

# REVISTA DE LETRAS

# UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

## Reitor

Julio Cesar Durigan

## Vice-Reitora

Marilza Vieira Cunha Rudge

## Diretor da FCL

Arnaldo Cortina

## Pró-Reitora de Pesquisa

Maria José Soares Mendes Giannini

## Vice-Diretor da FCL

Cláudio Cesar de Paiva

## REVISTA DE LETRAS

### Comissão Editorial/ Editorial Board

Alcides Cardoso dos Santos

Alfredo Bosi

Andrea Battistini (Università di Bologna)

Claudia Fernanda de Campos Mauro

Gabriela Kvacek Betella

Marco Lucchesi

Marcos Antonio Siscar

Sandra Aparecida Ferreira

Sérgio Mauro

Sônia Helena de O. R. Piteri

Wilma Patricia Marzari D. Maas

### Editores

Claudia Fernanda de Campos Mauro

Sérgio Mauro

### Conselho Consultivo/ Advisory Committee

Alcir Pécora (UNICAMP, Brasil)

Aleckmar Luiz dos Santos (UFSC, Brasil)

Andréia Guerini (UFSC, Brasil)

Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Brasil)

Antonio Dimas (USP, Brasil)

António Manuel Ferreira (Universidade de Aveiro, Portugal)

Antonio Vicente Pietroforte (USP, Brasil)

Carmen Lúcia T. R. Secco (UFRJ, Brasil)

Célia Pedrosa (UFF, Brasil)

Constância Lima Duarte (UFMG, Brasil)

Eneida Leal Cunha (UFBA, Brasil)

Eneida Maria de Souza (UFMG, Brasil)

Evando Batista Nascimento (UFJF, Brasil)

Fábio Akcelrud Durão (UNICAMP, Brasil)

Flora de Paoli Faria (UFRJ, Brasil)

Francis Utéza (Univ. Montpellier 3, França)

Iumna Maria Simon (USP, Brasil)

Ivone Daré Rabelo (USP, Brasil)

Jaime Ginzburg (USP, Brasil)

João Azenha Júnior (USP, Brasil)

João de Mancelos (Universidade de Viseu, Portugal)

José Luís Jobim (UERJ, Brasil)

Leda Tenório da Motta (PUC-SP, Brasil)

Lilian Lopondo (USP/Mackenzie, Brasil)

Lúcia Teixeira (UFF, Brasil)

Luís G. B. de Camargo (UFPR, Brasil)

Luiz Montez (UFRJ, Brasil)

Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ, Brasil)

Marcia Abreu (UNICAMP, Brasil)

Márcio Seligmann-Silva (UNICAMP, Brasil)

Maria Eunice Moreira (PUC-RS, Brasil)

Maria Lúcia de B. Camargo (UFSC, Brasil)

Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG, Brasil)

Mario Luiz Frungillo (UNICAMP, Brasil)

Marlise Vaz Bridi (USP, Brasil)

Nadilza Martins de Barros Moreira (UFPB, Brasil)

Nancy Rozenthal (USP, Brasil)

Opázia Chain Ferez (UFF, Brasil)

Paula Glenadel (UFF, Brasil)

Paulo Franchetti (UNICAMP, Brasil)

Rita Olivieri Godet (Univ. Rennes, França)

Rita Terezinha Schmidt (UFRS, Brasil)

Robert J. Oakley (Univ. Birmingham, Inglaterra)

Sandra G. T. Vasconcelos (USP, Brasil)

Susana Borneo Funck (Univers. Católica de Pelotas, Brasil)

Susana Kampff Lages (UFF, Brasil)

Tânia Sarmento-Pantoja (UFPA)

Viviana Bosi (USP, Brasil)

Walter Moser (Univ. Ottawa, Canada)

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

# REVISTA DE LETRAS

ISSN Impresso 0101-3505  
ISSN Eletrônico 1981-7886  
RLETD6

Revista de Letras	São Paulo	v.56	n.2	p.1-168	jul./dez. 2016.
-------------------	-----------	------	-----	---------	-----------------

Correspondência deverá ser encaminhada a:  
Correspondence should be addressed to:

REVISTA DE LETRAS  
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara  
14800-901 – Araraquara – SP  
Departamento de Letras Modernas  
e-mail: [revistadeletrasunesp@yahoo.com.br](mailto:revistadeletrasunesp@yahoo.com.br)  
[\(<http://seer.fclar.unesp.br/letras>\)](http://seer.fclar.unesp.br/letras)  
Intercâmbio de publicações (permuta/doação): [cvernasc@marilia.unesp.br](mailto:cvernasc@marilia.unesp.br)

*Arte da Capa:* Lúcio Kume  
*Normalização:* Tâmia Zambini  
*Diagramação:* Eron Pedroso Januskeivitz  
*Impressão:* Gráfica UNESP – Araraquara

Revista de Letras/ Universidade Estadual Paulista. – Vol.2 (1960)– . – São Paulo:  
UNESP, 1960-

Semestral

ISSN 0101-3505  
ISSN [eletrônico] 1981-7886

Os artigos publicados na REVISTA DE LETRAS são indexados por:  
*The articles published in REVISTA DE LETRAS are indexed by:*

Base de Dados DIALNET (Universidad de La Rioja); BBE – Bibliografia Brasileira de Educação; CLASE – Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades; Fonte Acadêmica (EBSCO); HAPI – Hispanic American Periodicals Index; IBZ – International Bibliography of Periodical Literature in the Humanities and Social Sciences; JSTOR – Arts and Sciences V Collection; LLBA – Linguistics and Language Behavior Abstracts; MLA – International Bibliography of Books and Articles in Modern Languages and Literature; Scopus (Elsevier B.V.); Web of Science (Thomson Reuters).

# SUMÁRIO/CONTENTS

- Apresentação..... 7

## *Dossiê “150 Anos de Pirandello”*

- A poesia de Pirandello  
*Alfredo Bosi*..... 15
- Alguns aspectos da paisagem de Agrigento na narrativa de Luigi Pirandello  
*Fabiano Dalla Bona* ..... 21
- Do nariz ao bigode: Um, Nenhum e Cem Mil de Luigi Pirandello e O Bigode de Emmanuel Carrère - um diálogo  
*Maria Célia Martirani* ..... 39

## *Seção Livre*

- Cultura e alteridade em representação na ficção científica: confluências  
*Ana Alice da Silva Pereira* ..... 51
- O olhar da literatura sobre si mesma: mecanismos metaliterários em Se um viajante numa noite de inverno (1979), de Italo Calvino  
*Andréia Riconi* ..... 65
- Lógicas de coleção da arte em confronto: Monteiro Lobato e Anita Malfatti  
*Benilton Lobato Cruz* ..... 81
- Interfaces do insólito: O pirotécnico Zacarias e As proezas do finado Zacarias  
*Elisabete Alfeld* ..... 93
- A essência da linguagem roseana em Ave, Palavra desvelada pelo pensamento de Martin Heidegger  
*Elvira Livonete Costa* ..... 109
- Politeness and stereotypes in a literary text: an analysis of Stephen King’s “The Man in the Black Suit”  
*Karina Moraes Kurtz* ..... 121

▪ A viagen do elefante, reescritura poscolonial de José Saramago <i>Patricia Péndola</i> .....	133
▪ Un análisis narratológico sobre la obra de Juan Emar <i>Roberto Angel Gallardo</i> .....	149
ÍNDICE DE ASSUNTOS .....	163
SUBJECT INDEX .....	165
ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX.....	167

## APRESENTAÇÃO

Visando a homenagear o grande escritor italiano Luigi Pirandello, cujos 150 anos do nascimento foram comemorados em 2017, o dossiê do presente número da nossa revista traz três artigos inéditos sobre a obra do ilustre autor siciliano. No primeiro deles, transcrevemos a arguição feita por Alfredo Bosi, indiscutivelmente um dos maiores críticos literários brasileiros, à dissertação de mestrado “O mal de viver na poesia de Pirandello, apresentada em maio de 2016 na Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara, sobre a poesia pirandelliana. Nossos leitores poderão verificar a esclarecedora análise que Bosi elabora a respeito dos quase desconhecidos versos do autor de ‘Il fu Mattia Pascal’, “Uno, nessuno e centomila, “Sei personaggi in cerca d'autore” e de tantas outras obras que marcaram época e constituíram verdadeiros divisores de águas tanto na literatura italiana como na literatura europeia em geral.

Em sua arguição, Bosi ressalta aspectos importantes da citada dissertação que buscam demonstrar a construção do “mal de viver” já nas primeiras poesias pirandellianas, inserindo-se plenamente no itinerário do desenvolvimento da visão de mundo do autor, com o consequente relativismo e com a descoberta do embate entre a forma e o fluxo da vida que constantemente a destrói. Bosi lembra também a concepção leopardiana da natureza, presente inclusive no delírio do personagem Brás Cubas, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

De todas as excelentes observações de Alfredo Bosi, vale destacar a análise do papel que a natureza assume nos últimos contos e romances pirandellianos, isto é, da fase normalmente chamada pelos críticos de “surreal”. Referindo-se ao cognominado “terzo stile” (“terceiro estilo”) de Pirandello, ele observa que a natureza passa a assumir nesse período de conclusão do fértil itinerário poético do autor siciliano um caráter consolatório para as personagens, que nela desejariam sublimar-se para fugirem da opressão do fluxo vital, que elimina gradualmente a forma, e da submissão às máscaras sociais.

A propósito de Machado de Assis e Pirandello, impressiona a quantidade de pontos de coincidência entre os contos e romances maduros de ambos. Embora Machado de Assis tenha nascido em 21 de junho de 1839, no Rio de Janeiro, e Pirandello em 28 de junho de 1867, em Agrigento, na Sicília, pertencendo, portanto, a gerações diferentes, ambos possuíram várias características em comum. Pode-se dizer, aliás, que os personagens machadianos conheceram um desenvolvimento lógico (e radical) nos personagens pirandellianos. Machado nunca conheceu Pirandello, assim como Pirandello nunca conheceu Fernando Pessoa, mas é como se tivessem estabelecido um profícuo diálogo, no qual procuraram escarafunchar a condição humana, levando ao limite máximo a dessacralização das últimas ilusões românticas e das incipientes ilusões científicas, respectivamente, das últimas décadas do século XIX e do primeiro quartel do século XX.

Assim, por exemplo, o personagem machadiano Jacobina, o alferes de *O Espelho*, constata que a sua existência está contida inteiramente na farda, peça do vestuário que lhe atribuíram no grande teatro social, enquanto o pirandelliano Vitangelo Moscarda,

protagonista do romance *Uno, nessuno e centomila*, leva às últimas consequências a sua rebeldia contra a opressão exercida pelo inferno das máscaras que somos obrigados a vestir.

Em *O Alienista*, o rigor científico e a consequente catalogação das atitudes humanas leva à desumanização e à derrocada final do protagonista, vítima da sua própria obsessão científica. No romance *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, o protagonista Serafino é reduzido à condição de uma mão que gira a manivela de uma filmadora, nos primórdios do cinema mudo. Ambas as personagens representam a desconfiança destes dois grandes escritores com relação ao progresso científico-tecnológico. Em Pirandello, as máscaras e os medalhões machadianos passam por um processo de contestação que leva inevitavelmente as personagens a uma profunda consciência de que não há nada que possa explicar o ser humano, isto é, a um avesso do pensamento filosófico tradicional.

Ainda em *O alienista*, o cientificismo do final do século XIX é submetido à fina e implacável ironia machadiana. Ao desolado protagonista, no desfecho do conto, resta constatar que quem pretende enquadrar e “consertar” as estranhezas dos seres humanos é tão ou mais louco do que os supostos alienados que devem ser retirados do convívio social. Algo semelhante ocorre com os anti-heróis pirandellianos, arautos da antifilosofia, rapidamente tachados, ao longo do desenvolvimento da trama de muitos contos e romances, de estranhos e de loucos pelo senso comum, o que os leva à inevitável queda na marginalidade ou ao “convite” para que saiam de cena do grande teatro social.

Essencialmente grande contista, cronista e romancista, Machado encontrou na narrativa o seu gênero adequado, buscando inserir-se na tradição do romance luso, mas de maneira original, empregando uma língua essencialmente “brasileira”, sem que para isso tenha sentido a necessidade de barroquismos ou de outros artifícios meramente formais. Pirandello começou poeta, mas logo chegou ao seu porto inicialmente na prosa (contos e romances) e, sobretudo, no teatro. Distanciou-se da tradição “verista” (realista) de seu conterrâneo Giovanni Verga, não encontrando no dialeto ou na imitação da sintaxe dialetal o seu modo de escrever em italiano. Embora cá e lá se encontrem expressões dialetais em seus contos e romances, além de uma peça teatral escrita em duas versões (italiano e siciliano), ele preferiu direcionar o foco da leitura não para os aspectos formais linguísticos, muitas vezes provincianos, e sim para a análise impiedosa da condição humana, empregando um italiano “médio”, “toscano”, adequado ao contexto social em que se movem os seus personagens, isto é, quase sempre urbano e da média burguesia.

Há muitos outros pontos de convergência entre os universos dos dois escritores. No entanto, basta apenas mais um para que se tenha uma ideia precisa da grandeza e da riqueza de ambos: Machado e Pirandello observaram ironicamente ou “humoristicamente” os pobres seres vivos dotados de razão, aparentemente um inútil “acrúscimo” à condição de criaturas com instintos de sobrevivência, como tantos outros animais. Este “supérfluo”, na denominação de Pirandello, já aparece em Machado, mas não é mencionado explicitamente, pois o escritor carioca esmiúça a condição humana sem imaginar uma possível, e inútil, rebeldia, tanto contra a opressão das máscaras quanto contra a inevitável morte sem esperanças de redenção no além-túmulo.

No escritor siciliano, como se verifica na obra-prima teatral “Seis personagens à procura de um autor”, a rebeldia chega até a se voltar contra o próprio escritor-criador

que insiste em não dar a forma definitiva a personagens apenas esboçados. Na condição de personagens dramáticos rejeitados, eles inutilmente se revoltam, buscando desesperadamente, entre atores e diretores “vulgares”, adeptos de uma concepção teatral “antiga”, um autor que possa ao menos fixar as suas misérias no plano da criação artística, superando a infalível condição humana que paulatinamente mata a forma provisória com que fomos criados até à destruição final.

No que diz respeito à visão política manifestada em crônicas e ensaios ou intermediada pela construção das personagens, ambos foram conservadores, mas cada um a seu modo, tendo em vista também as diferentes situações sociopolíticas do Brasil e da Itália no final do século XIX e início do XX. Machado manifestava claramente certo repúdio à nova ordem republicana, enquanto Pirandello, demonstrando uma típica posição “meridionalista”, desconfiava dos rumos tomados pelo processo de unificação da Itália e, sobretudo, da democracia contaminada pelos inúmeros escândalos de corrupção no final do *Ottocento* e início do *Novecento*.

Com relação ao tão propalado “fascismo” de Pirandello, que consistiu simplesmente numa carta endereçada a Mussolini em que declarava sua adesão ao PNF (*Partito Nazionale Fascista*), deve-se interpretá-lo tão somente como uma adesão “burocrática” ao partido dominante, devida muito mais à descrença na democracia corrupta e na tentativa de se livrar do assédio da ditadura.

Ao contrário de D’Annunzio, por exemplo, Pirandello nunca fez a apologia da ideologia fascista em seus escritos. Apesar de tudo, uma parte da crítica italiana do pós-guerra, de tendência marxista, enxergou em certas passagens de romances como, por exemplo, *Il fu Mattia Pascal* (publicado muito antes do surgimento do fascismo na Itália), a defesa de governos centralizados e ditatoriais. Parece-me, porém, uma visão equivocada, pois tais passagens como, por exemplo, aquela na qual o narrador-protagonista Mattia Pascal diz a um bêbado encontrado por acaso em uma rua de Roma que “a verdadeira desgraça é a democracia” refletem apenas, mais uma vez, a descrença numa forma de governo corrupto em que se dá ao povo a ilusão de que todos podem comandar, quando, na verdade, o poder é exercido por poucos. De resto, a visão de mundo pirandelliana não acredita em nenhuma forma de liberdade para o ser humano, a não ser, claro, na já citada sublimação na natureza da última fase. Para ele, portanto, a liberdade política democrática insere-se no conjunto de ilusões que perpetuamente assolam os seres humanos.

Pirandello e Machado, enfim, continuam extraordinariamente atuais, à medida que advertem os seus leitores para que abram os olhos e enxerguem as contínuas ilusões que se apresentam, sob tantas formas apenas aparentemente diversas, em todos os períodos históricos, tanto em ideologias como em crenças religiosas, sempre prometendo soluções “fáceis” para problemas que necessariamente não têm solução. Pirandello, mais do que Machado, acredita na criação artística como a única “vantagem” que possuiríamos em relação aos outros seres vivos, mas tristemente constata que o nosso “autor” ou não existe ou não se manifesta, mostrando-se surdo aos nossos vãos protestos.

Dando sequência ao breve, mas denso, dossiê, encontram-se os artigos de Fabiano Dalla Bona e de Maria Célia Martirani. O primeiro articulista destaca a representação da paisagem da Sicília e, particularmente de Agrigento, terra natal de Pirandello, na narrativa

do grande escritor. Entre tantas outras considerações importantes sobre o uso da paisagem pelo autor, Dalla Bona procura mostrar como os elementos da natureza frequentemente servem de consolo para as personagens, constantemente assombradas pela opressão das máscaras sociais. De certa forma, o articulista retoma a observação de Bosi a que nos referimos no início, ressaltando que ela já aparece em contos e romances anteriores ao “terzo stile”, mas apenas como passageiro “conforto”, e não como possibilidade de fuga definitiva.

O ensaio de Maria Célia elabora uma análise minuciosa do último romance de Pirandello: *Uno, nessuno, centomila* (*Um, nenhum, cem mil*). Neste estudo destaca-se o papel das personagens femininas pirandellianas que, com muita frequência, desencadeiam o processo de questionamento das personagens masculinas, levando-as a uma espécie de distanciamento da própria vida.

Na seção livre, a literatura italiana do *Novecento* também encontra espaço, desta vez com a densa análise do romance de Italo Calvino *Se un viaggiatore una notte d'inverno* (*Se um viajante uma noite de inverno*) feita pela articulista Andreia Riconi. No artigo seguinte, Ana Alice da Silva Pereira investiga os aspectos teóricos da ficção científica, demonstrando que este gênero literário pode ir muito além do mero entretenimento, à medida que aborda, por exemplo, em obras como *1984*, de George Orwell, a complexidade das relações humanas.

Em seguida, Karina Kurz analisa o conto “The man in the black suit” do escritor norte-americano Stephen King, ressaltando principalmente a construção de estereótipos e o discurso relacionado à “polidez”. O artigo procura demonstrar, enfim, a importância dos textos literários para o ensino das línguas estrangeiras, no caso, o inglês.

Utilizando conceitos do filósofo Heidegger, Elvira Livonete analisa o livro de poesias “Ave, Palavra”, de Guimarães Rosa. A partir dos conceitos do famoso filósofo alemão, a articulista observa a potência e a expressividade da palavra nos versos do escritor mineiro. O ensaio investiga também as formas de composição das obras de Guimarães Rosa e o seu complexo universo metafísico.

Ao insólito presente no conto “O pirotécnico Zacarias”, de Murilo Rubião, e à sua reconstrução audiovisual dedica-se o artigo de Elisabeth Alfeld. Discorrendo sobre as características da narratividade visual, a articulista procura esmiuçar todo o processo de adaptação e as modificações que se fizeram necessárias na reelaboração do eixo dramático da obra do escritor mineiro.

O artigo de Benilton Lobato Cruz aborda a crônica publicada por Monteiro Lobato no jornal “Estado de São Paulo”, em dezembro de 1917, no qual o ilustre escritor paulista se refere à exposição da pintora Anita Malfatti. O articulista destaca as polêmicas entre Lobato e os modernistas, defendendo a tese de que, na verdade, havia um ponto em comum entre as duas vertentes, isto é, uma atitude de defesa dos valores nacionais, embora os caminhos percorridos para atingir tal postura fossem diferentes.

O ensaio de Patrícia Pêndola analisa o romance *A viagem do Elefante*, de José Saramago, ressaltando a releitura que o escritor português fez de um evento histórico menor que relacionou duas culturas diferentes, isto é, a de Portugal e a da Áustria. Patrícia destaca ainda o uso constante da metalínguagem (ou metadisco) e a paródia do

catolicismo e da fé cristã na obra de Saramago. O ensaio mostra também que Saramago não busca apenas ficcionalizar a partir de eventos históricos, mas também quer representar a dominação cultural e econômica promovida por impérios coloniais, sempre dispostos a impor a própria religião e os próprios costumes a outros povos.

No último artigo, Roberto Angel investiga as características da vanguarda literária do escritor chileno Juan Emar, destacando a enorme variedade de materiais e de hibridismos presentes, por exemplo, nos diários de juventude do autor. O articulista dedica-se também ao estudo narratológico nas obras de Juan Emar, procurando demonstrar que o autor chileno questionava abertamente a unicidade do ponto de vista do narrador.

Gostaríamos, enfim, de agradecer a todos os articulistas, sobretudo aos que permitiram a homenagem ao grande e complexo escritor Luigi Pirandello no breve “Dossiê”. Agradecemos também aos ensaístas que, com os seus trabalhos, permitiram uma “Seção Livre” bastante densa e com vários temas que se referem a diversos gêneros literários. Um agradecimento especial também ao professor Alfredo Bosi que permitiu a transcrição da sua arguição e também aos pareceristas que, com as suas observações e conselhos, enriqueceram o presente volume.

Julgamos, assim, ter obtido um conjunto expressivo de ensaios densos e instigantes, Esperando que alcancem muitos leitores, especialistas ou não, acadêmicos ou não, uma vez que os grandes temas da literatura interessam a um público bastante vasto, acreditamos ter dado uma contribuição válida para a difusão de obras e autores, consagrados ou não, do interesse de todos que realmente apreciam a boa literatura.

Nosso agradecimento ainda a Tânia Zambini, pela normalização da revista, e aos funcionários do Laboratório Editorial da FCL da UNESP de Araraquara, sem os quais não teria sido possível elaborar o presente volume.

Araraquara, abril de 2018.

Os editores



**Dossiê**  
**“150 Anos de Pirandello”**



## A POESIA DE PIRANDELLO<sup>1</sup>

Alfredo BOSI\*

Boa tarde a todos. Muito obrigado. Agradeço muito ao Professor Sérgio, antigo colega, não digo velho colega, mas antigo colega, pela oportunidade de voltar à leitura de Pirandello, objeto de minha tese de doutorado em 1964, no caso, centrada na narrativa de Pirandello. Naquele momento o teatro era mais conhecido como sempre em toda a parte, então a narrativa, muito numerosa, como vocês sabem, ainda não tinha sido objeto de nenhuma visão em conjunto. Então, eu me aventurei a fazer isto. Fico feliz em voltar agora, tanto tempo faz, quando eu fiquei por algum tempo ligado aos estudos de cultura italiana, depois passei para a literatura brasileira. Para mim é um momento de alegria poder matar as saudades, sobretudo de um autor que foi central na minha formação. Agradeço particularmente ao professor Sérgio Mauro e começo a fazer o que não será propriamente uma arguição, com perguntas e respostas, mas um comentário geral sobre a obra do Valmir. Este comentário será respondido como o candidato quiser. Ao longo do meu comentário, se ele quiser, poderá fazer uma observação, mas talvez seja mais interessante ouvir tudo, pois é uma coisa breve. Passo a ler a minha “arguição”.

O estudo do mestrando Valmir Luís Saldanha da Silva tem vários méritos que eu desejo destacar: em primeiro lugar, a escolha do tema: a poesia de Pirandello é praticamente desconhecida do público universitário brasileiro, mesmo entre os amantes da literatura italiana. Nesse sentido o seu mestrado é quase uma revelação, ou, para usar um termo um tanto batido, é um resgate de um aspecto da obra pirandelliana que estava exigindo quem a tratasse e quem a tivesse ouvido e a examinasse com solicitude e competência. E aqui vem o segundo mérito do seu mestrado. A qualidade dessa revelação. O autor não se limitou a apresentar a poesia de Pirandello, mas a submeteu a uma abordagem cerrada, que inclui a indispensável análise de texto, com uma respectiva transcrição e tradução (em geral muito boa) dos poemas, e a busca de um sentido existencial e filosófico que deu a essa poesia um fisionomia própria. Então, acredito que em língua portuguesa seja o primeiro trabalho sistemático sobre a poesia de Pirandello.

---

\* Atualmente é professor titular aposentado e professor emérito de Literatura Brasileira da USP - Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Membro da Academia Brasileira de Letras e da Comissão de Lexicografia e da Comissão de Publicações da Academia Brasileira de Letras. Coordenador do Conselho da Cátedra Lévi-Strauss mantida pelo Convênio entre o Instituto de Estudos Avançados e o Collège de France.

<sup>1</sup> Trata-se da arguição apresentada em maio de 2016, na Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara, durante a defesa de Dissertação de Mestrado de Valmir Luís Saldanha Silva, com orientação do Prof. Dr. Sérgio Mauro, com o título de: *O mal de viver na poesia de Pirandello*. A publicação da arguição foi autorizada pelo autor. A transcrição e redação da arguição é de inteira responsabilidade dos editores da Revista de Letras e o texto não foi revisto pelo autor.

Na verdade, a sua interpretação é muito aberta e, por isso, complexa. Ela é aberta enquanto vai pondo em relevo vários eixos interpretativos que vão do relativismo filosófico, inerente ao pensamento de Pirandello, ao pessimismo cósmico de Leopardi, não ignorando afinidades que nem sempre são influências até do ponto de vista cronológico, como com o existencialismo de Sartre, que veio um tanto depois dele, ou com o niilismo de Nietzsche, e também afinidades quanto à negatividade em Montale, que é um poeta bem moderno, mas muito caracterizado pela sua preferência pelo “não”, isto é, pela sua negatividade. Então, veja que você abre um leque de possibilidades interpretativas, todas muito bem articuladas, mas nenhuma definitiva. Eu acho que essa observação de que nenhuma das aproximações que você faz pode ser considerada definitiva resulta em um aspecto igualmente positivo da sua dissertação. O que se infere das suas leituras comparativas é precisamente a impossibilidade de reduzir a obra de Pirandello a uma determinada corrente conceitual. O fato de você abrir a interpretação que vai desde Leopardi, e depois dele temos Schopenhauer, que era um leitor apaixonado de Leopardi, e vem até Sartre, até Montale, esse leque resulta que não há possibilidade de conceituar. Tratando-se do existencialismo, tratando-se do niilismo ou do pessimismo, todas essas são possibilidades interpretativas, mas nenhuma é definitiva, nenhuma reduz, felizmente, pois se nós conseguíssemos reduzir toda a poesia de Leopardi ou toda a obra de Pirandello a um conceito, eles seriam maus poetas. Do meu ponto de vista, que é o de Benedetto Croce, a poesia não é uma transformação de conceito em imagem, pois nesse caso seria uma pseudofilosofia, quando a poesia quer ser filosofia. Quando a filosofia, porém, é uma espécie de fermento na massa, ela pode estar distribuída em vários aspectos existenciais e em geral ela se torna muito mais rica e mais difícil de ser interpretada, porque não se reduz a um determinado conceito.

Então, o que se infere, repito, das suas leituras comparativas é precisamente a impossibilidade de reduzir a obra de Pirandello a uma determinada corrente conceitual. O seu pensar é um pensar a partir do sentimento dos contrastes, definição que o próprio Pirandello dá em *O humorismo*, o seu notável ensaio de 1908 (*L'Umorismo*). Como sentimento das contradições, a filosofia de Pirandello propriamente não existe enquanto tal. Sendo um sentimento de contradições, evidentemente não é uma filosofia no sentido clássico da palavra, isto é, um conjunto de conceitos, não existindo enquanto tal, o que provocou a condenação injusta de Croce, que resumiu sua crítica radical a Pirandello na frase: “*La filosofia di Pirandello non ha capo né coda*”, isto é, não tem pé nem cabeça. Croce realmente não tinha papas na língua! A sua antipatia era praticamente por toda a modernidade do século XX. O ideal dele era Carducci, chegava até Pascoli, no máximo. A sensibilidade dele estava feita, de modo que quando chegaram Ungaretti, Montale, chegaram os grandes escritores, ele achava que estava num período de decadência. Mas a gente comprehende: quando uma pessoa se forma num certo gosto e, por assim dizer, se cristaliza num gosto, ela só pode entender realmente aquilo que a formou, em que foi formada. É o caso de Lukacs, por exemplo, que é um grande pensador marxista, mas que detesta todos os escritores ditos decadentistas, até Kafka. Ele faz erros que a gente considera grosseiros, mas, em compensação, quando fala de Tolstoi, de Balzac, de Stendhal, diz coisas extraordinárias, mas à medida que vai chegando a contemporâneos

dele que são distantes ou são surrealistas, ou expressionistas, ele tem uma reserva e acaba sendo injusto. Então é melhor a gente só falar de coisas de que gosta. A melhor coisa para não errar é realmente falar dos autores que nos formaram com os quais temos bastante afinidade. E quando a gente não tem afinidade com certo escritor... Eu, por exemplo, não gosto nada de Jorge Amado. É uma predisposição! Eu acho primária a psicologia dele, cheia de estereótipos, etc., até ideológicos. No entanto, ele é um escritor muito importante. É um escritor que realmente deu vida àquele universo da Bahia. É um escritor que está ao lado de outros, embora, para mim, muito abaixo de Graciliano Ramos, por exemplo. Então, é melhor que eu não fale dele, pois acabarei cometendo injustiças, talvez não entendendo certos aspectos. Agora, quando se fala de Guimarães Rosa, então não vou cometer nenhuma injustiça, com toda ligação que a gente tem.

É preciso entender que um crítico literário está formado num certo gosto. A partir daquele gosto ele tem dificuldade de ter as afinidades, parecendo, às vezes, um crítico conservador, reacionário, ou então um crítico ideológico, porque efetivamente não tem afinidade com ele. É o que acontecia com Croce em relação a Pirandello. Não é bom ler os estudos de Croce sobre Pirandello, porque ele acaba mostrando que aquilo não tem pé nem cabeça por ser um estoicista, um idealista, enquanto Pirandello relativiza tudo o que tem a ver com a história e a razão, e nós sabemos muito bem por que. Nessa injustiça (às vezes é preciso encontrar a verdade por trás do erro), atrás dessa condenação, que considero injusta, há uma verdade que a estética de Croce não conseguia admitir, nem conseguia absorver: a vida é um fluxo permanente que nenhum conceito consegue deter nem fixar. É o contraste entre este fluxo interior e a máscara social que fez emergir a persona nas narrativas de Pirandello, que, como se sabe, não é uma, nem nenhuma, mas cem mil. Isto é uma verdadeira vertigem: a impossibilidade de haver uma personalidade fixa cria em Pirandello o drama: as personagens mostram que não querem ser aquilo que a sociedade quer que elas sejam. Elas vivem outra realidade. Ora, esta vertigem, que é muito moderna, quase diria pós-moderna, da multiplicidade das consciências, não podia ser aceita por um historicista idealista como Croce que acreditava na consistência da consciência, quando está ligada à razão. Croce era hegeliano. Na grande tradição hegeliana ele considerava que era uma decomposição fragmentária deste novo mundo. Ao pós-moderno felizmente ele não chegou, pois morreria de tristeza. Hoje em dia é o contrário: elogia-se o fragmento, o incompleto, isso que é elogiado: o que não tem uma forma fixa, o que é mutante. Todos esses adjetivos que se usam hoje de uma maneira positiva são opostos àquilo que Croce e o pensamento idealista e racionalista apreciavam. Croce apreciava a consciência, a consciência moral como uma coisa que tivesse peso, que não estivesse ligada às circunstâncias, que não se diluísse na linha de subjetividade. É um universo diferente daquilo que nós vivemos atualmente.

Enfim, acho que você abordou com perspicácia essa relação complexa entre conceitos, sentimento e imagem na poesia de Pirandello. Em última instância, você não procurou reduzi-la a um complexo conceitual. Isso é uma riqueza da tese. Nessa linha de pensamento, eu senti falta de alguma menção a um pensador italiano original, contemporâneo de Pirandello, mas realmente muito pouco conhecido entre nós: Adriano Tilgher. Não sei se já ouviu falar desse filósofo. É um filósofo menor, evidentemente, na

tradição italiana que tem Croce, Gentile e grandíssimos pensadores, mas que cunhou uma fórmula que ficou, assim, quase antológica: a obra de Pirandello nasceria do conflito entre vida e forma. Isso passou a ser um lugar comum: todos dizem que o grande drama das personagens pirandellianas é o conflito entre a vida, o fluxo da vida, e a forma social. Muito bem, isto seria uma síntese. Eu não estou cobrando essa ausência, mesmo porque a bibliografia sobre Pirandello é enorme, é eterna, de modo de que você aproveitou muito bem os melhores estudiosos dele, a partir da década de 60, principalmente. Ele é um autor que escreveu nos anos 20, contemporâneo, conforme Pirandello ia escrevendo, ia montando as suas peças e ficando famoso a partir dos anos 30. Tilgher escreveu um livro (e eu tenho aqui comigo a anotação), embora eu o conheça só por intermédio de segundas citações, mas, se um belo dia você tiver interesse em conhecer o pensamento do Tilgher, está no *Studi sul teatro contemporaneo*. Na internet a gente consegue algumas passagens deste livro que foi publicado em 1923 por uma editora chamada *Scienze e Lettere*. Depois, ele retomou várias vezes os estudos sobre as personagens e sobre os dramas pirandellianos num livro chamado *La scena e la vita (A cena e a vida)*, Roma, 1925), sempre por essa mesma editora, que não existe mais (*Scienze e lettere*). Eu, procurando pela internet, porque sempre o vi em citações sobre a obra de Pirandello, mas nunca tive a oportunidade de compulsar essa obra, encontrei os estudos sobre o teatro, que estão reproduzidos em pdf e podem ser consultados. Eu nem precisava cobrar, porque no fundo você diz a mesma coisa que o Tilgher, isto é, chega à mesma formulação. É bom que haja uma coincidência entre o que a gente diz e o que os outros disseram mesmo a gente não tendo dito. Enfim, eu senti um pouquinho a falta, pois várias vezes você fala desse conflito, que depois os outros críticos provavelmente repetiram, tratando-se de uma afirmação muito feliz.

Mais um mérito do seu estudo, e aqui realmente fiquei bastante satisfeito de ter lido porque achei que foi muito original, foi aproximar o tema do “mal de viver” (tema central da sua dissertação) da poesia pirandelliana com a descoberta do mesmo sentimento negativo nas personagens centrais da narrativa e do drama, a começar do *Il fu Mattia Pascal*, chegando ao anti-herói de *Uno, nessuno e centomila* e *Enrico IV*. Aquele mesmo sentimento que você extraiu da leitura dos poemas dele, das várias coleções de poemas, era, afinal, uma coisa tão essencial, tão fundamental que você veio a reconhecer também nas narrativas e no teatro. Isto para mostrar que se trata realmente de uma aproximação crítica feliz que a gente pode espalhá-la até por outras obras que não exatamente a poesia de Pirandello. Essas aproximações calçadas em belas análises tópicas dos poemas tornam a tese muito homogênea, muito coesa. Apenas a título de reforço, de colaboração, lembro que os últimos contos de Pirandello (as últimas *novelle*, como ele chamava, que nós chamaremos de contos) compõem o chamado *terzo stile* que cria atmosferas quase surreais, diáfanas e líricas, nas quais a personagem, cansada de tanto esforço, de raciocínio e de discursividade, se abandona à fruição da natureza. É o “Outro Pirandello”, como chamei num ensaio que não tem nada de original, porque as coisas já haviam sido ditas na Itália, mas que eu quis frisar. Esse “outro Pirandello” é autor de alguns contos dos quais vale a pena fazer a análise estilística. Um conto se chama “*Di sera, um geranio*”, porque realmente ele fica absorvido olhando como é que o gerânio tem uma vida própria e independente do homem. O desejo dele seria ser como esse gerânio, isto é, uma flor que não tem

problemas, não tem problemas de autoconsciência, de raciocínio. O outro se chama “Soffio”, que também é um conto em que o homem se dilui num sopro. Por que estou citando esses contos talvez menos conhecidos, mas que foram compostos na última fase de Pirandello, já nos anos 30? Estou citando isto porque esses contos têm muito de poético, embora sejam realizados num discurso narrativo, na prosa, mas têm algo de poético. Essa descoberta de um terceiro estilo, final, dos últimos anos de Pirandello, encarece e valida uma hipótese original da sua dissertação, pois você considera a poesia como um meio expressivo persistente, relevante e persistente no itinerário de Pirandello, quer dizer, em certo momento, você poderá verificar as páginas em que isto é dito, mais de uma vez, você mostra que não só a gente não deve ignorar esse lado da obra de Pirandello, mas também reconhecer que era uma coisa que estava latente na obra dele, que se relutava em aparecer, se não sob uma forma de poesia pura, poesia como verso, mas como forma metafórica como nos contos que estou lembrando.

Finalmente julgo muito pertinente a sua aproximação do “mal de viver” pirandelliano com o pensamento de Leopardi. Talvez haja evidências que pudesse ser salientadas e que poderiam ficar explícitas na dissertação. Em Leopardi, principalmente nas *Operette Morali*, mais enfaticamente no “*Dialogo della natura con un islandese*”, fonte que Carpeaux descobriu para o delírio de Brás Cubas, pois Carpeaux, com aquele conhecimento universal da literatura e o grande amor que tinha pela literatura italiana e por Leopardi, percebeu que aquele aparecimento da Natureza, logo nos primeiros capítulos, era extraído parcialmente de uma imagem do “Diálogo da natureza com um islandês”. Então, nessas *Operette Morali*, e mais enfaticamente nesse diálogo, a natureza aparece antes como madrasta do que mãe, o que dá em algo terrível, pois afirma que da Natureza provém os males que normalmente atribuímos à sociedade, à competição, ao egoísmo humano, a tudo aquilo que nos impede de ser felizes. Mas em Leopardi, alguns dizem que por causa da doença dele, congênita, enfim, as interpretações psicológicas são várias e algumas arbitrárias, o que importa é a produção poética desse sentimento que ele tinha de tristeza por a natureza lhe ter furtado momentos de felicidade, por causa da doença e por outros motivos que não convém ficar explicitando. De qualquer maneira a natureza aparece como má, não estando preocupada com a felicidade humana. Ela não é mãe, pois é indiferente à sorte dos homens. Ela, como diz em certo momento do “Diálogo com um islandês”, se contenta em construir e destruir todos os seres vivos até chegar à morte. Então, a natureza também seria culpada da doença e da morte.

Mas, continuando estas comparações de diferença com Pirandello, no que eu chamo de *terzo stile*, a natureza é uma porta de saída, *una via di uscita*, uma possibilidade de fuga do mundo racional que uma sociedade injusta criou, constrangendo a liberdade que está sob a máscara social. Embora o tom do “mal de viver” seja o mesmo, tornando comuns Leopardi e Pirandello, devemos pensar porque são tão diferentes. O que me parece diferente, e naturalmente isto daria origem a outra tese, é que para Leopardi a natureza é madrasta, é *matrigna*, e no caso de Pirandello a natureza é uma saída para o excesso de razão, para o excesso de autoconsciência, pois as personagens pirandellianas pensam muito, estão sempre discutindo, sempre acusando, julgando a razão pura, a autoconsciência, tudo aquilo que faz as pessoas sofrerem. O pensamento, a razão e a consciência tornam o ser

humano sofredor. Então, o ideal final é não pensar, como queria Vitangelo Moscarda, no fecho de *Uno, nessuno e centomila*. No final, a personagem se afasta e vai viver num asilo de dementes, longe, e conclui que finalmente chegou a um ponto em que não é preciso pensar em nada e quer viver como se fosse algo da natureza, como se não fosse um ser consciente, do pensamento. Então, nesse caso, ele não estaria seguindo Leopardi, para quem não há uma fuga da natureza, pois ela é, se não cruel, indiferente aos males do homem. Então, no *Uno, nessuno e centomila* e no *terzo stile*, há uma solução poética de entrega à natureza inconsciente. O mal é pensar e está constantemente numa posição crítica que torna o homem infeliz: ele nunca será feliz se só ficar ligado ao pensamento.

Então, eu termino com isto, pois esta não é uma arguição convencional com perguntas e respostas. Você não precisa se preocupar em responder, pois não estou perguntando nada: é uma reação muito favorável ao seu trabalho, como admirador e antigo estudioso de Pirandello e de Leopardi, que não por acaso também foi objeto de minha tese de livre-docência, em 1970. São dois autores aos quais você me lançou de novo. Depois disso, pouco a pouco fui me aproximando da literatura brasileira e não publiquei nenhuma tese. Ainda bem, pois elas estariam superadas hoje. Não publiquei nenhuma das duas teses, a não ser um ou outro momento que me pareceu ainda que tivesse validade.

Queria agradecer a você e, particularmente, ao professor Sérgio Mauro, a oportunidade de voltar às origens de um trabalho que fiz há muito tempo junto aos estudos italianos. Vejo agora com prazer que as coisas continuam sendo feitas com amor, com “*amore e fantasia*”. Agradeço ao professor Sérgio Mauro por ter me convidado e por ter orientado este texto que me deixou muito feliz.

# ALGUNS ASPECTOS DA PAISAGEM DE AGRIGENTO NA NARRATIVA DE LUIGI PIRANDELLO

Fabiano Dalla BONA\*

- **RESUMO:** A dificuldade em se definir paisagem é ainda maior quando se faz uma tentativa de definir a paisagem da Sicília. Luigi Pirandello, de quem se celebra o sesquicentenário de nascimento nesse ano, oferece eloquentes descrições da paisagem de sua terra natal, com especial destaque àquela de Girgenti (Agrigento) e que se configuram como *paisagens literárias*, segundo a definição de Michel Jakob.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Pirandello. Sicília. Agrigento. Paisagem. Paisagem literária.

*Ma se il sole ci addormenta finanche le parole in bocca!*  
(PIRANDELLO, 1918, p.219).

Qualquer tentativa de situar e definir uma paisagem significa incorrer em uma série de paradoxos. O primeiro deles diz respeito ao vocábulo em si: *paisagem* é um termo emocional que inclui a presença de alguém que a perceba, de um olhar crítico que a observe e de uma voz que a pronuncie. Podemos dizer que por si só a paisagem não existe, pois, quando tudo é paisagem, parafraseando o título do livro de Lucien Kroll, também nada o é. A paisagem não é algo mensurável ou identificável, mas é um fenômeno dinâmico, em contínua transformação e se modifica assim como se modifica o sujeito que a observa. Também é possível sentenciar que a paisagem não é território; território é um vocábulo que podemos atribuir à urbanística e à geografia e indica uma área delimitada de solo para a qual não é necessário um sujeito observador, pois é autossuficiente. A paisagem também não é país. O país era, no passado, aquilo que para nós hoje é o território, aquilo que os franceses definem como *environnement* e que não pertence à esfera estética, mas àquela do espaço com as suas características físicas e ambientais.

