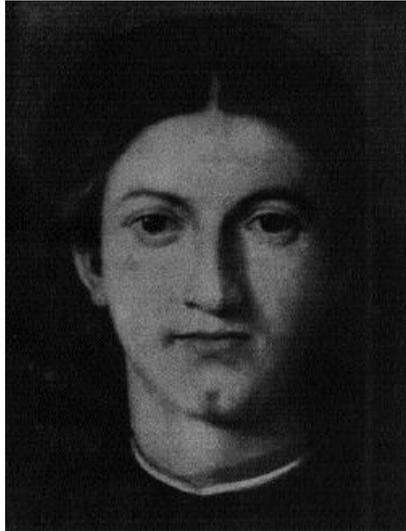
A obra do artista de **Desenho geométrico** não se exaure no plano de sua superfície, encontramos em suas telas o próprio entorno, isto é, também autor e espectador. Vemo-nos em face de obras que perturbam as posições usuais e tradicionais do estatuto representacional, colocando em jogo, em tensão, os próprios lugares do autor, da obra e do espectador.

⁹ “Tutte le opere di Paolini sono *l’idem* di qualcosa che si vuole far vivere ma non si sa cos’è, una sorta di inintelligibile *ònoma* che può coincidere”.

O escritor e fotógrafo Denis Roche, em seu ensaio “La disparation des lucioles”, questiona o que estaria em torno à fotografia, se ela é em abismo da natureza. Apropriando-nos dessa pergunta e aproximando-a da obra de Paolini, poderíamos pensar que, quando paramos de focalizar o nosso olhar para o abismo de duplicações, o que estaria em torno ou como resto de sua obra seria a presença do espectador, aquele que não aparece geralmente, mas que sempre está diante, em torno da tela. Nesse sentido, poderíamos afirmar que Paolini busca o seu entorno para transitar entre os lugares de autor e espectador. Esse espaço intervalar, limítrofe é justamente aquele buscado na representação fotográfica **Giovane che guarda Lorenzo Lotto** (Jovem que olha Lorenzo Lotto):

Anular o eu individual para identificar-se com o eu da pintura de cada tempo, o eu coletivo dos grandes pintores do passado, a potencialidade mesma da pintura: essa é a grande modéstia e a grande ambição do pintor. Uma vez expôs a reprodução fotográfica de um retrato de Lorenzo Lotto, intitulando-a **Jovem que olha Lorenzo Lotto**. A imagem é a mesma mas a sintaxe interna muda. É o sujeito do quadro que olha Lotto: isto é, o observador atual do quadro vê aquele que via Lotto, não: se sente observado pelos mesmos olhos que fixavam Lotto. Os olhos do quadro ou os olhos do modelo? O título adverte que no ponto onde hoje se encontra quem olha o quadro, se encontrava Lorenzo Lotto em frente àquele jovem (CALVINO, 2007, p. 1985).¹⁰

¹⁰ “Annullare l’io individuale per identificarsi con l’io della pittura d’ogni tempo, l’io collettivo dei grandi pittori del passato, la potenzialità stessa della pittura: questa è la grande modestia e la grande ambizione del pittore. Una volta ha esposto la riproduzione fotografica d’un ritratto di Lorenzo Lotto, intitolandola *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*. L’immagine è la stessa ma la sintassi interna cambia. È il soggetto del quadro che guarda Lotto: cioè l’osservatore attuale del quadro vede quel che vedeva Lotto, no: si sente guardato dagli stessi occhi che fissavano Lotto. Gli occhi del quadro o gli occhi del modello? Il titolo avverte che nel punto in cui oggi si trova chi guarda il quadro, si trovava Lorenzo Lotto di fronte a quel giovane”.



Giulio Paolini, **Giovane che guarda Lorenzo Lotto**, 1967

Paolini, nessa obra, fotografa, em dimensões originais, a tela **Ritratto di giovane** (Retrato de um jovem) do pintor renascentista Lorenzo Lotto. Sua genialidade, entretanto, não consiste na reprodução e sim na variação da sintaxe interna, pois, como observou Calvino, ao intitular sua fotografia de **Giovane che guarda Lorenzo Lotto** (Jovem que olha Lorenzo Lotto), o pintor de **Disegno geometrico** faz precipitar na obra aquele que a olha. Esse jovem estaria sendo pintado por Lorenzo Lotto? Ou estaria Lorenzo Lotto, como se fosse uma tela, sendo visto pelo jovem? Qual a sua posição, modelo ou espectador? Obra ou leitor?