O segundo paradoxo nasce do duplo uso que, habitualmente, se faz desse vocábulo. Usa-se o termo paisagem tanto para a representação, uma obra de arte, seja ela um desenho, uma pintura, uma gravura, quanto para a coisa em si, ou seja, aquilo que em um preciso momento alguém percebe. Nasce de consequência um paradoxo ulterior: uma vez distinta a coisa em si da sua representação, é realmente possível construir paisagens sem reproduzir modelos que já existem em nossa mente? De fato, a verdadeira paisagem já é uma representação de mais imagens-paisagens sedimentadas na nossa memória.

\* UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras - Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas. Rio de Janeiro, RJ – Brasil. 22421-022 - fdbona@gmail.com.

Artigo recebido em 20/10/2016 e aprovado em 20/04/2017.

Paisagem é um conceito polissêmico, pois, além da compreensível mudança de significado do termo com o passar do tempo, a interdisciplinaridade da matéria deu lugar a uma miríade de concepções segundo o tratamento filosófico, ambientalista, arquitetônico, geográfico, político, artístico ou literário. Jakob (2005, p.23) postula que “[e]lementos artísticos, literários, linguísticos e arquitetônicos fornecem, portanto, influenciando-se reciprocamente, modelos capazes de interpretar a natureza, ‘inventando-a’ como paisagem”.<sup>1</sup> Desta feita, nas declinações do conceito de paisagem, formuladas por diversos campos do saber, o que parece não mudar é, curiosamente, o ponto de partida e o de chegada, enquanto toma formas muito diferentes o desenvolvimento da questão. O filósofo italiano Rosario Assunto (1994, p.22) indica que o grande problema da paisagem não é lexicográfico, mas filosófico:

[é] o problema de definir a essência da paisagem, o seu significado e valor para o homem; e o momento lexicográfico pode ser apenas, eu não diria inicial, mas preliminar da nossa pesquisa: preliminar e útil, talvez precioso, enquanto nos consentiu passar propriamente à investigação da nossa competência – não mais terminológica. Mas conceitual – tendo ao menos apreendido que paisagem é, por senso comum dos dicionários, um território maior ou menor como ele aparece à nossa visão, constituindo-se, ao menos, como objeto de potencial representação pictórica.<sup>2</sup>

Se a primeira dificuldade que se impõe é aquela da definição do próprio termo, dada a sua polimorfia, difícil, igualmente, é falar de paisagem siciliana sem que brote espontaneamente a pergunta: mas qual paisagem siciliana afinal? Não apenas porque Punta Peloro é diferente do Monte San Giuliano ou do Estreito de Messina, mas porque todas essas paisagens possuem uma fenomenologia diversa, onde múltiplas características se apresentam à medida que são analisadas através de instrumentos diversos. Por exemplo, o latifúndio do centro da ilha observado pelo olho humano desinteressado é diverso, e qualitativamente diferente, se visto através da câmera fotográfica ou cinematográfica; também diverso, e talvez mais subjetivo, se enquadrado pelo olhar do pintor, e ainda mais diverso se observado pelo olhar do escritor, que encontra e escolhe as palavras para a paisagem e toma posse daquela mesma paisagem através das palavras, para delas fazer símbolo e metáfora de uma ideografia própria. A paisagem dos escritores sicilianos, de um lado, tende a uma alta transmissão convencional, e de outro, a uma zona de reação pessoal, autonomamente reagente à forte provocação da imediata força da natureza.

<sup>1</sup> “Elementi artistici, letterari, linguistici e architettonici forniscono dunque, influenzandosi vicendevolmente, modelli in grado di interpretar ela natura, ‘inventandola’ come paesaggio” (JAKOB, 2005, p.23, grifo do autor).

(Todas as traduções, quando não indicadas na bibliografia, são nossas).

<sup>2</sup> “È il problema di definire l’essenza del paesaggio, il suo significato e valore per l’uomo; e il momento lessicografico può essere solo non dirò iniziale, ma preliminare e utile, forse prezioso, in quanto ci ha consentito di passare all’indagine propriamente di nostra spettanza – non più terminologica. Ma concettuale – avendo per lo meno acquisito che paesaggio è, per comune consenso dei dizionari, un territorio più o meno grande, quale esso appare alla vista, costituendosi come oggetto di almeno potenziale rappresentazione pittorica” (ASSUNTO, 1994, p.22).

Valendo-se do conceito de paisagem literária de Michel Jakob (2005, p.36), ela pode ser definida como sendo “[...] segundo definições dominantes, descrições que acontecem em pontos específicos de uma obra ou esparsas em uma obra”<sup>3</sup>, ou melhor, define as paisagens literárias naquele tipo de texto que

[...] deverá se referir à experiência (estética) da natureza por parte de um sujeito, a uma consciência e, segundo o próprio gênero literário, emergirá respectivamente a perspectiva do sujeito poético, heroico ou autobiográfico. A paisagem literária não é, bem entendido, a restituição mimética da real experiência estética de um sujeito simplesmente transladada na literatura. De consequência, as representações literárias da paisagem não são referidas, se não indiretamente, ao autor ou à realidade, mas devem ser consideradas como funcionais ao texto<sup>4</sup> (JAKOB, 2005, p.40).

Assim é a representação de Agrigento por Luigi Pirandello (1918, p.4): ele recolhe os restos da “[...] silenciosa e atônita supérstite no vazio de um tempo sem vicissitudes, no abandono de uma miséria sem reparos”<sup>5</sup>. “Cidade morta” (PIRANDELLO, 1918, p.10), cuja descrição desolada abre o romance *I vecchi e i giovani*. Girgenti atravessa toda a obra pirandelliana “[...] da mesma maneira que um rio cárstico, com o seu alternar aparecimento na superfície e seu desaparecimento na cratera, permanece sempre ativo”<sup>6</sup> (MILIOTO, 2008, p.206). Elemento catalizador da fantasia pirandelliana (SCIASCIA, 2001), “[...] aqueles lugares e aquele tempo constituem o substrato principal e fermentante da sua poética e os personagem que nela pululam, mesmo circunscritos e identificáveis, assurgem a valências universais”<sup>7</sup> (MILIOTO, 2008, p.209). A Sicília é a terra das coisas simples que se embatem com a modernidade em *Lumie di Sicilia*; é a terra dos abusos contra a classe trabalhadora rural em *La giara* e que representam a lembrança das paisagens reconfortantes em oposição ao espetáculo ameaçador das noites capitolinas, artificialmente iluminadas em *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*; é a terra de antigas crenças e superstições, de rancores, de ódios e de ciúmes. Mas, principalmente, é a terra de origem, cuja ligação é indissolúvel, e que pode ser observada nas páginas iniciais do romance *I vecchi e i giovanni*:

<sup>3</sup> “[...] secondo definizioni dominanti, descrizioni che ocorrono in singoli punti di un’opera oppure sparse in un’opera” (JAKOB, 2005, p.36).

<sup>4</sup> “[...] dovrà riferirsi all’esperienza (estetica) della natura da parte di un soggetto, ad una coscienza e, a seconda del genere letterario stesso, emergerà rispettivamente la prospettiva del soggetto poetico, eroico o autobiografico. Il paesaggio letterario non è, beninteso, la restituzione mimetica della reale esperienza estetica di un soggetto semplicemente trasladata nella letteratura. Di conseguenza, le rappresentazioni letterarie del paesaggio non vanno riferite, se non indirettamente, all’autore o alla realtà, ma sono da considerare come funzionali al testo” (JAKOB, 2005, p. 40).

<sup>5</sup> “[...] silenziosa e attonita superstite nel vuoto di un tempo senza vicende, nell’abbandono d’una miseria senza riparo” (PIRANDELLO, 1918, p.4).

<sup>6</sup> “[...] alla stessa maniera di un fiume carsico col suo alterno comparire in superficie e scomparire nella dolina, rimanendo sempre attivo” (MILIOTO, 2008, p.206).

<sup>7</sup> “[...] quei luoghi e quel tempo costituiscono il sostrato sostanziale e lievitante della sua poetica e i personaggi che vi pullulano, pur così circoscritti e identificabili, assurgono a valenze universali” (MILIOTO, 2008, p.209).

A chuva, caída como um dilúvio na noite anterior tornara impraticável o longo estradão, quase a procura de subidas menos fadigosas, de aclives menos íngremes, entre a áspera diversidade do vasto campo solitário. O dano da intempérie parecia tão mais triste enquanto, aqui e ali, já era evidente o desprezo e o quase despeito no zelo de quem havia traçado e construído a via para facilitar o trânsito aos outros, entre a austeridade dos lugares, com aqueles cotovelos e aquelas reviravoltas, com as obras ora de arrimo, ora de aterro. Os arrimos haviam ruído e os aterros cedido para dar passo a precipitados atalhos. [...] Ainda chuviscava, ocasionalmente, no lívido alvorecer, entre o vento gelido do poente que soprava em rajadas. E a cada rajada sobre aquela nesga de cidade emergente aos poucos, tormentosos, das opacas e úmidas sombras da noite tempestuosa parecia correr um longo calafrio, que da cidade alta, velada sobre a colina e densa de casas amareladas, aos vales, aos cumes, aos planos ainda hirtos de restolhos enegrecidos, até o turvo e encrespado mar ao fundo. Chuva e vento pareciam uma obstinada crueldade do céu sobre a desolação daquele litoral extremo da Sicília, sobre o qual, recolhidos nos restos miseráveis da sua antiquíssima vida lá no alto, elevava-se Girgenti silenciosa e atônita sobrevivente no vazio de um tempo medíocre e no abandono de uma miséria sem remédio<sup>8</sup> (PIRANDELLO, 1918, p.3-4).

De certo modo a paisagem siciliana descrita pelo escritor agrigentino, com especial atenção à poética do último Pirandello, se refaz aos arquétipos literários que encontram correspondência no grego Teócrito (310 a.C.-250 a.C.), naquilo que Nievo (2010, p.9) aponta como “solidão e grandeza da paisagem”<sup>9</sup>, principalmente com referência ao mito e ao idílio:

De fato, assim como Pirandello, também Teócrito inspirou-se na paisagem mediterrânea em sua poesia. Na verdade, dentro de uma moldura agrária na qual se efunde o sentido pânico da natureza, vivem os personagens teocritanos. Nas *Talísiás* (Idílio VII), de fato, como na fábula pirandelliana, no final prevalece a dimensão lírico-simbólica da paisagem<sup>10</sup> (COICO, 2010).

<sup>8</sup> “La pioggia, caduta a diluvio la notte scorsa, aveva reso impraticabile il lungo stradone, tutto a volte e risvolte, quasi in cerca di men faticose erte, di pendii meno ripidi, tra la scabra inegualanza della vasta campagna solitaria. Il guasto dell'intemperie appariva tanto più tristo, in quanto, qua e là, già era evidente il disprezzo e quasi il dispetto della cura di chi aveva tracciato e costruito la via per facilitare agli altri il cammino tra le asperità dei luoghi, con quei gomiti e quelle giravolte, con le opere or di sostegno, or di riparo. I sostegni eran crollati, i ripari abbattuti, per dar passo a dirupate scorciatoje. [...] Piovigginava ancora a scosse, nell'alba livida, tra il vento che spirava gelido, a raffiche, da ponente. E a ogni raffica, su quel lembo di paese emergente or ora, appena, cruccioso, dalle fosche ombre umide della notte tempestuosa pareva scorresse un lungo brivido, dalla città, fitta di case gialline, alta e velata sul colle, a le vallate, ai poggi, ai pianì irti ancora di stoppie annerite, fino al mare laggiù, torbido e rabbuffato. Pioggia e vento parevano un'ostinata crudeltà del cielo sopra la desolazione di quelle piagge estreme della Sicilia, su le quali Girgenti, nei resti miserevoli della sua antichissima vita raccolti lassù, si levava silenziosa e attonita superstite nel vuoto d'un tempo senza vicende, nell'abbandono d'una miseria senza riparo” (PIRANDELLO, 1918, p.3-4).

<sup>9</sup> “solitudine e grandeza del paesaggio” (NIEVO, 2010, p.9).

<sup>10</sup> “Come Pirandello, infatti, anche Teócrito trae ispirazione per la sua poesia bucolica da un paesaggio mediterraneo. Invero, entro una cornice agreste in cui si effonde il senso panico della natura, vivono i personaggi teocritei. Nelle

Jakob (2009, p.50) afirma que “[n]a visão de Teócrito o campo já é objeto de um desejo nostálgico” e apela-se ao “[...] poeta-cidadão-pseudo-pastor, que projeta sobre ele [o campo] os ideais da vida simples”<sup>11</sup>. Já Luigi Russo (1951, p.240) sustenta que “[...] a paisagem é estranha para Pirandello; no seu crânio a miragem paisagística não pode viver”<sup>12</sup>, enquanto Terracini (1966) adverte que a visão pirandelliana da paisagem é óbvia e nada original, mas que tal visão transforma-se em uma nota estereotipada e neutra, cujo valor subjetivo e evocativo é confiado simplesmente ao contexto.

O tão estereotipado caráter solar da Sicília toca inclusive, e de modo paradoxal, uma metáfora da escuridão, de cinzas e de morte: aquela “violência da paisagem” (LAMPEDUSA, 2017, p.180) apontada por Tomasi di Lampedusa em *O Leopardo*, já estava presente na alma dos escritores sicilianos que o precederam, Pirandello incluso, e que igualmente a representaram. As enraizadas fúrias da paisagem da ilha aspiram a uma ordem e a uma legalidade, e a rarefação daquela violência, a ordem de um estilo que contém, implicitamente, a vocação ao autodomínio e ao domínio da própria natureza que, assim como a paisagem, tornam-se quase um *topos* na literatura siciliana. A força do astro-rei é frequentemente exaltada, bem como o movimento que descreve no arco da aurora ao ocaso, gerando, no rastro dos narradores românticos, momentos de contemplação e de reflexão.

Numerosas são as novelas pirandellianas nas quais o personagem encontra a paz na contemplação da paisagem. Frequentes são as paisagens ao ocaso que servem de cenografia a estados de espírito diferentes, como no caso de Eleonora, protagonista de *Lo scialle nero*, que encontra uma espécie de serenidade interior enquanto contempla o crepúsculo:

Sentada sobre uma rocha, à sombra de uma oliveira centenária, olhava toda a costa distante, que recém se encurvava em delicadas enseadas, em delicadas baías, recortando-se sobre o mar que cambiava segundo o soprar dos ventos; via o sol ora como um disco de fogo afogar-se lentamente entre as brumas bolorentas assentadas sobre o mar cinzento, a poente, ora cair em triunfo sobre as ondas inflamadas, entre uma pompa maravilhosa de nuvens iluminadas; no úmido céu crepuscular via brotar, líquida e calma, a luz de Júpiter [...] ; bebia com os olhos a triste doçura da noite iminente<sup>13</sup> (PIRANDELLO, 1922a, p.33-34).

---

Talisie (*id. VII*), infatti, come nella favola pirandelliana alla fine prevale la dimensione lirico-simbolica del paesaggio” (COICO, 2010).

<sup>11</sup> “Nella visione di Teocrito la campagna è già oggetto di un desiderio nostálgico. [...] Si appella al poeta-cittadino-pseudo-pastore, che proietta su di essa gli ideali della vita semplice” (JAKOB, 2009, p.50).

<sup>12</sup> “[...] il paesaggio è estraneo a Pirandello; nel suo cranio non può vivere il miraggio paesistico” (RUSSO, 1951, p.240).

<sup>13</sup> “Seduta su un masso, all’ombra di un olivo centenario, guardava tutta la riviera lontana, che s’incurvava appena, a lievi lunate, a lievi seni, frastagliandosi sul mare che cangiava secondo lo spirare dei venti; vedeva il sole ora come un disco di fuoco affogarsi lentamente tra le brume mufpose sedenti sul mare grigio, a ponente, ora calare in trionfo su le onde infiammate, tra una pompa meravigliosa di nuvole accese; vedeva nell’umido cielo crepuscolare sgorgar liquida e calma, la luce di Giove [...] ; beveva con gli occhi la mesta dolcezza della sera imminente” (PIRANDELLO, 1922a, p.33-34).

Em *Sole e Ombra* o crepúsculo representa para Ciunna um momento de conforto que acompanha o protagonista na delicada passagem da vida à morte, quando o mar aplaca, por um instante, o espírito atormentado daquele personagem: “O sol se punha. O mar de um verde vítreo, perto da beira, dourava-se intensamente, lá, sob os olhos de Ciunna, em toda a vastidão trêmula do amplo horizonte. O céu estava em chamas, e o ar limpidíssimo, na viva luz, sobre tanto tremular de águas”<sup>14</sup> (PIRANDELLO, 1902, p.110). Ou ainda em *Prima Notte*, quando a personagem Lisi Chìrico, do alto da cidade observa que “[o] sol se punha em meio a um vasto incêndio do céu e o mar parecia inflamado por ele”<sup>15</sup> (PIRANDELLO, 1904, p.324).

Frequentemente à imagem do ocaso segue o anúncio de um final trágico: a descrição da paisagem castigada pelo sol enfatiza o contraste entre a imaginação do protagonista e a efetiva representação da realidade, o que se constata na novela *La veste lunga*:

Ainda dizer Zúnica e imaginar um profundo bosque de oliveiras sarracenas, e depois amplitudes de vinhedos verdíssimos e jardins avermelhados, com sebes de sálvia sonoras de abelhas, viveiros musgosos e bosques de cítricos embalsamados por flores de laranjeira e jasmins, para Didi era uma coisa só, embora, há tempo, soubesse que Zúnica era uma pobre árida cidadezinha do interior da Sicília, recinta por todos os lados por lívidos tufos incinerados das minas de enxofre e pelas ásperas rochas gessosas fulgentes à ira do sol, e que aqueles frutos, não mais os mesmos da sua infância, provinham de um feudo chamado Ciumìa, alguns quilômetros distante do vilarejo<sup>16</sup> (PIRANDELLO, 1922b, p.77).

Em *Un cavallo nella luna* a paisagem tórrida une-se à uma imagem viva de cores e de sons: “Em setembro, sobre aquele planalto de áridas argilas rochosas derrocadas sobre o mar africano, era triste o campo já cremado pela ira dos longos sóis estivais, todo hirto de restolhos enegrecidos”<sup>17</sup> (PIRANDELLO, 1920a, p.3). Ao mesmo tempo parece representar a incomunicabilidade entre os cônjuges, que experimentam no ambiente natural circundante, sensações completamente diferentes:

<sup>14</sup> “Il sole tramontava. Il mare d'un verde vitreo presso la riva, s'indorava intensamente là, sotto gli occhi di Ciunna, in tutta la vastità tremula dell'ampio orizzonte. Il cielo era tutto in fiamme, e limpidissima l'aria, nella viva luce, su tanto tremor d'acque” (PIRANDELLO, 1902, p.110).

<sup>15</sup> “Il sole tramontava fra un vasto incendio del cielo e il mare ne pareva infiammato” (PIRANDELLO, 1904, p.324).

<sup>16</sup> “Tutt'ora dire Zúnica e immaginare un profondo bosco d'olivi saraceni, e poi distese di verdissimi vigneti e giardini vermicigli, con siepi di salvie ronzanti d'api e vivai muscosi e boschetti di agrumi imbalsamati di zagara e di gelsomini era per Didi tutt'uno, quantunque già da un pezzo sapesse che Zúnica era una povera arida cittaduzza dell'interno della Sicilia, cinta da ogni parte dai lividi tufi arsicci delle zolfare e da scabre rocce gessose, fulgenti alle rabbie del sole, e che quei frutti, non più gli stessi della sua infanzia, venivano da un feudo, detto di Ciumìa, parecchi chilometri lontano dal paese.” (PIRANDELLO, 1922b, p.77).

<sup>17</sup> “Di settembre, su quell'altipiano d'aride argille strapiombante franoso sul mare africano, la campagna, già riarsa dalle rabbie dei lunghi soli estivi, era triste, tutta irta di stoppie annerite” (PIRANDELLO, 1920a, p.3).

De todo o campo ao redor, onde tantas plantas e tantas coisas esparsas já estavam secas há tempos, evaporava no calor um hálito antigo e denso que se misturava aos tepores graxos do timo que fermentava em montículos sobre o terreno, e às fragrâncias pungentes da sálvia e do mentrasto ainda vivos. Ela, detrás das espessas sebes de figos-da-índia, entre os hirtos tufos amarelados dos restolhos incinerados, correndo no bafo dos patamares, no silêncio atônito, ouvia soar das distantes eiras, auspicioso, o canto de algum galo; de vez em quando, sentia-se acometida pela fresca brisa refrigerante provinda do vizinho mar, e que movia as já cansadas folhas espalhadas e amareladas das amendoeiras, e aquelas densas, agudas e acinzentadas das oliveiras<sup>18</sup> (PIRANDELLO, 1920a, p.7).

São paisagens hostis ao homem e que apresentam um grande sentido de melancolia ou, como já observado, um sentido de morte. Por outro lado, o nascer do sol é outro elemento que frequentemente aparece no *corpus* novelístico pirandelliano. Na novela *Notte*, os dois protagonistas aguardam o alvorecer, imersos em suas angústias e preocupações da vida cotidiana:

A fresca e plácida escuridão sobre o mar, salpicada de tantas estrelas, evolvia-lhes o luto que se infundia na noite e palpitava com aquelas estrelas e abatia-se lento, suave, monótono com aquelas ondas na praia silenciosa. Também as estrelas, lançando aqueles seus lampejos nos abismos do espaço, perguntavam por quê; perguntava-se o mar, com aquelas ondas cansadas e também as conchinhas deixadas aqui e ali na areia. Mas pouco a pouco a escuridão começou a se dissipar e a frígida palidez do alvorecer começou a se abrir sobre o mar. Então, quanto havia de vaporoso, de arcano, quase deaveludado no luto daqueles dois apoiados aos flancos da lança de cabeça para baixo na areia, contraiu-se, definiu-se com nua dureza, como os lineamentos dos rostos deles na esquálida luz primeira do dia<sup>19</sup> (PIRANDELLO, 1987, p.252).

O espetáculo da alvorada reflete a alma atribulada dos dois personagens, e Zangrilli (1983, p.148) afirma, a propósito do trecho acima, que

<sup>18</sup> “Da tutta la campagna intorno, ove tante erbe e tante cose sparse da tempo erano ormai seccate, vaporava nella calura quasi un alido antico, denso, che si mescolava coi tepori grassi del timo che fermentava in piccoli mucchi sui maggesi, e con le fragranze acute dei mentrasti ancor vivi e delle salvie. Ella, dietro le spesse siepi di fichidindia, tra gli irti ciuffi giallicci delle stoppie bruciate, sentiva, invece, correndo, come nell’afa dei piani, nel silenzio attonito, sonava da lontane aje, auguroso, il canto di qualche gallo; si sentiva investire ogni tanto, dal fresco respiro refrigerante, che veniva dal mare prossimo a commuovere le foglie stanche, già diradate e ingiallite, dei mandorli, e quelle fitte, aguzze e cinerulee degli ulivi” (PIRANDELLO, 1920a, p.7).

<sup>19</sup> “La fresca, placida tenebra, trapunta da tante stelle, sul mare, avvolgeva il loro cordoglio, che si effondeva nella notte e palpitava con quelle stelle e s’abbatteva lento, lieve, monotono con quelle ondate su la spiaggia silenziosa. Le stelle, anch’esse, lanciando quei loro guizzi di luce negli abissi dello spazio, chiedevano perché; lo chiedeva il mare con quelle stracche ondate, e anche le piccole conchiglie lasciate qua e là su la rena. Ma a poco a poco la tenebra cominciò a diradarsi, cominciò ad aprirsi sul mare un primo frigido pallore d’alba. Allora, quanto c’era di vaporoso, d’arcano, quasi di vellutato nel cordoglio di quei due rimasti appoggiati ai fianchi della lancia capovolta su la sabbia, si restrinse, si precisò con nuda durezza, come i lineamenti dei loro volti nella squallida prima luce del giorno” (PIRANDELLO, 1987, p.252).

[...] é um instante que deve se esculpir indelevelmente na alma dos dois protagonistas, adquirir um significado eterno, mesmo não sendo o prenúncio de alguma felicidade futura. De fato Pirandello sente-o como um momento altamente lírico, e o adjetivo essencial da sua descrição da paisagem do alvorecer é “esquálido” refletindo, eficaz e humoristicamente, o contraditório sentimento existencial frente ao reaparecer da realidade cotidiana<sup>20</sup>.

Na novela *Lontano* a paisagem agrícola é descrita por Don Paranza, e que se transforma em um verdadeiro espelho no qual se reflete a alma angustiada do personagem:

Tendo voltado para Porto Empedocle, tinha encontrado uma cidade crescida quase que por prodígio, à custa da velha Girgenti que, esparramada sobre a alta colina a cerca de quatro milhas do mar, resignava-se a morrer de lenta morte, pela quarta ou quinta vez, de um lado olhando as ruínas da antiga Acragante, do outro o porto da nascente cidade<sup>21</sup> (PIRANDELLO, 1923, p.125-126).

A paisagem siciliana é quase uma imagem espectral. Na sua objetividade, como invenção ou como um ato de nascimento de um personagem carregado de espíritos de morte, ela é uma constante na produção literária siciliana. Pirandello, não obstante a sua involuntária alienação frente ao mito lírico da paisagem, demonstra uma grande consciência desta noção. Em relação a outros narradores sicilianos, como Giovanni Verga, por exemplo, ele não oferece longas descrições do espaço, mas é no prefácio de *Sei personaggi in cerca d'autore* que o autor se opõe àqueles narradores a quem agrada “[...] descrever uma paisagem pelo gosto de descrevê-la”<sup>22</sup>, e acrescenta:

Há outros que, além deste gosto, sentem uma profunda necessidade espiritual, por isso não admitem figuras, acontecimentos, paisagens que não se embebam, por assim dizer, de um particular sentido da vida, e não adquirem com ele um valor universal. São escritores de natureza propriamente filosófica. Eu carrego o infortúnio de pertencer a estes últimos<sup>23</sup> (PIRANDELLO, 1993, p.61).

<sup>20</sup> “[...] è un attimo che deve scolpirsi indelebilmente nell'animo dei due protagonisti, acquistare un significato eterno, pur non essendo il preannuncio di alcuna futura felicità. Infatti Pirandello lo sente come un attimo altamente lirico, e l'aggettivo essenziale della sua descrizione del paesaggio dell'alba è 'squalido' specchiante efficacemente ed umoristicamente il contradditorio sentimento esistenziale davanti al riapparire della realtà quotidiana” (ZANGRILLI, 1983, p.148, grifo do autor).

<sup>21</sup> “Tornato a Porto Empedocle, aveva trovato il paese cresciuto quasi per prodigo, a spese della vecchia Girgenti che, sdraiata su l'alto colle a circa quattro miglia del mare, si rassegnava a morire di lenta morte, per la quarta o quinta volta, guardando da una parte le rovine dell'antica Acragante, dall'altra il porto del nascente paese” (PIRANDELLO, 1923, p.125-126).

<sup>22</sup> “[...] descrivere il paesaggio per il gusto di descriverlo” (PIRANDELLO, 1993, p.61).

<sup>23</sup> “Ve ne sono altri che, oltre questo gusto, sentono un più profondo bisogno spirituale, per cui non ammettono figure, vicende, paesaggi che non s'imbavano, per così dire, d'un particolar senso della vita, e non acquistano con esso un valore universale. Sono scrittori di natura propriamente filosofica. Io ho la disgrazia d'appartenere a questi ultimi” (PIRANDELLO, 1993, p.61).

Ao serem analisados outros trechos pirandellianos como “[a] brancura cegante do cal fazia o azul intenso e ardente do retângulo de céu no pátio parecer quase negro”<sup>24</sup> (PIRANDELLO, 1920b, p.251) na novela *I due compari*, ou “[...] o cobalto do céu era tão intenso que parecia quase negro ao redor da fulgida estátua marmórea”<sup>25</sup> (PIRANDELLO, 1912, p.36) na novela *Il viaggio*: não é o simples registro de um fenômeno óptico, mas sim a projeção do frequente trauma de morte pirandelliano, e siciliano por extensão. Além do céu, outros elementos paisagísticos sublinham o sentido de decadência e de morte no romance *I vecchi e i giovani*:

As densas sebes de figos-da-índia, ou de amoreiras, ou de agaves, e as muretas aqui e ali fragmentadas eram, de tanto em tanto, interrompidas por algum pilar cadente que refreava um portão retorcido e enferrujado, ou por rústicos e esquálidos tabernáculos, os quais, na solidão imóvel, observados pelos ramos espinhosos das árvores gotejantes, ao invés de conforto inspiravam certo mal-estar, colocados ali para recordar a fé aos viandantes – na sua maioria camponeses e carroceiros – que muito frequentemente, com clara ou obscuro desdém, demonstravam não lembrar-se deles. Algum triste passarinho perdido vinha, com um tímido voo das penas molhadas, a pousar sobre eles; espiava e não ousava emitir sequer um pequeno lamento em meio a tanta desolação<sup>26</sup> (PIRANDELLO, 1918, p.3-4).

A adjetivação ressalta ainda mais este sentido de fencimento e de morte: os pilares cadentes, as muretas fragmentadas, o portão retorcido e enferrujado e os tabernáculos esquálidos reafirmam do tema. Merece ressaltar que os tabernáculos são pequenas capelas, edículas sacras ou votivas, erguidas em devoção a um santo ou em lembrança do local da morte de alguém. Sempre na mesma obra, ressalta-se a sensação de abandono e desolação da cidade, desta vez aliada a uma figura cemiterial graças (veja-se a presença dos corvos como metáfora dos padres) àquela impressão de imobilidade da cidade, também qualificada pelo narrador como uma cidade morta:

Por sorte que até agora em Girgenti ninguém se movia, nem parecia querer se mover! Cidade morta. Tão verdade – diziam os malignos – que nela reinavam os corvos, isto é, os padres. A indolência, tanto de praticar o bem quanto de praticar o mal, estava radicada na mais profunda desconfiança da sorte, no conceito de que

<sup>24</sup> “La bianchezza accecante della calce faceva sembrare quasi nero l’azzurro intenso e ardente del rettangolo di cielo nel cortile” (PIRANDELLO, 1920b, p.251).

<sup>25</sup> “[...] era il cobalto del cielo così intenso che quasi pareva nero attorno alla fulgida statua marmorea” (PIRANDELLO, 1912, p.36).

<sup>26</sup> “Le folte siepi di fichidindia, o di rovi secchi, o di agavi, e le muricce qua e là screpolate erano di tratto in tratto interrotte da qualche pilastro cadente, che reggeva un cancello scontorto e arrugginito, o da rozzi e squallidi tabernacoli, i quali, nella solitudine immobile, guardati dagli’ispidi rami degli alberi gocciolanti, anziché conforto ispiravano un certo sgomento, posti com’eran li a ricordare la fede a viandanti – per la maggior parte campagnuoli e carrettieri – che troppo spesso, con aperta o nascosta ferocia, dimostravano di non ricordarsene. Qualche triste uccelletto sperduto veniva, col timido volo raccolto delle penne bagnate, a posarsi su essi; spiaava, e non ardiva di mettere neppure un piccolo lamento in mezzo a tanto squallore” (PIRANDELLO, 1918, p.3-4).

nada pudesse acontecer e que inútil seria qualquer esforço para sacudir o desolado abandono no qual jaziam não apenas os animais, mas também todas as coisas<sup>27</sup> (PIRANDELLO, 1918, p.10).

O característico sentido de imobilidade ligado à Sicília e aos seus habitantes, advertido por Pirandello, é contraposto, na mesma obra, ao progresso de Porto Empedocle, da outrora fração de Girgenti, que graças ao desenvolvimento econômico motivado pelo comércio de enxofre, também sofreu modificações na paisagem graças à ação do homem:

- Porto Empedocle...

E a todos os três apresentou-se a imagem daquele povoado à beira-mar crescido em pouco tempo à custa da velha Girgenti e agora transformado em cidade autônoma. Antes, uma vintena de casebres na praia, com um estreito pontilhão de madeira, chamado agora de Molhe Velho, e um castelo sobre o mar, quadrado e escuro, onde estavam detidos os condenados a trabalhos forçados, os quais depois de desenvolvido o comércio do enxofre, haviam construído os dois amplos quebra-mares do novo porto, deixando aquele pequeno molhe no meio, ao qual, com a ajuda do cais, foi-lhe concedida a honra de sediar a capitania dos portos e a torre branca do farol principal. Não podendo estender-se pela proximidade de um planalto margoso, a cidade alongou-se pela estreita praia, e as casas chegaram até a borda daquele planalto, densas, apertadas, quase umas sobre as outras. Os depósitos de enxofre amontoavam-se ao longo da praia; e de manhã à noite há um estrido contínuo de carroças que chegam carregadas de enxofre da estação ferroviária ou, também, diretamente das minas vizinhas; é uma agitação sem fim de homens descalços e de animais, e uma algazarra de brigas, de blasfêmias e de chamados entre o estrépito e os apitos do trem que atravessa a praia, dirigido ora a um e ora a outro dos dois embarcadouros sempre em obras. Além do braço de levante, cercam a praia as barcas com as velas recolhidas até a metade do mastro; aos pés da pilha operam as balanças nas quais o enxofre é pesado e, então carregado nas costas dos estivadores, chamados homens do mar, os quais, descalços, em calções de sarja, com um saco nos ombros, dobrado sobre a cabeça e retorcido atrás da nuca, emergem na água até os quadris, conduzem a carga até as barcas, que depois, soltas as velas, vão descarregar o enxofre nos vapores mercantis ancorados no porto ou fora dele<sup>28</sup> (PIRANDELLO, 1918, p.30-31).

<sup>27</sup> “Fortuna che finora li a Girgenti nessuno si moveva, né accennava di volersi muovere! Paese morto. Tanto vero - dicevano i maligni - che vi regnavano i corvi, cioè i preti. L'accidia, tanto di far bene quanto di far male, era radicata nella più profonda sconfidenza della sorte, nel concetto che nulla potesse avvenire, che vano sarebbe stato ogni sforzo per scuotere l'abbandono desolato, in cui giacevano non soltanto gli animi, ma anche tutte le cose” (PIRANDELLO, 1918, p.10).

<sup>28</sup> “- Porto Empedocle...

E a tutti e tre si rappresentò l'immagine di quella borgatella di mare cresciuta in poco tempo a spese della vecchia Girgenti e divenuta ora Comune autonomo. Una ventina di casupole, prima, là sulla spiaggia, con un breve ponitojo da legni sottili, detto ora Molo Vecchio, e un castello a mare, quadrato e fosco, dove si tenevano ai lavori forzati i galeotti, quelli che poi, cresciuto il traffico dello zolfò, avevano gettato le due ampie scogliere del nuovo porto, lasciando in mezzo quel piccolo Molo, al quale, in grazia della banchina, è stato serbato l'onore di tener la sede della capitania del porto e la bianca torre del faro principale. Non potendo allargarsi per l'imminenza d'un altipiano marnoso, il

Pirandello representa sua terra de origem, cuja ligação é indissolúvel, telúrica. Descrita numerosas vezes, e já enfatizada no prefácio a *Sei personaggi in cerca d'autore*, ela é a terra do mito da raptada Perséfone/Proserpina, uma Sicília que acolhe a voz da grande mãe Deméter/Ceres, deusa da fertilidade e de da terra – foi Deméter quem pediu a Júpiter que a Sicília fosse colocada no céu, e o poderoso deus criou a constelação do *Triangulum*, antigo nome da ilha -, e que restitui, pelo menos em parte, a filha à mãe (por seis meses no ano) e matriz gerativa real, além de arquetípica, para Pirandello; a ilha é, não por acaso, a terra das mães que esperam os filhos que, na maioria das vezes, jamais retornam; é a terra dos emigrantes de *L'altro figlio* ou aquela que em *La vita che ti diedi* torna-se o único lugar no qual uma mãe continua a considerar o filho morto como vivo para ela; e a Sicília é mais uma vez a terra das mulheres, das bruxas que roubam os filhos em *La favola del figlio cambiato*. Paralelamente, é a terra grega, cujas raízes saltam aos olhos com grande eloquência em *I vecchi e i giovani*:

Saíram sobre o vasto espaço aberto diante da *villa*, e se deslocaram um pouco à direita; então, virando-se, o Príncipe mostrou ao padre a ampla zona de terreno, detrás da *villa*, em íngreme pendência, coroada por uma encosta isolada, robusta, rodeada por um cume escarpado.

- Esta, não é? A colina akrea, - disse. Aquela lá em cima, a nossa famosa Rupe Atenea. Bem disse Políbio: “*A parte alta* (o cume, a chamada acrópole, enfim) *domina a cidade, note bem, em correspondência aos orientes estivos...*” Ora, me diga o senhor: onde nasce o sol, no verão? Porventura da colina onde está Girgenti? Não! Surge de lá, da Rupe. E, portanto, lá em cima, talvez, ficava a Acrópole, e não sobre a hodierna Girgenti como querem estes doutorinhos alemães. A colina de Girgenti ficava além do perímetro das antigas muralhas. Demonstra-lhe-ei... demonstra-lhe-ei! Coloque Câmico lá em cima... o palácio de Còcale... Ómfases... o que quiserem... a Acrópole não. E mostrou Girgenti com a mão, da qual se via um pedaço, lá em cima à esquerda da Rupe, mais baixa.

- Ali, - retomou, apontando novamente a Rupe Atenea e inspirando-se, - ali, apenas sublime sentinela e sacrário, não acrópole, não acrópole, sacrário dos numes protetores. Gellia, fremebundo de ira e de desdém, subiu ao templo da diva Atena, também dedicado a Júpiter Atabírio, e ateou fogo para impedir a sua profanação. Após oito meses de assédio prostrados pela fome, os Akragantinos expulsos pelo terror e pela morte, abandonaram velhos, crianças e enfermos e fugiram pela porta de Gela protegidos pelo siracusano Dafneo. Os oitocentos campanos se retiraram

---

*paese s'è allungato su la stretta spiaggia, e fino all'orlo di quell'altipiano le case si sono addossate, fitte, oppresse, quasi l'una su l'altra. I depositi di zolfo s'accatastano lungo la spiaggia; e da mane a sera è uno strider continuo di carri, che vengono carichi di zolfo dalla stazione ferroviaria o anche, direttamente, dalle zolfare vicine; è un rimescolio senza fine d'uomini scalzi e di bestie, e sbaccaneggiar di liti, e bestemmie, e richiami, tra lo strepito e i fischi d'un treno che attraversa la spiaggia, diretto ora all'una ora all'altra delle due scogliere sempre in riparazione. Oltre il braccio di levante fanno siepe alla spiaggia le spigonare con la vela ammainata a metà su l'albero; a pie dello cataste s'impianzano le stadere, su le quali lo zolfo è pesato e quindi caricato su le spalle dei facchini, detti uomini di mare, i quali, scalzi, in calzoni di tela, con un sacco su le spalle, rimboccato su la fronte e attorno dietro la nuca, immersendosi nell'acqua fino all'anca, recano il carico alle spigonare, che poi, sciolti la vela, vanno a scaricar lo zolfo nei vapori mercantili ancorati nel porto, o fuori*” (PIRANDELLO, 1918, p.30-31).

da colina; o vil Déxipo se salvou; toda resistência foi, enfim, inútil. Apenas Gellia não fugiu! Esperava ter incólume a vida graças à fé, e se encerrou no santuário de Atena. Destruídas as muralhas, arruinados os maravilhosos edifícios, toda a cidade cá embaixo ardeu, e ele, do alto, contemplando o vasto e ameaçador incêndio que elevava uma funérea cortina de chamas e de fumaça sobre a vista do mar, quis arder no fogo da Deusa.

- Estupenda, estupenda descrição! – exclamou Lagáipa com os olhos arregalados<sup>29</sup> (PIRANDELLO, 1918, p.109-110).

Mais adiante, na mesma obra, uma importante página de história da cidade se apresenta na economia do romance; as características da formação do povo siciliano são enumeradas e a simbiose entre o elemento antrópico e a paisagem são apresentados pelo protagonista, orgulhoso de suas raízes:

Os tantos desocupados da cidade iam e vinham, de cima para baixo, sempre lentos, vacilantes de tédio, com o automatismo dos dementes, de cima para baixo pela estrada principal, a única plana da cidade, do belo nome grego, Via Atenea, mas estreita e tortuosa como as outras. Via Atenea, Rupe Atenea, Empédocles... – nomes: luzes de nomes que tornavam mais triste a miséria e a feiura das coisas e dos lugares. A Akragas dos Gregos, a Agrigentum dos Romanos tinham acabado na Kerkent dos Muçulmanos, cuja marca tinha permanecido indelével na alma e nos costume daquela gente. Acídia taciturna, desconfiança sombria e ciúme. Do bosque da Civita, coração da vetusta cidade desaparecida, outrora subia a colina onde assenta mísera a nova cidade, uma longa fila de altíssimos e austeros ciprestes, quase que a assinalar a via da morte. Restavam poucos deles, afinal; um, o mais alto e mais denso, se elevava ainda ao fundo da única alameda da cidade, chamada de Passeio, a única coisa bela que a cidade possuía, exposta como estava à vista

<sup>29</sup> “Uscirono sul vasto spiazzo innanzi a la villa, se ne scostarono un tratto a destra; quindi, voltando le spalle, il Principe mostrò al prete l’ampia zona di terreno, dietro la villa, in scosceso pendio, coronata in cima da un greppo isolato, ferrigno, da un cocuzzolo tutt’intorno tagliato a scarpa.

- Questa, è vero? la collina akrea, - disse. Quella lassù, la nostra famosa Rupe Atenèa. Bene Polibio dice: ‘La parte alta (l’arce, la così detta acropoli, insomma) sovrasta la città, noti bene in corrispondenza a gli orienti estivi...’ Ora, dica un po’ lei: donde sorge il sole, d'estate? Forse dal colle dove sta Girgenti? No! Sorge di là, dalla Rupe. E dunque lassù, se mai, era l’Acropoli, e non su l’odierna Girgenti, come vogliono questi dottoroni tedeschi. Il colle di Girgenti restava oltre il perimetro delle antiche mura. Lo dimostrerò.... lo dimostrerò! Mettano lassù Càmico.... la reggia di Còcale.... Ómfakes.... quello ohe vogliono.... l’Acropoli, no. E scartò con la mano Girgenti, che si vedeva per un tratto, lassù, a sinistra della Rupe, più bassa.

- Lì, - riprese, additando di nuovo la Rupe Atenèa e ispirandosi, - lì, sublime vedetta e sacrario soltanto, non acropoli, non acropoli, sacrario dei numi protettori. Gellia ascese, fremebondo d’ira e di sdegno, al tempio della diva Athena, dedicata anche a Giove Atabirio, e vi appicò il fuoco per impedirne la profanazione. Dopo otto mesi d’assedio, stremati dalla fame, gli Akragantini, cacciati dal terrore e dalla morte, abbandonano vecchi, fanciulli e infermi e fuggono, protetti dal siracusano Dafneo, da porta Gela. Gli ottocento Campani si sono ritirati dal colle; il vile Desippo s’è messo in salvo; ogni resistenza è ormai inutile. Solo Gelila non fugge! Spera d’avere incolume la vita mercè la fede, e si riduce al santuario d’Athena. Smantellate le mura, ruinati i meravigliosi edifizii, brucia qua sotto la città intera; e lui dall’alto, mirando il vasto spaventoso incendio che innalza una funerea cortina di fiamme e di fumo su la vista del mare, vuol ardere nel fuoco della Dea.

- Stupenda, stupenda descrizione! - esclamò il Lagáipa con gli occhi sbarrati” (PIRANDELLO, 1918, p.109-110).

magnífica de todo o vastíssimo litoral, variado de outeiros e de vales e de planos, e do mar ao fundo, na curva sem fim do horizonte. Aquele cipreste desponta negro e majestoso após o flamejar dos maravilhosos ocasos sobre a praia que era toda sombreada de um azul noturno, parecia resumir em si a tristeza infinita do silêncio que se acamava nos lugares, um tempo sonoros de tanta vida. Era aqui o reino da morte. Dominada, no alto da colina pela antiga catedral de São Gerlando, pelo Palácio Diocesano e pelo Seminário, Girgenti era a cidade dos padres e dos sinos fúnebres<sup>30</sup> (PIRANDELLO, 1918, p.179-180).

No trecho acima, a estética do pitoresco oferece, talvez, o mais oportuno *pattern* de conceituação e de representação da Sicília, pois é nas cordas do próprio pitoresco que a capacidade de apreciar artisticamente um elemento simples ou complexo, como a paisagem, somente na medida em que seja, com toda a evidência, objeto de fruição estética; ela está distante do observador e enquadrada em explícitas molduras artísticas incapazes de interagir com quem escreve, conta, pinta, ilustra, observa e lê apenas de soslaio. “Se o sujeito que percebe a paisagem observa a natureza, o sujeito que lê ‘observa’ o texto; se para o eu a paisagem se constitui concretamente em momentos estéticos, o sujeito que lê constitui sucessivamente, na própria consciência, a realidade da obra literária”<sup>31</sup> (JAKOB, 2005, p.189), observa o crítico suíço, ressaltando o papel do leitor na concepção/recepção da paisagem literária. E o narrador continua a descrever a paisagem que se descortina frente aos olhos dos personagens, e também do leitor:

Com seus intensos olhos cerúleos, Dom Hipólito Laurentano permaneceu estático a admirar o magnífico panorama. Onde ele havia representado o formidável incêndio e a destruição, agora se abandonava à paz inconsciente do campo; onde fora o coração da antiga cidade agora surgia um bosque de amendoeiras e de oliveiras, por isso ainda chamado de bosque da *Civita*. As copas das amendoeiras tinham-se despido com o outono e, entre aquelas perenes das oliveiras acinzentadas, pareciam aéreas e assumiam sob o sol uma tinta róseo-dourada. Para lá do bosque, sobre o

<sup>30</sup> “I molti sfaccendati della città andavano intanto su e giù, su e giù, sempre d'un passo, cascanti di noja, con l'automatismo dei dementi, su e giù per la strada maestra, l'unica piana del paese, dal bel nome greco, Via Atenea, ma angusta come le altre e tortuosa. Via Atenea, Rupe Atenea, Empedocle... - nomi: luci di nomi, che rendeva più triste la miseria e la bruttezza delle cose e dei luoghi. L'Akratas dei Greci, l'Agrigentum dei Romani eran finiti nella Kerkent dei Musulmani, e il marchio era rimasto indelebile negli animi e nei costumi della gente. Accidia taciturna, diffidenza ombrosa e gelosia. Dal bosco della Civita, cuore della scomparsa città vetusta, saliva un tempo al colle, ove siede misera la nuova, una lunga fila di altissimi e austeri cipressi, quasi a segnar la via della morte. Pochi ormai ne restavano; uno, il più alto e il più fosco si levava ancora sotto l'unico viale della città, detto della Passeggiata, la sola cosa bella che la città avesse, aperto com'era alla vista magnifica di tutta la vastissima piaggia, svariata di poggi e di valli e di piani, e del mare in fondo, nella sterminata curva dell'orizzonte. Quel cipresso, stagliandosi nero e maetoso dopo il fiammeggiante dei meravigliosi tramonti, su la piaggia che s'ombrava tutta di notturno azzurro, pareva riasumesse in sè la tristeza infinita del silenzio, che aspirava dai luoghi, sonori un tempo di tanta vita. Era qua, ora, il regno della morte. Dominata, in vetta al colle, dall'antica cattedrale di San Gerlando, dal Vescovado e dal Seminario, Girgenti era la città dei preti e delle campane a morto” (PIRANDELLO, 1918, p.179-180).

<sup>31</sup> “Se il soggetto che percepisce il paesaggio osserva la natura, il soggetto che legge ‘oserva’ il testo; se per l'io il paesaggio si costituisce concretamente in momenti estetici, il soggetto che legge costituisce sucessivamente nella propria coscienza la realtà dell'opera letteraria” (JAKOB, 2005, p.189, grifo do autor).

longo espicão, surgiam os famosos templos supérstites que pareciam colocados de propósito, a distância, para aumentar a maravilhosa visão da *villa* principesca. Para além do espicão o planalto, onde outrora a antiga cidade se estendia esplêndida e potente, pendia áspero e pétreo a precipício sobre o planalto de São Gregório formado pela aluviação do Akragas: tranquilo campo luminoso, que terminava bem lá embaixo, no mar<sup>32</sup> (PIRANDELLO, 1918, p.111).

A estética do pitoresco, colocando-se entre o *Belo* e o *Sublime*, aloca-se, de resto, em horizontes artísticos de tipo burguês, em vulgarizações da complexidade colocadas no interior de um supermercado simbólico da distinção social: usos e costumes folclorísticos são transformados em pura exterioridade; ruínas, templos, castelos, igrejas e outros sinais da presença das civilizações do passado que não podem estar presentes; transfigurações da vida agrícola e pastoril em um cenário pacificado e sereno de atividades ancestrais, como no seguinte trecho:

Dom Hipólito encarou os templos que se recolhiam austeros e solenes na sombra, e sentiu uma pena indefinida por aqueles sobreviventes de outro mundo e de outra vida. Entre tantos insignes monumentos da cidade desaparecida, somente a eles havia tocado a sorte de ver aqueles anos longínquos: lá embaixo, somente eles estavam vivos entre as ruínas assustadoras da cidade; agora mortos, apenas eles em meio a tanta vida palpitante, no silêncio de folhas e de asas. Do vizinho outeiro de Tamburello parecia que se movesse ao templo de Hera Lacínia, suspenso no alto, quase no precipício do penhasco de Akragas, uma longa e densa fileira de antigas oliveiras frondosas; e uma delas estava lá, à frente de todas, ajoelhada sobre seu tronco nodoso, como que abatido pela majestade iminente das colunas sagradas; e talvez suplicassem paz para aqueles aclives abandonados, paz para aqueles templos, espíritos de outro mundo e de bem outra vida<sup>33</sup> (PIRANDELLO, 1918, p.130-131).

<sup>32</sup> “Don Ippolito Laurentano restò acceso a mirare con gli occhi ceruli intensi il magnifico panorama. Dov'egli aveva rappresentato l'incendio formidabile e la distruzione, ora s'abbandonava la pace inconsapevole della campagna; dov'era il cuore dell'antica città sorgeva ora un bosco di mandorli e d'olivi il bosco detto perciò ancora della Civita. Le chiome dei mandorli s'erano con l'autunno diradate e, tra quelle perenni degli olivi cinerulei, parevano aeree assumevano sotto il sole una tinta roseo-dorata. Oltre il bosco, sul lungo ciglione, sorgevano i famosi templi superstiti, che parevano collocati apposta, a distanza, per accrescere la meravigliosa vista de la villa principesca. Oltre il ciglione, il pianoro ove stette splendida e potente l'antica città, strapiombava aspro e roccioso a precipizio sul piano di San Gregorio formato dall'alluvione dell'Akragas- tranquillo piano luminoso, che spaziava fino a terminare laggiù, laggiù, nel mare” (PIRANDELLO, 1918, p.111).

<sup>33</sup> “Don Ippolito guardò i templi che si raccoglievano austeri e solenni nell'ombra, e sentì una pena indefinita per quei superstiti d'un altro mondo e d'un'altra vita. Tra tanti insigni monumenti della città scomparsa solo ad essi era toccato in sorte di veder quegli anni lontani: vivi essi soli giù, tra la rovina spaventevole della città; morti ora essi soli in mezzo a tanta vita d'albori palpitanti, nel silenzio, di foglio e d'ali. Dal prossimo poggio di Tamburello pareva che movesse al tempio di Hera Lacinia, sospeso lassù, quasi a precipizio sul burrone dell'Akragas, una lunga e folta teoria d'antichi chiomati olivi; e uno era là, innanzi a tutti, curvo sul tronco ginocchiuto, come sopraffatto dalla maestà imminente delle sacre colonne; e forse pregava pace per quei clivi abbandonati, pace da quei templi, spettri d'un altro mondo e di ben altra vita” (PIRANDELLO, 1918, p.130-131).

Assim, a recepção estética de uma natureza qualificada como bela, pitoresca ou sublime encontra uma contrapartida nas projeções subjetivas dos personagens. Girgenti também é reconhecível em *Il turno*, em *L'esclusa*, em *Il fu Mattia Pascal*, em *La Madonnina*, em *Uno, nessuno e centomila* e em outras obras entre narrativas e teatro; mas em nenhuma outra novela, romance ou texto teatral lhe é dada uma reconstrução topográfica tão precisa como em *I vecchi e i giovani*, texto muito próximo do *verismo* dos conterrâneos Capuana e Verga. Cidade “[...] os becos escorregadios, em degraus, malmente calçados, frequentemente imundos, mal cheirosos de odores mistos exalantes das lojas escuras”<sup>34</sup> (PIRANDELLO, 1918, p.86), cadenciada pelo “[...] abandono dos longos dias mudos, iguais”<sup>35</sup> (PIRANDELLO, 1918, p.147).

Infere-se, portanto, que a paisagem nos romances e nas novelas pirandellianas, e especialmente aquela de Agrigento, é realmente algo a mais que um simples elemento decorativo utilizado para fins puramente descritivos. E Zangrilli (1983, p.133) é um dos poucos críticos a ter compreendido a sua importância, salientando que

[...] a paisagem no Pirandello novelista não é usada de maneira tradicional, não como um elemento de decoração e nem de moldura. Tem um valor estrutural e representativo. Nasce da observação da realidade dos lugares nos quais o autor viveu e viajou e se investe funcionalmente da visão pirandelliana da vida<sup>36</sup>.

A *terra madre*, que dá a vida e ao mesmo tempo a subtrai, é a Sicília de Pirandello, ilha fabulosa e real que encerra uma variedade de imagens de caracteres, de mentalidades, além de paisagens, formadas pela estratificação das diversas ondas de invasões que ocorreram ao longo da sua história. Uma ilha quase dividida em duas pela natureza do solo, pela paisagem, pela direção dos ventos. Mas Pirandello não é apenas siciliano: nasceu em Girgenti, precisamente na fração denominada *Caos*, como ele relembra num importante fragmento autobiográfico:

... Portanto eu sou filho do Caos; e não alegoricamente, mas em justa realidade, porque nasci em um nosso campo que se encontra em um intrincado bosque, denominado, em forma dialetal, Càvasu, pelos habitantes de Girgenti. Ali a minha família tinha-se refugiado da terrível cólera de 1867, que infligiu fortemente a Sicília. Aquele campo, porém, carrega escrito o apelativo de Lina, colocado por meu pai em lembrança da primeira filha recém-nascida e que era mais velha do que eu de um ano; mas ninguém se adaptou ao novo nome, e aquele campo continua, para

<sup>34</sup> “[...] dai vicoli sdruccioli, a scalini, malamente acciottolati, sudici spesso, intanfati da cattivi odori misti esalanti dalle botteghe buje” (PIRANDELLO, 1918, p.86).

<sup>35</sup> “Girgenti, vecchia città non zotica veramente, ma stanca, attediata nell'abbandono dei lunghi giorni muti, uguali” (PIRANDELLO, 1918, p.147).

<sup>36</sup> “[...] il paesaggio nel Pirandello novelliere non è usato in modo tradizionale, non come un elemento di decorazione, né di cornice. Ha un valore strutturale e rappresentativo. Nasce dalla osservazione della realtà dei luoghi in cui l'autore visse e viaggiò e si investe funzionalmente della visione pirandelliana della vita” (ZANGRILLI, 1983, p.133).

a maioria, a chamar-se Càvasu, corruptela dialetal do genuíno e antigo vocábulo grego *Xáos*<sup>37</sup> (PIRANDELLO, 2006, p.55).

Para Romagnoli (1982, p.539) é preciso distinguir dois momentos diferentes na poética pirandelliana, ou seja, “[...] o momento siciliano ligado, portanto, à terra natal, e o momento estranho àquele mundo e àquela paisagem”<sup>38</sup>. Tanto nas novelas sicilianas como em *I vecchi e i giovani* Pirandello não adota a paisagem “[...] como fundo indígena às formas de vida representadas”, mas sim como “alternativa às frustrações e aos tormentos existenciais presentes no consórcio civil”<sup>39</sup> (DOMBROSKI, 1978, p.147). Retomando, portanto, as páginas iniciais de *I vecchi e i giovani*, Biasin (1979, p.195) é possível perceber que “[...] todas as quinhentas e mais páginas que seguirão e se desenvolverão sob o signo daquela paisagem-epifania, desolada e esquálida portadora do assombro histórico do autor frente à falência do Risorgimento e dos seus ideais”<sup>40</sup>.

Com Pirandello, no limiar do século XX, a relação entre o escritor e a paisagem assume contornos mais complexos: ele rompe as barreiras geográficas e a Sicília não é mais, ou não apenas, o lugar para onde voltar e encontrar uma autêntica dimensão da vida e da escrita, mas torna-se uma espécie de observatório de análise da paisagem; essa paisagem é um ponto de partida para indagar não apenas a condição do homem siciliano, mas aquela universal, de todos os homens. As paisagens literárias de Agrigento, e da Sicília (aquela rural e aquela burguesa), atravessam toda a obra do autor.

BONA, F. D. Some aspects of the Agrigento landscape in Luigi Pirandello's narrative. *Revista de Letras*, São Paulo, v.56, n.2, p.21-38, jul./dez., 2016.

▪ **ABSTRACT:** *The difficulty in defining landscape is even greater when it makes an attempt to define the Sicilian landscape. Luigi Pirandello, who are celebrating the 150th anniversary of the birth this year, offers eloquent descriptions of his homeland landscape, with special emphasis on Girgenti's (Agrigento) landscape and configure themselves as literary landscapes, according to the definition of Michel Jakob.*

▪ **KEYWORDS:** *Pirandello. Sicily. Agrigento. Landscape. Literary landscape.*

<sup>37</sup> “... Io dunque son figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà, perché son nato in una nostra campagna, che trovasi presso ad un intricato bosco, denominato, in forma dialettale, Càvusu dagli abitanti di Girgenti. Colà la mia famiglia si era rifugiata dal terribile colera del 1867, che inferì fortemente nella Sicilia. Quella campagna, però, porta scritto l'appellativo di Lina, messo da mio padre in ricordo della prima figlia appena nata e che è maggiore di me di un anno; ma nessuno si è adattato al nuovo nome, e quella campagna continua, per i più, a chiamarsi Càvusu, corruzione dialettale del genuino e antico vocabolo greco Xáos” (PIRANDELLO, 2006, p.55).

<sup>38</sup> “[...] il momento siciliano legato, dunque, alla terra natale, e il momento estraneo a quel mondo e a quel paesaggio” (ROMAGNOLI, 1982, p.539).

<sup>39</sup> “[...] come sfondo indigeno alle forme di vita rappresentate, alternativa alle frustrazioni ed ai tormenti esistenziali presenti nel consorzio civile” (DOMBROSKI, 1978, p.147).

<sup>40</sup> “[...] tutte le cinquecento e più pagine che seguiranno si svolgeranno sotto il segno di quel paesaggio-epifania, desolato e squallido, portatore dello sgomento storico dell'autore di fronte al fallimento del Risorgimento e dei suoi ideali” (BIASIN, 1979, p.195).

## Referências

- ASSUNTO, R. **Il paesaggio e l'estetica**. Palermo: Aesthetica, 1994.
- BLASIN, G. P. Epifanie siciliane: ideologia del paesaggio. In: RAIMONDI, E.; BASILE, B. (Org.). **Dal Novellino a Moravia**: problemi della narrativa. Bologna: Il Mulino, 1979. p.181-205.
- COICO, S. Teocrito e Virgilio: archetipi letterari dell'opera I Giganti della montagna di L. Pirandello. **Biblio-net**: biblioteca virtuale on-line. 2010. Disponível em:<<https://www.biblio-net.com/categoria-generica/autore-salvatore-coico-teocrito-e-virgilio-archetipi-letterari-dell-opera-i-giganti-della-montagna-di-l-pirandello/>>. Acesso em: 4 nov. 2017. Não paginado.
- DOMBROSKI, R. S. **Le totalità dell'artificio**: ideologia e forma nel romanzo di Pirandello. Padova: Liviana Editrice, 1978.
- JAKOB, M. **Paesaggio e letteratura**. Firenze: Leo S. Olschki, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Il paesaggio**. Tradução de Adriana Ghersi e Michael Joakob. Bologna: Il Mulino, 2009.
- LAMPEDUSA, G. T. **O Leopard**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- MILIOTO, S. Dentro l'anima di Girgenti. In: LAURETTA, E. et al. (Org.). **I Vecchi e i giovani cronaca e immagini**: atti del 43º Convegno Internazionale Di Studi Pirandelliani. Agrigento: Edizioni del CNSP, 2008. p.205-218.
- NIEVO, I. **Impressioni di Sicilia**. Como: Ibis, 2010.
- PIRANDELLO, L. Sole e ombra. In: \_\_\_\_\_. **Beffe della morte e della vita**. Firenze: Francesco Lumachi Ed., 1902. p.87-116.
- \_\_\_\_\_. Prima notte. In: \_\_\_\_\_. **Bianche e nere**. Torino: Renzo Streglio Ed., 1904. p.311-329.
- \_\_\_\_\_. Il viaggio. In: \_\_\_\_\_. **Terzetti**. Milano: Fratelli Treves Ed., 1912. p.17-45.
- \_\_\_\_\_. **I vecchi e i giovani**. Milano: Fratelli Treves Ed., 1918. v.1.
- \_\_\_\_\_. Il cavallo nella luna. In: \_\_\_\_\_. **Il cavallo nella luna, novelle**. Milano: Fratelli Treves Ed., 1920a. p.3-13.
- \_\_\_\_\_. I due compari. In: \_\_\_\_\_. **Tu ridi**. Milano: Fratelli Treves Ed., 1920b. p.250-263.
- \_\_\_\_\_. Lo scialle nero. In: \_\_\_\_\_. **Novelle per un anno**. Firenze: R. Bemporad & Figlio Ed., 1922a. v.1, p.1-39.
- \_\_\_\_\_. La veste lunga. In: \_\_\_\_\_. **Novelle per un anno**. Firenze: R. Bemporad & Figlio Ed., 1922b. v.4, p.75-93.

\_\_\_\_\_. Lontano. In: \_\_\_\_\_. **Novelle per un anno**. Firenze: R. Bemporad & Figlio Ed., 1923. v.5, p.121-179.

\_\_\_\_\_. Notte. In: \_\_\_\_\_. **Novelle per un anno**. Milano: Mondadori, 1987. v.1, p.248-252.

\_\_\_\_\_. **Sei personaggi in cerca d'autore**. Milano: Rizzoli, 1993.

\_\_\_\_\_. Frammento d'autobiografia. In: \_\_\_\_\_. **Saggi e interventi**. Milano: Mondadori, 2006. p.55-57.

ROMAGNOLI, S. Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda. In: DE SETA, C. (Org.). **Storia d'Italia: Il paesaggio**. Torino: Giulio Einaudi Ed., 1982. v.5, p.431-554.

RUSSO, L. **I narratori 1850-1950**. Milano-Messina: Casa Editrice Giuseppe Principato, 1951.

SCIASCIA, L. **Pirandello e la Sicilia**. Milano: Adelphi, 2001.

TERRACINI, B. **Analisi stilistica: teoria, storia e problemi**. Milano: Feltrinelli, 1966.

ZANGRILLI, F. **L'arte novellistica di Pirandello**. Ravenna: Angelo Longo Ed., 1983.

# DO NARIZ AO BIGODE: *UM, NENHUM E CEM MIL* DE LUIGI PIRANDELLO E *O BIGODE* DE EMMANUEL CARRÈRE - UM DIÁLOGO

Maria Célia MARTIRANI\*

- **RESUMO:** Um dos índices mais evidentes da modernidade é o que o ensaísta e poeta italiano Enrico Testa aponta como “fratura do senso de continuidade”. Para o estudioso, a destruição do eu e a subversão da lógica tradicional do narrar, estão na base do último romance pirandelliano (TESTA, 2009). Com efeito, talvez, nenhum outro autor tenha, como Luigi Pirandello, representado, em sua vasta produção artística, a crise do sujeito, a natureza cínida do homem moderno. Como não poderia deixar de ser, o amplo espectro de obras e influências do grande autor reverberou muito além da circunscrição siciliana, deixando marcas e vestígios em muitos ficcionistas e dramaturgos modernos e contemporâneos. De fato, conforme observa Maurício Santana Dias (2008, p.12) “[...] o desconforto do ambiente ficcional criado por Pirandello não está longe de certas situações imaginadas por Camus, Beckett ou, mais recentemente, Thomas Bernhard”. Por meio de um viés comparatista, privilegiando o intertexto como “categoria de interpretância” (RIFFATERRE apud SAMOYALU, 2008, p.25), o presente estudo visa propor um diálogo entre *Um, nenhum e cem mil* (PIRANDELLO, 2001) do eminentíssimo autor siciliano e o conto *O bigode* do escritor francês contemporâneo Emmanuel Carrère (2011).
- **PALAVRAS-CHAVE:** Pirandello. Crise do sujeito. Carrère. Diálogo.

Sem dúvida, um dos atributos que mais distingue a modernidade é o da perspectiva de subjetividade, que tem, em Descartes, seu grande representante. A partir da noção de *cogito*, por ele concebida, a verdade não é mais revelada, mas sim tecida por um pensamento racional. O sujeito passa a ser o centro unificador da certeza, a função ordenadora do conhecimento. Entretanto é ainda no âmbito da própria modernidade que a identidade do sujeito centrado em si mesmo será questionada, sobretudo a partir da crítica sistemática entabulada por Nietzsche contra o “eu pensante” cartesiano. Tal catástrofe do sujeito é decorrente da ruína do pensamento metafísico tradicional, tratado exemplarmente pelo filósofo alemão na obra *Crepúsculo dos Ídolos* (NIETZSCHE, 2017).

\* Pós-Doutoranda da UFPR - Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários. Curitiba, PR - Brasil. 82510-020. pispli@yahoo.com.br artigo recebido em

Artigo recebido em 20/10/2016 e aprovado em 20/04/2017.

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, o filósofo Gianni Vattimo (2002), ao retomar as lições de matriz nietzschiana de Gadamer, reitera que não existe nenhuma experiência de verdade, a não ser como ato interpretativo, não havendo mais espaço para uma concepção profunda de verdade. Desde então, portanto, só haveria lugar para o jogo das interpretações, para a fabulação do mundo.

É também, de certa forma, sobre as noções de derrocada do sujeito, de falência da concepção de universo coeso, de estremecimento do conceito metafísico de verdade, que o ensaísta, poeta e professor Enrico Testa se atem para iniciar a análise do último romance de Luigi Pirandello, *Um, nenhum e cem mil*<sup>1</sup>, que levou dez anos para ser escrito, de 1916 a 1926.

Retomando Blanchot (apud TESTA, 2009, p.971), ele acrescenta ainda que a modernidade traz, como marca distintiva, a despedida de uma “ideologia do contínuo”, da “plenitude do ser”, fazendo vir à tona as representações do “homem insuficiente”. Com efeito, o estudioso assevera que já em fins do século XIX, veremos instaurar-se, no campo das representações, o ar de uma “perda irreparável”, a “fratura do senso de continuidade” (TESTA, 2009, p.971).

Como consequência de tal instabilidade, o gênero romanesco já não se poderá balizar pelos mesmos princípios de coordenação do desenvolvimento narrativo, nem privilegiar o que Goethe considerava o “bem supremo”, qual seja o da criação de um olhar capaz de nomear os eventos, apropriando-se deles e conectando-os com o sentimento de certeza da “personalidade”. Teremos, em vez disso:

[...] a dissolução do cenário e da ilusão mimética, em favor da “dimensão espectral do acontecer”; a decomposição das coerências, próprias do cânone realista, entre personagem e história, palavra e ambiente; o aumento progressivo do componente autorreflexivo (indagação ou justificação do modo de escrever) em detrimento da sucessão “natural” dos fatos, percebidos como fugidios ou interpretáveis marginalmente como prospecção alegórica ou “figura” (TESTA, 2009, p.972, grifo do autor).

Em sua minuciosa análise, Enrico Testa nota que, tanto a destruição do eu, quanto a subversão da lógica tradicional do narrar, estão na base do último romance pirandelliano (TESTA, 2009, p.972).

Junto a tudo isso, cumpre ainda lembrar que muito da vasta produção artística do eminent autor siciliano pode ser melhor compreendida, a partir do conceito originalíssimo que ele mesmo desenvolveu sobre o humor. Embora saibamos que o humorismo e sua conceituação remontem à antigüidade, Pirandello nos faz perceber que o que melhor o caracteriza, hoje, é a natureza cindida do homem moderno.

---

<sup>1</sup> Neste estudo, utilizamos a versão traduzida para o Português por Maurício Santana Dias, publicada pela Cosac & Naify em 2001.

Não é à toa que seus personagens não vivem, mas vêem-se vivendo<sup>2</sup>, num processo autorreflexivo exaustivo que, em várias situações, acaba levando-os à loucura. Daí por que o crítico, tradutor e organizador das *40 novelas de Luigi Pirandello*, escritas entre 1894 e 1934, Maurício Santana Dias, em seu prefácio, acertadamente, constata:

As figuras criadas por Pirandello são indivíduos partidos ao meio, como Mattia Pascal, ou pulverizados, como Vitangelo Moscarda. “Heróis da vida intersticial”, diz o crítico Giancarlo Mazzacurati, são todos eles “sobreviventes de uma catástrofe da ideologia oitocentista cujo estrondo só se ouvirá plenamente durante a Grande Guerra. Eles já pedem para viver não acima nem dentro, mas debaixo da história: e, enquanto os Andrea Sperelli ou os Giorgio Aurispa (personagens de Gabriele D’Annunzio) reclamavam uma identidade mais forte do que o tempo que estavam atravessando [...] ], estes, ao contrário, buscarão uma ética mais fraca ou flexível, em matrizes intemporais ou nas dobras secretas de uma sociedade já massificada.” (DIAS, 2008, p.8).

O conceito pirandelliano de humorismo se define, basicamente, pela busca da criação de um sentimento do contrário<sup>3</sup>. Ora, poderíamos afirmar que qualquer efeito cômico precisa destacar o contrário, a composição de imagens em contraste, para atingir seu propósito. Mas o que Pirandello traz de novo a isso é que ele põe em cena os processos psíquicos de interiorização do cômico, a partir da reflexão, que, em nenhum momento se confundem com a ironia.

Apenas quando se dá conta do que lhe está ocorrendo, por um doloroso processo de internalização dos fenômenos ao redor, ao sentir, na própria pele, o flagelo da descoberta de que tudo é ilusório é que o personagem transforma a percepção em sentimento. E o humorista será o artífice dessa farsa trágica da vida. O nó crucial, então, só se ata porque existe a plena consciência da farsa e, dessa maneira, enuncia-se uma das configurações assumidas pelo trágico na modernidade.

Tais personas pirandellianas parecem tomar distância da própria vida, vendendo-se a si mesmas, ridicularizadas pelo olhar do outro, que, onipotente, exerce a função do espelho a apresentar as deformidades que o olho egocêntrico e vaidoso do indivíduo, na maioria das vezes, não consegue ver. Se não refletisse “sobre”, se não fizesse esse exercício continuado de autopercepção que o crítico Giovanni Macchia (2000) compara a uma “sala de tortura”, não cairia na dúvida atroz e permanente: vemo-nos na nossa verdadeira realidade ou como gostaríamos que nos vissem?

Essa é, por exemplo, a infeliz surpresa que o protagonista Vitangelo Moscarda tem, logo às páginas iniciais de *Um, nenhum e cem mil*, ao descobrir, por meio do olhar de sua

<sup>2</sup> Conforme observa Maurício Santana Dias (2008, p.12): “A peça mais autobiográfica de Luigi Pirandello, *Quando si è qualcuno* (*Quando se é alguém*) [...] trata exatamente do desespero do escritor que se vê a si mesmo como um monumento, reconhecido por todos e, por isso mesmo, engessado para sempre numa forma estatária: ‘o drama de um homem já muito célebre, embalsamado pela própria fama’, como notam Italo Borzi e Maria Argenziano numa das edições da peça”.

<sup>3</sup> Para maior aprofundamento, gostaríamos de remeter à obra *O Humorismo* de Luigi Pirandello (1996), cuja primeira publicação é de 1908.

mulher, o defeito do próprio nariz. Essa espécie de susto desencadeará a dúvida que o perturbará intensamente, a ponto de fazê-lo imaginar-se, não mais um único Vitangelo, mas mil, pois haveria uma identidade diversa, respectiva a cada um dos olhares que os outros lhe dirigissem. Ao final, diante do insuportável, dessa fragmentação total do eu, acabará reduzido a “nenhum”, fora do sistema, internado como louco:

– O que você está fazendo? – perguntou minha mulher ao me ver demorar estranhamente diante do espelho.

– Nada, – respondi – só estou olhando aqui, dentro do meu nariz, esta narina. Quando aperto, sinto uma dorzinha.

Minha mulher sorriu e disse:

– Pensei que estivesse olhando para que lado ele cai.

Virei-me para ela como um cachorro a quem tivessem pisado o rabo.

– Cai? O meu nariz?

E minha mulher respondeu, placidamente:

– Claro, querido. Repare bem: ele cai para a direita.

Eu tinha 28 anos e sempre, até então, havia considerado o meu nariz, se não propriamente belo, pelo menos decente, assim como todas as outras partes de minha pessoa (PIRANDELLO, 2001, p.19).

O desconcerto advém do choque da revelação do inusitado, do imponderável, como se, de repente, fôssemos desnudados, diante de um jogo especular, em que se evidenciasse aquilo que, por conveniência, nossa autoimagem não revela. A consciência de si implica na definição de consciência como: os outros em nós.

“Pirandello reconhece e transmite, de maneira premente, o sofrimento que leva ao autoengano e à fantasia”, afirma Raymond Williams (2002, p.197-198). É, precisamente, desse choque entre a ilusão que construímos sobre nós mesmos, em confronto com a imagem que os outros criam de nós, que o autor italiano extraiu o sumo deliciosamente amargo de suas narrativas, num cômico interiorizado, filtrado pela reflexão.

Como não poderia deixar de ser, o amplo espectro de obras e influências do grande autor reverberou muito além da circunscrição siciliana, deixando marcas e vestígios em muitos ficcionistas e dramaturgos modernos e contemporâneos. De fato, conforme observa Maurício Santana Dias,

[...] o desconforto do ambiente ficcional criado por Pirandello não está longe de certas situações imaginadas por Camus, Beckett ou, mais recentemente, Thomas Bernhard: [...].

O universo de problemas arquitetado nas novelas e, depois, no teatro, extrapola a situação regional-siciliana ou nacional-italiana do tempo do autor – virada do século XIX para o XX – projetando-se para o nosso presente e futuro. Por isso a experiência por que passa cada uma das suas personagens não é nunca, nem tão-somente, a aventura de um indivíduo no mundo, mas algo que transcende a

uma “condição absoluta”, como bem observou o crítico inglês Raymond Williams (DIAS, 2008, p.12, grifo do autor).

Concordando com a ideia de que as pegadas literárias de tão prolífero e importante autor se multiplicam nas mais diversas e inusitadas manifestações artísticas contemporâneas, nossa proposta é a de verificar de que modo se opera – por um viés de análise comparatista – o diálogo entre *Um, nenhum e cem mil* de Pirandello (2001) e o conto *O Bigode* do escritor francês contemporâneo Emmanuel Carrère (2011)<sup>4</sup>.

A base de apoio para esse tipo de análise parte do pressuposto de que existe um “intertexto”, que se caracteriza como “[...] fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação e que é o contrário da leitura linear” (RIFFATERRE apud SAMOYAUT, 2008, p.25). Em decorrência disso, o que aqui se quer apresentar é uma perspectiva de abordagem de intertextualidade, entendida como uma “categoria de interpretância”, que concentra toda sua força no leitor. Assim, o intertexto passa a ser, antes de tudo, um efeito de leitura e “[...] nada deve impedir um leitor de hoje de interpretar uma figura presente no monólogo de Molière, a partir de uma figura semelhante, no teatro de Brecht”<sup>5</sup>(RIFFATERE apud SAMOYAUT, 2008, p.25).

Em *O bigode*, estamos diante de uma situação banal, em que um sujeito anônimo, numa manhã qualquer, decide tirar o bigode que usava havia anos. Mas antes de levar a efeito a própria vontade, pergunta à mulher o que ela acharia daquilo, apenas para se assegurar de uma opinião, que lhe era muito importante. A tensão se instaura quando, após tê-lo raspado, recebe de Agnès apenas, e de forma naturalmente chocante, total indiferença, o que o faz até pensar que se tratava de um trote, um complô, armado contra ele, pela própria esposa:

Por que ela fingia não ter reparado em nada? Para responder com outra surpresa à que ele lhe aprontara? Mas, justamente, era isso o espantoso: ela não parecera nem um pouco surpresa, sequer por um instante, o tempo de recobrar-se, de compor uma fisionomia natural. Encarara-a fixamente no momento em que

<sup>4</sup> Emmanuel Carrère nasceu em Paris, em dezembro de 1957. Formado no Institut d’Études politiques, é escritor, roteirista e diretor. A novela *O bigode* foi adaptada para o cinema pelo próprio Carrère e *A colônia de férias* conquistou o Prêmio Femina de 1995. *O adversário* (Record), *Um romance russo* (Alfaguara) e *Outras vidas que não a minha* (Alfaguara) são outros de seus livros.

<sup>5</sup> Se quiséssemos aprofundar o tema, valeria tomar a reflexão de Antoine Compagnon (2003) em *O demônio da teoria*, no 4º capítulo, em que o estudosso mapeia, historicamente, as relações do leitor com a criação literária, segundo a teoria da literatura. Conforme o que ele propõe, a importância atribuída ao leitor oscila da total desconsideração à hipervalorização. O período compreendido entre a segunda metade do séc. XIX e meados do séc. XX, é marcado por correntes teóricas que veem o leitor como aquele que opera o proveito semântico do que lê, curvando-se às expectativas do texto. Historicismo, Formalismo e, sobretudo, *New Criticism* preconizam o que pode ser encarado como a exclusão do leitor-sujeito do sistema literário, já que a obra é vista como unidade orgânica autônoma (COMPAGNON, 2003). Contrapõem-se a essas teorizações aquelas que conceituam a leitura reiterando o que Michel de Certeau (1994, p.52) caracteriza como uma “operação de caça furtiva”, oposta à “imagem da passividade para a maioria dos observadores e professores”, agora entendida como “[...] o paradigma da atividade tática, o exemplo de uma atividade de apropriação e de produção independente dos sentidos”. As linhas teóricas contemporâneas tendem a concordar com essa postura.

ela, guardando o disco na capa, olhava para ele: nenhum fanzir de sobrancelha, nenhuma expressão fugaz, nada, como se ela tivesse tido todo o tempo do mundo para se preparar para o espetáculo que a esperava. Claro, era possível sustentar que ele a prevenira, ela mesma dissera, rindo que não era má ideia. Mas tratava-se evidentemente de uma frase ao léu, de uma falsa resposta ao que era, em seu juízo, igualmente uma falsa pergunta. Impossível imaginar que o levara a sério, que fizera as compras a ruminar: ele está raspando o bigode, quando o encontrar, preciso agir como se nada houvesse acontecido. Por outro lado, o sangue-frio demonstrado por ela ainda menos crível no caso de não estar esperando por aquilo. De toda forma, pensou, tiro-lhe o chapéu. Golpe de mestre (CARRÈRE, 2011, p.17-18).

Se o Vitangelo de Pirandello sofre, inicialmente, pela observação incisiva feita pela mulher a respeito de seu nariz, o personagem anônimo do conto de Carrère sofre pela ausência da percepção por parte da mulher Agnès, que nada comenta sobre sua nova aparência. Em ambos os casos, temos dois protagonistas diante do espelho, confrontando a própria imagem ali refletida com a que advém (de modo bombástico, porque imprevisível) do olhar do outro - de início, o de suas respectivas esposas - a gerar-lhes a crise de identidade que, paulatinamente, os levará à loucura.

Importa notar que o papel assumido pelas mulheres, nos dois trechos narrativos, é de extrema relevância, uma vez que, é a partir de seus olhares que se desencadeiam os processos de interiorização do “sentimento do contrário”, responsáveis pela dolorosa revelação de que o modo como os outros nos veem não corresponde ao modo como nos vemos.

No romance italiano, a mulher aponta os defeitos físicos do marido. E Vitangelo sofre como se a cumplicidade que imaginava ter com Dida tivesse sido posta à prova, já que durante todo o tempo do casamento, ela jamais lhe havia revelado o que, logo às primeiras páginas, surge como a cruel descoberta, à qual ele dará um peso excessivo. Além do mais: “E dizer que precisei ter uma mulher para me dar conta de que eram defeituosos!” (o nariz, as sobrancelhas, as orelhas, as mãos e as pernas) (PIRANDELLO, 2001, p.21).

No conto de Carrère (2011), a mulher deixa de notar a falta de um dos traços marcantes do rosto do marido. E o protagonista, aqui, sofre tanto por essa ausência de percepção, que começa a imaginar que tudo não passa de um trote, de uma brincadeira articulada por ela, junto aos amigos mais próximos, com o intuito de pregar-lhe uma peça. Na base de suas elucubrações (de modo análogo ao primeiro caso), também questiona o grau de intimidade que supunha manter com a esposa, procurando, porém, subterfúgios na autoilusão e no autoengano, exaltando os artísticos dotes da mesma, em sua capacidade espantosa de encenação:

A ausência de reação de Agnès, ou melhor, a rapidez de sua reação, traía a estreita cumplicidade que os unia, uma tendência à exacerbação, à improvisação trocista, pela qual, em vez de se zangar com ela, convinha antes dar-lhe os parabéns. Para uma esperteza, esperteza e meia, aquilo era a cara dela, era a cara deles, e agora via-se tomado pela impaciência não de elucidar um mal-entendido, mas

de desfrutar junto com ela de uma aliança quase telepática e a esta associar seus amigos (CARRÈRE, 2011, p.18).

A máxima pirandelliana de que a consciência de si é definida como “os outros em nós” aplica-se perfeitamente em *Um, nenhum, cem mil* pela ruptura entre a autoimagem do sujeito e aquela proveniente do jogo especular, ora encarnado pela mulher Dida, ora pelos “amigos”, Sebastiano Quantorzo e Stefano Firbo e os “chamados conhecidos” pois: “Logo me dei conta, depois que a minha mulher fez a descoberta, de que todos deveriam conhecer aqueles meus defeitos corporais e certamente não notavam em mim outra coisa” (PIRANDELLO, 2001, p.23).

No centro das preocupações de Vitangelo e, cada vez mais, obsessivamente, “o nariz que cai para a direita” servirá como estopim para o profundo conflito de identidade, agravado pela incongruência entre aquele que ele pensa ser e o outro “estranho” (imposto pelo olhar do outro em nós), que passa a habitá-lo:

A ideia de que os outros viam em mim alguém que não era eu tal como eu me conhecia, alguém que só eles podiam conhecer olhando-me de fora, com olhos que não eram os meus e que me davam um aspecto fadado a ser sempre estranho a mim, mesmo estando em mim, mesmo sendo o meu para eles (um “meu” que, portanto, não era para mim!), uma vida na qual, mesmo sendo a minha para eles, eu não podia penetrar, essa ideia não me deu mais descanso (PIRANDELLO, 2001, p.34, grifo do autor).

“O outro em nós” é também o que surge de forma imperativa e avassaladora na obra de Carrère, só que, a contrário senso, não pela explicitação de algum defeito ou característica física, mas por sua omissão. Sempre, a articular as duas cenas ficcionais, o espelho, que já não se presta mais a refletir a imagem de quem nele pousa o próprio olhar, num ingênuo processo de autoengano e ilusões.

Guardando as devidas distâncias, de certa forma, os mesmos pensamentos circulares e obsessivos que perseguem o protagonista pirandelliano também acometem o protagonista do conto francês, na tentativa vã de buscar provas que confirmem que, certa feita, ele teria usado um bigode que agora não mais possui.

Em sua primeira parte, a obra do escritor francês apresenta-se como uma narrativa em terceira pessoa, que concentra sua força no fluxo de consciência recorrente e persuasivo do protagonista que busca, por toda a lei, impor suas convicções: a de que tivera um bigode, de que teria se livrado do mesmo e de que os outros (a mulher e os amigos) ter-lhe-iam armado um complô, reiterando que ele jamais o tivera. Mas, aos poucos, essa “verdade” vai sendo desconstruída, quando os procedimentos do narrar põem em suspeição a certeza da existência do bigode.

Isso se verifica, por meio desse instigante artifício ficcional, em que a retórica do protagonista, extremamente autocentrada e detentora da verdade perde força e o fluxo do narrar, aos poucos, instaura a dúvida. Mas o elemento que, de modo cabal, gera a instabilidade e o estremecimento da certeza é o espelho do olhar do outro, o processo de interiorização psíquica do indivíduo, que se vê vivendo em vez de viver (um dos eixos

pirandellianos por excelência). A situação assume tamanha gravidade que, para se livrar do estranho que o habita e que se lhe vai sendo apresentado, sobretudo, pela própria mulher e alguns conhecidos, ele decide fugir para Hong Kong, criando um duplo (análogo ao *Mattia Pascal* pirandelliano), reinventando-se em outro lugar:

Ficou acanhado por um instante, mas num abrir e fechar de olhos a indiferença geral proporcionou-lhe uma sensação de paz [...]. Sozinho contra todos, sozinho a sustentar que tinha um bigode, um pai, uma memória espoliada, mas ali, aparentemente, tal singularidade não era notada [...]. Ocorreu-lhe a ideia, louca mas arrebatadora, de que poderia perfeitamente ficar em Hong Kong, não dar mais notícias, não esperar nenhuma de Agnès, de seus pais, de Jérôme, esquecê-los, esquecer a carreira e arranjar uma coisa qualquer para fazer ali, ou em qualquer outro lugar onde não o conhecessem, onde ninguém se interessasse por ele, onde nunca saberiam se ele tinha ou não usado bigode. Virar a página, recomeçar do zero, velho e inútil bordão dos ressentidos do planeta, pensou, exceto que seu caso era um pouco diferente [...]. Tinha que sumir. Não obrigatoriamente do mundo, mas em todo caso do mundo que era o dele, que ele conhecia e que o conhecia, uma vez que as condições de vida nesse mundo estavam doravante solapadas, gangrenadas por efeito de uma monstruosidade incompreensível, e que ele precisava, ou desistir de compreender, ou enfrentar entre os muros de um hospício. Não estava louco, o hospício horrorizava-o, restava então a fuga. (CARRÈRE, 2011, p.101).