Ao identificar-se com o “eu” coletivo dos grandes pintores do passado por meio da lente fotográfica, que permite a Paolini ser ele próprio autor da obra de outra pessoa, o artista italiano dialetiza a sua própria posição, ao lançar-se também como espectador. Pois, antes mesmo de fotografar o quadro de Lorenzo Lotto e se tornar autor, ele era um espectador, um leitor, sendo esta, talvez, a posição na qual se sente mais confortável:

Através do uso do meio fotográfico, me transmito ainda mais naquela que era a minha vocação, mais que de autor ou de pintor, de espectador em espera: com a fotografia, em **Jovem que olha Lorenzo Lotto** e em outros quadros que seguiram, mudo de identidade: de espectador travestido em pintor me encontro autor travestido em espectador (PAOLINI, 2007, p. 16).¹¹

¹¹ “Attraverso l’uso del mezzo fotografico, mi inoltro ancor più in quella che era la mia vocazione, più che di autore o di pittore, di spettatore in attesa: con la fotografia, in Giovane che guarda Lorenzo

O ato de fotografar permite que a obra, e não só o seu título, mude de sintaxe, pois, ao reconstruir o quadro renascentista, Paolini faz convergir, no mesmo lugar, no mesmo ponto, Lorenzo Lotto, que pintava o seu retrato, e o observador de hoje, que olha a reprodução fotográfica. O jovem do quadro, esse “jovem com o cabelo partido ao meio, os olhos de uma redonda pupila, o pescoço em uma coluna truncada” (CALVINO, 2007, 1986),¹² ao mesmo tempo em que servia de modelo ao pintor renascentista e o olhava, direciona, agora, o seu olhar para a objetiva da câmera. O objetivo de Paolini era, assim, transformar todos os espectadores de sua reprodução em Lorenzo Lotto, em autor, e fazer deste, também, um espectador, conforme observou Calvino em seu prefácio:

A operação do pintor é baseada sobre a reprodução fotográfica, há ao centro a objetiva da máquina, e o quadro de Lotto se presta mais do que qualquer outro porque o jovem parece fotografado olhando a objetiva, por isso o observador da reprodução se identifica primeiro com a objetiva fotográfica, depois com o observador do quadro no museu, depois com Lotto em contemplação do próprio quadro finalizado, depois com Lotto em contemplação de um fantasma da própria mente que gostaria de reproduzir em um quadro, depois com Lotto em contemplação de um jovem em carne e osso, depois com o nosso pintor de hoje que estuda como fazer para transformar em uma obra sua um quadro de Lotto sem acrescentar ou retirar nada, etc. E todos esses observadores, todos esses Lottos, todos esses autores se sentem fixados pelas pupilas da fotografia, do quadro, do fantasma, do jovem (CALVINO, 2007, p. 1986-1987).¹³

Mas a obra de Paolini não quer perder-se em uma briga despropositada de pensamentos binários, sua criticidade não está em descobrir quem é o autor e quem é o observador; seu valor como obra de arte se encontra em sua polissemia, em sua ambiguidade, ao evidenciar o caminho do **entre**, ao permitir o movimento dialético, a passagem de um ponto a outro, de um tempo a outro. A imagem em seu limiar: “Há

Lotto e in altri quadri che seguiranno, cambio identità: da spettatore travestito da pittore mi ritrovo autore travestito da spettatore”.

¹² “giovane com la scriminatura tra i capelli, gli occhi dalla tonda pupila, il collo a tronco di colonna”.

¹³ “L’operazione del pittore è basata sulla riproduzione fotografica, ha al centro l’obiettivo della macchina, e il quadro di Lotto si presta più di qualsiasi altro perché il giovane pare fotografato guardando l’obiettivo, cosicché l’osservatore della riproduzione s’identifica prima con l’obiettivo fotografico, poi con l’osservatore del quadro al museo, poi con Lotto in contemplazione del proprio quadro finito, poi con Lotto in contemplazione d’un fantasma della propria mente che vorrebbe riprodurre in un quadro, poi con Lotto in contemplazione d’un giovane in carne e ossa, poi col nostro pittore di oggi che studia come fare a trasformare in un’opera sua un quadro di Lotto senza aggiungergli e senza togliergli niente, eccetera. E tutti questi osservatori, tutti questi Lotto, tutti questi autori si sentono fissati dalle pupille della fotografia, del quadro, del fantasma, del giovane”.

apenas que se inquietar com o **entre**. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole [...], que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio” (DIDI-HUBERMAN, 1998 p. 77, grifo do autor). E, só assim, o nosso ver será atingido pelo que nos olha.