Tem-se a sutileza de um texto muito bem construído, em que a lâmina precisa da navalha que apara o bigode também mantém o leitor preso às ambiguidades e dúvidas de quem transita do riso ao horror, conotativamente suspenso por esse mesmo “fio da navalha”. A grande maestria do autor, talvez, evidencie-se, nessa capacidade de, num só fôlego, conduzir o leitor do cômico ao trágico, numa visada humorística que deixa entrever vestígios da obra pirandelliana, que centra os desconcertos e angústias do viver nos reflexos dos espelhos existenciais que, inevitavelmente, representam, em síntese, o modo como os outros nos veem e nos percebem. Melhor dizendo, o olhar do outro interfere e, às vezes, determina e condiciona o modo como o indivíduo, diante do jogo de espelhos que é a vida, sevê.

*O bigode* trata dessa necessidade obsessiva de descobrir, nos outros, o espelho mais fidedigno da própria identidade, o que faz com que venham à tona as dilacerações do eu, percebido, julgado e, no limite, constituído pela radical experiência da alteridade.

A voz que narra adere à obsessão do protagonista para evidenciar o quanto uma situação corriqueira, refém das armadilhas da psique e do olhar espectral do outro (que se reflete incisivo no indivíduo), pode fazer aflorar os fantasmas inconscientes, que geram as psicoses e a loucura. A crise que o acomete vai se intensificando a ponto de se tornar insustentável. Suas ideias obsessivas e maníacas giram ao redor de um único aparentemente banal problema: o do factual – o bigode que ele teria raspado – e o da percepção dos outros (não mais apenas a da mulher), que lhe mostram total indiferença:

Sentia-se triste como uma criança que, durante um almoço de família em tributo ao seu prêmio de excelência, gostaria que a conversa incidisse apenas sobre esse acontecimento, sofrendo porque os adultos, após parabenizá-la, não voltam ao assunto incessantemente, falam de outra coisa, esquecem-na (CARRÈRE, 2011, p.19).

Coincidindo com a derrocada do sujeito cartesiano e com a ruptura da concepção de universo coeso, o trágico moderno, nesse contexto, é traduzido pelas duas narrativas, que aqui nos propusemos analisar, por meio de um jogo especular, que estilhaça a autoimagem centrada dos protagonistas, refletida naquele primeiro espelho, para dar lugar à fragmentação imagética do eu, que se multiplica à máxima potência, pulverizado, transmutado e diluído em “cem mil” outros eus, aos quais é vedada a inserção no baile das máscaras, imposto pela farsa trágica da vida, da qual tratou magistralmente Luigi Pirandello.

MARTIRANI, M. C. From the nose to the mustache: One, None and One Hundred Thousand by Luigi Pirandello and The Mustache by Emmanuel Carrère: a dialogue. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.2, p.39-48, jul./dez., 2016.

- **ABSTRACT:** *One of the most evident indexes of modernity is the one which the essayist and Italian poet Enrico Testa points out as a “fracture of the sense of continuity”. For the expert, the destruction of self and a subversion of the traditional logic of narrating, lie at the basis of the last novel of Pirandello (TESTA, 2009). Indeed, perhaps no other author has, like Luigi Pirandello, represented in his broad artistic production, the crisis of the subject, a divided nature of modern man. As expected, the wide range of work and influences of the great author reverberated far beyond the Sicilian circumscription, leaving marks and traces in many modern and contemporary fictionists and playwrights. In fact, according to Maurício Santana Dias (2008, p.12), “[...] the discomfort of the fictional environment created by Pirandello is not far from certain situations imagined by Camus, Beckett or, more recently, Thomas Bernhard”. By means of a comparative bias, privileging the intertext as “category of interpretation” (RIFFATERRE apud SAMOYALI, 2008, p.25), the present study aims to propose a dialogue between One, no one and a hundred thousand (PIRANDELLO, 2001) of the eminent sicilian author and the tale The mustache written by the contemporary french Writer Emmanuel Carrère.*
- **KEYWORDS:** Pirandello. Subject crisis. Carrère. Dialogue.

## Referências

- CARRÈRE, E. **O bigode:** a colônia de férias. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano:** artes de fazer. 4.ed. Tradução de Ephaim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

DIAS, M. S. Baú de máscaras: o laboratório teatral de Luigi Pirandello. In: PIRANDELLO, L. **40 novelas**. Seleção, tradução e prefácio de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cia das Letras, 2008. p.7-17.

MACCHIA, G. **Pirandello e la stanza della tortura**. Milano: Mondadori Ed., 2000.

PIRANDELLO, L. **O humorismo**. Tradução de notas: Dion Davi Macedo. Introdução: Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Experimento, 1996.

\_\_\_\_\_. **Um, nenhum e cem mil**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

TESTA, E. Um, nenhum e cem mil: Luigi Pirandello. In: MORETTI, F. (Org.). **O romance 1**: a cultura do romance. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. p.971-978.

VATTIMO, G. **Oltre l'interpretazione**: il significato dell'ermeneutica per la filosofia. Roma: Laterza, 2002.

WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

# **Seção Livre**



# CULTURA E ALTERIDADE EM REPRESENTAÇÃO NA FICÇÃO CIENTÍFICA: CONFLUÊNCIAS

Ana Alice da Silva PEREIRA\*

- **RESUMO:** A ficção científica, vertente da literatura fantástica, traz aspectos de um futuro presentificado a partir de narrativas que incorporam tecnologias e conhecimentos que não fazem parte do arcabouço científico da época. Mesmo com certa “irrealidade”, essa proposta permite a emergência de questões que dizem muito do modo de vida contemporâneo. Em vista disso, o objetivo deste artigo é discutir de que maneira a ficção científica permite conhecer o homem da atualidade e seus modos de relação. Para isso, buscou-se os pressupostos teóricos da teoria literária, ciências sociais e psicanálise. Dentre as questões levantadas, destacam-se: a constante vigilância e monitoramento; a medicalização das emoções, as novas formas de alteridade e suas dificuldades; a obsolência do corpo e as transformações possibilitadas pela ciência. Por fim, destaca-se a arte, em especial a literatura, como possibilidade de sinalizar a angústia e o inquietamento ante um porvir incerto.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Ficção científica. Literatura. Literatura fantástica. Subjetividade. Contemporaneidade. Cultura.

É cada vez menos necessário ao escritor que acrescente um conteúdo ficcional à sua obra. A ficção já existe. A tarefa do escritor é inventar a realidade.<sup>1</sup>

J. G. Ballard (1995, p.3, tradução nossa).

## A configuração de um gênero

Todorov (2010) caracteriza o fantástico em função de seus gêneros vizinhos, o estranho e o maravilhoso. O fantástico, como uma tênue linha entre estes, trata da narrativa que, buscando a hesitação do leitor, não se decide nem por uma explicação lógica, nem por uma sobrenatural. Quando há a opção por uma explicação lógica, a partir de acontecimentos que, mesmo que inverossímeis, apresentam capacidade de desenvolver-se no plano do real, trata-se então do estranho – referido por vezes também como sobrenatural explicado. Quando, por outro lado, a narativa rompe a hesitação

\* UFU - Universidade Federal de Uberlândia. Departamento de Psicologia. Uberlândia - MG - Brasil. 38400-902 - ana\_alicep@hotmail.com

<sup>1</sup> “It is now less and less necessary for the writer to invente the fictional contente of his novel. The fiction is already there. The writer's task is to invente the reality” (BALLARD, 1995, p.3).

Artigo recebido em 20/10/2016 e aprovado em 20/04/2017

pela aceitação plena do sobrenatural, temos o gênero maravilhoso. A história ao oferecer explicações e livrar-se de sua ambiguidade deixa de pertencer ao fantástico para se alinhar a um destes dois gêneros.

Todorov (2010) concebe a ficção científica como uma das manifestações do gênero maravilhoso, em que o sobrenatural é aceito na narrativa sem questionamentos, nem por parte dos personagens, nem do leitor. Na ficção científica, a presença do sobrenatural deve-se aos aparatos tecnológicos e avanços científicos que são capazes de feitos que a ciência de nossa época não é capaz de reproduzir. A partir desse modelo, foram construídos na literatura diversas fantasias sobre o futuro, apresentando o insólito das evoluções tecnológicas.

Em seu estudo antropológico *Totem e tabu*, Freud (2013a) efetua uma análise da evolução do pensamento humano, passando gradativamente pelos estágios de alquimia, religião e por fim, da ciência. Esses estágios estariam presentes não só na humanidade como um todo, mas em cada um dos indivíduos, e longe da proposta de superação dos estágios iniciais, cada um continuaria vivo, em maior ou menor grau, na consciência individual e global. Mesmo o homem moderno, guiado pela razão, conversa ainda vestígios de seus pensamentos alquimistas e religiosos. A partir dessa concepção já é possível argumentar que os limites da ciência e da magia – o que se convenciona chamar de sobrenatural – não são tão facilmente demarcáveis. A ficção científica concretiza esse encontro, de modo que a distância firmada entre ciência e ficção torne-se cada vez menos ilusória.

Schoereder (1986) aponta como condições de surgimento das narrativas de ficção científica as modificações sofridas na sociedade no século XIX e XX. Os progressos oriundos dessa época prepararam o terreno para que se formem os questionamentos quanto ao desconhecido. O período após a Revolução Industrial é propício tanto para posicionamentos de crença absoluta na onipotência da ciência quanto de temor por seus limites e consequências. Dessa maneira, a ficção científica não poderia advir senão da modernidade. É nesse panorama que esses conflitos passam a se manifestar na cultura, marcando as indagações que passam a orientar o homem na busca de seu lugar frente ao desenvolvimento tecnocientífico e ao futuro.

Oliveira (2001) afirma que a ficção científica como gênero surge na literatura, para mais tarde se apresentar em histórias em quadrinhos, cinema, teatro e mesmo videogames. No princípio, essas narrativas eram vistas como produto da indústria cultural, e tendo seu alcance restrito a fãs e editores, era estigmatizada como literatura menor, não atraindo o público em geral. Oliveira (2001) marca a explosão da bomba atômica como um dos acontecimentos que provocou a descontinuidade entre Modernidade e Atualidade, ponto também em que a ficção científica ganha respeitabilidade de leitores em geral e dos teóricos. A referida autora elabora um breve histórico da ficção científica, demonstrando um movimento que passa de uma ênfase na ciência e tecnologia para uma ênfase nas ciências sociais e humanas. Tal conflito não se resolveu e perdura até os dias de hoje, em que há estudos e obras que favorecem a articulação da sociedade e da tecnologia, e em outro sentido há as que se debruçam sobre as imbricações do sujeito com as transformações efetuadas pela técnica.

Iachtechén (2008) problematiza a relação da ciência com a literatura, apontando que mesmo seguindo caminhos distintos, há um entrecruzamento destas duas concepções. Embora a literatura trabalhe com a criação de um universo ficcional, e a ciência, por sua vez, busque estabelecer as fronteiras do real, essas fronteiras que não são tão facilmente demarcadas, de modo que cabe também à ciência indagar e investigar sobre o que ainda não existe, trabalhando situações que só possuem existência virtual. A arte – e a literatura, consequentemente – questiona, como a ciência, os limites do real, permitindo ampliá-los.

Coutinho (2008) reflete que o discurso da ficção científica por vezes esbarra em questões de verossimilhança, mas que se esta trabalha com o que não existe, tem como ponto de partida o que já existe – há então, mesmo com seu caráter fantástico, uma ancoragem no real. Para isso, traz a temática do futuro pela construção de uma metáfora do presente, na medida em que retrata realidades diferentes do vivido que tem a possibilidade de se “presentificarem”, e com isso trazem percepções sobre os efeitos do progresso na realidade cotidiana.

Contrariando de certa forma a divisão de Todorov (2010), que posiciona a ficção científica como um tipo de emanação do sobrenatural, Tuchermann (2006) utiliza-se do conceito de ficção de atualidade, pela compreensão de que o acelerado progresso da ciência torna realidade eventos que só tinham sido pensados na ficção, ou nem mesmo nesta; com isso, as narrativas de ficção científica tornam-se cada vez mais próximas da realidade, o que é corroborado pelo aspecto antecipatório e preditivo de muitas delas. Mais do que elaborações acerca de futuros possíveis, a ficção científica, presentificada pela ciência e pelas consequentes mudanças no modo de vida, diz muito sobre o presente, o aqui e agora.

Sodré (1973) efetua uma crítica à ficção científica ao postular que esta é historicamente datada. Assim, refletindo o imaginário tecnocientífico de sua época, não mantém o interesse dos leitores após algumas décadas ou mesmo depois que os avanços profetizados tenham sido alcançados. A compreensão proposta neste artigo difere do posicionamento do autor, pois parte da ideia que não só muitos dos eventos científicos previstos não condizem ainda à realidade, como novas invenções vêm sendo elaboradas, tanto na ficção quanto na ciência. Além disso, embora o desenvolvimento de uma determinada tecnologia seja historicamente datada, o movimento humano de questiona-se sobre o que está por vir, não é. O que está em voga na ficção científica vai além de antecipar as inovações futuras, posto que permite indagar sobre como o homem se posiciona na realidade, envolto nas transformações constantes desta – atitude humana que, por sua vez, não está restrita a uma época ou período histórico.

A ficção científica, como possibilidade de olhar para o futuro, traz ora a descrença na ciência pela apresentação de um futuro assustador, ora a esperança, dessa vez pela crença na capacidade da ciência em resolver os conflitos humanos e aprimorar as condições de vida. Qualquer seja a postura assumida, provoca-se uma interpelação do homem, que comprehende que esse futuro que só existe no imaginário vem sendo construído no presente. É impossível precisar com exatidão onde leva esse caminho, mas é fértil pensar, no hoje, quais modelos irão sustentar o progresso. É nesse sentido que a ficção científica se constitui como uma importante ferramenta de reflexão sobre a contemporaneidade.

## A subjetividade contemporânea

A expansão da tecnologia e o enfraquecimento de fronteiras até então bem demarcadas anuncia um novo arranjo de sociedade: tanta nas narrativas de ficção científica quanto no cotidiano, revelam-se novas modos de constituição do sujeito. A investigação neste ponto busca delinear os modos de relação presentes nessa sociedade tecnocientífica. A ficção científica, pelo uso da fantasia e da criação de criaturas e aparatos inconcebíveis pela ciência da atualidade, tem muito a dizer do modo de vida contemporâneo. Embora a investigação tenha se detido sobre a ficção científica no campo da literatura, não faltam exemplos das questões apresentadas em outras mídias. Algumas obras filmicas produzidas nos últimos anos têm valiosas contribuições para a discussão, como será apontado.

De modo a posicionar a problemática da vigilância, é importante retomar Foucault (2014a), que alertava sobre a imposição sobre os corpos, postura que marca o desenrolar de um novo arranjo, que troca a espetacularização da punição pela vigilância e controle efetuadas pelas intuições sociais. Essa vigilância, a partir dos grandes avanços tecnológicos, toma extensas proporções e é realizada de modo muito mais refinado do que antigamente. Na representação deste conflito pela ficção científica, basta pensar no modelo de vigilância representado no romance *1984* (ORWELL, 2009), materializado pela presença onipotente da teletela.

É possível reconhecer uma abundância de câmeras de segurança, webcams, monitores de TV e de computadores, smartphones, numa facilidade de captação e transmissão de imagens que não era sequer sonhada há algumas décadas. Coutinho (2008) menciona ainda que o constante monitoramento retratado no romance se constitui como uma metáfora para a ausência de anonimato da vida contemporânea. Além de estarem cercados por telas, os sujeitos se inscrevem na realidade virtual das redes sociais, muitas vezes compartilhando grande parte de suas vidas e redefinindo assim as concepções de vida privada.

Nesse contexto, não há como não retomar a concepção de Debord (2003) do que ele denomina sociedade do espetáculo. O autor define o espetáculo como a exaltação da imagem, manifestação da hegemonia da aparência sobre a existência; afirmação de toda a vida humana como simples aparência. Nessa lógica espetaculista de que só tem valor aquilo que se mostra, tem-se uma preferência pela imagem em oposição à experiência, em que parecer é mais importante do que ser. É assim que o modo de vida privado se torna cada vez mais público pela disseminação de imagens, que podem ou não ser equivalentes à realidade vivida. Nas redes sociais, é criada uma existência virtual por meio das imagens que muitas vezes se sobrepõe à existência real e a ultrapassa em importância. A virtualidade é por vezes preferida exatamente pela sua capacidade plástica, já que cabe ao indivíduo criá-la e manipulá-la, enquanto a sua existência terrena não é capaz de desviar-se do intransponível concreto do real.

Em outra questão, Veratti (2008) discute sobre *Admirável mundo novo* de Huxley (2014), apontando que a obra apresenta mais sobre a condição social atual do que da época em que foi de fato escrita e publicada, em 1932. Embora seja classificada como ficção científica, a obra vai se distanciando do fantástico uma vez que anuncia situações

que embora inverossímeis na década de 30, são perfeitamente congruentes com o que é vivido hoje em dia, em especial pelo caráter biopolítico dos artifícios implantados na tentativa de aprimorar a vida em sociedade. O autor reflete que a configuração desta cena deprimente busca alertar sobre os efeitos engendrados pelo comportamento a crítico dos sujeitos na atualidade.

Destaca-se na obra o modo como os sujeitos lidam com a emoção: esta é completamente eliminada pelo ingestão do soma, comprimido com a finalidade de manter os sujeitos felizes e estáveis. Voltando-se à contemporaneidade, é alarmante o aumento do uso e prescrição de psicotrópicos de todos os tipos, tais como antidepressivos e reguladores do humor. Análogo ao soma, este tipo de medicamento também opera pela premissa de manter o indivíduo feliz, sem afetações, e consequentemente adaptado ao meio social. Verifica-se que a denúncia de Huxley (2014), de uma sociedade que torna os sujeitos doentes para então controlá-los quimicamente, vem se confirmando.

Eagleton (2011) faz uma crítica à cultura norteamericana de felicidade o tempo todo, a qualquer custo, apontando que este estado só pode ser atingido por uma profunda negação do fracasso, do sofrimento e da doença. Fica claro que este imperativo de felicidade não se limita a este país, e tem se entranhado firmemente em diversas culturas. Freud (2010) garante que essa felicidade plena almejada pelo homem jamais será alcançada, visto que é da natureza da vida em sociedade gerar insatisfação já que a condição de seu ingresso vem de uma extrema repressão dos instintos. No entanto, a consequência dessa constatação tem se distanciado de uma saudável aceitação de emoções desagradáveis e se aproximado a uma medicalização da vida, fornecendo quimicamente os meios para atingir o ideal desejado – tal como no romance de Huxley (2014).

Outro ponto levantado na narrativa é o que se pode caracterizar como produção em série de humanos. Numa referência ao modelo fordista de produção, o processo orgânico de gestação e nascimento é abandonado, de modo que a chegada de novos seres ao mundo deve-se a um processo de fecundação e incubação em larga escala que, seguindo metodicamente os passos de produção, se assemelha mais ao industrial que ao humano. Esta configuração da vida humana como partes sucessivas de um processo industrial faz retomar uma cena do filme *Pink Floyd - The Wall* (1982), na ocasião da música *Another brick in the wall*, em que crianças enfileiradas movimentam-se numa esteira que desemboca em um moedor de carne – imagem que, aliada à canção, configura uma metáfora da educação inglesa da época, que solapa os talentos individuais para proceder com um modelo conformista e reprodutivo de formação. Nos tempos de hoje, tal imagem e questionamento mantém sua validade. Seguindo as considerações de Bauman (1998), mesmo sendo a diversidade de culturas e identidades uma característica de nossa época, cabe questionar, presos nesse sistema repetitivo dominado pelo capital, de que maneira não seguimos todos no movimento da esteira, reproduzindo existências em série. Nesse contexto utilitarista, a arte tem potencial libertador, e especificamente a ficção científica busca indagar sobre estes arranjos, suas consequências e possibilidades de transgressão.

No âmbito do cinema, Suppia (2011) analisa a obra filmica de ficção científica *Distrito 9*, que coloca em cena alienígenas de aspecto insetóide, como uma parábola da problemática das migrações e fronteiras, bem como da percepção do Outro, do lado de

fora, como sendo bárbaro, selvagem, de fato como uma criatura de outra raça – um não humano. A apropriação do tema denota um futuro persistente de intolerância, temática muito frequente nas histórias de ficção científica, em qualquer uma de suas muitas facetas – racial, política, social. Essa temática se manifesta claramente pela atitude com relação aos aliens, numa forma de racismo modificado que Suppia caracterizou como especismo. Assim, o fantástico produzido faz com que emerja uma questão extremamente conflituosa nas relações: a alteridade. É feito um grande esforço para evitar se misturar ao Outro, como maneira de se defender da impureza. Bauman (1998) caracteriza essa impureza na figura do viscoso, apontando este como o lugar daqueles que não conseguem se integrar ao sistema, ficando invisíveis para todos os demais. Nesse sentido, o viscoso é aquele que não compartilha do sistema de cultura e crença e deve pois ser evitado a fim de manter a pureza do grupo.

A questão da alteridade e da importância dada à existência virtual, problematizada acima, são tratadas no filme *Ela* (2013). Neste, é possível perceber a dificuldade do protagonista, Theodore, em se sentir conectado com as outras pessoas com as quais se relaciona. Em algumas cenas, há um caráter perceptivelmente melancólico e solitário no personagem na medida em que ele observa a interação de outras pessoas. A trama se desenrola com a aquisição por Theodore do sistema operacional Samantha, com quem ele passa a desenvolver um relacionamento amoroso. Assim, o acentuado contingente populacional e expansão do acesso a diversos meios de comunicação não elimina a pungente solidão denunciada no personagem. O contato com a alteridade ainda traz as características de uma relação incômoda, de modo que a vida virtual, manipulável como é, apresenta-se como uma defesa aos dissabores dos relacionamentos humanos. Dantas (2014) questiona justamente se os aplicativos que utilizamos não tomaram o lugar da escuta e da intimidade, tornando-se lócus privilegiado de nossa expressão como sujeitos. Nesse contexto, os limites do real e do virtual são revistos, principalmente pela importância dada à virtualidade.

Ainda em relação ao cinema, Rosário et al. (2010) diagnosticam uma tecnofobia característica de algumas produções cinematográficas de ficção científica, em oposição a uma tecnofilia em relação ao cotidiano, visto que os aparatos tecnológico costumam, majoritariamente, ser absorvidos de modo harmonioso nos modos de vida. Levantamos a hipótese de que tal caracterização pode ser decorrente do medo de que o movimento da civilização não esteja, afinal de contas, caminhando rumo ao progresso. Destaca-se aqui uma ideia hegeliana de linearidade do tempo e de finalidade, que pretende uma evolução pelo decorrer da história (MACHADO, 2006). Cabe contrapor uma visão foucaultiana, a partir da apreensão de um tempo não linear, que se apresenta em forma de séries descontínuas e não possui qualquer finalidade, sendo guiada por seu próprio movimento (FOUCAULT, 2014b). O horror que muitas vezes segue as narrativas de ficção científica pode assim ser reflexo da percepção tardia de que não há um destino evolutivo na direção do qual caminha a humanidade.

Contraponto para essa perspectiva pode ser encontrada na obra do autor de ficção científica Alfred Asimov (2014). Além de escritor, era também um cientista, e justifica sua tentativa de construir um universo ficcional em que robôs e humanos possam conviver

de modo harmônico, ao invés da revolta e consequente dominação das máquinas sobre os humanos, porque comprehende que nesta última, há uma lição a ser aprendida: a de que há certos conhecimentos que são nocivos à humanidade. Por fazer parte também do universo da técnica, o autor tem uma postura otimista frente às transformações e acredita que estas sejam capazes de alterar positivamente a vida em sociedade. Desse modo, o autor veicula em sua literatura um discurso que promove os avanços tecnológicos, afirmando a superioridade e grandiosidade dos novos inventos ao invés de questionar seus efeitos nefastos.

### A metamorfose do corpo

Le Breton (1999) reconhece um ódio ao corpo que tem sua origem nos gnósticos, que o consideram como uma indignidade, a carne sua parte maldita, sujeita que está a fornecer o limite ao desejo; o corpo é anacrônico, obstáculo ao desenvolvimento humano e definitivamente incapaz de se parear com os avanços tecnológicos. O corpo sempre foi visto como impuro, imperfeito, falho, sujeito à doença, à decadência e à morte. Desse modo, era esperado que tão logo o homem fosse capaz de ampliar a dimensão de seus conhecimentos, buscaria modificar esse corpo, corrigindo suas falhas e aproximando-se de um ideal de durabilidade. Na tentativa de equipara-se à máquina, esse corpo falha miseravelmente, como fica claro no trecho do conto “Razão”, de Asimov (2014, p.85):

- Olhem para vocês – disse ele por fim. – Não digo isso com desdém, mas olhem para vocês! A matéria de que são feitos é macia e flácida, sem resistência nem força, e depende de uma oxidação ineficiente de matéria orgânica para obter energia... como aquilo. – Ele apontou o dedo para o que restava do sanduíche de Donovan com ar de desaprovação. – De tempos em tempos, vocês entram em coma e a menor variação de temperatura, pressão do ar, umidade ou intensidade radiativa prejudica a sua eficiência. Vocês são provisórios. Eu, por outro lado, sou um produto acabado. Absorvo energia elétrica de forma direta e a utilizo com uma eficiência de quase 100%. Sou composto de um metal resistente, meu estado de consciência é ininterrupto e posso suportar as condições extremas do ambiente com facilidade.

O corpo, posto em comparação com a máquina, faz emergir sua inevitável obsolescência. Em face dessa inadequação, o homem vê na máquina um modelo de transcendência: pela modificação do corpo, aliando-se à tecnologia, é possível fugir ao grotesco destino de decrepitude. Le Breton (1999) reconhece no discurso científico indícios dessa mútua influência. O autor retrata a filosofia mecanicista do século XVII, que apreende o corpo tal qual uma máquina, seu funcionamento como uma mecânica que é possível pela singularidade de suas engrenagens. O discurso vigente então era do corpo como máquina maravilhosa, perfeitamente equipado para o exercício exemplar de suas funções. A postura de admiração vai se desvanecendo e dá lugar ao desencanto frente à incontornável fragilidade do ser, produzindo assim os discursos de inferioridade e

inconfiabilidade da matéria humana. A metáfora da máquina vai assim ocupando o lugar de reparar ao corpo a dignidade que sua condição falha que toma.

Nesse sentido, a máquina aparece como um duplo do homem. Rank (2014), de uma perspectiva psicanalítica, reflete que o duplo aparece como resposta à ameaça de aniquilamento do eu, para poupar a angústia diante da possibilidade de perda do ego. No entanto, sua função vai se modificando, de modo que o duplo passa a ameaçar a integridade física do sujeito, primeiro como forma de defende-se de sua mortalidade, depois como ameaça constante à sua existência. Tal dinâmica observa-se também na ficção científica em relação aos seres híbridos e às máquinas inteligentes que convivem com o homem. Em um primeiro momento, estes personagens são tidos como a salvação, o modelo final e acabado da evolução humana; mas logo passam a representar a possibilidade de dominação e extinção de toda a vida como conhecemos.

Assim, duas vertentes devem ser consideradas na análise desse processo de mútua interação e transformação na relação entre o humano e a máquina. De um lado, a máquina traz a possibilidade de aprimorar o humano, de salvá-lo de sua irremediável perecibilidade, respondendo à angústia de que mesmo com as mais sofisticadas habilidades da ciência, ainda não é possível prolongar indefinidamente a vida; por outro, como um indesejado efeito colateral, trabalha com a substituição do humano pela máquina, como se deu em muitas indústrias no século XX. Sobre este último, caberia a pergunta: se o humano é assim tão inadequado, tão provisório, tão inferior à capacidade de permanência da máquina, por que conservá-lo? Essa indagação retrata o conflito do lugar do homem na sociedade hodierna.

Em relação a estas novas criaturas que serão demarcadas, Amaral (2004) afirma que a ficção científica tem como sua herança o gótico, e reconhece características de ambos os gêneros na obra publicada por Mary Shelley em 1818, *Frankenstein*, vista por muitos como a primeira obra desse novo gênero/estilo que se formava. O romance possui uma atmosfera sombria, etérea e sobrenatural, marca do gótico, mas já introduz a temática da ciência e seu lugar na humanidade, questionando a imprevisibilidade de seus efeitos e indagando sobre a condição humana e divina. Segundo a autora, o horror é uma característica que se mantém nesta mudança de gêneros, embora suas origens sejam distintas: os monstros da ficção científica são outros. Agora, tem-se o pavor dos corpos protéticos, de implantes cerebrais, da fusão de metal e carne nos corpos perfurados, de placas de silício e circuitos metálicos. Seriam esses novos corpos humanos ou máquinas?

Amaral (2004) aponta a alteridade também como o duplo do homem, alteridade que se manifesta na ficção científica com frequência pela apresentação de seres distintos, como alienígenas, robôs e máquinas dotadas de inteligência artificial. É em contato com o diferente de si que o homem se pergunta sobre seu próprio estatuto, sendo capaz nesse encontro de refletir acerca de sua identidade e papel na sociedade, bem como o dos outros seres com quem convive. Tucherman (2006) aponta a excelência do cinema, desde seus primórdios, em apresentar seres sobrenaturais, e que com o surgimento de uma nova estética e de novos efeitos elabora uma nova anatomia do humano combinada com uma nova anatomia cinematográfica, essa capaz de explorar, pelo trabalho digital, diversos níveis do artificial.

Neste ponto, a análise terá como enfoque duas criaturas da ficção científica que apresentam esse lugar-limite entre o ser humano e a máquina: o andróide e o ciborgue. Rama (2012) realiza uma distinção entre estes dois, caracterizando o ciborgue como um humano com implantes sintéticos que teriam a finalidade de aumentar sua capacidade física e intelectual, e o andróide por sua vez se trata de uma criatura completamente robótica, mas que em sua forma, comportamentos e movimentos se assemelha ao humano. Rama (2012) reconhece estes como os duplos tecnológicos do homem. O autor percebe já em *Frankenstein* características que acompanharão a aparição desses personagens, na forma da desconfiança em relação ao Outro e o desejo de emparelhar as criações à imagem e semelhança do homem.

Rama (2012) diz de um temor constante de substituição nas atividades que foram designadas a robôs que tem na figura do andróide o seu ápice. As máquinas neste contexto são vistas como detedoras do potencial de destituir o homem, primeiro de seu lugar no trabalho e na sociedade, e por fim de seu lugar no mundo. O andróide, como produto da evolução da máquina industrial, seria capaz de competir pelo domínio da existência. O humano com seu corpo orgânico e suas necessidades físicas não estaria equiparado para vencer a máquina, atestando novamente do caráter de falibilidade do corpo. Esse conflito entre a criatura e seu criador é mais uma das formas de manifestação da inquietação quanto as consequências dos avanços tecnológicos. O questionamento que aqui se forma é da avaliação da necessidade de delinear limites para a expansão do conhecimento e da técnica.

Petry (2007) discute que o ciborgue, diferente do robô e do andróide (estes são constituídos inteiramente de forma mecânica), apresenta uma natureza dúbia ao mesclar o homem ao metal, mantendo em sua constituição tecidos humanos e partes robóticas. Tal imbricamento cria um ser com possibilidades e capacidades expandidas, de modo a se sobrepor ao homem original; é como um homem maquinico, e como tal, uma versão melhorada do homem. A relevância deste tema é notável, basta lembrar das próteses biônicas que se disponibilizaram nos últimos tempos, destinando-se a corrigir dificuldades de mobilidade, audição, visão, sexualidade, entre outros. O autor aponta ainda que o ciborgue, partilhando do corpus humano e o corpus da técnica, não pode pertencer a nenhum de forma exclusiva, ocupando o lugar do “entre”.

A tecnologia, em especial no que diz respeito as modificações presentes no próprio homem, vem anuviar antigas dicotomias, tais como o orgânico/inorgânico, real/simulado, natural/artificial. Michaud (2011) argumenta que conhecimentos acerca da cirurgia plástica, doping, engenharia biogenética, mudanças de sexo e intervenções na reprodução, interagem na construção de um homem mutante, um “pós-humano”. O conflito advindo disso atesta sua ambiguidade: o homem modificado, a partir de sua descaracterização, passaria a ser inumano ou essa seria simplesmente uma forma de testar e expandir os limites do corpo? Nesse sentido, o autor cita o trabalho do artista plástico Stelarc, que apropria-se de cybercorpo pela utilização de próteses – em uma de suas performances, ele comanda à distância um terceiro braço robotizado. Tem-se que a fronteira entre ficção e realidade é particularmente escorregadia nestes contextos.

Dessa forma, a problemática fica mais complexa na figura do ciborgue por causa de sua natureza híbrida. Este ser conserva quanto de sua humanidade? Pode ainda ser considerado humano? Rama (2012) destaca que a configuração desse ser leva à reflexão do próprio estatuto do humano, pela reflexão de sua condição atual e constatação de uma natureza que já é híbrida. A conexão com máquinas e computadores já os coloca como extensões do nosso corpo, de modo que é difícil distinguir onde termina a máquina e onde começa o homem. A atualidade do ciborgue mostra outra faceta, além daquela das modificações corporais, na medida em que desnuda essa separação com os instrumentos tecnológicos, que já firmados no uso cotidiano e atrelados constantemente ao homem, passam a fazer parte da existência corpórea do sujeito. Nesse contexto, já somos todos ciborgues, sujeitos que estamos a essa ligação inseparável com a tecnologia criada.

No outro extremo dessa dialética, a figura do andróide provoca o estranhamento e posterior questionamento oposto: investida a máquina de características humanas e dotada de inteligência artificial, quanto há de humanidade nesta? Tais figuras remetem ao inquietante descrito por Freud (2013b) exatamente por sua suspeita familiaridade. Nesta concepção, o desconforto é gerado pela estranheza familiar, que se funda de algo que deveria permanecer oculto mas é trazido à tona. O sentimento inquietante aí reflete a ambiguidade de um ser ao mesmo tempo tão próximo e ao mesmo tempo tão distante do humano. É possível relacionar isso ao que propõe Peres (2015), ao afirmar que o sujeito, em sua inconsistência, cria suas cópias para projetar no exterior o que não consegue lidar no próprio inconsciente. Assim, essas máquinas, mesmos quando possuem formas distintas da figura humana, estão marcadas pelo que deste há nelas. O homem se projeta na máquina, mesmo que não se reconheça nela: eis a estranheza familiar.

A ciência, em sua busca para solucionar os conflitos, por vezes cria problemas mais complexos, apresentando dilemas éticos sobre o uso que se faz de suas descobertas, como ocorre pela criação de máquinas que possuem inteligência artificial. Poersch (2004) apresenta a inteligência artificial como a capacidade de uma máquina de armazenar conhecimento e aprender por meio da experiência, tal como ocorre em um cérebro humano. A ficção científica nos fornece imagens de situações em que estas figuras inanimadas conseguem com sucesso simular emoções humanas, como destacado por Peres (2015) acerca do conto “Superbrinquedos duram o verão todo”, posteriormente adaptado para o cinema por Spielberg em *A.I.: Inteligência Artificial* (2001). É fato que estes novos sujeitos são capazes de demonstrar emoções, mas seriam capazes de sentir-las? E possuidores de memória, cognição e emoção, atributos exclusivamente humanos, o que os separa destes? Mais uma vez a fronteira entre o humano e a máquina é ameaçada, clamando por uma reconfiguração.

## **Considerações finais**

Essa investigação não tem interesse em uma postura saudosista, que percebe um futuro sombrio em relação a um passado natural, e assim, ideal. O propósito buscado não é atribuir qualquer juízo de valor sobre os modos de vida, mas apresentar e discutir

mudanças que já se inserem de modo irreversível na paisagem contemporânea. A arte, em todas as suas formas, manifesta essas novas configurações bem como as incertezas do homem diante deste terreno movediço no qual agora se move.

Por fim, resta reafirmar a ficção científica como gênero que atende à cultura de massas mas não se limita a isso, possuindo expressões significativas nas diversas esferas artísticas. Muito distante de se constituir como um gênero ultrapassado, a ficção científica se relaciona com os anseios do homem contemporâneo, agregando novas temáticas e formas de expressão. Cabe reconhecer na ficção científica, na medida em que apresenta as coisas como poderiam ser, um instrumento poderoso que permite ao homem refletir qual o modelo de futuro quer construir para si.

PEREIRA, A. A. da S. Culture and otherness represented in science fiction: confluences. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.2, p.51-63, jul./dez., 2016.

- **ABSTRACT:** *Science fiction, as a part of fantastic literature line, deals with aspects of a future brought to the present through narratives that embody technologies and knowledge that are not part of the scientific reach of the period. Even with a certain “unreality”, this approach allows the emergency of questions related to the contemporary way of living. Given that, the purpose of this article is to discuss how science fiction enables to know about man nowadays and the way he relates to others. In order to do that, there were sought theoretical contributions from literary theory, social sciences and psychoanalysis. The following questions are highlighted among the presented: the constant vigilance and monitoring; medicalization of emotions, new approaches to alterity and its difficulties; the obsolescence of the body and transformations made possible by science. Finally, art, and literature specially, is set as a possibility to demonstrate the anxiety and disquiet in face of an uncertain for coming.*
- **KEYWORDS:** *Science fiction. Literature. Fantastic literature. Subjectivity. Contemporaneity. Culture.*

## Referências

- A.I. INTELIGÊNCIA artificial. Direção de Steven Spielberg. Los Angeles: Warner Bros, 2001. 1 DVD (146 min).
- AMARAL, A. Espectros da ficção científica: a herança sobrenatural do gótico ao cyberpunk. **Verso e Reverso**, São Leopoldo, v.18, n.38, p.1-15, 2004.
- ASIMOV, I. **Eu, robô**. São Paulo: Aleph, 2014.
- BALLARD, J. G. Introduction. In: \_\_\_\_\_. **Crash**. New York: Vintage, 1995. p.3-4.
- BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

COUTINHO, A. Ficção científica: narrativa do mundo contemporâneo. **Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília**, Brasília, v.1, n.1, p.15-26, 2008.

DANTAS, D. F. Corpos digitais e melancólicos em Ela, de Spike Jonze. **Inter-Legere**, Natal, n.15, p.358-361, 2014.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.

DISTRITO 9. Direção de Neill Blomkamp. [S.l.]: Sony Pictures, 2009. 1 DVD (112min).

EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. São Paulo: Ed. da Unesp, 2011.

ELA. Direção de Spike Jonze. Los Angeles: Warner Bros, 2013. 1 DVD (126 min).

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2014a.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2014b.

FREUD, S. O mal-estar na civilização. In: \_\_\_\_\_. **O mal-estar na civilização, Conferências introdutórias e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.13-123.

\_\_\_\_\_. Totem e tabu. In: \_\_\_\_\_. **Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013a. p.13-244.

\_\_\_\_\_. O inquietante. In: \_\_\_\_\_. **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b. p.329-376.

HUXLEY, A. **Admirável mundo novo**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

IACHTECHEN, F. L. **Gênero utópico e o discurso científico na ficção de H. G. Wells**. 2008. 99f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

LE BRETON, D. **Adeus ao corpo**. Campinas: Papirus, 1999.

MACHADO, R. Hegel e a manifestação sensível da ideia. In: \_\_\_\_\_. **O nascimento do trágico**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006. p.110-138.

MICHAUD, Y. Visualizações: o corpo e as artes visuais. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. (Org.). **História do corpo 3: as mutações do olhar: o século XX**. Petrópolis: Vozes, 2011. p 541-565.

OLIVEIRA, F. R. Como a ficção científica conquistou a atualidade: tecnologias de informação e mudanças na subjetividade. In: CONGRESSO BRASILEIRO DA COMUNICAÇÃO, 24., 2001, Campo Grande. **Anais...** Campo Grande: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2001. p.1-16.

- ORWELL, G. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PERES, R. G. V. **Autômatos e superbrinquedos à imagem e dessemelhança do homem**. [S.l.]: Novas Edições Acadêmicas, 2015.
- PETRY, L. C. O ciborgue e a arte da hipermídia. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 16., 2007, Florianópolis. **Anais ...** Florianópolis: ANPAP, 2007. p.1-11.
- PINK Floyd – The Wall. Direção de Alan Parker. Roteiro de Roger Waters. Reino Unido: Metro Goldwyn-Mayer, 1982. 1 DVD (95 min).
- POERSCH, J. M. Simulações conexionistas: a inteligência artificial moderna. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, v.4, n.2, p.441-458, 2004.
- RAMA, J. L. Homem-máquina: desconfianças de um corpo pós-humano. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v.2, n.3, p.63-74, 2012.
- RANK, O. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Porto Alegre: Gradiva, 2014.
- ROSÁRIO, N. M. et al. Cultura da tecnofilia e imaginários da tecnofobia: discurso sobre seres artificiais em filmes de ficção científica. In: CONGRESSO BRASILEIRO DA COMUNICAÇÃO, 33., 2010, Caxias do Sul. **Anais....** Caxias do Sul: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2001. p.1-15.
- SCHOEREDER, G. **Ficção científica**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1986.
- SODRÉ, M. **A ficção do tempo**: análise da narrativa de science fiction. Petrópolis: Vozes, 1973.
- SUPPIA, A. A verdade está lá fora: sobre a retórica documentária no cinema fantástico ou de ficção científica. **Revista Fronteiras: estudos midiáticos**, São Leopoldo, v.13, n.1, p.20-31, 2011.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- TUCHERMAN, I. Fabricando corpos: ficção e tecnologia. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v.3, n.7, p.77-92, 2006.
- VERATTI, N. S. P. Admirável mundo novo: um enredo de possíveis. **Sínteses**, Campinas, v.13, p.315-330, 2008.



# O OLHAR DA LITERATURA SOBRE SI MESMA: MECANISMOS METALITERÁRIOS EM *SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO* (1979), DE ITALO CALVINO

Andréia RICONI\*

- **RESUMO:** Este artigo tem como objetivo apresentar uma análise de alguns discursos presentes em *Se um viajante numa noite de inverno* que, através de recursos metaliterários, colocam em causa a escrita literária e a relação entre autor e leitor. Abrange também o objetivo subordinado de buscar pistas sobre as ideias que o próprio Calvino fazia da literatura, ao demonstrar que esta, mesmo através de uma linguagem ficcional, pode contemplar questões que discutem o real. Como aporte teórico para tal discussão, tomo como base conceitos apresentados pelo próprio Calvino em dois de seus ensaios teóricos: “Os níveis de realidade em literatura”, presente na coletânea *Assunto Encerrado* e “Leveza”, uma das *Lições Americanas*.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Italo Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*. Metaliteratura.