Giovane che guarda Lorenzo Lotto, bem como a sua ambiguidade, parece nos advertir para aquilo que Didi-Huberman chamou de “inelutável cisão do ver”: “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29); vemos o jovem que olha, por sua vez, para Lorenzo Lotto. Mas o que de fato olha esse jovem? Quem é Lorenzo Lotto afinal? Vemos justamente porque não vemos, não sabemos o que esse jovem vê, vemos um vazio para o qual o jovem lança o seu olhar: “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31).

A inelutável cisão do ver torna-se um imperativo quando há uma perda, vemos algo que se perdeu, por isso Didi-Huberman nos aconselha a abrir “os olhos para experimentar o que não vemos” (DIDI-HUBERMAN, 1998 p. 34): não vemos Lorenzo Lotto, vemos o jovem que o olha. “Ver é perder”, conclui, portanto, o filósofo francês. Quando vemos o jovem que olha Lorenzo Lotto, seu espectador, seu leitor, ou seu modelo, o perdemos, porque ele muda de posição, deixa de ser leitor e passa a ser a própria obra. O quadro de Paolini mostra-nos, assim, uma perda, uma destruição, um desaparecimento.

É nesse movimento de fechar os olhos para ver e abri-los para experimentar o que não se vê que consiste a aparição da verdadeira obra de arte, que nos engana por seu jogo sintomático entre superfície e fundo, fluxo e refluxo, avanço e recuo, aparecimento e desaparecimento. Essa é a verdadeira obra-prima, que surge quando da sua destruição, quando de uma perda.

Palavras finais: quando ver é mais do que perder

A obra-prima, a imagem dialética, aparece, portanto, quando a perdemos, quando de seu desaparecimento. Olhar **Giovane che guarda Lorenzo Lotto**, por exemplo, através de uma lente fotográfica, é tornar-se o próprio autor, perdendo consequentemente o olhar de espectador. O mesmo acontece ao mudar de posição:

se tornar observador requer a perda do autor. No entanto, somente nesse movimento, será possível “ver aparecer o que se dissimula na tela” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 230): vemos o espectador, o jovem que olha a tela, que sempre esteve escondido em seu entorno; ou vemos aparecer o quadro citado no próprio quadro, quando perdemos de vista aquele que o sustenta (**D867**).

No entanto, a aparição daquilo que a tela oculta será fugaz, como um relâmpago, para usarmos uma imagem bastante benjaminiana, de modo que a promessa de ver reunido em uma única quadratura todos os desenhos possíveis não passem de um vislumbre, de um pequeno lampejo. Por isso, o autor, seja ele pintor, escritor ou fotógrafo, mudará de posição, se deslocará, para poder ver aparecer novamente aquela promessa que uma obra nos faz antes que a percorramos.

A ideia de que algo ainda pode ser visto (seja com desenho geométrico seja com Lorenzo Lotto) inquieta nosso olhar, dialetiza a imagem. E como tocar essa imagem dialética, essa imagem que se revela num pequeno lampejo fugaz? Como aproximar-se de algo que aparece e desaparece como a luz de um vaga-lume? A língua é o único lugar onde é possível aproximar-se das imagens dialéticas, somente através da linguagem, podemos apropriar de uma situação que não foi vivida no real, o mais além do quadro, o mais além da página: eis, então, o que interessa a Paolini e a Calvino.

O que assemelharia, nesse sentido, escritor e pintor? Eles se propõem a jogar com o mundo, montando e desmontando suas peças para formar novos mundos possíveis. É justamente essa possibilidade de montagem que permite alcançar uma nova forma criativa e atuante. Escritor, leitor, pintor e espectador dançam, portanto, num jogo que os coloca sempre uns na posição dos outros.

Referências

ARBEX, M. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: ARBEX, M. (org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 17-62.

CALVINO, I. La squadratura (per Giulio Paolini). In: CALVINO, I. **Saggi**. Milano: Mondadori, 2007. v. 2, p. 1981-1990.

DEIDIER, R. La lingua dela visione: Calvino e Giulio Paolini. In: DEIDIER, R. **Le forme del tempo**: miti, fiabe, immagini di Italo Calvino. Palermo: Sellerio, 2004. p. 118-154.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HOEK, L. H. A transposição intersemiótica: por uma classificação semiótica. In: ARBEX, M. (org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 167-189.

PAOLINI, G. **Idem**. Torino: Einaudi, 1975.

PAOLINI, G. **Per un verso o per l'altro. E altro ancora**. Brescia: Edizioni L'Obliquo, 2007.

PAOLINI, G. **Opere**. Disponível em: <<http://www.fondazionepaolini.it/it/opere.php>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

ROCHE, D. **La disparition des lucioles** (réflexions sur l'acte photographique). Paris: Éd. de l'étoile, 1982.

Recebido em 11 de fevereiro de 2016
Aceito em 03 de maio de 2016