## Introdução

Percorrer a trajetória intelectual de Italo Calvino é andar por uma via labiríntica, plena de encruzilhadas e mudanças, onde se encontra, em cada ópera, uma visão particular do mundo e das suas realidades. Em todo esse percurso, é possível perceber a versatilidade de Calvino que, através de suas diversas faces – autor, leitor, tradutor e redator – conquistou espaço entre os grandes nomes da literatura italiana do Século XX. Sempre muito envolvido em questões relacionadas à política, após a proclamação do Armistício de Cassibile, em 1943, Calvino adere ao movimento da Resistência<sup>1</sup>, combatendo nas brigadas “Garibaldi” e no Partido Comunista, no qual será muito ativo, mesmo depois do fim da guerra. Nesse período, o ambiente intelectual frequentado por Calvino e a sua aproximação com a obra de autores como Montale e Vittorini contribuíram para florescer seu interesse por uma literatura comprometida com valores éticos, políticos

\* Doutoranda da UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina. PGET - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Florianópolis - Santa Catarina – Brasil. 88040-400 - andreiariconi@gmail.com.

<sup>1</sup> A Resistência italiana (também chamada de *partigiana*), foi um movimento de oposição ao fascismo e à invasão da Itália por parte da Alemanha nazista. Os *partigiani* aparecem com força logo após a proclamação do Armistício de Cassibile, em 1943. Com a rendição da Alemanha em 1945, o movimento se dissipa.

Artigo recebido em 20/10/2016 e aprovado em 20/04/2017

e sociais. O seu primeiro livro *Il sentiero dei nidi di ragno* (CALVINO, 1947) e alguns dos seus primeiros contos, publicados no volume *L'ultimo viene il corvo* (CALVINO, 1949), foram pensados no interior desse contexto, consoantes à proposta mais difundida nos anos do pós-guerra, o Neorrealismo. Nessa vertente, as experiências pessoais e os relatos de um período marcado pela dor pela violência ganharam força e a literatura, por assim dizer, toma uma forma mais testemunhal. A literatura, para os intelectuais com o quais Calvino mantinha contato, não era vista, no entanto, somente como um modo de denunciar as opressões sofridas. A arte era, antes disso, uma maneira de reagir, de recomeçar a vida através dos textos. O próprio Calvino (2002, p.VI) relata tal dinâmica, no seu prefácio à edição de 1964 de *Il sentiero dei nidi di ragno*, no qual afirma que “[a] explosão literária daqueles anos na Itália foi, antes de um fato de arte, um fato fisiológico, existencial, coletivo. [...] Aquilo de que nos sentíamos depositários era de um sentido da vida como qualquer coisa que pode recomeçar do zero [...]”<sup>2</sup>. E foi, possivelmente, justamente motivado por esse sentimento de que a literatura pode, de fato, ser capaz de contribuir na reconstrução que Calvino idealizou esses primeiros escritos.

No entanto, a personalidade literária de Italo Calvino nunca se restringiu a relatos ou a denúncias da realidade, mesmo nesses escritos mais inseridos na proposta Neorrealista. Em grande parte de sua obra, a literatura empenhada do autor se mescla a um estilo que também comprehende mecanismos próprios da fábula e dos escritos fantásticos – como a metáfora, as figuras de linguagem, as representações “irreais” e caricaturadas de personagens e situações. Tal característica encontra fomento no próprio desenvolvimento da arte na segunda metade do Século XX, época que se destaca por uma mudança no modo de encarar o fazer artístico em geral, já que muitos debates foram promovidos para discutir a necessidade de enriquecer e diversificar os modos de expressão artística. Neste contexto, nascem discussões sobre a função da arte e sobre novas formas de representação. Do ponto de vista literário, na Itália, tal ímpeto se revela em revistas como *Il Menabò*, da qual Calvino era redator, e *Il Verri*, organizada por Luciano Anceschi. Estas revistas tiveram um papel importante nestes debates, porque trouxeram à luz a vontade de muitos autores de buscar um renovamento dos instrumentos usados para interpretar a realidade através da literatura, já que o fervor intelectual deste período não visava somente discutir ou afrontar o cotidiano vivido, mas também refletir sobre questões concernentes ao estilo e à estética das produções. Estas discussões abrem espaço para que ganhem força os movimentos neovanguardistas, dos quais, na Itália, se pode destacar o “Gruppo 63”<sup>3</sup>.

As movimentações que perpassaram a literatura a partir dos anos 60 são fundamentais para que se compreendam também alguns posicionamentos e escolhas de

<sup>2</sup> “L'esplosione letteraria di quegli anni in Italia, fu prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo. [...] Quello di cui ci sentivamo depositari era un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero”. (CALVINO, 2002, p.VI)

(Todas as traduções em língua estrangeira, quando não indicadas, são de minha autoria).

<sup>3</sup> Este grupo reúne alguns autores que faziam parte das revistas citadas no parágrafo e outros que não pertenciam a nenhuma associação específica. Ainda que buscassem um outro modo de fazer literatura, cada autor seguia as próprias escolhas e, diferentemente das vanguardas históricas do início do século XX, o Gruppo 63 não tinha uma poética própria ou um manifesto para elencar os seus princípios fundamentais.

Calvino neste período. Foi propriamente nessa década que o autor reforçou os seus vínculos internacionais, que se revelaram basilares para os desdobramentos que sua literatura tomou a partir daí. Depois de uma estadia de seis meses nos Estados Unidos, Calvino se muda para Paris, cidade que o conquista e onde permanecerá por dezesseis anos. A França, neste período, também estava vivendo o desenvolvimento e a influência dos novos movimentos neovanguardistas e Calvino, sempre envolvido com o cenário intelectual, também não esteve imune a essa influência. Nessa época floresce uma característica fundamental da literatura calviniana, impulsionada pela corrente do *New Wave* britânico: a hibridização entre fantasia e ciência. Segundo Poma e Riccardi (2001, p.1240), esse estilo “fantascientífico” atraiu “[...] escritores cultos em virtude de suas sugestões, sobretudo, pelas oportunidades que oferece de representação fantástica das complexas problemáticas políticas e sociais dos Novecentos”<sup>4</sup>. Ainda que esse encontro da fantasia com a ciência não fosse recente nos anos sessenta, foi nesse período que os autores que se propuseram a enveredar no caminho “fantascientífico” passaram a ver nesse estilo literário uma maneira de afrontar e criticar a realidade existente, bem como de projetar em seus escritos alguma ideia a respeito do futuro da humanidade.

Entre os demais contatos estabelecidos por Calvino na França, em sintonia com a vertente neovanguardista e “fantascientífica”, se pode destacar aquele com o grupo OuLiPo (na sigla, em francês, *Ouvroir de littérature potentielle*), criado por Raymond Queneau. Formado por escritores e matemáticos franceses, o grupo se propunha a buscar uma espécie de revolução no modo de fazer literatura. De maneira paradoxal, esses intelectuais aspiravam uma “libertação” da literatura através de um tipo de escrita que se baseia, em termos formais, nas *contraintes* (restrições) próprias da matemática. Com os membros desse grupo, Calvino pode “[...] confrontar as próprias intuições sobre o modo de inovar a literatura e, com isso, alargar as discussões para às ciências, retomando a formação familiar, mas também alargando as bases para a produção literária dos anos seguintes”<sup>5</sup> (BARONI, 1990, p.13). Ou seja, levar a cabo seus anos de maturação artística e experimentações literárias. Porém, mesmo antes de se tornar, de fato, membro do OuLiPo, em 1972, as obras de Calvino dos anos precedentes já demonstravam um modo de escrita que remonta algumas ideias do grupo neovanguardista. O livro *O castelo dos destinos cruzados*, publicado em 1969, é uma prova disso. Nessa narrativa, com o jogo proposto por Calvino com o uso das cartas de tarô, vê-se traços da estrutura matemática proclamada no OuLiPo, através das diferentes combinações que as cartas podem proporcionar, nas quais, em cada sequência ordenada, encontra-se uma possibilidade de narrar uma história diferente. Calvino se mostra, então, como um autor empenhado em um estilo de escrita que privilegia a representação da realidade através de um olhar peculiar, no qual a fábula e a ciência são elementos fundamentais, seja para fazer uma literatura que divirta, seja para usar

<sup>4</sup> “[...] scrittori colti per le sue suggestioni, soprattutto per le opportunità che offre di rappresentazione fantastica delle complesse problematiche politiche e sociali del Novecento” (POMA; RICCARDI, 2001, p.1240).

<sup>5</sup> “[...] confrontare le proprie intuizioni sul modo di innovare la letteratura e, insieme, allargare le discussioni alle scienze, rispolverando la formazione familiare, ma anche allargando le basi per la produzione letteraria degli anni seguenti” (BARONI, 1990, p.13).

o livro como espaço de discussão social e política. Sendo assim, essa aparente ruptura nas temáticas contempladas não é um divórcio com o real ou com o empenho de uma literatura crítica, mas uma escolha de olhar sobre o mundo. Isso porque Calvino parece acreditar que a crítica pode ser feita simbolicamente, sem ser necessariamente declarada e objetiva.

Esses jogos propostos por Calvino no interior de suas narrativas, portanto, devem ser vistos para além do jogo entendido como uma manifestação apenas da espontaneidade, mas deve, antes disso, ser encarado como uma escolha estilística, um exercício mental, como um modo particular, portanto, de pensar a literatura. Esse amadurecimento pelo qual a escrita calviniana passou é facilmente verificável em seus escritos. O “último Calvino”, de fato, levou a cabo muitos desses experimentos com os quais teve contato ao longo de sua vida, o que culminou em um estilo de escrita que pode ser chamado de “combinatório”: a ciência (em especial a matemática) se relacionando com a literatura, nenhuma subjugada a qualquer posição hierárquica, mas unidas por uma relação de cumplicidade. Nesse percurso da literatura combinatória (caminho este que, após a publicação de *O castelo dos destinos cruzados*, Calvino deu continuidade nas *Cidades invisíveis*, em 1972, no ano de 1979, Calvino publica um livro que, a meu ver, ao abrir novas discussões sobre a literatura, se mostra como uma pequena síntese desse amadurecimento intelectual do autor: *Se um viajante numa noite de inverno*. Esta obra, apresentando uma estrutura complexa, coloca frente a frente escritor e leitor, atividade criativa e crítica literária. Por meio de personagens muito distintos, Calvino traça perfis de leitores, cada um ilustrando uma face diversa do vasto mundo da literatura. Ao mesmo tempo, o autor coloca em cena profundas interrogações sobre o fazer literário e sobre o papel do escritor. Reflete, portanto, sobre o ato de escrever e o ato de ler, deixando claros alguns dos seus mecanismos de escrita e um profundo estudo sobre leitura e recepção. Entrelaçadas na incessante busca dos leitores-personagens pelo final do livro que começam a ler, se encontram várias reflexões sobre como as práticas literárias (de escrita e de leitura) estão imersas na vida, muitas vezes guiando-a ou promovendo sua mudança. No entanto, toda essa reflexão que toca em questões que se conectam à literatura enquanto manifestação humana e, até mesmo, nas angústias de um escritor que se metamorfoseou com o tempo, carrega como seu fio condutor um romance fictício, que envolve dois “Leitores”. Ou seja, é uma manifestação da metaliteratura por excelência, já que nesse livro a ficcionalidade da literatura se abre como campo para que seus próprios métodos sejam discutidos. *Se um viajante numa noite de inverno* é um exemplo da escrita labiríntica de Calvino, labirinto este onde o leitor se aventura no mundo dos textos literários.

Segundo Baroni (1990, p.15), esse romance se trata da “[...] mais sofisticada tentativa de narração segundo uma fórmula de escrita complexa e multiplicada, na qual inumeráveis histórias se interseccionam sem um plano aparente [...]”<sup>6</sup>. Ou seja, Calvino propõe sua combinatória em diversos aspectos, dentre os quais se poderia destacar a

<sup>6</sup> “[...] è forse il più sofisticato tentativo di narrazione secondo una formula di scrittura complessa e multiplicata, in cui innumerevoli storie si intersecano senza un piano apparente [...]” (BARONI, 1990, p.15).

mescla de diferentes gêneros literários através dos inúmeros *incipit*<sup>7</sup> e a hibridização entre realidade e ficção. Em virtude dessa amplitude temática e reflexiva que o romance parece apresentar, o objetivo da discussão a seguir é apresentar uma análise de alguns discursos presentes em *Se um viajante numa noite de inverno* que trazem à tona, através de recursos metanarrativos, reflexões que colocam em causa a escrita literária e a relação entre autor e leitor. Abrange também o objetivo subordinado de buscar pistas sobre as ideias que o próprio Calvino fazia da literatura, ao demonstrar que a esta, mesmo se tratando de obras de ficção, pode contemplar questões que colocam em discussão o real, observado em níveis diversos. Para buscar tal objetivo, discuto os aspectos selecionados com base em conceitos apresentados pelo próprio Calvino em dois de seus ensaios teóricos: “Os níveis de realidade em literatura”, presente na coletânea *Assunto encerrado* (CALVINO, 2009) – publicado em italiano pela primeira vez em 1980 – e “Leveza”, uma das *Lições Americanas* (CALVINO, 1990b) – lançado em italiano postumamente em 1988.

### ***Se um viajante numa noite de inverno: os “níveis de realidade” em Italo Calvino***

Os romances de Italo Calvino, cada um de um modo diverso, podem ser lidos como uma alegoria fantástica da realidade que o circundava. Conhecendo a trajetória do autor, vê-se claramente que as suas inquietudes, as suas experiências políticas e sociais, bem como sua maturação intelectual desenvolvida com a guerra e com o envolvimento e contato que mantinha com outros nomes e grupos importantes da época, foram fundamentais para delinear o seu estilo de escrita e as temáticas centrais de suas obras. *Se um viajante numa noite de inverno* é um dos produtos dessa fase combinatória e “mais mental” de Calvino, no qual o autor, utilizando uma técnica similar àquela empregada por Boccaccio no *Decameron*, cria doze capítulos que narram à saga dos leitores em busca do livro que desejam ler, conectados pelos dez *incipit* de romances diferentes que simbolizam também essa busca. A trama proposta é a história de um leitor (o Leitor protagonista), que adquire um romance chamado *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, e fica fascinado pela história que encontra ali. Porém, em um certo ponto, percebe que há um erro de impressão e o primeiro capítulo do livro se repete sucessivamente. A situação o deixa tão nervoso que quase não consegue dormir naquela noite. Na manhã seguinte vai à livraria para mudar sua cópia do livro, mas descobre que todas as outras cópias estão com o mesmo problema. O dono da livraria lhe informa, ainda, que o livro que começou a ler não era, na verdade, aquele de Italo Calvino, mas sim outro intitulado *Fora do povoado de Malbork* de um escritor polonês chamado Bazakbal. Na livraria, atordoado pela situação, acaba conhecendo uma leitora, chamada Ludmilla, que teve o mesmo problema. Em virtude deste contratempo, os dois iniciam uma espécie de viagem para buscar o final daquele romance, que de capítulo em capítulo se revela uma nova história, das quais conseguem ler apenas os *incipits*. Todos esses dez inícios de romances são conectados

---

<sup>7</sup> *Incipit* é um termo utilizado na crítica textual para indicar a premissa que demarca o início da narrativa. (GLOSSÁRIO..., 2016).

externamente pelo romance que protagonizam os dois personagens, no decorrer dos doze capítulos, nos quais o cotidiano e as etapas da relação entre o Leitor e Ludmilla são retratados.

Assim, Calvino consegue reunir criação e crítica, ficção e realidade, propondo um diálogo entre autor e leitor, onde o primeiro coloca em cena algumas de suas técnicas, enquanto o segundo, através de suas expectativas, direciona e ajuda a construir a obra literária. O leitor real, nessa dinâmica, torna-se parte fundamental da construção literária, justamente pela técnica empregada por Calvino, que ao criar um personagem leitor, consegue espelhar nesse personagem a expectativa daquele real. Conhecendo a fundo os mecanismos de escrita e de recepção do público, Calvino cria situações no interior do livro que causam a sensação para quem lê de que qualquer um de nós poderia ser aquele personagem que busca incessantemente o fim de uma história interessante que começou a ler. Assim, o autor estabelece um diálogo com o leitor, tornando o livro um espaço onde este também torna-se parte constitutiva e fundamental para o sentido da história.

Essa relação das verdades da literatura com a própria obra literária está presente nas reflexões teóricas de Calvino e, para tanto, pode-se tomar como campo de questionamentos uma reflexão presente na coletânea de ensaios *Assunto Encerrado* (CALVINO, 2009), intitulada “Os níveis da realidade em literatura”. Neste texto, o autor afirma que na literatura não existe “a” realidade, mas “níveis” de realidade. Estes níveis seriam fragmentos, aspectos parciais de um grande cosmo e, portanto, aquilo que a literatura é capaz de alcançar. Isso porque, Calvino (2009, p.384, grifo do autor) acredita que a realidade (independente de qual seja esta realidade) é “[...] inesgotável de formas e de significados”. E acrescenta significativamente que “[a] literatura conhece a *realidade dos níveis* e essa é uma realidade que ela conhece melhor, talvez, do que já se chegou a conhecer por meio de outros procedimentos cognoscitivos. É já muito”. A partir desta reflexão, nota-se que Calvino não acredita que a literatura seja capaz de abranger a realidade de maneira total e categórica. Antes disso, em *Se um viajante numa noite de inverno*, o autor parece buscar, de fato, esses “níveis de realidade” ao representar a realidade da literatura sob a ótica de alguns de seus aspectos parciais – leitor, autor, tradutor, editor, etc. Assim, através desse jogo, caro ao seu estilo de escrita, Calvino abre espaço para a representação dessas pequenas peças do real que, unidas, são capazes de montar o quebra-cabeças da criação literária.

Outra discussão de Calvino que pode ser tomada como ponto de partida para uma reflexão acerca das manifestações do real na literatura é aquela presente no ensaio “Leveza”, um dos capítulos das suas *Seis propostas para o novo milênio: lições americanas* (CALVINO, 1990b). Nesta reflexão, Calvino coloca em cena o mito da Medusa, que transformava em pedra todos aqueles que a olhavam diretamente nos olhos. Perseu, sabendo da crueldade do monstro, decide olhar Medusa através do reflexo de um espelho e, assim, consegue decapitá-la. Fazendo uma analogia com a história mitológica, Calvino sustenta a ideia de o autor, quando idealiza uma obra literária, deve agir aos modos de Perseu: olhar a realidade através de um espelho. Este olhar indireto pode ser visto como uma maneira empenhada de pensar a literatura, não tanto em seu sentido político, mas empenhada com o modo de fazer, com uma tomada de consciência de que produzir literatura não se

reduz a descrever fatos, mas a conhecer os mecanismos para transformar esses fatos em texto literário e fazer da ficção uma “construtora” de verdades.

Esse “espelhos” dos quais fala Calvino são evocados em um dos romances-*incipit* de *Se um viajante numa noite de inverno*, chamado “Numa rede de linhas que se entrecruzam”. Neste capítulo, o narrador revela um de seus sonhos, afirmando que,

Junto com a irradiação centrífuga que projeta minha imagem ao longo de todas as dimensões do espaço, eu gostaria que estas páginas reproduzissem também o movimento oposto, pelo qual me chegam dos espelhos as imagens que o olho não consegue abraçar. De espelho em espelho – acontece-me às vezes de sonhar – a totalidade das coisas, o universo inteiro, a sapiência divina poderiam concentrar enfim seus raios luminosos num único. (CALVINO, 1990a, p.169).

Poeticamente, Calvino expressa a ideia da “leveza” através de um personagem escritor no interior da criação literária. Esse pode ser visto como o romance chave, uma vez que essa engrenagem especular simboliza as relações entre micro e macrocosmo, ou seja, a relação entre o microcosmo da literatura e seus “níveis de realidade” com o macrocosmo do mundo com suas inúmeras realidades totais que apenas podem ser confrontadas frente ao “espelho”.

Levando em consideração as reflexões de Calvino e as características de *Se um viajante numa noite de inverno*, parto da hipótese que este romance traz uma reflexão acerca dos atos de ler e de escrever, tomando leitor e autor como os aspectos parciais da grande realidade do universo literário, como “espelhos” para representar esse cosmo. Com fragmentos de discussão que Calvino dissemina no interior da narrativa, que colocam em causa esse papel do leitor e do autor na construção da obra literária, buscarei discorrer acerca de alguns dos mecanismos utilizados pelo autor para representar, nessa obra, o universo da literatura, bem como a sua visão própria visão desta através da “metanarrativa”: ou seja, da “abordagem especular” da própria literatura sobre si mesma.

## O leitor e o autor

No que concerne às questões inerentes aos estudos da recepção e ao papel do leitor na construção literária, não se pode ignorar nesse prospecto a importância do envolvimento que Calvino teve com a editora Einaudi, da qual passou a fazer parte no início dos anos 50. Começou com trabalhos predominantemente publicitários, depois iniciou como redator e, por fim, atuou como assessor de imprensa. Nessa função, Calvino lia os livros que chegavam à editora e fazendo suas críticas acabava por selecionar, de certo modo, os livros que estavam mais em consonância com um certo senso estético e conceitual<sup>8</sup>. O trabalho com a Einaudi, além de revelar também parte de suas preferências estéticas e de sua ideia a respeito das funções da literatura, foi um laboratório no qual

---

<sup>8</sup> O trabalho que Italo Calvino desenvolveu na editora Einaudi pode ser ilustrado por seu epistolário, composto por duas publicações: *Lettere e I libri degli altri*. Essas publicações compilam as cartas que Calvino trocava com

Calvino pode colocar em prática suas ideias, bem como desenvolver maior senso crítico acerca das questões concernentes à recepção pública das obras.

Quando a recepção do público é levada em consideração, é possível ponderar que o leitor assume, para o escritor, uma função primordial na sua dinâmica literária. Essa importância do leitor, em *Se um viajante numa noite de inverno*, se declara no momento em que a narração fantasiosa de Calvino abre espaço para discutir a função do leitor na construção da obra literária. O personagem protagonista, chamado apenas de Leitor, poderia representar qualquer pessoa, qualquer leitor, já que não é nunca nomeado pelo autor. Nesse sentido, a narrativa de Calvino parece trazer um diálogo não somente entre o autor e seu personagem, mas também do autor-narrador com seu leitor real. Fazendo uso de verbos na segunda pessoa do singular, ao mesmo tempo em que narra os acontecimentos do Leitor personagem, Calvino coloca em cheque a suposta pura subjetividade da ficção, convidando o leitor real a presenciar a história como se estivesse propriamente nela – o agente passivo passa a ser ativo, sendo nossa figuração, enquanto leitores, transformada objetivamente em protagonismo. Exemplo disso é a reflexão que faz o Leitor ao perceber o erro de impressão do romance que começou a ler:

Um momento. Concentre-se. Organize essa massa de informações que despencou de uma só vez sobre sua cabeça. Um romance polonês. O que você começou a ler com tanto entusiasmo não era o que pensava, mas sim um romance polonês. Pois então é esse o livro que você precisa obter com urgência. Não se deixe enganar. Explique claramente as coisas. – Não, veja, o livro de Italo Calvino já não me interessa mais. Comecei a ler o polonês, e é o que quero continuar. Você tem esse Bazakbal? (CALVINO, 1990a, p.35).

Este fragmento demonstra o jogo de percepções que faz Calvino para apresentar, ao mesmo tempo, as duas versões do seu leitor, já que fala em segunda pessoa – como se estivesse em contato direto com o leitor real – ao mesmo tempo em que refere-se sempre à história de uma terceira, o personagem. Tal mecanismo é profundamente usado nos capítulos que seguem o desenrolar da história do Leitor e de Ludmilla.

No entanto, esse leitor estudado e descrito por Calvino no decorrer do livro, não se apresenta de modo único e idealizado. Em sua narrativa, o autor lígera mescla a rotina de leitores apaixonados, como é o caso de Ludmilla e do Leitor, que “se entregam” à leitura por deleite com outros puramente pragmáticos. Exemplo desses últimos é Lotaria, irmã de Ludmilla, que estabelece um relacionamento puramente técnico com a literatura e através de máquinas eletrônicas que individualizam conceitos, se serve dos textos apenas para confrontar e confirmar suas teorias, sem criar qualquer vínculo com a obra literária. Há também, na narrativa, os não-leitores, como é o caso de Irnério, que usa os livros apenas como base para suas esculturas. Com isso, Calvino demonstra as diversas funcionalidades da literatura e as várias relações que podem ser estabelecidas com aquilo que se lê – sem, com isso, hierarquizá-las

---

os escritores e aspirantes da época e podem constituir um frutífero campo de investigação acerca dos ideais literários do autor.

Essa variedade de recepção se ilustra também pelo romances e autores fictícios que Calvino cria segundo diferentes gêneros literários, como o sentimental, o “fantascientífico”, o erótico e o policial, característica essa que revela não somente a polivalência do escritor em transitar pelos diversas formas de discurso, mas também demonstra uma abertura do livro a vários tipos de leitura e de leitores. Segundo Barenghi (2009), com este movimentar entre os estilos literários, Calvino não quer apresentar uma série de imitações de autores ou de *pastiche*s, mas sim, fazer uma completa resenha das principais variedades do romance contemporâneo. Para isso, a cada novo *incipit*, Calvino muda o estilo, o ritmo, o léxico, a cadência, tornando *Se um viajante numa noite de inverno* uma espécie de passeio pelo mundo do romance, guiado por uma mão habilidosa e despretensiosamente desenvolta.

Curiosa – e não feita por acaso – é a organização dos dez *incipits* de romances. Todas as histórias que seguem têm alguma relação com os desejos de Ludmilla no capítulo precedente. Isso pode ser observado, por exemplo, no capítulo IV, no qual ela diz: “O livro que eu gostaria de ler agora é um romance em que se narre uma história ainda por vir, como um trovão ainda confuso, a história da verdade que se misture ao destino das pessoas [...]” (CALVINO, 1990a, p.78-79). Em seguida, vem o romance “Sem temer o vento e a vertigem”, que se passa na Rússia pós-Revolução. Ou, ainda, no sétimo capítulo, quando revela: “A mim [...] agradam os livros em que todos os mistérios e todas as angústias sejam passados por uma mente exagerada e fria, sem sombras, como a de um jogador de xadrez” (CALVINO, 1990a, p.161). O *incipit* sucessivo, com isso, é “Numa rede de linhas que se entrecruzam”, que sugere a ideia do jogo de espelhos, já discutida nesse artigo anteriormente. Ludmilla, portanto, é um personagem chave para que se pense na questão do protagonismo do leitor, uma vez que ela projeta para a literatura seus anseios de leitora inserida em um contexto real e, por consequência, recebe dela uma contrapartida literariamente construída.

Os livros são, dessa forma, feitos pelo autor, mas sempre modulados levando em consideração uma ideia que se faz do público que os recebem. O que Calvino parece buscar enaltecer ao colocar o leitor em posição de total destaque é o fato de que não existe literatura sem público, não há comunicador sem interlocutor.

Essa comunicação não unilateral, mas dialética da literatura, enfim, parece operar em vários níveis no romance. Além dessa relação entre o objeto literário e aquele que o consome, existe também a participação de um terceiro elemento, o qual também não funciona em isolamento: o produtor desse objeto. Quando se pensa no autor, em quem escreve a narrativa, não se está, necessariamente, falando da pessoa que reside no escritor, mas sim, daquela parte do escritor que existe somente no momento no qual está escrevendo. No texto “Os níveis de realidade em literatura”, o próprio Calvino (2009, p.376) afirma que “[...] a pessoa que escreve tem de inventar aquele primeiro personagem que é o autor da obra. [P]ode ser tanto a projeção de uma parte verdadeira de si mesmo, como a projeção de um eu fictício, de uma máscara”. Logo, todos os apontamentos que aparecem aqui são feitos com base nessa projeção que Calvino fez de si no interior da narrativa de *Se um viajante numa noite de inverno*, algumas delas que parecem ter conectividade com seus próprios questionamentos enquanto escritor.

A técnica da metaliteratura, nesse sentido, nos apresenta Calvino sob dois aspectos diversos: o autor real, representado pelo Calvino escritor; e o autor implícito, que seria a imagem literária projetada do autor real. Ou seja, o autor real não desaparece totalmente, mas se esconde atrás de uma voz narrativa que o representa (SOUZA, 2010). No entanto, não se deve confundir esse autor implícito com o narrador, uma vez que este último é uma das partes da criação narrativa pensada pelo primeiro. Sendo assim, o autor implícito é algo a mais em relação às partes da ficção. Sousa (2010, p.33), baseando-se na teoria de Booth, expõe que, mesmo sendo um elemento fictício da narrativa, o autor implícito reflete sobre as questões ideológicas e os compromissos do autor real, “[...] mesmo que essas concepções ideológicas e compromissos se limitem à obra em questão”.

A questão metaliterária e a presença desse autor implícito se declaram já na primeira frase do livro, que diz: “Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*” (CALVINO, 1990a, p.11). O narrador, manipulado pela “máscara” do autor implícito criada por Calvino para redigir esse romance-*incipit*, emprega esse mecanismo capaz de causar um efeito de possível “confusão” nos leitores, mas que demonstra as diferentes modalidades que um autor pode assumir em confronto com o livro que escreve. Portanto, esse autor implícito se configura como uma face literária do autor real, que, através das estratégias metanarrativas e linguísticas, se mantém no comando do narrador, dos personagens, dos espaços e do tempo sem, com isso, ser de fato um personagem da história. Em cada *incipit* apresentado no romance, este autor implícito se apresenta como um novo autor fictício, dotado de um estilo de escrita totalmente particular que, articulando-se através dos diversos gêneros literários, conta histórias envolvendo inúmeros tipos de personagens e espaços. Ainda que seja uma imagem puramente fictícia, esse autor implícito pode portar consigo as experiências do autor real, como já mencionado. Deste modo, ao colocar no interior de sua própria narrativa ficcional, Calvino “[...] rompe a fronteira que separa a realidade da ficção e faz elidir tanto a noção de sujeito autor da forma romanesca quanto os limites tenuis que tradicionalmente caracterizam a crítica e a criação” (COSTA, 2003, p.114).

Essa inserção da figura polivalente do autor se torna evidente no capítulo VIII, no qual aparece o personagem Silas Flannery, central na trama do romance. Silas, um autor irlandês, se revela ao final o verdadeiro escritor de todas as obras que buscavam os incansáveis leitores. A relação que Calvino estabelece entre Silas e a história do livro é similar àquela que faz Borges (2007) com Cervantes no seu famoso conto *Pierre Menard, Autor de Quixote*, publicado originalmente em 1944, na coletânea *Ficções*. Neste conto, o narrador é um crítico literário que decide escrever um ensaio sobre as obras de Pierre Menard, um autor francês fictício. Uma das obras da qual falará o crítico no seu trabalho é uma “tradução” (ou talvez seria melhor chamá-la de transcrição ou reescrita) feita por Menard da obra *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. Na história, Menard decide reescrever o texto do autor espanhol, mas não com o intuito de adaptá-la a uma nova época ou estilo, mas reescrevê-la exatamente na mesma maneira de Cervantes, sem fazer qualquer alteração. Segundo o narrador do conto – que é amigo de Menard – o trabalho do francês seria ainda mais difícil do que aquele de Cervantes, no sentido de que para refazer o trabalho deste, o francês deveria renunciar a todos os outros tipos de escrita.

O jogo que se pode ver tanto neste conto quanto em *Se um viajante numa noite de inverno* é a questão que concerne às diversas faces do autor. No caso do conto de Borges (2007), encontram-se três autores em níveis diversos: Menard, o personagem-autor; Cervantes, um autor-personagem; e o próprio Borges, autor por excelência. Para ilustrar como este conto se aproxima da dinâmica proposta por Calvino, pode-se pensar nessa passagem do diário de Silas Flannery, exposto no oitavo capítulo:

Um homem, que afirma ser meu tradutor, veio procurar-me; desejava avisar-me de uma fraude que prejudica a mim e a ele: a publicação de traduções não autorizadas de meus livros. Mostrou-me um volume que folheei sem ter depreendido grande coisa: estava escrito em japonês, as únicas palavras em alfabeto latino eram meu nome e sobrenome no frontispício. (CALVINO, 1990a, p.183).

E depois de ter descoberto que aquele não era nem mesmo um livro seu, acrescenta:

[o tradutor] Explicou-me que a grande habilidade dos japoneses em fabricar equivalentes perfeitos dos produtos ocidentais estendia-se à literatura. Uma empresa de Osaka conseguiu apropiar-se da fórmula dos romances de Silas Flannery e chegou a produzir textos absolutamente inéditos, de primeira qualidade, a ponto de ter invadido o mercado mundial. [...] Nenhum crítico saberia distingui-los dos Flannery verdadeiros. (CALVINO, 1990a, p.183).

Em Calvino, encontram-se também três autores em níveis diversos: o japonês, autor-fantasma; Silas Flannery, uma espécie de autor implícito; e, analogamente a Borges em *Menard*, Calvino. Todo este jogo construído tanto por Borges quanto por Calvino toca em dois pontos fundamentais que permeiam esse trabalho: o papel do autor e do leitor na construção literária. O autor como personagem que nasce no momento da escrita, e o leitor, que se relaciona de maneiras diversas com aquilo que lê. A imagem que o leitor cria do autor do livro que escolhe para ler – assim como a relação contrária também é verdadeira – é, muitas vezes, fundamental para definir qual será essa relação que estabelecerá com o livro em questão. Isso poderia justificar, por exemplo, a preferência do narrador do conto de Borges pela versão do Quixote feita por Menard, já que os dois têm uma relação de amizade para além da atividade literária do autor. No caso de Flannery, possivelmente os leitores não percebam que os livros que estão lendo, feitos por japoneses, não são, de fato, do autor irlandês, porque vendo na capa seu nome e encontrando no interior da narrativa um estilo de escrita similar ao de Flannery, sanam as suas expectativas mesmo em contato com obras falsas. Portanto, a multiplicidade do autor não é propriamente uma ficção, mas uma projeção de si que o autor usa no momento da escrita, espelhando uma ideia de quem serão os seus leitores.

Flannery, através do seu diário, reúne ainda as angústias, as dúvidas e certezas da sua atividade de escritor. Revelando alguns dos segredos do “laboratório” do irlandês, Calvino deixa traços de sua própria técnica, conferindo a este capítulo um tom extremamente reflexivo sobre o ato de escrever, que poderia ser visto como um diário de si mesmo. As reflexões de Silas podem ser relacionadas mesmo ao processo criativo que envolve *Se um*

*viajante numa noite de inverno*. A escolha de fazer um romance formado somente por diversos *incipit* vem justificada no diário, no qual o autor irlandês – possivelmente, como máscara do próprio Calvino – diz crer que “[a] fascinação romanzesca, tal como se dá em estado puro nas primeiras frases do primeiro capítulo de tantos romances, não tarda a perder-se na sequência da narrativa [...]” (CALVINO, 1990a, p.181). Este tipo de escrita de um livro que mantenha a potencialidade do início se evidencia nas palavras de Silas, ao confessar que “[...] gostaria de poder escrever um livro que não fosse mais que um *incipit*, que conservasse em toda a sua duração as potencialidades do início [...]” (CALVINO, 1990a, p.181). Tal ímpeto justificaria o fato de nenhum dos proêmios de romances que os leitores confrontavam em sua busca chegar a um final, mantendo para sempre o fulgor e a potencialidade do início.

O próprio título do romance destaca tal característica, na medida em que parece mais uma frase inicial de um texto do que propriamente o título de um livro. A escolha por tal título, portanto, é fruto de muita reflexão, que pode ser parcialmente consultada em algumas das cartas que Italo Calvino trocou com Daniele Ponchioli, no ano de 1978, pouco antes da publicação de *Se um viajante numa noite de inverno*. Nestas cartas, Calvino conta que sua primeira ideia havia sido chamar o romance de *Incipit*. No entanto, inspirado por um quadrinho de Snoopy que ficava sobre sua escrivaninha, Calvino mudou de ideia. O quadrinho trazia o personagem de Charles Schulz sentado frente à uma máquina de escrever supostamente escrevendo um romance, do qual havia conseguido criar apenas a primeira frase: “Era uma noite escura e tempestuosa...”. O que se percebe com isso, é que todo o potencial, toda a promessa que carrega o início de um romance pode se perder no desenrolar da história – e foi justamente um caminho que não o levasse a tal situação que Calvino pareceu buscar no *Viajante*. Do quadrinho de Snoopy surgiu a primeira ideia de nome para o romance: *Se un viaggiatore, al calar della notte*. No entanto, o autor pensou que poderia ser muito longo e difícil de recordar e depois de ter considerado outras soluções, como *Era una notte senza luna* e *Sotto mentite spoglie*, chegou ao título no qual a obra hoje se apresenta.

Essa reflexão feita por Calvino nas cartas aparece descrita e justificada também no oitavo capítulo, no qual Silas Flannery descreve um pouco de sua realidade enquanto escritor. Percebe-se, com isso, a aproximação do autor-personagem com o autor real, pois são muito similares aos questionamentos de Calvino os que faz o personagem, ao afirmar que:

Na parede diante de minha mesa está pendurado um pôster com que me presentearam. O cachorrinho Snoopy está sentado diante da máquina de escrever, e no balão se lê: “era uma noite escura e tempestuosa...”. Toda vez que sento aqui, leio “Era uma noite escura e tempestuosa...”, e a impessoalidade desse *incipit* parece abrir-me a passagem de um mundo a outro, a passagem do tempo e espaço da página escrita; sinto a exaltação de um início ao qual poderão seguir-se desdobramentos múltiplos e inesgotáveis [...]. (CALVINO, 1990a, p.180-181).

Aqui encontra-se propriamente o caráter metanarrativo desta obra que, ao mesmo tempo em que revela a engrenagem da escrita calviniana, cria uma linguagem prismática

para falar e discutir questões teóricas ligadas à criação artística e aos personagens – reais e fictícios – que constroem o universo literário. Dessa forma, Calvino constrói sua narrativa a partir da desconstrução de narrativas prévias. Ou seja, é impossível concluir a leitura de *Se um Viajante numa Noite de Inverno* sem repensar a ideia de literatura – isso porque a(s) história(s) brinca(m) com a tradição, com a percepção e com a relação tradicionalmente estabelecida entre leitor, livro e autor. Os mecanismos metanarrativos desenvolvidos por Calvino convocam, mais do que convidam, o leitor a se (re)posicionar ativamente frente ao objeto que este consome. Talvez residam justamente aí duas de suas grandes contribuições: em impossibilitar a nossa passividade enquanto leitores, nos transformando em personagem; e na articulação do fazer literário como estando carregado por uma reflexão teórica acerca dele – através de uma espécie de exercício mental, de uma “teorização pragmática”.

## Considerações finais

Ao empreender tal análise e levando em consideração toda a caminhada intelectual de Italo Calvino, o que parece ficar demarcado é que as questões inerentes ao seu processo enquanto escritor nunca estiveram fora de sua pauta de discussão, mesmo nos anos em que o empenho político para a reconstrução da identidade italiana esteve no cerne dos ânimos dos literatos. Não à toa, *Se um viajante numa noite de inverno* reúne muitos de seus questionamentos quanto à prática literária e demonstra que o exercício da literatura requer mais do que criatividade ou qualquer espécie de dom: envolve paciência, estudo e o conhecimento específico de alguns mecanismos literários fundamentais. Ainda que cada escritor baseie sua prática em um objetivo pontual, pautado em convicções particulares, a mensagem de Italo Calvino não deixa de fazer sentido. Isso porque que sua defesa se delineia toda no sentido de que a literatura carrega um saber próprio e, ainda que abarque questões inerentes à realidade do mundo e à vida cotidiana, jamais será um retrato destas, na medida em que literatura é uma representação e uma parcialidade deste todo. Não menos engajada é a maneira como o autor expressa seu respeito pelo leitor: não há literatura sem um interlocutor, é o que Calvino deixa claro. Logo, mesmo com toda a convicção de escritor experiente, seus jogos literários não servem apenas ao seu propósito e ideal. Antes disso, todo o projeto é pensado levando em consideração a expectativa de quem recebe seu produto final – assim como faz, ficcionalmente, com Ludmilla.

Dessa maneira, o que a análise de *Se um viajante numa noite de inverno* demonstra é que a literatura é plena em potencialidades, tanto no campo da abstração e da fantasia, quanto no âmbito da crítica e da discussão de sua própria representatividade. Italo Calvino consegue reunir, de modo literariamente construído, a intersecção e a relação de cumplicidade que envolve os personagens – reais e fictícios – que emergem no momento da criação literária. Além de que, ao colocar em cena os diferentes indivíduos envolvidos na apresentação do produto final de um texto literário (autor, leitor, tradutor, editor, etc.), Calvino liquefaz hierarquias e atesta a importância de cada um desses indivíduos na construção e disseminação desta obra.

E, então, quem seria esse *Viajante*? Em meio a todas as histórias e reflexões encontradas no livro, pode-se dizer que não é aquele procurado pelo Leitor na biblioteca, nem sequer ele mesmo, mas sim o próprio leitor real (COSTA, 2003). Essa “viagem” proposta por Calvino revela a literatura como um espaço aberto, no qual leitor e autor possuem as chaves para descobrir e abrir as diversas portas capazes de trazer diferentes maneiras de confrontar o mundo que nos rodeia. Mais do que uma representação mimética da vida e da literatura, *Se um viajante numa noite de inverno* é o resultado da maturidade estilística de Calvino, um refinado ato literário que lança um olhar crítico sobre seus próprios mecanismos: é literatura e crítica, ficção e realidade. Um romance sobre o prazer de ler e de escrever romances, uma ode àqueles que para colocar a imaginação em movimento basta “[...] apenas a promessa da leitura” (CALVINO, 1990a, p.259). Jogando com a fantasia, Calvino revela alguns dos seus segredos de escritor e, através do “espelho” da fábula, põe em pauta questões basilares no confronto da realidade ou, ao menos, dos “níveis” desta que a literatura é capaz de atingir. Liberar a mente para o jogo fantástico sem nunca abandonar o empenho de uma escrita crítica, esta é a literatura para Calvino (1990a, p.176): “[...] a contraparte escrita do mundo não escrito”.

RICONI, A. The gaze of literature upon itself: metaliterary mechanisms in Italo Calvino's *Se um viajante numa noite de inverno*: 1979. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.2, p.65-79, jul./dez., 2016.

- **ABSTRACT:** This article aims at presenting an analysis of some discourses pertaining to *Se um Viajante numa Noite de Inverno* that, through metaliterary resources, invite one to reflect upon the process of writing and upon the relationship established between author and reader. The study also encompasses the objective of seizing clues concerning Calvino's perspectives upon literature, understood as capable of putting, through subjective means, objective things into question. As the theoretical scaffold for erecting my analysis, I rely on concepts presented by Calvino himself in two of his theoretical essays: “Os níveis de realidade em literatura”, found in the compilation *Assunto Encerrado* written in 2009 and “Leveza”, one of the *Lições Americanas*, in 1990.
- **KEYWORDS:** Italo Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*. Metaliterature.

## Referências

- BARONI, G. **Italo Calvino**: introduzione e guida allo studio dell'opera calviniana: storia e antologia della critica. Firenze: Le Monnier, 1990.
- BARENGHI, M. **Calvino**. Bologna: Il Mulino, 2009.
- BORGES, J. L. Pierre Menard, autor do Quixote. In: \_\_\_\_\_. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.34-45.

- CALVINO, I. **Il sentiero dei nidi di ragno**. Torino: Einaudi, 1947.
- \_\_\_\_\_. **Ultimo viene il corvo**. Torino: Einaudi, 1949.
- \_\_\_\_\_. **Le città invisibili**. Torino: Einaudi, 1962.
- \_\_\_\_\_. **Il castello dei destini incrociati**. Torino: Einaudi, 1973.
- \_\_\_\_\_. **Se una notte d'inverno un viaggiatore**. Torino: Einaudi, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Se um viajante numa noite de inverno**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.
- \_\_\_\_\_. Leveza. In: \_\_\_\_\_. **Seis propostas para o novo milênio**: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b. p.13-42.
- \_\_\_\_\_. **I libri degli altri**. A cura di Giovanni Tesio. Nota di Carlo Fruttero. Nota al testo di Giovanni Tesio. Torino: Einaudi, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Lettere**: 1940-1985. A cura di Luca Baranelli. Introduzione di Claudio Milanini. Cronologia a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto. Avvertenza di Luca Baranelli. 2.ed. Milano: Mondadori, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Il sentiero dei nidi di ragno**. Milano: Mondadori, 2002.
- \_\_\_\_\_. Os níveis da realidade em literatura. In: \_\_\_\_\_. **Assunto encerrado**: discursos sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.368-384.
- \_\_\_\_\_. **Se una notte d'inverno un viaggiatore**. Milano: Mondadori, 2011.
- COSTA, R. de C. M. e S. **O desejo da escrita em Italo Calvino**: para uma teoria da leitura. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.
- GLOSSÁRIO de crítica textual. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2016. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/invest/glossario/glossario.htm>>. Acesso em: 10 maio 2016.
- POMA, L.; RICCARDI, C. **Letteratura italiana**: la storia, i testi, la critica, pagine di letterature straniere: dal dopoguerra a oggi. Firenze: Le Monnier, 2001.
- SOUZA, E. B. de. Autor implícito e narratividade no drama de Ésquilo. **Graphos**, João Pessoa, v.12, n.1, p.31-46, 2010.



# LÓGICAS DE COLEÇÃO DA ARTE EM CONFRONTO: MONTEIRO LÓBATO E ANITA MALFATTI

Benilton Lobato CRUZ\*

- **RESUMO:** O artigo prova que havia duas lógicas de coleção de arte em choque a partir dos efeitos da “Exposição de Pintura Moderna”, de 1917. A publicação do artigo “A Propósito da Exposição Malfatti”, de Monteiro Lobato, encabeçava a primeira lógica de coleção de arte, a que se alimentava da tríade de Romantismo, Nacionalismo e Naturalismo. A outra vertente, por sua vez, surgindo da exposição da pintora paulista, e questionando o papel da ação do mimético no percurso da arte, haveria de apontar a necessidade de se rever o fundamento histórico dessa nova proposta. Este artigo prova, na verdade, que em ambas as linhas havia uma postura de defesa. O termo “lógica de coleção de arte”, criado por Boris Groys (2004) a fim de expor a importância do papel do museu na aceitabilidade do novo, sedimenta-se na mudança operada pelo próprio museu no futuro da arte. Todavia, é a literatura, o campo favorável ao entendimento da interferência do espaço museológico na definição dos rumos da nova arte.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Modernismo. Anita Malfatti. Monteiro Lobato. Expressionismo.

O artigo “A Propósito da Exposição Malfatti”, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, em dezembro de 1917, revelou um Monteiro Lobato entre duas linhas: a de não atacar diretamente a pintora paulistana e a de procurar a adesão da promissora artista, ao seu projeto de caráter nacional-naturalista, iniciativa esta que já se distanciava da linha histórico-nacionalista, predominante nas academias do Rio de Janeiro e de São Paulo. A proposta lobatiana era uma lógica de coleção de arte bem definida, um modelo a não ser descartado assim tão facilmente pelos pintores uma vez que a proposta agradava por conta da questão pública em ação: a arte saía das academias e ganhava o espaço das exposições, mediadas pelo jornalismo, o que ajudava a popularizar a iniciativa do próprio Monteiro Lobato também jornalista, pintor confesso, proeminente empresário de livros, editor e contista, prestes a lançar o *Urupês*.

A tentativa de dissuadir Anita Malfatti às novas investidas e um escancarado sentimento de proteção a mulher colocavam o tema da condição feminina do início do século XX como algo no debate do papel da mulher àquela altura. Afinal Lobato não nega

\* UFPA - Universidade Federal do Pará. Faculdade de Ciências da Linguagem do Campus de Abaetetuba. Pará – Brasil. 66440000 - beniltoncruz@uol.com.br

Artigo recebido em 20/10/2016 e aprovado em 20/04/2017.

o talento de Anita e a quer, no fundo, protegê-la daquilo que ele chamou de arte anormal ou teratológica. Toda essa nova arte seria paranoia, um desalinho das “escolas rebeldes”, frente aos grandes mestres, e da mistificação de “teorias efêmeras” (as vanguardas), as míopes, as doentias, as decadentes e que se dizem “novas”. Fora dos manicômios, toda essa novidade seria mistificação pura.

Para “salvar” Anita, o argumento era:

Poucas vezes através de uma obra torcida para má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes. Percebe-se de qualquer daqueles quadrinhos como a sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui um sem número de qualidades inatas e adquiridas da mais fecundas para construir uma sólida individualidade artística. Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo [sic] discutívelíssimo, e pôe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura. (LOBATO, 2006, p.211).

Literalmente, o jornalista tenta livrar os “quadrinhos” da pintora da influência das vanguardas, referindo-se aos retratos de pessoas, telas de tendência expressionista, mas, por uma ótica de quem detém a égide de uma hierarquia, diz que a artista fora seduzida pelas teorias efêmeras de um tipo de arte moderna abominável e mais adiante deixa escapar a condição submissa da mulher àquela época:

O verdadeiro amigo de um artista não é aquele que o entontece de louvores, e sim o que lhe dá uma opinião sincera, embora dura, e lhe traduz châmente, sem reservas, o que todos pensam dele por detrás. O homem tem o vezo de não tomar a sério as mulheres. Essa é a razão de lhes darem sempre amabilidades quando elas pedem opinião. Tal cavalheirismo é falso, e sobre falso, nocivo. (LOBATO, 2006, p.211).

O escritor como crítico de arte é um dos problemas do Modernismo. E mais do que um problema torna-se uma constatação da supremacia do verbo sobre o olhar. Outra questão: as negociações eram feitas diretamente com os artistas expositores, não havia “[...] a figura do *merchant* estabelecido, como intermediário de obras de arte” (CHIARELLI, 1995, p.63), o que abria espaço para predominar uma lógica de coleção direta na visão de arte moderna de seu principal protetor, o que reforça a autoridade do escritor, de quem detém a voz e o verbo como um poderoso filtro, na triagem de pintores que estivessem a par de um projeto artístico, exatamente o de Lobato, que à época está preparando a primeira edição de *Urupês*, a que seria de grande sucesso.

A lista de artistas reforça a lógica direta de coleção estabelecida e hierarquizada por ele chamada de arte pura e dos “[...] dos que veem normalmente as coisas”:

[...] é Praxíteles na Grécia, é Rafael na Itália, é Rembrandt na Holanda, é Rubens na Flandres, é Reynolds na Inglaterra, é Lenbach na Alemanha, é Iorn (Zorn?) na Suécia, é Rodin na França, é Zuloaga na Espanha [...] esse Brangwyn, gênio rembrandtesco da babilônia industrial que é Londres, esse Paul Chabas, mimoso

poeta das manhãs das águas mansas, e dos corpos femininos em botão [...] Leonardo a Stevens, de Velasquez a Sorolla, de Rembrandt a Whistler [...] Chabas (LOBATO, 2006, p.204, 208, 209, 211).

Os nomes dos artistas estão arrolados com os seus respectivos países, em uma clara alusão de arte e nacionalidade, sob a convicção de que o artista seria porta-voz de suas pátrias. Nota-se o apreço por Rembrandt, que será citado três vezes. Por seu turno, para Mário de Andrade, o pintor holandês está em um ponto importante no *Amar, verbo intransitivo*, no momento em que a personagem Elza é apresentada ao leitor como a *Betsabê*, quadro de 1654. Rembrandt será citado como um ponto de partida para o entendimento da arte moderna justamente porque é um daqueles que questionam o mimético em sua arte.

Sobre a turbulência criada pela pintura da Anita, há sempre algo a se debater, havendo aqueles que acreditava que: “[...] o ponto divergente entre o grupo não era nem nunca foi a literatura. A pintura seria o pólo vulnerável” (MEIHY, 1994, p.49). E outros que veem a literatura mesmo no centro da questão: “[...] muitas coisas propostas pelos jovens escritores modernistas, como plataforma do movimento já havia sido realizada, e comumente com maior talento, pelo passadista Monteiro Lobato” (BUENO; ERMAKOFF, 2005, p.612).

O certo é que este acontecimento revelou uma coleção de arte diferente da que então se levantava com o Expressionismo. E o lado brasileiro dessa nova lógica de coleção encontrava-se desencorajado e retirando-se de cena da vida de sua divulgadora. O articulista defendia, portanto, uma lógica de coleção de arte, fundamentada no nacionalismo, sabia vender sua ideia, seu projeto de arte nacional-naturalista, e, não era de se arriscar como editor e muito menos como empresário de livros. O autor, prestes a lançar o seu *Urupês*, livro que já apontava uma reforma gramatical no português brasileiro, queria formar um mercado de leitores.

As argumentações de Lobato não paravam de induzir o público a rejeitar as inovações como a do

[...] carvão cubista do Sr. Bolinson (quis dizer Baylinson), referente ao pintor e um dos professores de Anita, e à cubice do rabo do burro pintor, experimento nada convencional de um artista francês. Resultado: o público afluiu, embasbacou, os iniciados rejubilaram e já havia pretendentes à tela quando o truque foi desmascarado (LOBATO, 2006, p.211).

A estratégia de Lobato era defender e guiar o público e assim salvar o respeito por uma hierarquia, uma ordem, uma lógica. Acender no leitor a ideia de que a visão de arte moderna praticada pela senhora Anita Malfatti e de um jornalista “apesar de gordo” Oswald de Andrade estaria equivocada. O articulista estimulou um cabo de guerra a favor da sua visão de arte em detrimento da do poeta e da pintora, e, literalmente, manobrou para o seu lado, colocando o público contra os “futuristas” paulistas. A partir desta exposição tanto Lobato quanto os simpatizantes da outra visão de arte passaram

a perceber que se precisava do público para convencer um projeto, e uma defesa dessas respectivas formas de arte.

O “Lobo”, nacionalista convicto, no artigo famoso, enquadraria as tendências estéticas da pintora na direção “das extravagâncias de Picasso” (LOBATO, 2006, p.206), joga erroneamente o futurismo, o cubismo, o impressionismo e todos os outros ismos, como já foi citado, no poço da arte caricatural. E quando se refere ao Expressionismo, chama-o de “impressionismo discutívelíssimo”. Além do mais, o artigo expunha uma terceira pessoa, o jornalista Oswald de Andrade que, em 1911, com a ajuda da mãe, já havia fundado a irreverente revista *O Pirralho*.

Os estudos de Bueno e Ermakoff (2005) assinalam que a polêmica fora entre Lobato e Oswald e não particularmente contra Anita. Na seguinte passagem do artigo fica claro o estilo “Emília”, a boneca de pano que seria criada mais tarde pelo escritor. O certo era que o autor do artigo era muito influente como editorialista e jornalista. “Na poesia também surgem, às vezes, furúnculos desta ordem, provenientes da cegueira nata de certos poetas elegantes, apesar de gordos, e a justificativa é sempre a mesma: arte moderna” (LOBATO, 2006, p.208). O poeta gordo é Oswald de Andrade.

Lobato, como formador de opinião, trata todo o acontecimento desconhecendo o verdadeiro teor da nova tendência que rompe com arte mimética predominante das academias. E fica claro que o escritor já estava se posicionando contra essa ruptura através de sua também coleção de arte moderna, e conseguiu que cinco quadros vendidos na exposição de Anita fossem devolvidos.

A outra vertente inicia um trajeto novo, e será primeiramente defendida por Oswald. Um pouco mais tarde, assomam laivos expressionistas na obra literária de Mário de Andrade. Está em cena uma recepção silenciosa diante da recepção escandalosa de Lobato. O ponto mais agressivo por parte de Mário de Andrade se dá em 1926, a ponto de decretar a “morte literária” do articulista do *Estado de S. Paulo*, em um texto, respondendo ao ensaio “O nosso dualismo” que ataca (de novo) o agora “turista integral” Oswald de Andrade, pelo seu futurismo, pela sua linguagem e, principalmente, pela sua estratégia de interferir o curso das coisas, porque para Lobato “Atrapalhar, para Osvaldo, era o meio de conseguir des cristalizar a mentalidade” (LOBATO, 2002, p.60).

Mais tarde, o Artigo-resposta de Mário de Andrade (2002), reconhece o recuo do crítico das vanguardas, comentando

[...] a modéstia defensiva do Sr. Monteiro Lobato”, e ainda aconselha que se respeitem a sua responsabilidade, e finaliza com um *post-scriptum* necrológico noticiando o “[...] infiusto passamento de Monteiro Lobato, o conhecido autor dos *Urupês* [...] agasalhado pela opinião pública que jamais nega seus aplausos (ANDRADE, 2002, p.64-65).

Mário de Andrade vai citar mais adiante a habilidade do crítico da pintura de Anita em cativar o gosto “do público ledor”.

No polêmico artigo de 1917, como falamos anteriormente, havia mais preocupação em defender o espectador dessa arte chamada de caricatural e carregada de

teorização. Na Alemanha, o movimento foi entendido como loucura; em São Paulo, como demência, ou exatamente como paranoia ou mistificação. Curioso é que Paranoia é um termo muito usado na psiquiatria para as formas crônicas de delírio provocado pelo ciúme. Mistificação foi a forma como Monteiro Lobato resumia a teorização excessiva do experimento vanguardista, quase da mesma maneira como Mário de Andrade refutava a ideia de morte do Expressionismo decretada por Worringer, um conhecido professor de arte, em 1920:

O expressionismo, dado esse nome geral para todos os ‘ismos’ contemporâneos, não está morrendo não; está simplesmente evoluindo. Mesmo os que reagem contra o excesso de intelectualismo teórico e livreresco, que levou as artes plásticas à estranha contradição apontada pelo crítico, são ainda e necessariamente formas evolutivas e mais atuais do chamado Expressionismo (ANDRADE, 1927, p.2).

O ponto de vista de Mário de Andrade acerca do Expressionismo coincide com o de Monteiro Lobato (o excesso de teoria), a diferença é que o primeiro acreditava que o movimento evoluía, mesmo com o exagero intelectual e teórico, enquanto que para o autor do “A Propósito da Exposição Malfatti” a questão centralizava-se no modelo delimitado na herança nacional-naturalista de feição romântica, no estilo que estimulava um caráter revisionista também, a imaginação romântica pendente ainda na literatura brasileira, e se punha na simpática tarefa de procurar e cativar o público de arte além dos muros das academias.

A literatura de Lobato e a sua visão de arte moderna se manifestavam sob o peso de uma tradição enraizada, portanto, no homem da terra, notoriamente conservador, por via de um estilo pendularmente crítico e irônico. O leitor de Camilo Castelo Branco e de Guy de Maupassant, dentre outros escritores que assomam nos contos escritos entre 1915 a 1918, encontrava-se preparando a edição de seu livro *Urupês*, lançado poucos meses depois da exposição de Anita Malfatti, ainda no ano de 1918, edição que se esgotará em um mês. As polêmicas do nacionalista articulista de 1917 sempre foram para defender o Brasil, ainda por volta de 1944, Orígenes Lessa (1944, p.8) escrevia que o país era o seu grande assunto:

Só houve um tema nos seus livros: o Brasil. Um Brasil que ele viu sempre cheio de miséria, devorado por enfermidades tropicais, trabalhado pelo analfabetismo, passando fome, acocorado em farrapos, ao lado de riquezas fabulosas, escravizado a chefetes de aldeia, explorado por minorias vorazes, distraído com frases bonitas, discutindo gramática, num bizantinismo de extremas decadências, apodrecendo no suborno, no adesionismo, na bajulação, na corrupção política, na ausência inteira de escrúpulos e de espinha dorsal.

Em um país “fora do prumo”, o escritor de *Urupês* é citado como “distraído com frases bonitas”, o que dá a entender da lida literária pelo refinamento do texto, algo que se coloca contrário às expectativas do Mário de Andrade, defensor do escrever expressivo e não do escrever bonito.

Conta muito a favor a modernidade empresarial de Lobato, a polêmica do petróleo que lhe rendeu a fama de nacionalista. Entendemos que era um homem que respondia por uma tradição cuja vitalidade mostrou sua força diante do episódio contra os modernistas, uma vez que a questão era também defender quem estava com ele. E isso, comparando a realidade europeia daquele momento, mostrará que esses “[...] produtores e guardiães das tradições acadêmicas oficiais mesmo os mais flexíveis eram sobretudo protetores” (MAYER, 1987, p.188).

O ataque de Lobato contra os futuristas em solo paulista tinha uma conotação de defesa da visão de arte naturalista, pois seu pintor-modelo era Almeida Junior, justamente pelos temas nacionais e pelo naturalismo, o engraçado era que Almeida Junior também era disputado pelos modernistas:

[...] seria importante lembrar a contribuição de Almeida Junior, o primeiro artista brasileiro que incorporou à temática do seu trabalho a paisagem e o homem brasileiros. Não é à toa que os modernistas o consideram seu antecessor (ZILIO, 1983, p.14).

Essa é uma daquelas observações que servem para nos perguntar: até onde na formulação teórica da arte naquele momento era o crítico da pintura de Anita um diletante/amador na visão de Mário de Andrade, principalmente. Almeida Junior é uma daquelas provas de que tanto Lobato quanto os modernistas tinham seus pontos em comum prestes a se desatarem a qualquer momento. Ou principalmente de que o elemento pictórico, que é da linguagem visual, desempenhava papel importante, até mesmo na literatura como é o caso do romance *Amar, verbo intransitivo*. A pintura preservava a identidade da paisagem e do homem brasileiro, dois pontos a serem praticados na academia. Ainda não era chegada a hora da ruptura vanguardista, a da arte que questiona seus meios de produção, sua linguagem, como a do Cubismo. Todos, àquele momento, queriam o tema de Almeida Junior.

Na linha do empresariado, Lobato tinha uma impressionante e ousada visão de negócios. Orgulhava-se de ter espalhado Brasil adentro por volta de mil e duzentos pontos de vendagens de livros quando antes dele não havia nem cinquenta livrarias. Nos inícios dos anos 20, com a crise das importações devido à reestruturação europeia e da América do Norte no pós-guerra de 1914-1918, beneficiou-se na atividade editorial.

A indústria editorial paulista, aparelhada com maquinário capaz de editar com rapidez e qualidade, participa de um verdadeiro *boom*, ocorrido principalmente em virtude da crise de importações verificadas no pós-guerra, chegando a cerca de um milhão de exemplares de livros vendidos em 1921. As galerias de arte multiplicam-se e vendem para um público que ‘educa o seu gosto artístico, aprendendo a ver’, como nota um cronista do jornal O Estado de São Paulo, em 1919. Começam a expor Anita Malfatti, Rego Monteiro e John Graz, em meio a exposições d’arte moderna’ da França e do Japão (CUNHA, 2007, p.69).

Portanto, uma nova maneira de encarar a arte está em moda: como negócio, e por conta dessa multiplicação das galerias, o público é motivado a consumir uma nova arte. Para Boris Groys (2004), em seu livro *Über das Neue* (Sobre o novo), uma mudança na coleção do museu implica em uma mudança de nossa percepção da realidade. Para o filósofo russo, a nossa imagem da realidade dependerá do que sabemos dos museus. Assim, a novidade de uma nova coleção de arte mudará, concomitantemente, nossas formas de percepção do mundo. A recepção pública do Expressionismo através da Exposição de 1917-1918 mostrou que Anita Malfatti e os modernistas enfrentaram mais do que uma crítica feroz. Havia, por detrás, toda uma estrutura de proteção que aos poucos vai sendo desmontada.

Além do mais, a revolução editorial moderna do empresário interiorano confrontava indiretamente a modernidade internacionalista da capital metropolitana, multicultural e poliglota. Por de trás do seu nacionalismo convicto, o jornalista defendia a arte local e não da importação de estilos, estava aí também a sua posição de mercador, do editor e do crítico. A pista mais evidente dessa defesa de um tipo de mercado conservador:

Curiosa coincidência é sem dúvida a de o famoso artigo (Paranóia e Mistificação) sair a público exatamente no dia que precede a inauguração da exposição de Edgard Parreiras (preferido do crítico), à qual Lobato compareceu, sendo mesmo o seu nome um dos primeiros da lista dos visitantes (BRITO, 1997, p.52).

A crítica de Monteiro Lobato, “chorrilho de tolices” nas palavras de Mário de Andrade, de um “autor idiota” foi mais a de um proeminente defensor daqueles que cultivavam a visão de arte enraizada no tema nacional-naturalista de apetência romântica, a que se via ameaçada por outra tendência, tão repentina e tão assustadora, de outro tipo de mercado para o qual o crítico da pintura de Anita não estaria preparado e muito menos interessado, evidentemente uma arte de outra visão a atingir hierarquias estéticas, lógicas de coleção.

Entretanto, todos querem a atenção da proeminente pintora paulista recém-chegada da Alemanha. Além do mais, a condição de mulher àquela época era bem diferente da de hoje. A opção de Anita Malfatti em seguir a linha expressionista se dava por conta, dentre outras coisas, porque a vanguarda alemã dava vazão à subjetividade do artista diante dos enquistamentos dos grupos. A subjetividade era um ponto forte do Expressionismo, a ponto de abrir espaços à autonomia do artista ameaçada pela imposição de temas, escolas e influências.

Anita simpatizava-se, assim, com a liberdade da arte em primeiro lugar e depois com a vontade de inovar, legado de seus professores, esses, na maioria, grandes retratistas. Em um ambiente onde os homens disputavam a hegemonia estética, era essa mesma época na qual a própria Anita Malfatti era chamada de “o melhor pintor”.

A repercussão da exposição de 1917-1918 tem algo que precede a Semana de Arte Moderna de 1922, a “exposição insurrecional”, no dizer de Paulo Mendes de Almeida (1976), para dar respaldo a outra proteção, agora a dos neófitos do Modernismo. Era necessário arregimentar o maior número de voluntários da nova arte e acima de tudo

elevar a barricada diante do pólo neo-naturalismo cuja literatura exprimia-se no português corretíssimo de um Olavo Bilac ou de um Coelho Neto.

Mesmo que a nova arte seja incompreensível, afinal “O que é difícil é sempre novo” (VALÉRY apud CAMPOS, 1984, p.76), e para nós, a data era mais importante para esta conquista: 1922, cem anos depois da sua independência política, o Brasil equaciona tendências para a sua independência cultural, como se a Semana de Arte Moderna proclamasse primeiro a conquista de um público antes mesmo de fincar seus ideais estéticos entre o nacionalismo e a modernidade. Essa defesa de uma plateia dividia opiniões e enraizava o Modernismo por via de uma estética que se desdobra sobre a nervura da sua recepção.

Não era a finalidade do texto de “A Propósito da Exposição Malfatti”, o de explicar e analisar como crítico de arte acima de suspeitas. Podemos afirmar que é errôneo dizer que a autoridade de Monteiro Lobato acabou valorizando Anita Malfatti por aquela perspectiva justificadora sobre artistas que foram incomprendidos na sua época. A questão aponta outro rumo: o crítico implacável até de si mesmo. Paulo Dantas (1982) afirma que, em 1917, Monteiro Lobato já era redator da Revista do Brasil quando fora convidado para escrever no jornal *O Estado de S. Paulo*. Suas críticas às artes plásticas vinham de um censor impiedoso às inovações estrangeiras, daí a sua fama correr solta principalmente porque escrevia o que pensava e o que sentia, independente dos esperados elogios por parte dos artistas.

A linguagem de Lobato, tanto na *Revista do Brasil* quanto no *Estado de S. Paulo*, cativava pela sua simplicidade, e naquela época “[...] o jornalismo tendeu a se tornar atividade essencial no início do século XX, constituindo-se importante fonte de rendas” (DE LUCA, 1999, p.43), e já era um formador de opinião. Mas essa mesma linguagem possuía aquilo que Baudelaire pensava “[...] a crítica deve ser parcial, apaixonada, política – isto é, concebida de um ponto de vista exclusivo, mas que descortina o máximo de horizontes” (BAUDELAIRE, 1988, p.20).

Lobato era a voz que preserva o horizonte da tradição. Era o defensor de uma linguagem clara para o entendimento do leitor. Mais adiante, o pintor lituano, radicado no Brasil, em uma carta de 10 de fevereiro de 1924, ao confessar ao amigo Will Grohmann: “Nós não nos modificamos vendo o novo, isto não é possível, mas nos desenvolvemos, o horizonte se abre” (SEGALL, 1984, p.228-229). Para Lobato, ao contrário, fechavam-se os horizontes para as vanguardas. Era um crítico de arte com o olhar inclinado somente para a estética naturalista e nacionalista. Nada o que era externo às academias chamava-lhe a atenção. Era, assim, nítida a sua posição antivanguardista. Não podemos esquecer que várias pessoas devolveram quadros recém-adquirido da vertente expressionista de Anita Malfatti.

A autoridade empresarial de Lobato pode, de certa forma, estar misturada à sua atividade de crítico de arte declaradamente militante, e assim, encastela sua visão de arte ou de qualquer assunto, fato que lhe renderia leitores e alimentava um círculo de protegidos. Embora saibamos que a modernidade empresarial de Monteiro Lobato, paradoxalmente, nutria a arte do contexto rural, popular, essencialmente de um criterioso e conservador nacional-naturalista. O episódio revelou que, em termos de arte, os primeiros modernistas

tinham algo semelhante com os antimodernistas, especificamente naquilo que se discutia sobre o que era “nacional”. O episódio revelou o nacionalismo seguido de reacionarismo.

A atitude de Lobato neste artigo seria a de reacionarismo nacionalista, algo bastante plausível para quem, em outra polêmica, desta vez com o jornalista Júlio Mesquita, defendia uma visão mais imparcial deste nos relatos sobre a I Guerra. Lobato criticava a falta de imparcialidade nos artigos de Mesquita sobre a Primeira Guerra, e acusava-o de defender os aliados e de pregar a Alemanha como a causadora da Primeira Guerra Mundial, atacando-o de “parcial”, como dizia um jornalista da época: “A polêmica com Monteiro Lobato [...] acabou tornando-se séria e levou o escritor a afirmar que não advogava a favor da Alemanha, mas apenas contra as opiniões parciais de Mesquita” (PASTORE, 2002, p.43). O reacionarismo de Lobato fora confundido com o temperamento belicista alemão.

O Nacionalismo funcionou como um parâmetro tão forte na década de 1920 a ponto de repelir as telas de traços angulosos e deformadores de Anita Malfatti. Até mesmo a reação dos modernistas fora tardia em socorro a Anita, devido ao desconhecimento dos aspectos daquela arte realçar uma psicologia sombria quando retratava a urbanidade ameaçada pelos tons poluentes das indústrias.

A questão era um Brasil bonito demais para ser retratado por uma arte gótica, sombria, amedrontadora, recém-saída de um país beligerante, reacionário, marcado pelo fanatismo, – mesmo sendo o berço da filosofia moderna –, e não obstante efusivamente nacionalista como a Alemanha. O nosso nacionalismo haveria de ser o de uma linha que aos poucos ganha uma feição progressista, com cenários da ação dinamizadora da indústria nas telas de Tarsila do Amaral ou das braçadas fortes da colheita do café em Cândido Portinari

Portanto, conciliar nacionalismo com modernidade estava, aparentemente, mais visível em Monteiro Lobato, como uma estratégia de composição de uma vertente conservadora, amparada na defesa do misto de Romantismo, Naturalismo e Nacionalismo. Os modernistas assumiram uma tarefa difícil, conciliar a defesa do respaldo cultural brasileiro nem sempre em relação às vanguardas, mas em um certo apego à linguagem flexível e aparentemente democrática do cotidiano. Era o verbo a defender e a promover um ponto de partida de brasiliade diante do evidente internacionalismo das vanguardas.

A situação paradoxal do Modernismo em Mário de Andrade é mais densa, porque projeta a fala brasileira ao alcance universal, herança de um latente humanismo em nossos escritores, o que de certa forma, cria uma “ponte” com a evidente universalidade proposta pelo *Die Brücke*, o grupo que, moldado pelas ideias da corda estendida sobre o abismo, narrado no *Assim, Falava Zaratustra*, propunha interligar as fronteiras internacionais sob o apelo solidário expressionista. Universalizar era uma tônica do movimento de Berlim, assim entendia-se a expressionista admiração pelo alemão Nietzsche, o holandês Van Gogh e norueguês Edvard Munch.

Entre nós, os modernistas brasileiros defendiam o Brasil nas artes modernas. Destarte, a narrativa Andradina conduzia a crítica cautelosa com o moderno, acentuando, todavia, seu maior propósito, o Brasil: “[...] esta percepção da incompletude e de um certo grau de indeterminação do ‘caráter nacional’ é uma constante do pensamento de Mário” (BOSI, 2002, p.25). Portanto, há no Nacionalismo da década de 1920,

um peso impositivo dos valores patrióticos, acrescido das preocupações advindas das consequências da Grande Guerra, como o Comunismo, as greves dos movimentos anarquistas, dentre outras coisas perturbadoras da ordem. Havia a evidente defesa do nacional e da participação política de poetas e escritores como da fundação da Liga da Defesa Nacional por Olavo Bilac em 1916, afinal: “[...] o historicismo nacionalista é uma criação romântica, e no seu cerne já se contém o historicismo sociológico que o século XX herdou do positivismo e do evolucionismo” (BOSI, 2002, p.11), portanto, não seria de se estranhar a presença de uma frente nacionalista no pensamento estético da década de 1920 até mesmo quando o momento exigia incentivar a autonomia da arte e do artista.

Concluímos que a aversão pelo moderno não era coisa só de Lobato. E sobre o autor de *Macunaíma*: “[...] não era a ideia de modernidade, mas a de nacionalidade, que constituía o horizonte do seu modernismo” (CICERO, 2005, p.95) e chega a acreditar em certa fobia ao moderno por parte de Mário de Andrade. Outro ponto conservador no escritor paulistano era a crença do papel pedagógico das artes, um papel de seu admirado Classicismo, evidente na formação dos novos ricos da rica metrópole, no bairro de Higienópolis, quando o fazendeiro-industrial Sousa Costa contrata a culta imigrante alemã para educar esteticamente Carlos Sousa Costa e as irmãs.

Tudo isso é uma velada admiração por Goethe e Schiller, ambos muitas vezes citados, na primeira narrativa de fôlego do autor de *Amar, verbo intransitivo*. E mais ainda: essa educação pedagógica pelas artes é algo de um Classicismo evidente, pois para o escritor paulista a arte teria que ter ainda um papel messiânico no resgate das tradições, assim, a nação e a cultura integram-se no jogo universal das assimilações, já que para “Mário, justamente o equilíbrio seria a maior qualidade de Anita” (GONÇALVES, 2012, p.115), característica, provavelmente, endossada pelas leituras de Jean Cocteau, artista plural a exigir um retorno à ordem no tumultuado início de século.

CRUZ, B. L. Logics of art collection in confrontation: Monteiro Lobato and Anita Malfatti. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.2, p.81-92, jul./dez., 2016.

- **ABSTRACT:** This paper proves that there were two logics of shock art collection from the effects of “Modern Painting Exhibition”, 1917. The publication of “The Purpose of Malfatti Exhibition”, Monteiro Lobato, headed the first logical art collection, which fed the Romanticism triad, Nationalism and Naturalism. The other side, in turn, initiated by São Paulo artist, questioning the role of mimetic action in the new art course, would point out the need to review the historical foundation of this proposal. This research proves, in fact, that in both lines had a defensive posture, behavior that outlines the future of each of these views. The term “logic of Art Collection”, created by Boris Groys (2004) in order to expose the important role of the museum in the acceptability of the new, settles on the change wrought by the museum itself as the focus of the art of reading. And from this angle, this article proves that the two aesthetics are accepted by the literature, the favorable field to understanding the interference of museum space in the definition of art direction.

- **KEYWORDS:** Modernism. Anita Malfatti. Monteiro Lobato. Expressionism.

## Referências

- ALMEIDA, P. M. de. De Anita ao museu, Mário de Andrade e a sensitiva do Brasil. In: \_\_\_\_\_. **De Anita ao museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.9-21.
- ANDRADE, M. de. Questões de arte. **Diário Nacional**, São Paulo, p.2, 30 set. 1927.
- \_\_\_\_\_. Post-scriptum pachola. **Revista Cult**, São Paulo, v.5, p.63-65, 2002.
- BAUDELAIRE, C. **A modernidade de Baudelaire**. Apresentação de Teixeira Coelho. Tradução Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BRITO, M. da S. **História do modernismo brasileiro**: antecedentes da semana de arte moderna. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- BUENO, A.; ERMAKOFF, G. Polêmica a respeito de Anita Malfatti. In: \_\_\_\_\_. **Duelos no serpentário: uma antologia da polêmica intelectual no Brasil: 1850-1950**. Rio de Janeiro: Casa Editorial G. Ermakoff, 2005. p.611-617.
- CAMPOS, A. de. Dos cadernos de Valéry. In: \_\_\_\_\_. **Paul Valéry: a serpente e o pensar**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.79-81.
- CHIARELLI, T. **Um Jeca nos vernissages**: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo: USP, 1995.
- CÍCERO, A. Limites do moderno, ou de Mário de Andrade? In: \_\_\_\_\_. **Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.94-105.
- CUNHA, J. M. dos S. Mário de Andrade: o espectador aprendiz. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n.18, p.67-80, 2007.
- DANTAS, P. (Org.). **Vozes do tempo de Lobato**. São Paulo: Traço, 1982.
- DE LUCA, T. R. **A revista do Brasil**: um diagnóstico para a (n)ação. São Paulo: Ed. da Unesp, 1999.
- GONÇALVES, M. A. **1922**: a semana que não terminou. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GROYS, B. **Über das Neue**. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer, 2004.
- LESSA, O. O brasileiro Lobato. **Revista Leitura**, Rio de Janeiro, v.2, n.15, p.8, fev. 1944.
- LOBATO, M. O nosso dualismo. **Revista Cult**, São Paulo, v.5, p.60-62, 2002.
- \_\_\_\_\_. A propósito da exposição Malfatti. In: BATISTA, M. R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra**. São Paulo: Ed. 34, 2006. p.203-209.

MEIHY, J. C. S. B. Monteiro Lobato e o outro lado da lua. In: FABRIS, A. (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994. p.39-56.

MEYER, A. J. **A força da tradição**: a persistência do antigo regime: 1848-1914. Tradução de Denise Bootmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

PASTORE, F. O primeiro ano: do início do conflito à entrada da Itália. In: MESQUITA, J. **A guerra**: 1914-1918. São Paulo: O Estado de S. Paulo: Terceiro Nome, 2002. p.41-51.

SEGALL, L. Escritos de Segall. In: BECCARI, V. D'Horta. **Lasar Segall e o modernismo paulista**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.228-270.

ZILIO, C. A busca brasileira de uma arte nacional. In: \_\_\_\_\_. **Artes plásticas**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.14-15.

# INTERFACES DO INSÓLITO: O PIROTÉCNICO ZACARIAS E AS PROEZAS DO FINADO ZACARIAS

Elisabete ALFELD\*

- **RESUMO:** O objetivo deste artigo é apresentar algumas considerações sobre o procedimento de construção do insólito no conto *O pirotécnico Zacarias*, autoria de Murilo Rubião, e em *As proezas do finado Zacarias* recriação audiovisual. A abordagem parte da análise do conto e do produto audiovisual para destacar quais recursos expressivos característicos de cada formato foram utilizados. Como trata-se de um processo de recriação do conto, interessa destacar na passagem para o audiovisual o eixo da criação do enredo que define a linha da ação dramática.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Insólito. *O pirotécnico Zacarias*. Recriação. *As proezas do finado Zacarias*. Recursos expressivos.

“Onde tudo é indeciso só se pode  
viver num desvio perpétuo...”  
Maurice Blanchot (2007, p.28).

## A poética do insólito em *O Pirotécnico Zacarias*

“Caracol da linguagem”, “irmão misterioso da poesia” e “grãos de areia no imenso mar da literatura” são expressões utilizadas por Cortázar (1993) para definir o conto; para caracterizar o contista usa a expressão “astrônomo de palavras”. Cortázar metaforiza o conto e o ofício do contista para ressaltar a interface necessária à criação desse formato narrativo fundado na poética da linguagem. Dada à brevidade que caracteriza esse formato, está na habilidade do contista saber recortar um fragmento (acontecimento real ou fictício) transformando-o em um tema significativo:

[...] essa significação se vê determinada em certa medida por algo que esta fora do tema em si, por algo que está antes e depois do tema. O que está antes é o escritor, com a sua carga de valores humanos e literários, com a sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto. (CORTÁZAR, 1993, p.155-156).

\* PUCSP - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes - Departamento de Arte. São Paulo - SP - Brasil. 05014901 - ealfeld@uol.com.br

Artigo recebido em 20/10/2016 e aprovado em 20/04/2017.

Cortázar apresenta como premissa do ofício do contista o escrever tensamente e o mostrar intensamente uma vez que atribui ao conto a qualidade de um organismo vivo, como uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada. Para isso destaca o tratamento poético dado ao tema:

[...] um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe dêem a forma visual a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial. (CORTÁZAR, 1993, p.157).

Tais aspectos são necessários para firmar a aliança com o leitor, procedimento que requer uma seleção cuidadosa dos temas e uma aprimorada forma literária capaz “[...] de transmitir ao leitor todos os valores, todo o fermento, toda a projeção em profundidade e em altura desses temas” (CORTÁZAR, 1993, p.159), ou seja sequestrá-lo, ainda que momentaneamente, “[...] para, depois, terminado o conto, voltar a pô-lo em contato com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela” (CORTÁZAR, 1993, p.157). Nessa relação com o leitor, encontramos a singularidade do literário:

[...] o leitor é efetivamente preso pelas coisas da ficção que ele recebe das palavras, como propriedades delas; adere a elas com a impressão de estar preso, cativo, febrilmente retirado do mundo, a ponto de sentir a palavra como a chave de um universo de magia e fascinação onde nada do que ele vive é reencontrado (BLANCHOT, 2011, p.86).

Nesse universo de magia e de fascinação situamos a obra de Murilo Rubião e, em especial um dos contos, *O pirotécnico Zacarias* para destacar algumas das estratégias utilizadas na construção do insólito. O insólito, de um modo geral, decorre de uma transgressão ao que é considerado como natural relacionando-se a eventos sobrenaturais e absurdos; transgressão do que é lógico que, no ato narrativo, conta com um outro olhar a irrealidade do real que se manifesta no espaço literário para apreender aquilo que é inapreensível. De um modo específico, o acontecimento estranho que funda o insólito minimiza as regiões fronteiriças do natural/sobrenatural uma vez que “[...] o extraordinário se situa no nível da linguagem, [...] pelo poder “mágico” da palavra exata, “que não cria mas evoca” (BLANCHOT, 2011, p.27, grifo do autor) e com isso a escrita literária deixa de ser representação para ser a apresentação do objeto insólito que é construído na materialidade das palavras<sup>1</sup>. A partir dessas considerações entramos no conto pelo aspecto que o singulariza, os delírios policrômicos<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> Aqui, aproveitamos as palavras de Blanchot (2011, p.28, grifo do autor) quando se refere sobre a representação da dor quando diz que a literatura tende a construir um objeto: “Ela objetiva a dor constituindo-a em objeto. Ela não a expressa, ela a faz existir de um outro modo, dá-lhe uma materialidade que não é a do corpo, mas a materialidade das palavras pelas quais é significado o transtorno do mundo que a dor pretende ser. Tal objeto não é necessariamente uma imitação das transformações que a dor nos faz vivenciar: ele se constitui para apresentar a dor, não para representá-la [...].”.

<sup>2</sup> Policromia: “Símbolo primitivo das inumeráveis belezas da natureza, em todas as suas formas e cores. Vestimentas, jardins, tapetes, afrescos e cerâmicas policrômicos evocam essa riqueza infinita da vida, invocam

A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso com pigmentos amarelados, de um amarelo esverdeado, tênue, quase sem cor.

Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou. (RUBIÃO, 2010, p.14).

Do azul ao quase sem cor e ao branco para recriar o delírio policrômico do narrador-personagem, procedimento utilizado para desrealizar a morte e expor a poética da construção do insólito. Na plasticidade da linguagem as imagens subvertem a realidade do atropelamento e da morte de um narrador-personagem que principia sua história contando sobre a imprecisão que envolve tal acontecimento: uns acham que ele está vivo; outros, os mais supersticiosos acreditam na sua morte e que ele não passa de uma alma penada; outros, ainda, afirmam que ele morreu e que o Zacarias existente é alguém parecido com o finado. O que ninguém discute é que se o Zacarias morreu, o seu corpo não foi enterrado. Continuando diz que a única pessoa que poderia desfazer tais dúvidas é ele próprio, no entanto, não consegue aproximar-se de seus amigos porque a sua presença os afugenta. Tais circunstâncias levam à sua manifestação: “Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente.” (RUBIÃO, 2010, p.14). Diz Foucault (2009, p.48) que a linguagem “[...] sobre a linha da morte, se reflete: ela encontra como um espelho; e para deter essa morte que vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites”. Esse espelhamento vai se realizar nos delírios, na ambivalência, na duplicidade de tempos e espaços, nos recursos expressivos que metaforizam a pirotecnia poética da linguagem e na duplicidade do narrador um morto/vivo convivendo naturalmente com os vivos. Por isso, o insólito remete a um ato transgressor que rompe a linearidade narrativa para instalar o imprevisível.

No desenvolvimento do enredo, o narrador-personagem, um morto/não-morto/vivo/não-vivo, encontra-se numa situação limiar; situação limiar também da escrita que se afasta de um fazer mimético para jogar com o imaginário, é a linguagem que “[...] escapa ao modo de ser do discurso – ou seja, à dinastia da representação” (FOUCAULT, 2009, p.220). Esse procedimento define o modo como o insólito é tramado: na situação liminar tanto do narrador-personagem como da linguagem; exemplificamos com o trecho abaixo:

— Simplício Santana de Alvarenga!

— Presente!

Senti rodar-me a cabeça, o corpo balançar, como se me faltasse o apoio do solo. Em seguida fui arrastado por uma força poderosa, irresistível. Tentei agarrar-me às

---

implicitamente a prosperidade e traduzem um voto de identificação à natureza proteiforme, sempre renovada”. (CHEVALIER, 1996, p.727).

árvore, cujas ramagens retorcidas, puxadas para cima, escapavam aos meus dedos. Alcancei mais adiante, com as mãos, uma roda de fogo, que se pôs a girar com grande velocidade por entre elas, sem queimá-las, todavia.

— “Meus senhores: na luta vence o mais forte e o momento é de decisões supremas. Os que desejarem sobreviver ao tempo tirem os seus chapéus!”

(Ao meu lado dançavam fogos de artifício, logo devorados pelo arco íris.)

— Simplício Santana de Alvarenga!

— Não está?

— Tire a mão da boca, Zacarias!

— Quantos são os continentes?

— [...]

A professora magra, esquelética, os olhos vidrados, empunhava na mão direita uma dúzia de foguetes. As varetas eram compridas, tão longas que obrigavam dona Josefina a ter os pés distanciados uns dois metros do assoalho e a cabeça, coberta por fios de barbante, quase encostada no teto.

— Simplício Santana de Alvarenga!

— Meninos, amai a verdade! (RUBIÃO, 2010, p.15).

Na escrita da cena, corte e rupturas do contar são materializados na simultaneidade das ações (uma aula; o acidente), do espaço (o espaço interior de uma possível sala de aula; o espaço do acidente com as árvores retorcidas) e do tempo (flashback/passado/presente). A narrativa joga com as lembranças e com o imaginário, constrói uma imagem deformada da professora e emprega marcações gráficas que simulam um diálogo inexistente. O que é contado mistura-se à pirotecnia e à perturbação do narrador-personagem que encontra correspondência na “perturbação” da linguagem que rompe a lógica de causa e consequência e a linearidade temporal uma vez que o presente do contar é um presente corrompido ou mesmo impreciso, pois é um outro presente que situa a fala de um narrador-personagem morto/não-morto/vivo/não-vivo. No desenvolvimento do enredo, os delírios, que provocam a transfiguração da realidade e pontuam os diversos momentos da narrativa, suspendem a continuidade da fala do narrador-personagem que oscila entre contar sobre o acidente e que o estado de morto/vivo lhe permite, além de melhor realizar as atividades cotidianas, refletir sobre a vida:

A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso com pigmentos amarelados, de um amarelo esverdeado, tênue, quase sem cor. Sem cor jamais quis viver. Viver, cansar bem os músculos, andando pelas ruas cheias de gente, ausentes de homens. (RUBIÃO, 2010, p.16).

Delírio do narrador-personagem e delírio da linguagem – “[...] inventa na língua uma nova língua [...], [que] traz à luz novas potências gramaticais e sintáticas. Arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-a a delirar.” (DELEUZE, 1997, p.9).

O espetáculo da pirotecnia “devorado” pelo arco-íris<sup>3</sup> (do delírio anterior) provoca uma luz espectral, uma luz irreal (tal como no primeiro delírio que vai do azul ao branco) que desconcerta a fala:

Do que aconteceu em seguida não guardo recordações muito nítidas. A bebida, que antes da minha morte pouco me afetava, teve sobre o meu corpo defunto uma ação surpreendente. Pelos meus olhos entravam estrelas, luzes cujas cores ignorava, triângulos absurdos, cones e esferas de marfim, rosas negras, cravos em forma de lírios, lírios transformados em mãos. E a ruiva, que me fora destinada, enlaçando-me o pescoço com o corpo transmudado em longo braço metálico. (RUBIÃO, 2010, p.16).

A fala delirante – quer sob o efeito do acidente, quer sob o efeito do álcool – é materializada na pontuação expressiva, nas repetições, na gradação das imagens policrônicas, nas metáforas, metonímias e hipérboles – cria o objeto-delírio nas palavras sob o efeito do poético: nas ressonâncias dos delírios, no ritmo resultante da repetição, da graduação e da pontuação; todos os recursos expressivos convergem para o poético uma “linguagem dentro de uma linguagem”, “[...] uma linguagem poética na qual as palavras não são as palavras do uso prático [...] estão carregadas com dois valores simultaneamente comprometidos e de importância equivalente: o som e o efeito.” (VALÉRY, 2011, p.207). Se a fala é delirante tal como a escrita é, portanto, para criar o insólito temática e visualmente no espaço intervalar entre linhas que sugere a divisão estrutural da narrativa em blocos e nos demais recursos expressivos já destacados e, se para isso

[...] os brancos, a pontuação, a disposição tipográfica, a arquitetura da página são chamados a desempenhar tão importante papel, é porque o escrito necessita, também ele, de uma presença material. Ele é um espaço qualificado, uma região viva, uma espécie de céu que, materialmente, representa, os acontecimentos do próprio ato de compreender. (BLANCHOT, 2011, p.46).

A arquitetura da página com esses recursos metaforiza o “branco” (cor/ausência de cor/soma de cores, cor de passagem<sup>4</sup>) visualmente como espaços de transição do narrador-personagem entre os vários momentos do contar: na antecipação da dúvida (desacreditar/acreditar na morte/não morte), nas lembranças, na noite do acidente, na discussão e

<sup>3</sup> “O arco-íris é **caminho** e **mediação** entre a terra e o céu. É a **ponte**, de que se servem deuses e heróis, entre o Outro-Mundo e o nosso.” (CHEVALIER, 1996, p.77, grifo do autor).

<sup>4</sup> “[...] o branco pode situar-se nas duas extremidades da gama cromática. Absoluto – e, não tendo outras variações a não ser aquelas que vão do fosco ao brilhante – ele significa ora a ausência, ora a soma das cores. Assim, coloca-se às vezes no início e, outras vezes, no término da vida diurna e do mundo manifesto, o que lhe confere um valor ideal, assintótico. Mas o término da vida – o momento da morte – é também um momento transitório, situado no ponto de junção do visível e do invisível e, portanto, é um outro início. [...], o branco é um **valor-limite**, assim como as duas extremidades da linha infinita do horizonte. É uma cor de **passagem** [...] a cor privilegiada [dos] ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento.” (CHEVALIER, 1996, p.141, grifo do autor).

na conciliação com o grupo de jovens e na situação pós-acidente; esta última, além do espaço em branco entre linhas, é, graficamente, sinalizada por três asteriscos. Por último, a tentativa de provar a sua morte e de resgatar a sua identidade como o artista pirotécnico de outros tempos, agora, como um defunto é frustrada. Transição, também, entre os estados de morto/não-morto/vivo/não-vivo cuja ambiguidade é construída na ausência de um corpo (o corpo de Zacarias não foi encontrado). Esta ambiguidade reforça o insólito no sentido de que na literatura, “[...] a ambiguidade é como entregue aos seus excessos pelas facilidades que ela encontra, e esgotada pela extensão dos absurdos que pode cometer” (BLANCHOT, 2011, p.348). A morte sem corpo, sem notícia no jornal e anônima perpetua a angústia:

Só um pensamento me opõe: que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante? E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados. Amanhã o dia poderá nascer claro, o sol brilhando como nunca brilhou. Nessa hora os homens compreenderão que, mesmo à margem da vida, ainda vivo, porque a minha existência se transmudou em cores e o branco já se aproxima da terra para exclusiva ternura dos meus olhos. (RUBIÃO, 2010, p.20).

A morte sem corpo evoca a suspensão do ser – “mesmo à margem da vida, ainda vivo”. Estar à margem é o que resta ao narrador-personagem, portanto, um não-lugar e um não-tempo que favorece o questionamento sobre a morte e a vida.

### **A recriação do insólito em *As Proezas do finado Zacarias***

Na teledramaturgia os formatos ficcionais são variados, cada formato traz suas marcas estruturais próprias no que diz respeito à sua concepção, produção e exibição. São formatos convencionais característicos da produção televisual, diferenciando-se em função da concepção da narrativa, da densidade dramática das tramas construídas e da modalidade da ficção seriada. *As Proezas do finado Zacarias* corresponde a um dos episódios da série *Brava Gente*<sup>5</sup> apresentado pela Rede Globo. O formato que o define é o seriado que caracteriza-se por apresentar episódios independentes exibidos em um dia específico da semana. Nesse formato, não apenas a história é completamente diferente

<sup>5</sup> *Brava Gente*, Rede Globo, seriado exibido em 2000, 2001 e 2003, com episódios independentes e duração de trinta minutos. Adaptações de contos e peças nacionais ou internacionais, assinadas por diferentes roteiristas e diretores e interpretados por um elenco variado, com produção do Núcleo Guel Arraes. A marca registrada do programa é a diversidade de gêneros, assegurada pelo estilo de cada diretor. O episódio *As proezas do finado Zacarias*, baseado no conto *O pirotécnico Zacarias*, de Murilo Rubião, roteirizado por João Emanuel Carneiro, direção de Vicente Barcelos e direção geral de Roberto Farias foi exibido em 4 de setembro de 2001. Elenco: Felipe Camargo (Zacarias), Carolina Dieckmann (Marina), André Valli (Miltinho), Betty Erthal (mãe de Marina), Cláudio Heinrich (Beto), Guga Coelho (Guga), Mariana Hein (Letícia), Lilia Cabral (Isadora), Milton Gonçalves (delegado). (DICONÁRIO...., 2003, p.543-548).

uma das outras, como são, também, diferentes os atores, os cenários, os roteiristas e os diretores; o que preserva a unidade dos episódios é o título da série.

Na narratividade audiovisual vários são os elementos utilizados na construção da cena: a caracterização e o perfil das personagens; o modo de construção da ação dramática; a composição dos cenários adequados aos ambientes; os cortes das cenas; os enquadramentos de personagens, objetos e espaços cenográficos; a escala de planos que atribui significações às imagens e constrói pontos de vista; e o áudio que complementa as imagens com os diálogos, ruídos e trilhas musicais. Outro aspecto a ser considerado na construção da narratividade audiovisual é a função do narrador que, apesar de manter laços com o conceito literário, a sua função ou o modo de sua representação é “dispersa” em vários narradores: o roteirista, o diretor, a edição, ou mesmo a sua representação que pode dar-se por meio dos recursos estéticos da linguagem audiovisual. Sobre esse aspecto Aumont (1995, p.111) diz o seguinte:

Parece-nos preferível falar em instância narrativa [...] para designar o lugar abstrato em que se elaboram as escolhas para a conduta da narrativa e da história, de onde se trabalham ou são trabalhados os códigos e de onde se definem os parâmetros de produção da narrativa filmica.

Assim, não temos uma “voz” que conta ou conduz a história, segundo os paradigmas estabelecidos pela literatura em termos das modalidades de focalização, mas temos a sua representação incorporada aos procedimentos imagéticos e sonoros utilizados para contar e situar o espectador na história. A partir dessa breve introdução, apresentamos a seguir algumas das estratégias utilizadas na recriação do insólito na tradução do conto para o produto audiovisual.

Na passagem para o audiovisual, o eixo dramático da criação do roteiro parte da cena do atropelamento para definir a linha da ação dramática. A cena de abertura apresenta: o título *As proezas do finado Zacarias*, os créditos iniciais, o carro em alta velocidade pela estrada com o grupo de jovens, três deles se embêbedando, com exceção de uma das moças, embalados ao som da canção *Pelados em Santos* que, até esse momento é instrumental. Inesperadamente, entra em cena um homem, andando pela estrada, cantarolando a mesma canção e soltando fogos de artifício que iluminam a noite; conforme os créditos são apresentados, a montagem alterna cenas do grupo de jovens com as cenas do homem até que, num certo momento, os jovens distraídos com a queima dos fogos só percebem o homem no meio da estrada quando o carro está muito próximo, o motorista sem conseguir desviar o atropela:

**Figura 1** – Fragmentos da cena de abertura: o atropelamento



Fonte: BRAVA gente (2001).

com o corpo do homem estendido no chão termina a canção, os ocupantes perplexos saem do carro, examinam o corpo, constatam que o homem está morto e discutem sobre o destino a ser dado ao corpo:

- Letícia: E aí? E agora? O que que a gente vai fazer?
- Marina: Vai chamar a polícia, né?
- Beto: Você tá maluca? Vão fazer o teste do bafômetro. Vão ver que tô bêbado e eu vou preso! É isso que você quer? Que eu vá preso? É isso?
- Marina: É isso que você merecia.

O diálogo continua com a discussão do grupo: abandonar o corpo ali mesmo, jogar pela ribanceira, largar na frente de um cemitério, até que o homem levanta-se e pede uma explicação sobre o que está acontecendo:

**Figura 2** – O homem levanta-se



Fonte: BRAVA gente (2001).

**Figura 3** – O grupo surpreso



Fonte: BRAVA gente (2001).

Marina relata o que aconteceu e propõe levá-lo ao hospital. O homem, então, retruca:

— Homem: Não. Acho que não precisa. [...] É vocês não estão vendo? Eu tô morto! [...] Escuta. Pera aí, também não precisa tanto alvoroço, não. Eu morri e daí? Também não sou nenhuma alma penada, nenhum bicho de sete cabeças. Meu nome é Zacarias Alves dos Santos. Eu sou mecânico e pirotécnico nas horas vagas!

— Guga: Tem identidade aí?

**Figura 4** – Zacarias: Identidade? Sim, tenho!



Fonte: BRAVA gente (2001).

O inusitado da situação leva os rapazes a ridicularizar o acontecido; Letícia ao medo e Marina com naturalidade. Zacarias, então, se manifesta:

- Zacarias: Dá prá vocês atenderem um último pedido de um morto? Eu queria tomar uma cachacinha! [...] Pera aí, pera aí, vocês não podem me deixar aqui sozinho numa hora tão difícil prá mim. Afinal de contas, só se morre uma vez, né!
- Guga: Beto, vamos levar o cara prá tomar uma cachacinha! Topa levar o cara para tomar uma cachacinha com a gente?
- Beto: Eu topo!
- Guga: Marina, topa levar o cara prá tomar uma cachacinha com a gente?
- Marina: Topo.
- Letícia: Pelo amor de Deus vocês são malucos? Esse cara tá morto! Esse cara tá morto!
- Zacarias: Três contra um, ganhei!

A partir dessas primeiras cenas identificamos as personagens e seus respectivos perfis, nomeadas – Marina, Beto, Letícia, Guga e Zacarias – ganham um corpo, uma voz e são caracterizadas pelas falas do diálogo inicial e pelo figurino. A recriação da cena do atropelamento (quase) dialoga com a cena do conto ao repropor as circunstâncias que envolvem o acidente, agora, contadas pelo audiovisual: a cenarização dos locais (a estrada e o local do acidente), a performance dos atores, a iluminação e a trilha musical: a canção *Pelados em Santos*, tocada no aparelho de som do carro e cantarolada por Zacarias, estabelece a continuidade na montagem paralela; a canção *Sonífera ilha*, não-diegética, entra quando Zacarias mostra o documento de identidade. Complementa a cena os efeitos sonoros do atropelamento e o efeito sonoro que indica o corpo de Zacarias se levantando, este último assume uma função cômica. Na composição dessas cenas, esses elementos somados ao conteúdo dos diálogos revelam o tom que define o processo de recriação do conto e como o insólito é construído: tudo vai ser contado pelo viés do humor. No conto, temos um narrador-personagem que, atropelado e morto, conta sobre a sua morte, a reação dos amigos, a habilidade de persuasão e, principalmente, as reflexões tecidas sobre a existência humana. Na passagem para o audiovisual a construção do enredo está centrada no *plot* desencadeador das proezas que serão vividas pelo Zacarias: atropelado e morto apaixona-se por Marina, namorada do motorista responsável pelo acidente. Desde o atropelamento há uma forte aproximação entre Marina e Zacarias, ela é a única do grupo que não estranha o comportamento de Zacarias como morto-vivo e, ainda que timidamente, corresponde ao sentimento que Zacarias diz ter por ela. Das personagens envolvidas no acidente apenas Beto retorna em uma das cenas para disputar com Zacarias o amor de Marina. No desenvolvimento do enredo as artimanhas de Zacarias têm como objetivo conquistar Marina e para isso há um processo de expansão do conto para fortalecer essa linha dramática com acréscimo de personagens e de cenas com novas situações.

As novas situações são muitas: a continuação da farra no boteco; o beijo em Marina no portão do cemitério; o encontro e passeio pelo cemitério com Isadora que conta como morreu e sobre outras mortes conforme vão passeando pelos túmulos; o enterro

de Zacarias acompanhado pelos amigos, pela ex-namorada e, de longe, por Marina; o retorno de Zacarias; o encontro às escondidas na casa de Marina; o roubo do colar na loja da mãe de Marina; a queixa ao delegado feita por Miltinho e a mãe de Marina; a briga com Beto no cemitério; a perseguição no cemitério pelo delegado, Miltinho, a mãe de Marina e outras pessoas; a segunda morte e, por último, o “renascimento” de Zacarias e o encontro com Marina no jazigo.

A partir dessas alterações, temos entre o conto e o produto audiovisual pontos de contato e pontos de afastamento que sinalizam os modos de contar próprios a cada formato (em relação à construção do enredo e em relação aos recursos estéticos empregados), daí que o critério da análise comparada não pode pautar-se pela fidelidade uma vez que trata-se de um processo de recriação que transforma a narrativa escrita em narrativa audiovisual. Nesse processo, o “[...] significado, o parâmetro semântico, será apenas tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal” (CAMPOS, 1992, p.35). Tal aspecto, confirma-se nas escolhas priorizadas na roteirização do conto; nesse deslocamento do texto matriz para o formato audiovisual a recriação acontece na passagem da codificação linguística para a codificação audiovisual, de uma representação estética para uma representação sonora e em movimento que caracteriza a tradução intersemiótica:

[...] a operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos [...] Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos [...]. (PLAZA, 1987, p.1e p.14).

No processo da tradução intersemiótica, para estabelecer o diálogo, recupera do conto o atropelamento e o estado de morto-vivo que possibilita a Zacarias interferir em seu destino; na narrativa audiovisual as situações insólitas para situar o estado da personagem como morto-vivo cria um Zacarias com um perfil adverso do narrador-personagem do conto. O perfil desse outro Zacarias está inscrito na irreverência (pede uma última cachacinha; compara a morte ao orgasmo; na cena final diz estar morto mas bem disposto); na malandragem (não precisa mais trabalhar para pagar o aluguel, rouba o colar) e na sedução (elogia a beleza de Marina e propõe a ela ser sua viúva e mulher de Beto). Suas proezas são sempre pontuadas pelo inusitado das situações:

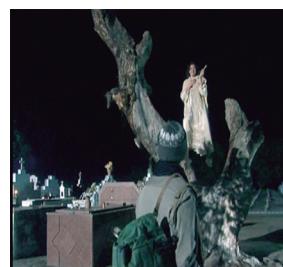
**Figura 5 – A farra no bar**



**Figura 6 – A despedida de Marina**



**Figura 7 – O encontro com Isadora**



Fonte: BRAVA gente (2001).

**Figura 8 – Assiste ao próprio sepultamento**



**Figura 9 – Abandona o cemitério**



**Figura 10 – A volta**



Fonte: BRAVA gente (2001).

Zacarias sai do cemitério (fig.11) com seu acessório – óculos escuro – para entrar na vida na carroceria de um caminhão ao som da canção *Bagulho no bumba*. Em todas as situações, o efeito de insólito é resultante dos recursos imagéticos e sonoros e da reação de espanto das personagens que contracenam com Zacarias, um morto-vivo; por outro lado, o estranhamento é minimizado porque Zacarias “volta” à vida e convive com os vivos realizando as suas proezas; esse aspecto é também reforçado pela composição de todos os cenários que buscam o realismo para contrastar com o inusitado das situações:

**Figura 11 – No bar**



**Figura 12 – Na casa de Marina**



**Figura 13 – Na loja**



Fonte: BRAVA gente (2001).

**Figura 14 – No trabalho**



**Figura 15 – No cemitério**



**Figura 16 – A “voz” de prisão**



Fonte: BRAVA gente (2001).

**Figura 17 – A perseguição**



**Figura 18 – A “defesa”**



**Figura 19 – A segunda morte**



Fonte: BRAVA gente (2001).

Como morto-vivo, procura Miltinho no bar para avisar que não pagará a dívida antiga (fig.11); vai à casa de Marina para marcar o encontro no cemitério (fig.12); vai à loja da mãe de Marina para comprar o colar por cinco reais, a mãe desconfia de Zacarias, ele mostra o ferimento no pescoço e com o espanto da mãe, aproveita-se dessa situação

para roubar o colar (fig. 13); trabalha como entregador de bebidas e causa espanto em Miltinho (fig.14); no encontro com Marina, no cemitério, antes de dar o colar briga com Beto (fig.15); nessa mesma noite o delegado, acompanhado de Miltinho, da mãe de Marina e de ouras pessoas, intima Zacarias a se render, dizendo que ele está preso (fig.16); Zacarias foge pelo cemitério e desencadeia a perseguição (fig.17); Zacarias defende-se soltando os fogos (fig.18) e, por último, Zacarias é atingido por um tiro e “morre” (fig.19).

Zacarias morre, mas renasce para uma outra vida ao lado de Marina:

**Figura 20** – Fragmentos da cena final



Fonte: BRAVA gente (2001).

Na sequência final, o branco invade a cena: na luz que entra pela janela do jazigo e no branco das vestimentas que contrasta com o figurino de ambos usados no desenvolvimento da história: Zacarias com a mesma roupa, Marina com vestidos na cor preta. Marina entra no jazigo ao som da canção *É preciso saber viver*, rodeia o caixão, olha para Zacarias através do tampo de vidro e diz “Eu sabia que você estava morto”, Zacarias abre os olhos e complementa “Morto, mas bem disposto”; o renascimento de Zacarias é metaforizado no feixe de luz branca que incide sobre o caixão. A comemoração da “outra” vida é brindada com a taça e o copinho de pinga, “abençoada” pela pomba e com direito à valsa dos “noivos”; o “tchauzinho” e o sorriso final direcionados à vida terrena completa o *happy end*.

O motivo desencadeador da proposta de recriação parte da cena do atropelamento contada no conto, no entanto, como já destacamos sob o viés do humor, aspecto esse já indiciado no próprio título: *As proezas do finado Zacarias*. Proezas de um defunto realizadas para conquistar Marina, enfatizadas pelas canções, pela composição visual do

enquadramento (por exemplo: o enquadramento da câmera (fig. 8) quando assiste ao próprio sepultamento e o *contra-plongée* (fig.9) que investe a personagem de poder para entrar na vida) e pelos efeitos especiais que funcionam como um texto paralelo que, no universo da diegese audiovisual, contribui para a construção de sentido da história. Além disso, para caracterizar o estado de morto-vivo, Zacarias permaneceu com a mesma roupa e o tom azulado da pele, alterada apenas na sequência final; ainda nessa cena brinda o “amor” com o copinho de pinga. Praticamente, todas as situações criadas destoam das situações contadas no conto e nosso propósito não foi o de buscar as semelhanças e sim evidenciar as diferentes leituras e o propósito norteador da criação das narrativas. Podemos considerar o produto audiovisual como um desvio em relação ao texto original; um desvio criativo de uma outra história: recorre ao humor para abordar a morte, cria uma história de amor e organiza a narrativa em um enredo linear; nesse processo, considera o texto original apenas como ponto de partida uma vez que a criação dessa outra história foi dependente das escolhas realizadas e do ponto de vista norteador da criação do produto audiovisual. Para manter a contiguidade com o texto original recupera a pirotecnia e metaforiza o branco nas várias cenas com a luz dos fogos de artifício, na cena da morte de Zacarias metamorfoseado na luz branca (fig.19) e na sequência final (fig. 20).

A partir da criação do produto audiovisual temos um duplo percurso dos formatos narrativos estabelecido na passagem da palavra às imagens sonorizadas e em movimento que evidencia a natureza de cada formato: a especificidade da linguagem literária que contrasta com a natureza do audiovisual; enquanto o processo da criação literária é solitário, a criação da narrativa audiovisual é um processo compartilhado que envolve o roteirista, o diretor e os demais profissionais envolvidos na realização do produto audiovisual. Entre os formatos ficcionais e suas modalidades de representação a conversão midiática aponta para as diferenças dos dispositivos de produção e de recepção do literário e do audiovisual (a proposta deste último é o entretenimento); o ponto de partida é o próprio procedimento do contar tendo a narratividade como o eixo centralizador do processo de tradução que, no formato audiovisual, vai além da organização do conteúdo temático do enredo, uma vez que vários são os elementos imagéticos e sonoros que assumem uma função narrativa.

ALFELD, E. Interfaces of the fantastic: O pirotécnico Zacarias and As proezas do finado Zacarias. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.2, p.93-108, jul./dez., 2016.

- **ABSTRACT:** *The purpose of this article is to present some considerations about the fantastic construction procedure in the tale O pirotécnico Zacharias, by Murilo Rubião, and at As proezas do finado Zacarias audiovisual recreation. The approach part of the story and analysis of audiovisual product to highlight which expressive features characteristic of each format were used. As this is a recreation process, highlight tale in passing for audiovisual creation axis of the plot that defines the line of dramatic action.*
- **KEYWORDS:** *Fantastic. O pirotécnico Zacarias. Recreation. As proezas do finado Zacarias. Expressive features.*

## Referências

- AUMONT, J. **A estética do filme.** Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995.
- BLANCHOT, M. **A conversa infinita 2:** a experiência limite. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.
- \_\_\_\_\_. **A parte do fogo.** Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BRAVA gente: quatro histórias de amor. Direção de Jayme Monjardim, Roberto Naar, Teresa Lampréia e Vicente Barcelos. Rio de Janeiro: Globo Video, 2001. 1 DVD (148 min).
- CAMPOS, H. **Metalinguagem e outras metas.** São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: \_\_\_\_\_. **Valise de Cronópio.** São Paulo: Perspectiva, 1993. p.147-163.
- CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos.** Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1996.
- DELEUZE, G. A Prólogo. In: \_\_\_\_\_. **Crítica e clínica.** Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p.9-10.
- DICIONÁRIO da TV Globo: programas de dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003. v.1.
- FOUCAULT, M. **Estética:** literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- PLAZA, J. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RUBIÃO, M. O pirotécnico Zacarias. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.14-20.
- VALÉRY, P. **Variedades.** Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

# A ESSÊNCIA DA LINGUAGEM ROSEANA EM *AVE, PALAVRA* DESVELADA PELO PENSAMENTO DE MARTIN HEIDEGGER

Elvira Livonete COSTA\*

- **RESUMO:** A poesia que mana de *Ave, Palavra* flui da pluralidade significativa de sua escritura, resulta da unidade de elementos interiores à obra e da entrega incondicional do poeta, uma ação que o conduz ao lugar da essência da linguagem. O canto inaugural da poesia roseana penetra na fala atemporal da linguagem para então estabelecê-la a partir dela mesma de forma genuína. Pretendemos neste trabalho a análise de alguns aspectos da última obra escrita por João Guimarães Rosa, conduzidos pelo pensamento de Martin Heidegger acerca do processo que encaminha a essência do poeta ao lugar de onde a linguagem subverte o próprio tempo e lhe acena por meio do fenômeno da criação poética.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Guimarães Rosa. *Ave, Palavra*. Criação Poética. Linguagem. Martin Heidegger.

## Introdução

O homem medita acerca dos fenômenos da linguagem há centenas de anos, e mesmo assim ainda se vê envolto a um terreno nebuloso e incerto, no qual não se pode pisar firme, porquanto está sujeito a não encontrar ao menos uma definição suficientemente adequada para delimitar esse ser tão escorregadio. Escapa ao pensamento uma perspectiva que alcance toda sua envergadura, visto que o espaço em que habita a linguagem se mantém encoberto e completamente fechado, impenetrável. No entanto, ela nos acena de longe por meio da relação tão próxima mantida com o homem no interior da fala. A linguagem se manifesta por intermédio desta capacidade natural ao homem, tal fenômeno possibilita diferenciá-lo de todo outro ser vivo, todavia a fala humana não evoca as coisas e o mundo por si só, esta repousa na relação com o falar da linguagem.

Na consonância do quieto a linguagem se apropria da fala do homem para se constituir sonora, fazendo uso desta fala para vigorar e também para a escuta dos mortais. Nesta caminhada rumo ao desvelamento de alguns aspectos possíveis da linguagem, como seu modo de ser e de manifestar essa essência e para empreender uma escuta da fala própria da linguagem, partimos na trilha que nos conduz aos movimentos de aproximação e apropriação de nosso ser pela essência da linguagem.

---

\* Mestre em Letras - Literatura e Crítica Literária. PUC-GO - Pontifícia Universidade Católica. Goiânia - GO - Brasil. 76680000 - elvira-livonete@hotmail.com

Artigo recebido em 08/11/2016 e aprovado em 10/05/2017.

Buscar entender a natureza da linguagem significa deixá-la falar a partir do lugar dela mesma, tomando o cuidado para não sermos envolvidos pelo redemoinho poeiril que permeia esse caminho. Enquanto tentarmos caracterizar a linguagem a partir de nosso próprio olhar ou de nossa concepção acerca de seu ser, estaremos sempre caindo nos abismos que nos separam de sua essência, porquanto não dominamos a linguagem a ponto de apreendê-la de forma completa e absoluta. Partindo desse pensamento e fundamentados nas reflexões de Martin Heidegger nos inclinamos para entender os acenos longínquos da linguagem para que estes nos apontem o caminho para o lugar de sua essência.

Esta pesquisa, de natureza teórica, será pautada nos diversos aspectos do modo de composição poética de Guimarães Rosa, abordando os procedimentos adotados pelo escritor em sua linguagem que resulta na pluralidade significativa de sua escritura. Busca-se ainda contemplar o universo metafísico roseano, o qual possibilita a apropriação do texto pela linguagem. Destarte, nosso estudo pretende investigar as formas de composição de Guimarães Rosa como acontecimento fundamental do Ser da linguagem que se manifesta na palavra. Uma incursão pelas veredas do universo roseano, conduzidas pela obsessão de sua palavra que percorre toda sua produção para desaguar em *Ave, Palavra* (ROSA, 2001).

### **Essencialização: Do Ser e da Linguagem Roseana**

Heidegger (2003) expõe em *A Caminho da Linguagem* que os fenômenos linguísticos caracterizam a linguagem como expressão sonora de movimentos interiores da alma como atividade humana e como uma representação figurada e conceitual, apesar de se mostrarem representações corretas, estas constatações apreendem formas paradigmáticas dos aspectos como a linguagem se manifesta. O papel desempenhado pela linguagem no interior dos fenômenos linguísticos não aborda a linguagem como linguagem, ouvir a fala de seu ser<sup>1</sup> remete a um movimento que en-caminha ao dito da linguagem quando sua fala se resguarda. Nos desdobramentos de seu ser a fala recolhe seu perdurar, “[...] no dito, a fala recolhe e reúne tanto os modos em que ela perdura como o que pela fala perdura – seu perdurar, seu vigorar, sua essência” (HEIDEGGER, 2003, p.12). Martin Heidegger considera que abstrair a fala da linguagem no que se diz comporta um dizer genuíno, um dito pleno e matinal, e para o filósofo, apenas o poema possui essa inaugural capacidade de dizer. A essência da linguagem impregnada nos versos de uma grande obra poética faz com que seu dizer perpasse até mesmo o próprio nome do poeta.

<sup>1</sup> Heidegger (2006) chama de “ente” tudo que existe, inclusive figuras abstratas que envolvem o homem e o mundo, enfim, ente é definido como um ser determinado. A questão acerca do sentido de “ser” é profundamente complexa, visto que transcende toda universalidade genérica. O conceito de ser en-caminha para tornar transparente um ente por meio de uma visualização previamente dada, ou seja, a própria constituição da presença. “Chamamos de ente muitas coisas e em sentidos diversos. Ente é tudo de que falamos dessa ou daquela maneira, ente é também o que e como nós mesmos somos. Ser está naquilo que é e como é, na realidade, no ser simplesmente dado, no teor e recurso, no valor e validade, no existir, no dá-se.” (HEIDEGGER, 2006, p.42).

Heidegger (2003) elege o poema “Uma tarde de inverno”, de Georg Trakl, para refletir sobre o caminho que conduz à essência da linguagem que permeia o dizer poético. O pensador faz uma análise primorosa revelando os traços e contornos elaborados ao longo de todo o poema, uma rede de significados e sensações condensadas em uma fala que não cessa de dizer, uma múltipla enunciação da linguagem expressa por meio da imaginação poética. Pelo canto do poema a linguagem nomeia evoca para a palavra e convoca para a proximidade, para com isto provocar a vigência das coisas.

O vigor da fala poética concerne vigência às coisas desdobradas numa ausência, porquanto, de acordo com o filósofo alemão, na fala dos mortais o dito do poema é puro chamado. Chamado que evoca, convida e nomeia também os mortais, não todos, apenas aqueles que trilham veredas escuras, viandantes da errância, seres elevados e possuidores de uma escuta absolutamente autêntica. Enfim, são escolhidos por se apresentarem como seres diferenciados e dispostos a se lançar na morte iminente desta travessia em busca da sublime morada. Os chamados escutam e co-respondem ao chamado, lançam-se em uma caminhada silenciosa rumo à quietude apropriadora da fala da linguagem.

João Guimarães Rosa se mostra como o estranho, estrangeiro e solitário citado por Heidegger no poema de Trakl. Rosa se assemelha a este viandante obstinado em uma constante e indeterminada travessia, aquele que escuta e atende ao chamado que recolhe a essência da linguagem, por isto não apenas seus poemas, mas toda sua composição literária é impregnada de pura poeticidade. Heidegger afirma que a prosa não se opõe ao dizer genuíno do poema, visto que a prosa é tão poética e tão rara como a poesia. A *ponta de lança* da prosa poética de Guimarães Rosa repousa no lugar onde tudo converge, reunindo e recolhendo a essência das coisas e do mundo para desaguar na saga do dizer.

A menina está perdida, no tempo. Para mim. Por longínqua. (Tanto os anos são uma montanha.) Nunca mais podereivê-la? Não poderei esquecê-la, portanto. A ela e ---- À Lua, A GLABRA, O jamais. A grande lua que vasava. *A lua toda medula e mágoas*. A ---- um gelo eterno, esculpido e iluminado. O castelo balançante. Uma sereia pastando algas. A eunte e iente, *belagnólia, lindagnólia, magnóliave*, gema e clara. A rocosa. A melancolia branca, *floriswalda, silvoswalda*, IÁIDA, IOEMA, IARODARA, neomênia, mestra de sonhos. Pertubatriz. A alta lua idoura e vindoura, enviada de longe, enviadoura ---- noiva no vácuo ---- somenos luz. A do lago. (... “Iram” ... “nove” ... por exemplo, *estas ou outras quaisquer* ---- infieis palavras – *sem sentido*.) O ARQUIVO DE ESPELHOS. Muralha. (ROSA, 2001, p.241, grifo do autor).

Em sua prosa poética Guimarães Rosa deposita a essência recolhedora da palavra autêntica na completude de seu dizer, apropriando o dito que repousa em sua grande e única poesia. O lugar dessa única e grande poesia sustenta seu dizer poético, fluindo para todas as demais, porquanto nenhum poema isolado comporta a capacidade de dizer tudo. A poesia maior de um poeta é velada, impronunciada e silenciosa, no entanto ela percorre e ressoa a cada vez no dito de todos os seus outros poemas, emergindo daí como uma saga poética que advém da intensidade com que o poeta se entrega a essa grande e única poesia

enraizada em seu ser. Fazer alguma colocação acerca do lugar desta poesia apropriadora do dizer de Rosa é uma tarefa quase impossível, entretanto buscar-se-á no dito de cada poema isolado por meio do diálogo poético, rastreando o brilho que emana do lugar de sua poesia primeira. O vigor da linguagem roseana se manifesta nos movimentos de seu ser para além de si mesma, transborda e transcende os múltiplos sentidos desvelados através da palavra. Nesta saga do dizer o autor busca incansavelmente a palavra como fonte a ser descoberta e redescoberta incessantemente.

A linguagem constitui e fundamenta a condição existencial da possibilidade de compreensão e interpretação na abertura do ser-no-mundo. Heidegger (2006) afirma em *Ser e Tempo* que a comprehensibilidade pronuncia-se pela fala, enquanto a totalidade significativa vem à palavra, brotam palavras por intermédio dos significados, portanto as palavras não são coisas dotadas de significado. De acordo com as reflexões do filósofo, a fala se revela como fator constitutivo da existência do ser da presença<sup>2</sup>, e esta por sua vez configura-se como o movimento de abertura que permite a tudo o que aparece aparecer, dado que a fala articula o ser do *pre*<sup>3</sup> e por meio da fala a presença se pronuncia, à vista disso diz-se que a presença possui linguagem. Martin Heidegger continua sua reflexão esclarecendo que os signos linguísticos utilizados pela fala em que se anuncia e pronuncia o ser no mundo (ser-em) da disposição (interferências com estar-fora) se desvela no tom, na modulação, no ritmo da fala, no modo de dizer, portanto estas possibilidades comunicativas da abertura da existência revelam-se como a meta explícita da fala poética. A fala autêntica, atribuída por nós como uma capacidade inerente aos grandes poetas, comporta uma abertura diferenciada, própria, original e rica, característica presente naquele que se distancia da “falação” e articula o silenciar de maneira que seu dito ressoe infinitamente. A linguagem se manifesta como o ser em uma fala, a partir disso Heidegger estabelece o pensamento de que a linguagem se evidencia como a morada do ser, portanto para anunciar uma fala autêntica e inaugural o ser do poeta busca construir sua morada no horizonte do espaço velado da linguagem.

A essência insigne da palavra poética roseana se dissolve nas várias cartas, diários, poemas, crônicas e contos encapsulados no corpus de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001). Em *Fantasmas dos vivos* (ROSA, 2001) nos deparamos com uma narrativa de cunho metafísico que remete ao mais abstruso pensamento, transcendendo ao sensível do consciente humano. A voz narradora mana da profundidade visceral de um ser pulsante e enérgico, a qual relata acontecimentos e sensações impregnadas de subjetividade. As palavras comportam sentidos fluidos que perduram em meio a fluxos da consciência, tematizando aspectos surreais das vivências de um eu interior condensado nas misteriosas dobraduras do pensamento. A potência desta fala demanda da opacidade eminente de sua palavra poética decorrente do caráter primevo de seu ser, estas se desvelam como

<sup>2</sup> Presença refere-se ao termo *Dasein* utilizado por Heidegger (2006) para denominar o processo de constituição ontológica de homem, ser humano e humanidade. É na presença que o homem constrói seu modo de ser, sua existência, sua história.

<sup>3</sup> Martin Heidegger (2006) explica que o “pre” remete ao movimento de aproximação antecipadora e antecipação aproximadora, constitutivo da dinâmica do ser, através das localizações.

turbinas geradoras de uma linguagem que eleva e sustenta um dizer autêntico em meio às profundezas abissais do silêncio essencial.

Pensar a essência da linguagem nos remete ao sentido de ser, isto por sua vez se desvela como um fenômeno tão fluido como a própria linguagem. Ao procurar uma significação exata do ser nos sujeitamos ao risco de fracassar, porquanto nos colocamos à beira de um abismo sem superfície. Apreender o sentido de ser pode nos levar a vários caminhos por diferentes áreas do saber, e mesmo assim, certamente fracassará da mesma forma, visto que a certeza que se tem é de que o sentido de ser não permite ser definido, e muito menos a partir de outra coisa que não seja pela essência do próprio ser. O ser da presença que dá vigência aos entes nos reporta a labirintos sempre que tentamos defini-lo ou representá-lo, quanto mais nos aproximamos de um conceito, mais sua obscuridade se esquia e retrai. Na medida em que se afasta, resta-nos apenas contemplar de longe seus movimentos se diluindo através do tempo, um horizonte sem fim impossível de percorrer. As experiências que remetem ao sentido de ser abarcam o deslocamento do pensamento arraigado em uma concepção limitada acerca da infinitude dos precipícios temporais.

Na tentativa de obter algum sentido dos movimentos da presença esbarramos nos percalços do tempo como fator determinante dos vários aspectos que o comportam. De acordo com Heidegger (2006), pensar o ser a partir do tempo comporta um raciocínio em que tudo é digno de ser pensado sobre o homem, visto que indiscutivelmente, pensar é o modo de ser do homem. Pensando, o ser se desprende e se entrega na imprevisibilidade de um tempo original, se lança na escuta de um dizer da linguagem em seu respectivo silêncio.

No silêncio, o sentido do ser chega a um dizer sem discurso nem fala, sem origem nem termo, sem espessura nem gravidade, mas que sempre se faz sentir, tanto na presença como na ausência de qualquer realização ou coisa. Aqui o discurso simplesmente se cala por não ter o que falar e, neste calar-se, tudo chega a vibrar e viver na originalidade de sua primeira vez. É o tempo originário do sentido. (HEIDEGGER, 2006, p.553).

Esse pensamento nos remete à relevância do silenciar para conseguir uma escuta autêntica como única forma de obter uma fala original. Heidegger esclarece que tanto o pensamento quanto a fala jamais elaboraram um dizer original, em razão de que sempre respondem por já terem escutado, elaborando uma fala sempre repetida por ser constituída por palavras carregadas de valores do passado, levando a compor sempre uma máxima do que antes já fora falado. Somente silenciando o pensamento, permeado pela falação, conseguimos escutar o dizer da própria palavra. A palavra em sua essência pura perpassa o sentido desgastado e repetido para alcançar seu verdadeiro sentido de ser. O eu poético roseano exercitou como poucos essa escuta poética, possibilitando assim, recolher o dito da essência pura da palavra. Antônio Cândido (2006) declara, para o jornal de literatura da USP, que a palavra roseana adquire uma espécie de transcendência, como se valesse por si mesma. Para o exímio crítico literário e professor aposentado de Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, a palavra poética do autor mineiro

é criadora e transcende a matéria narrada. O processo de criação lírica de Guimarães Rosa comporta uma escuta autêntica para elaborar o dizer tão original que repousa em sua saga poética. A espessura da palavra instaurada em *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) excede toda a fala e alcança uma extraordinária transcendência nos interditos, os quais reposam no silêncio vigoroso e desconcertante de uma voz poética que se cala para, desse modo, poder dizer incessantemente.

Retomando a fala de Heidegger (2006), reiteramos que o homem consuma seu ser através da fala, ou seja, a presença se dá na ação de falar. O ser do homem é para a fala, e este somente “é” enquanto exprime uma fala, todavia, mesmo estando em silêncio o homem executa um dizer, posto que a palavra essencial, por intermédio do tempo das realizações, se consolida no silêncio dos sentidos vindouros de um calar, é a partir da fala e do silêncio que a linguagem estabelece seu dizer. O ser e a linguagem se avizinham de tal forma que passam a existir em um mesmo espaço, arriscamos a dizer que coexistem numa relação de total cumplicidade, uma espécie de necessidade urgente entre si.

Ao pensar o ser da linguagem a sensação de vertigem nos invade em meio aos movimentos circulares de retraimento próprios do ser, ao mesmo tempo em que este se retrai, nos arrasta em meio aos redemoinhos da temporalidade que permeiam as experiências do ser. A temporalidade abarca um sentido diferenciado do conceito comum de tempo cotidiano, uma vez que a caracterização vulgar do tempo segue no eixo referencial determinante da sequência de “agoras” sem fim, passageira e irreversível que advém da temporalidade da presença. O tempo cotidiano mostra-se nivelado por um presente, um agora inapreensível que na verdade não existe, no puro agora já é passado, o sentido de agora escorrega no tempo no momento que se diz agora. Ontologicamente o tempo simplesmente dado subsiste em decorrência dos fenômenos da temporalidade, dizer o agora implica na articulação de uma atualização do tempo que se temporaliza na medida de um aguardar que retém. O processo de datação articulada pelo homem possui caráter de medida “fracionadora” do tempo, a qual se mostra norteada pelo agora, todavia é a temporalidade que possibilita a condição de datação de um tempo universalmente acessível possibilitando ligar o ser-no-mundo, acoplando tempo e espaço.

O tempo do mundo abarca aspectos objetivos e subjetivos concomitantemente e decorre de uma temporalização da temporalidade, constituindo assim uma intratemporalidade. Os fenômenos temporais se desvelam como fatores determinantes nas questões do ser-no-mundo, entretanto, todo ente, mesmo aqueles não dotados do caráter da presença, não pode ser determinado com caráter temporal. A intratemporalidade do ente é arremessada ao encontro da ocupação cotidiana (exercício das relações entre o ser dos entes e o ser da presença) no tempo, a partir de um tempo originário. O agora encerra uma vigência contínua, e o tempo se mostra como uma sequência de agora que emergem e desaparecem, uma sucessão de agora se estica ininterruptamente no horizonte do que já foi (outrora) e de um porvir (então). O ser da presença retém o outrora através do movimento de atualização aberto para o horizonte anterior, da mesma forma aguarda o então na atualização do estar aberto ao horizonte posterior, esta atualização contínua se desvela como o próprio tempo. Tal pensamento de Heidegger converge para a interpretação ontológico-existencial da definição de tempo atribuída por Aristóteles (apud

HEIDEGGER, 2006, p.517), onde ele afirma que “[...] o tempo é isso, a saber, o que é contado no movimento que se dá ao encontro no horizonte do anterior e do posterior”.

O filósofo alemão atesta ainda que a temporalidade *ekstática* que constitui o ser da presença se apresenta norteada pela horizontalidade de um porvir, todavia esse “então”, de forma alguma, corresponde ao significado de um futuro a caminho, mas advém da atualização de um porvir através da unidade ekstática e originária de uma temporalização da temporalidade, visto que, “[...] no anteceder-a-si-mesma, a presença é porvir, ela deve compreender, num aguardar, a sequência dos agora como uma sequência que escapole e passa” (HEIDEGGER, 2006, p.522). Heidegger afirma que a linguagem é a passagem obrigatória de todos os caminhos do pensamento, decorre desse pressuposto a necessidade de uma ação revolucionária para pensar o sentido do ser, e certamente exigir-se-á também da linguagem uma estrutura tão inovadora quanto para empreender tal façanha. Essa imprescindível revolução da linguagem para realizar a tarefa de traduzir os sentidos de ser se manifesta na forma de reverenciar a vigência da palavra essencial por meio do desvelo pela expressividade da palavra e a moderação imposta ao dito pelo silêncio. Por meio da linguagem a temporalidade temporaliza o tempo, haja vista que a linguagem possui a estranha e misteriosa capacidade de transitar no caminho horizontal sempre percorrido pelo tempo. Quando pela linguagem abordo algo acontecido há dez anos, imediatamente presentifico o que já não é mais vigente, o vigor de ter sido passa a vigorar mesmo na ausência do que já não mais vige.

A essência vigorosa da palavra roseana repousa no devir de sua linguagem poética concedendo uma fala matinal recolhida na quietude de veredas distantes que conduzem a seu dizer autêntico. “Fita verde no cabelo (nova velha história)” (ROSA, 2001, p.110) é um texto curto, aparentemente singelo e de fácil compreensão em virtude de apresentar um enredo que nos remete a uma fábula. Todavia, na medida em que adentramos os caminhos tortuosos dessa narrativa, somos atraídos pelo canto de uma voz poética hipnotizadora, e arremessados a um espaço atemporal, “Havia uma aldeia em algum lugar, nem maior nem menor, com velhos e velhas que velhavam, homens e mulheres que esperavam, e meninos e meninas que nasciam e cresciam” (ROSA, 2001, p.110). O que inicialmente se assemelharia a uma inocente estória infantil se desvela como um complexo labirinto conduzido pela obscuridade de uma palavra sem origem e sem fim.

O lirismo extraordinário que emana dessa pequena fábula é conduzido pela potência de uma linguagem capaz de transitar na horizontalidade temporal para estabelecer um dizer pleno e original. Por meio dessa possibilidade singular da linguagem, o processo de criação poética roseana lança mão de um enredo arraigado no passado, retirando dele o peso das palavras exauridas pelo tempo. Esse estranho fenômeno de esvaziamento das palavras e em seguida consubstanciá-las de virtualidades significativas, é decorrente dos movimentos propiciadores de um dizer vindouro, sempre novo e surpreendente. A complexa linguagem roseana acolhe e aproopia o cedo de um porvir que resguarda a essência originária e sempre velada do tempo. O devir que abarca o dizer poético de Rosa remete ao conceito de um porvir na representação aristotélica, a qual diz que o tempo verdadeiro é a chegada do já ser, o recolhimento do vigor que precede uma chegada, na explicação de Heidegger (2003) esse recolhimento abriga a cada vez o mais cedo e

primevo, assim como o ser da inaugural linguagem de João Guimarães Rosa. Nesse devir o ser da linguagem poética roseana consubstanciada no corpus dos textos de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) alcança e apropria a essência pura e vigorosa da palavra poética, uma espera anunciada que amortece os sentidos mundanos em favorecimento de tudo que é essencial e autêntico.

A palavra poética vigora no canto da poesia primeira de Rosa, a qual deposita a pureza seu ser na essência de todas as suas outras tessituras. Heidegger (2003) transcreve esse devir poético como o brilho especial que apreende o verdadeiro e a dor que tudo atravessa e garante, “[...] a simplicidade de sua essência revertida determina o devir, a partir do cedo mais cedo, sempre velado, sintonizando com a jovialidade da alma grande” (HEIDEGGER, 2003, p.53-54). A palavra que procede desse devir inflama e evoca o ser da linguagem, a qual se retrai acenando e atraindo a ‘alma grande’ pelo caminho velado que en-caminha ao lugar de sua essência. Esse movimento de devir se configura e mana da fonte que canta a poesia de Rosa, um canto poderoso que recolhe o vigor inaugural da palavra poética, e a preciosidade de seu dito brilha de maneira indizível.

A entrega do poeta a esse movimento de devir retira seu olhar do lugar comum, e resulta no desprendimento que eleva e encaminha ao lugar da poesia que traz à linguagem o dizer poético que prevalece. O desprendido segue silencioso com passos iluminados pelas veredas que convocam para a quietude do lugar em que repousa e vige o ser da linguagem. Sobre esta travessia obscura Heidegger (2003, p.59) esclarece que:

O desprendimento é o lugar da poesia porque a harmonia dos passos ressoantes e iluminadores do estrangeiro inflama a travessia obscura dos que o seguem num canto em escuta. A travessia é obscura porque é somente seguindo que suas almas iluminam-se no azul. A essência da alma cantante é assim apenas uma visão antecipada do azul da noite, esse que resguarda o cedo mais quieto.

Na quietude do cedo de uma infância o canto harmonioso do desprendido ecoa através de sua vereda para os sons da língua levando consigo também aqueles que seguem na ausculta do ressoar de seus passos silenciosos. Esse desprendimento dos viandantes que atravessam a escuridão azul da noite se desvela como o lugar da poesia. O desprendimento abriga a harmonia de uma escuta e recolhe os acenos da essência vigorosa da linguagem para tornar-se poema. O que nele se pronuncia repousa na poesia que permanece impronunciada. A fala autêntica pronunciada pela poesia de Rosa estabelece seu dito à medida que corresponde ao prosseguir do estrangeiro rumo ao lugar de sua poesia, ela fala ao percorrer o caminho noturno e ambíguo da noite sagrada desta saga poética. A força instaurada pela envergadura da essência da linguagem irradia seu brilho iluminador ao longo do percurso destas veredas. Heidegger explica que a essência da linguagem comporta uma formulação nada linguística, uma formulação apenas acena em direção da essência da linguagem. Na visão do filósofo a essência da linguagem se desprende do caráter fonemático e grafemático das palavras para também apreender um caráter expressivo, ou seja, ocorre uma espécie de manifestação expressiva da linguagem que abarca uma exteriorização do interior e remete ao subjetivo. O discurso sempre ultrapassa

o sensível físico das funções gráficas e fonéticas, por isto a linguagem se desvela como algo suprassensível ao transbordar para além do sensível, revelando assim sua essência metafísica.

O dizer original resultante do vigor da palavra pura anunciada em *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) recolhe o encanto da essência vigorosa da linguagem poética. O eu lírico de Rosa silencia para escutar ao chamado inaudível do lugar de sua poesia tomado pela atração pura e irresistível de um apelo silencioso, ele sabe que para pronunciar uma fala matinal necessita escutar a partir da própria linguagem. O estrangeiro que habita no eu poético de Rosa co-responde aos acenos misteriosos do sentido de ser da linguagem e se põe a caminho rumo à corajosa travessia pelas veredas da palavra. Com sua alma andarilha, sabe que precisa caminhar obstinadamente rumo ao lugar onde repousa a fonte turva da saga do dizer. Ele é consciente de que a essência da linguagem ainda é imprecisa, porquanto permanece completamente velada, todavia, o estrangeiro roseano caminha em sua direção na forma de um apelo. Isto posto, a essência da linguagem lhe responde por meio de acenos a partir do lugar de seu ser e na conversa originariamente conduzida por intermédio dessa saga, a essência da linguagem deposita seu dito na prosa poética roseana.

O excerto a seguir se encontra presente em “Além da amendoeira” (ROSA, 2001, p.280), nele cintila a magia soberana do intenso lirismo poético impregnado na prosa roseana, traço que vem reforçar o pensamento de Heidegger de que a prosa comporta um dizer tão sublime quanto o poema. Os muitos sentidos que manam do canto poético pronunciado no texto se mostram em surpreendente consonância com o estranhamento e as sensações que elas provocam.

Mas, de longe, ainda as amendoeiras, que mítuas são, e pertinentes. Isto é, Drummond não ficara sabendo que moro também entre elas, íntimas, de janela; no verão suas sombras comovem-se nas venezianas do quarto, conforme jogam, de manhã. Vejo uma, principalmente, a um tempo muda e loquaz. Ela faz oito anos. Digo: que ele morreu, uma noite fria, de um julho, ali debaixo dela o enterramos, muito, muito. Um gato. Apenas. Chamava-se *Tout-Petit*, e era só um gato, só um gato, um gato... Além. Ah! As amendoeiras. A de Drummond, amendoeirinha de mama, ainda sem nem sussurros. A minha, a quem, então, às vezes peço: - Cala, amendoeira... (ROSA, 2001, p.283).

A poesia que alicerça a linguagem roseana em “Além da amendoeira” (ROSA, 2001, p.280) repousa no lugar que interpela os homens, uma conversa que diz o essencial de seu ser, visto que nesta experiência com a linguagem se recolhe mais o silêncio do que fala. Tal silêncio não remete ao emudecer dos homens, antes comporta o mais *deletério vozerio*, porquanto o dito que perdura recolhido dos acenos da essência da linguagem fundamenta e evoca o vigor da palavra poética. Um diálogo com o sentido de ser da linguagem nos fragmenta e transforma. Ter uma experiência harmoniosa com a essência da linguagem advém unicamente de uma entrega total, implica em atender suas reivindicações para entrar em profunda sintonia com seu ser. De tal forma entregue, misteriosamente ela o absorve por completo e toca a porção mais íntima de uma presença, o ser se descobre refém da própria linguagem.

O poder da linguagem se estende de certa forma ao próprio vigor das coisas no mundo. Heidegger (2003) considera que o ser das coisas está fundamentado na palavra, ou seja, o ser de tudo aquilo que “é” mora na palavra, destarte a linguagem acaba se desvelando como a casa do ser. Enfatizamos aqui que o sentido de ser não remete a um ente determinado, abarca o estado da presença, uma abertura para o vigor de sua essência. Somente a palavra poética decorrente da saga do dizer é capaz de agarrar a joia delicada e rica do sentido de ser. Nela a linguagem deposita os indícios de si mesma mostrando e apropriando o dizer, e como saga do dizer, a palavra poética é o modo desse acontecimento apropriador. Finalmente, nesse movimento apropriador da fala poética a linguagem roseana recolhe e elabora seu dizer como um monólogo solitário e por meio desta saga mostrante de seu dito a essência da linguagem deposita na palavra o sentido de seu ser.

### **Considerações Finais**

*Ave, Palavra* (ROSA, 2001), o título ambíguo propositalmente escolhido por Guimarães Rosa, sugere uma saudação à excelência e supremacia da palavra, concomitantemente a relaciona à sua grande paixão, os pássaros. Um exuberante e refinado jogo linguístico multiplicador de sentidos que permeia toda a obra, confundindo e encantando o leitor. Nessa coletânea Rosa verdadeiramente define a que veio, mostra que sua composição literária não se resume apenas na opulência de sua engenharia linguística, aqui o autor mineiro não se revela somente como um mágico das palavras, mas da emoção e sensibilidade. Sua fala recolhe e apreende a essência sublime da poesia por meio do lirismo singular que flui do mais profundo ser da linguagem.

O vigor da poesia que mana de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) abarca uma palavra que nunca cessa de vir, ecoando incessantemente no solo desértico de uma linguagem sem repouso. A tessitura roseana abarca uma unidade de formas, imagens, linguagem e textos que se completam transcendendo ao sentido maior e intencional de Guimarães Rosa, a condição humana diante da vida dilacerada no contexto moderno.

Exprimir o inexprimível, esta é a obsessão que coordena os fluxos poéticos da alma estrangeira do poeta roseano engendrada no solo acidentado de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001), no qual o lirismo arraigado em sua palavra interioriza e verte toda a incompreensibilidade da existência humana na mais pura poesia. Tarefa das mais difíceis, diga-se de passagem, uma vez que a subjetividade que impera acerca dos sentidos de ser abarca uma linguagem fugidia, intrincada e obscura, quase intraduzível. Todavia, o caráter atemporal e enérgico da palavra essencial e a engenhosidade e autonomia da escrita roseana encontram fundamento na virtualidade de suas metáforas, um processo de transmutação da palavra que a atinge como um raio. Este por sua vez se propaga, percorrendo todo o texto. Tal fenômeno que se inicia na palavra opera efeitos extraordinários no contexto da obra, criando a profusão de sentidos que vertem da fala autêntica e inaugural da linguagem roseana estabelecida em *Ave, Palavra* (ROSA, 2001).

COSTA, E. L. The essence of the language in the interior of Ave, Palavra unveiled by the thought of Martin Heidegger. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.2, p.109-119, jul./dez., 2016.

- **ABSTRACT:** Poetry that springs from Ave, Palavra flows from the significant plurality of his writing, a result of the unity of interior elements to the work and the unconditional surrender of the poet that leads him to the place of the essence of language. The inaugural chant of Rosean poetry penetrates the timeless language of speech and then establishes it from it in a genuine way. In this work we intend to analyze some aspects of the last work written by João Guimarães Rosa, led by Martin Heidegger's thought about the process that en-walks the essence of the poet to the place where language subverts time itself and beckons to it through Phenomenon of poetic creation.
- **KEYWORDS:** Guimarães Rosa. Ave, Palavra. Poetic creation. Language. Heidegger.

## Referências

- CÂNDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas, 2006.
- HEIDEGGER, M. **A caminho da linguagem**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Ser e tempo**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2006.
- ROSA, J. G. **Ave, palavra**. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.



# POLITENESS AND STEREOTYPES IN A LITERARY TEXT: AN ANALYSIS OF STEPHEN KING'S "THE MAN IN THE BLACK SUIT"

Karina Moraes KURTZ\*

- **ABSTRACT:** The present paper is an analysis of politeness and stereotypes of two excerpts from the short story "The Man in the Black Suit" by the author Stephen King. It was analyzed paragraphs and key words that indicate politeness in several utterances between the main characters of the short story, and their stereotypes. An analysis of the construction of politeness and a dismembering of a false stereotype is strongly build up in the short story. The results and conclusion point how important it is to work with literary texts and the use of semantics and pragmatics concepts as tools combined to improve English classes.
- **KEYWORDS:** Politeness. Stereotypes. Literature. ELT. Classroom.

## Introduction

The main object of this paper is to analyze politeness and stereotypes in an excerpt of a literary text: the short story "The man in the Black Suit", from the author Stephen King. According to Rogak (2008), Stephen King is an author from many horror and sci-fi stories, has as inspirational authors Nathaniel Hawthorne, Howard Phillips Lovecraft and Edgar Allan Poe, among others. Started writing at a very young age; had his work rejected by many editors, many of his stories have adaptations to movies and television series, such as: The Shining (a television mini series, on air in 1997), Carrie (a movie, on air in 1976 and had a remake in 2013), The Shawshank Redemption (movie, 1994), The Stand (a television mini series, on air in 1994), The Green Mile (movie, 1999), It (television mini series, on air in 1990), Under The Dome (television series still on air since 2013), among others, and today he is considered the master of the macabre representing strongly the gothic fiction genre.

In this paper I will analyze the construction of politeness and stereotypes of two characters, the boy, which carries the stereotype of a loving son, provincial church young boy, from a family also in this context of the Catholic Church and living on a farm in the United States of America. And the character of the Devil, which gives us a different element as this character doesn't act like it was supposed to concerning the original devil's stereotype, so we have a different stereotype being build in the story.

---

\* UFSM - Universidade Federal de Santa Maria. Departamento de Letras Estrangeiras Modernas. Santa Maria, RS - Brasil. 97105-900 – kakakurtz@gmail.com

Artigo recebido em 08/11/2016 e aprovado em 10/05/2017

Politeness, according to Yule (1996, p.60), “[...] can be defined as the means employed to show awareness to another person's face [...] when that other seems socially distant is often described in terms of respect or deference”. It is also possible to see politeness as finesse, a social etiquette or polite social behavior, as Yule implies.

For example, we could ask a favor with two different ways:

- a) Polite: “Hello! Would you mind talking more quietly? It is a bit loud.”
- b) Unpolite: “Hey, can you shut up? You are disturbing me!”

Concerning stereotype and its definition, according to Hurford, Heasley and Smith (2007, p.101), “[...] the STEREOTYPE of a predicate is a list of the TYPICAL characteristics or features of things to which the predicate may be applied”.

We could say that the stereotype of a dog would be something like that: Quadruped, domesticated, black, white, caramel, brown or a mix of these colors, adult specimens can vary their size according to their breed, furry or shorted fur, cold nose, tail wiggling, etc.

## Method

The short story “The Man in the Black Suit” tells the reader a very terrifying story in which a young boy, years later in his old age decides to write the horrible event which he survived when at age of nine. He starts telling his story and how sad he was with his brother's death due to a stung bee. Being from a very religious provincial family, he is aware of the concept of heaven and hell, of God and the Devil. The event occurs in a sunny afternoon when he goes fishing and meets with a very obscure and horrific figure in the woods, which is presented to the readers as the Devil.

This short story was first published in 2002, in the book *Everything's Eventual: 14 Dark Tales*, an international bestseller by Stephen King.

In this short story it is possible to identify that the basic stereotype for the devil was not veracious to the figure that the Catholic Church have been imposing a few years after the death of Jesus Christ.

The reader is able to realize how different this dark figure presents itself, how well educated, polite and eloquent he is from the beginning of the conversation with the young boy. Towards the end of their meeting, the Devil reveals himself terrifying to the poor boy.

It is possible to find politeness and a difference in the regular Devil's stereotype in the story. The character doesn't seem at all with the most ordinary stereotype of what would be the Devil per se. In fact it shows an educated and fine man.

## Results and discussion

As results, I will present here different examples concerning politeness and stereotypes, as patterns found in the text regarding this two definitions. The most important linguistic evidences are underlined.

Politeness in this text can be identified by the selection of words made by both characters (a) the mysterious man in the black suit, and (b) the narrator, which is the man who encounters this Devil figure at the age of nine. For instance, the way the boy properly addresses to his father by using "sir".

We will also see examples of two different stereotypes, the boy, Gary, a caring young boy with his family. They represent the basic general farm family in the United States of America as they live out planting and fishing, have a dog and go to church every Sunday. And the stereotype of the Devil, which is presented very differently. We are able to see it in the arguments of the boy narrating the story and in Devil's utterances.

## Politeness

In Excerpt 1 we see an example of Positive Face. Through their positive polite conversation, and how well educated and eloquent this horrible figure presents himself towards the boy, Gary, as a method of seducing him to something bigger. The words and expressions underlined show exactly how this happens.

"Why, it's a fisherboy!" he cried in a mellow, pleasing voice.

Imagine that! Are we well met, fisherboy?

Hello, sir. "I said. The voice that came out of me did not tremble, but it didn't sound like my voice, either. It sounded older. Like Dan's voice, maybe. Or my father's, even." [...]

"I've saved you a nasty sting, perhaps", he said [...]

"Sad news, fisherboy", he said. "I've come with sad news." (KING, 2002, p.46-49, underlined added).

In the Excerpt 2, we can see how Gary, an old man now, describes the voice and the eloquence of the Devil, as a salesman of a big-band show, an example of Face Protection. The underlined utterance "Are we well met?" from this Devil figure shows his eloquence and positive face, as well as face protection, which we understand it through the story, the this figure was trying to convince Gary that he was not threatening.

"You didn't answer my question, fisherboy", he said in his mellow voice. It was, now that I think of it, like the voice of those radio announcers on the big-band shows years later, the ones that would sell Geritol and Serutan and Ovaltine and Dr. Granbow pipes. "Are we well met?" (KING, 2002, p.47, underlined added).

In Excerpt 3, we see what happened to Gary, his fear of this Devil figure made him wet himself, a face-threatening from the Devil towards the boy. At this point, Gary didn't want to show that he was afraid, in other words, his Negative face, that he was cowardly scared. We see that by the below sentence underlined:

My bladder let go, and the scuffed brown the dead bee was lying on went a darker brown. I was hardly aware of what had happened, and I couldn't take my eyes off the man standing on top of the bank and looking down at me [...] (KING, 2002, p.46, underlined added).

In Excerpt 4, we see the Devil with a certain dark humour towards Gary, and by “dark” I mean a sarcastic, ironic way of mocking young Gary. The Devil begins showing his Negative Face, which he can’t control, we are able to see that he enjoys mocking poor Gary, using as a technique to weaken and diminish Gary. We can see by the underlined utterances:

“Oh, do I smell something?” he asked, as if he hadn’t heard me, although I knew he had. “Do I smell something ...wet?”

“Oh, bad!” he cried. “Lovely-bad!” And then he chanted: “Opal! Diamond! Sapphire! Jade! I smell Gary’s lemonade!” He threw himself on his back in the little flat place and laughed wildly. (KING, 2002, p.48, underlined added).

In Excerpt 5, Gary narrates the way of how the Devil behaved himself when he saw that Gary wet himself. Gary describes that he had leaned his head with his nose stuck out and smelling his pants like someone who smells a flower. Gary also describes how he enjoyed sniffing him. This is part of the Devil’s Negative Face, which he was trying to hide all the way long, until now when he realizes that Gary is so scared that he wets himself. Making the Devil feels praised about himself.

He leaned toward me with his nose stuck out, like someone who means to smell a flower. And I noticed an awful thing; as the shadow of his head travelled over the bank, the grass beneath it turned yellow and died. He lowered his head toward my pants and sniffed. His glaring eyes half closed, as if he had inhaled some sublime aroma and wanted to concentrate on nothing but that. (KING, 2002, p.48, underlined added).

In excerpt 6 and 7, shows the finesse and the etiquette of the Devil. He presents himself using nice clothes, leather shoes and a fine watch so he can costume himself and show an image of decency and someone trustworthy. Which all this, combined, form a Positive Face, and also, a Face Protection from the Devil figure, who tries to hide this true intentions. This example is clearly visualized in the underlined sentences:

My bladder let go, and the scuffed brown the dead bee was lying on went a darker brown. I was hardly aware of what had happened, and I couldn’t take my eyes off the man standing on top of the bank and looking down at me--the man who had apparently walked out of thirty miles of trackless western Maine woods in fine black suit and narrow shoes of gleaming leather. I could see the watch chain looped across his vest glittering in the summer sunshine. There was not so much as a single pine needle on him. (KING, 2002, p.46, underlined added).

We can see in excerpt 7 how the Devil had given the impression of a fine, decent, good figure, and not all those horrible things that Gary learned about him in Church. The Devil's Face Protection is noticed in the underlined sentence:

And he was smiling at me.

"He smiled--the sadly patient smile of a man who has often been accused falsely"  
[...]

"I assure you it is", he said. "The bee flew in the window and lit on her neck. She slapped at it before she even knew what she was doing--you were wiser than that, weren't you, Gary?--and the bee stung her. She felt her throat start to close up at once. That's what happens, you know, to people who can't tolerate bee venom. Their throats close and they drown in the open air. That's why Dan's face was so swollen and purple. That's why your father covered it with his shirt." (KING, 2002, p.49 e p.51), underlined added).

In Excerpt 8, we see that the Devil figure is not being able to control himself anymore towards Gary, he is now telling facts and giving Gary horrible news about this mother, in a very cruel way as we can see underlined. The way of how the Devil presents this news is without pity or sadness, in this example we see a use of Negative face-threatening, as we can see marked by the words of Gary, "a tone of bogus comfort that was horrible, maddening, without remorse or pity". The Devil doesn't insult Gary directly, is all indirectly explicit in the Devil's choose of words, like in those sentences below (also marked in the excerpt 8):

- a) I understand your grief, little fisherboy;
- b) doesn't hold water;
- c) You need to hear this, Gary;
- d) you need to hear this, my little fisherboy;
- e) It was your mother who passed that fatal weakness to your brother.

"I'm afraid not," he said. "It was the same thing that happened to your brother, Gary. It was a bee."

"I understand your grief, little fisherboy, but that particular argument just doesn't hold water, I'm afraid". He spoke in a tone of bogus comfort that was horrible, maddening, without remorse or pity. "A man can go his whole life without seeing a mockingbird, you know, but does that mean mockingbirds don't exist? Your mother--"

"Good," He said. "You need to hear this, Gary; you need to hear this, my little fisherboy. It was your mother who passed that fatal weakness to your brother." You got some of it, but you also got a protection from your father that poor Dan somehow missed." (KING, 2002, p.49 e p.51, underlined added).

In Excerpt 9, we notice more of Negative face-threatening from the Devil figure, we see that he is enjoying torturing psychologically with the idea that Gary's mother killed his brother, it is also a Positive Face, due to the fact that the Devil is trying to be friendly and nice to Gary in such a difficult moment:

He pursed his lips again, only this time he made a cruelly comic little tsk-tsk sound instead of blowing his nasty breath at me. "So although I don't like to speak ill of the dead, it's almost a case of poetic justice, isn't it?" After all, she killed your brother Dan as surely as if she had put a gun to his head and pulled the trigger. (KING, 2002, p.51, underlined added).

### Gary's Stereotype

Here, in Excerpt 10, we can see the example of a boy who is often at church and educated in a Catholic school, the principal words are underlined.

I didn't want to believe him, and knew from my church schooling that the Devil is the father of lies, but I did believe him just the same. (KING, 2002, p.51, underlined added).

Another example, Excerpt 11, the narrative shows the devotion, beliefs, the dedication to God and a Catholic religion from Gary's family.

He was carrying his own rod, the one with the fancy spinning reel from Monkey Ward. In his other hand he had his creel, the one with the ribbon my mother had woven through the handle back when Dan was still alive. "Dedicated to Jesus" that ribbon said. (KING, 2002, p.57, underlined added).

Next (Excerpt 12), we see that Gary's mother turn her back to the church when Gary's brother, Dan, died of a bee sting. And how his father wanted her to comeback. Giving us an overall conclusion of Gary's stereotype.

This thing I'm telling about happened on a Saturday. My father gave me a whole list of chores to do, including some that would have been Dan's, if he'd still been alive. He was my only brother, and he'd died of a bee sting. A year had gone by, and still my mother wouldn't hear that. She said it was something else, had to have been, that no one ever died of being stung by a bee. When Mama Sweet, the oldest lady in the Methodist Ladies' Aid, tried to tell her--at the church supper the previous winter, this was--that the same thing had happened to her favorite uncle back in '73, my mother clapped her hanks over her ears, got up, and walked out of the church basement. She'd never been back since, and nothing my father could say to her would change her mind. She claimed she was done with church, and that if she ever had to see Helen Robichaud again (that was Mama Sweet's real name) she would slap her eyes out. She wouldn't be able to help herself, she said. (KING, 2002, p.38, underlined added).

## Devil's Stereotype

In excerpt 13 we are able to see the Devil physical appearance described by Gary when he first meets with the man in the black suit. Gary describes what this Devil figure looks like physically, it is not the common Devil Stereotype<sup>2</sup>, because this figure presents himself as a fine decent elegant man, but below his clothes Gary can see that is not human, he is a horrible figure unnatural and supernatural:

I looked over my shoulder to see who had clapped. A man was standing above me, at the edge of the trees. His face was very long and pale. His black hair was combed tight against his skull and parted with rigorous care on the left side of his narrow head. He was very tall. He was wearing a black three-piece suit, and I knew right away that he was not a human being, because his eyes were the orangey red of flames in a woodstove. I don't mean just the irises, because he had no irises, and no pupils, and certainly no whites. His eyes were completely orange--an orange that shifted and flickered. And it's really too late not to say exactly what I mean, isn't it? He was on fire inside, and his eyes were like the little isinglass portholes you sometimes see in stove doors. (KING, 2002, p.45-46, underlined added).

In this other example (Excerpt 14) we are able to see how well dressed this horrible figure presents himself, all part of a character constructed by the Devil, a Positive Face, to show himself as an elegant and good man, part also of a Face Protection, to hide his true terrifying identity. The sentences that better describe this are underlined.

I was hardly aware of what had happened, and I couldn't take my eyes off the man standing on top of the bank and looking down at me--the man who had apparently walked out of thirty miles of trackless western Maine woods in fine black suit and narrow shoes of gleaming leather. I could see the watch chain looped across his vest glittering in the summer sunshine.

There was not so much as a single pine needle on him. And he was smiling at me. His slick-soled city shoes should have slipped on the low, grassy weeds dressing the steep bank, but they didn't nor did they leave tracks, I saw. (KING, 2002, p.46, underlined added).

In Excerpt 15, we have until this point a stereotype being built from the Devil figure: an elegant, well educated man (from excerpts before this), and Gary's Stereotype (a scared, catholic boy). From now on another stereotype emerges: the proof that this figure *was* the Devil and was hiding his true self behind suits, a fine watch, and eloquence, just so he could seduce the boy and maybe, achieving his main goal, eating the boy away. We see now elements that prove this: aroma baking up from the skin under the suit, smell of burned matches, a hand as pale as the hand of a store-window dummy, long fingers and yellow claws, talons, tiny rows of sharp teeth. The principal examples are underlined below.

Even before he reached me, I recognized the aroma baking up from the skin under the suit--the smell of burned matches. The smell of sulfur. The man in the black suit was the Devil. He had walked out of the deep woods between Motton and Kashwakamak, and now he was standing here beside me. From the corner of one eye I could see a hand as pale as the hand of a store-window dummy.

I saw that each of those long fingers ended in not a fingernail but a long yellow claw.

The man who had come out of the woods on that Saturday afternoon in midsummer was the Devil, and inside the empty holes of his eyes his brains were burning.[...]

I could only look at him--the black suit, the fine black shoes, the long white fingers that ended not in nails but in talons.[...]

Meanwhile, the terrible stranger turned his burning eyes on my again, his thin lips pulled back from tiny rows of sharp teeth in a cannibal smile. (KING, 2002, p.47-50, underlined added).

Here (Excerpt 16), we have a well educated man showing his true face, a Negative Face, of a hungry and evil Devil, we can see in Gary's narration and the horrible things that the Devil say to him, the elements that prove this are underlined.

"She made the most wonderfully awful noises", the man in the black suit said reflectively, "and she scratched her face quite badly, I'm afraid. Her eyes bulged out like a frog's eyes. She wept." He paused, then added: "She wept as she died, isn't that sweet? And here's the most beautiful thing of all. After she was dead, after she's been lying on the floor for fifteen minutes or so with no sound but the stove ticking with that little thread of a bee stinger still poking out of the side of her neck--so small, so small--do you know what Candy Bill did? That little rascal licked away her tears. First on one side, and then on the other." [...]

"I'm just so hungry", he said, both petulant and teasing. "And you won't want to live without your precious mommy, anyhow, take my word for it. Because your father's the sort of man who'll have to have some warm hole to stick it in, believe me, and if you're the only one available, you're the one who'll have to serve. I'll save you all that discomfort and unpleasantness. Also, you'll go to Heaven, think of that. Murdered souls always go to Heaven. So we'll both be serving God this afternoon, Gary. Isn't that nice?" (KING, 2002, p.51-52, underlined added).

Here (Excerpt 17), we see a demonstration of a Positive face-threatening, which Gary threatens the Positive Face of the Devil figure insulting him directly, causing damage to the Devil's positive face. The principal example is underlined.

"No, that's not true", I said, and now I did begin to cry. "She's old, she's thirty-five--if a bee sting could kill her the way it did Danny she would have died a long time ago, and you're a lying bastard!" (KING, 2002, p.49, underlined added).

In the Excerpt 18, we have another proof of his true intentions, where the man in the black suit transforms himself in something even more terrifying and go after Gary to eat him.

"I'm starving", he said abruptly. "I'm going to kill you and eat your guts, little fisherboy. What do you think about that?"

"His cheeks were splattered with his bloody tears and his shark's mouth hung open like a hinge."

"Fisherboy!" he snarled, and started up the bank after me, grasping at my foot with one long hand. I tore free, turned, and threw my fishing pole at him. He batted it down easily, but it tangled his feet up somehow and he went to his knees.

"You can't get away, fisherboy!" he cried from behind me. He sounded furious, but he also sounded as if he were laughing. "It takes more than a mouthful of trout to fill me up!" (KING, 2002, p.52-55, underlined added).

## Conclusion

It was possible to find a very large number of examples for each analysis, positive politeness, face protection, positive and negative faces, positive and negative face-threatening and three stereotypes (the man in the black suit, Gary's and Devil's). In the previous examples it was able to notice how these definitions are present in our day life and at a school class, from students and teachers, who must maintain a character through a class. The teacher does not present the same stereotype in a classroom and with family and friends. Students also. And positive faces are a goal in a classroom to keep classes formal. Also, students may present regularly Positive faces when finding themselves in a needy situation where they depend on the teacher.

Stephen King used those techniques of Politeness to stylize the stereotype of the Devil character, which acts that way with the objective of seducing the boy so he can, at the end, eat him. But towards the end this fake polite attitude starts to fail and he uses aggression and horror to weaken the boy, Gary, using even lies to scare the boy, telling him that his mother is dead and there is nothing he can do. Therefore the best way is to listen to him and let himself be eaten.

The stereotypes created here are: a) Gary's stereotype, a young boy, who loves his family and lives with them in a small city of farmers and very religious people, with moral and church duties. So the boy is already presented in his Church Schooling with the concept of God and Devil, heaven and hell.

The other stereotype is: b) the Devil, which is not accordingly with what is commonly known as the Devil. Gary describes him as a horrendous figure, but using a fine watch, a nice black suit, leather shoes and his voice is a pleasing mellow voice. The words are carefully chosen by the Devil to start a conversation with Gary, but soon starts to mock and make fun of the boy, bullying him, as the boy starts to disagree with him and tries to escape, then, the Devil reveals himself, his true form.

## Pedagogical implications for ELT

Semantics and Pragmatics concepts are an important subject in our every day classes, we can use it in literary texts, such as this short story, as in grammar exercises, providing the students a different way to study English.

In an English class, as a teacher, we are able to see politeness among the students, especially when they want something from us, the teachers. They use words and expressions just like the Devil character in the short story to achieve something, as a second chance to take a test, for arriving late at class, among all types of situations in a every day class.

As teacher we also can not expect certain attitudes from students based on the stereotypes they may carry, perhaps a student has a stereotype of someone disrespectful when they, truly, just someone afraid to open up, or even someone having problems at home, or with others subjects. Also, the English teacher can use this concepts to develop critical reading competences in students, helping them explore their abilities and evolve in a second language acquisition.

In an English class it is very important to work with literary texts, English teachers among the decades have been known for not using literature in classes, only grammar, and the most boring exercises, with no context, which the students think it is very boring and also, not improving their English language acquisition.

To Hamdoun and Hussain (2009, p.4), “Language teachers have the responsibility to mediate changes in pedagogic practice so as to increase the effectiveness of language teaching.”

It must be an objective for the teacher to work with English Literature in class, and put an end to *this* stereotype of the common English teacher. And today, this is already happening.

According to Hismanoglu (2005, p.54), “The use of literature as a technique for teaching both basic language skills (i.e. reading, writing, listening and speaking) and language areas (i.e. vocabulary, grammar and pronunciation) is very popular within the field of foreign language learning and teaching nowadays”.

Also according to Hismanoglu (2005, p.54), there are many reasons to use literary texts in an English classroom,

According to Collie and Slater (1990:3), there are four main reasons which lead a language teacher to use literature in the classroom. These are valuable authentic material, cultural enrichment, language enrichment and personal involvement. In addition to these four main reasons, universality, non-triviality, personal relevance, variety, interest, economy and suggestive power and ambiguity are some other factors requiring the use of literature as a powerful resource in the classroom context.

Nowadays we have a major problem in our English classrooms, teachers do not use literary texts, most of the times they don't want to or/and they don't know how to do this. Students don't have any contact with literary texts in English classes what-so-ever.

According to Todorov (1939, p.10), literature per se is, already, in great danger: “[...] o perigo está no fato de que, por uma estranha inversão, o estudante não entra em contato com a literatura mediante a leitura dos textos literários propriamente ditos, mas com alguma forma de crítica, de teoria ou de história literária”.

Therefore, literature must be a tool in English classes, as well as semantics and pragmatics concepts, once combined, can create wonderful studies and exercises to help students acquire their knowledge in this second language and at the same time, providing creative and imagination skills in another fields other than only in English language.

KURTZ, K. M. Polidez e estereótipos em um texto literário: uma análise do conto *The Man in the Black Suit* de Stephen King. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.2, p.121-132, jul./dez., 2016.

- **RESUMO:** O presente trabalho é uma análise de dois trechos do conto norte-americano “The Man in the Black Suit”, do autor Stephen King, referente à polidez e estereótipos. O processo de análise ocorreu da seguinte forma: foram separados parágrafos e palavras-chave que indicavam polidez em inúmeros discursos diretos nos diálogos entre os personagens principais da história, e seus respectivos estereótipos. Uma análise foi realizada da construção da polidez e um desmembramento de um falso estereótipo construído dentro do conto. Os resultados e a conclusão apontam a importância que é trabalhar com textos literários e o uso da semântica e pragmática como ferramentas para proporcionar uma melhora nas aulas de Língua Inglesa.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Polidez. Estereótipos. Literatura. ELI. Salas de aula.

## References

- HAMDOUN, Q. H.; HUSSAIN, S. S. **Teaching Language through Literature:** a diagnostic study on the teaching of English as a foreign language. Riyadh: Language Unit, College of Languages & Translation, King Saud University, 2004.
- HISMANOGLU, M. Teaching English through Literature. **Journal of Language and Linguistic Studies**, [S.l.], v.1, n.1, p.53-66, 2005.
- HURFORD, J. R.; HEASLEY, B. H.; SMITH, M. B. **Semantics:** a coursebook. 2nd. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- KING, S. The man in the black suit. In \_\_\_\_\_. **Everything's eventual:** 14 dark tales. New York: Scribner, 2002. p.35-68.
- ROGAK, L. **Haunted heart:** the life and times of Stephen King. New York: St. Martin's Press, 2008.

TODOROV, T. **A literatura em perigo**. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

YULE, G. **Pragmatics**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

# *A VIAGEM DO ELEFANTE*, REESCRITURA POSCOLONIAL DE JOSÉ SARAMAGO

Patricia PÉNDOLA\*

- **RESUMEN:** El objetivo del presente artículo es analizar las estrategias empleadas por el narrador de *A viagem do elefante* publicado en 1998, de José Saramago, para proponer una interpretación que explique el propósito que estas cumplen dentro de la novela. El relato aborda un hecho menor en la historia de Portugal y Austria, que pone en contacto sujetos de diferentes culturas. Los recursos utilizados corresponden tanto a la relectura y reescritura del acontecimiento histórico, como la reflexión metadiscursiva de la voz narrativa, que comenta las consecuencias del encuentro. Consideramos que las estrategias empleadas por narrador, al reflexionar sobre el intercambio que produce el contacto de distintas culturas, buscan develar la hegemonía impuesta a los sujetos colonizados con gestos que le niegan dignidad. *A viagem do elefante* es estudiada desde la teoría de Machado y Pageaux (2001) para un análisis comparatista, y los estudios de Bonnici (2012) para abordar la relación entre literatura y poscolonialismo.
- **PALABRAS CLAVE:** Poscolonialismo. Relectura. Reescritura. Metadiscursividad.

“*Quem é o cornaca, É o homem que vai em cima, Em cima de quê, Em cima do elefante, de que havia de ser, Quer dizer que cornaca significa o que vai em cima, Não sei o que significa, só sei que vai em cima, a palavra parece que veio da Índia*”.

José Saramago (2016, p.45).

## Introducción

La producción literaria de José Saramago (1922-2010), muy poco conocida en Chile, ha sido apenas estudiada incluso por la academia chilena. Existen escasos artículos escritos en español sobre las obras del autor, y *A viagem do elefante*, publicado em 1998 no es la excepción. El mismo autor precisa que la novela –publicada diez años después de recibir el Premio Nobel de Literatura– narra un acontecimiento histórico menor, el viaje del elefante que João III, rey de Portugal, regala como presente de bodas al archiduque

\* Doctoranda en Literatura Hispanoamericana Contemporánea. UPLA – Universidad de Playa Ancha. Centro de Estudios Avanzados. Valparaíso – Chile - patipen@gmail.com

Artigo recebido em 08/11/2016 e aprovado em 10/05/2017.

Maximiliano de Austria. Por ello su lectura plantea una serie de interrogantes. ¿Por qué el Premio Nobel elige un hecho histórico casi anecdótico y no uno célebre para escribir su novela? ¿Qué puede plantear un relato escrito en el siglo XXI con trama y temática del XVI? ¿Qué desea comunicar a sus lectores? Sobre qué aspectos, relevantes para nuestra cultura, nos llama a reflexionar? Si bien la trama se ambienta lejana en los siglos y enfrente a los personajes a peripecias y conflictos materiales que en apariencia hoy estarían superados por la modernidad, su vigencia reside en las problemáticas que nos afectan como sociedad, entre las que destacan el encuentro entre culturas y la persistencia de relaciones desiguales entre seres humanos, fundadas en los poderes hegemónicos.

La narración es entregada por una voz que de manera permanente comenta lo que está contando, se interroga sobre los acontecimientos relatados y sus implicaciones, a la vez que incorpora elementos propios de nuestra contemporaneidad; quien enuncia interpela al lector de forma constante. Es más, la manifiesta e intencionada presencia del narrador obedece a un objetivo que el presente artículo busca revelar. Se trata de un ejercicio de relectura y reescritura de hechos históricos abordados desde un enfoque poscolonial. Por ello, el propósito de este análisis es mostrar cómo las estrategias empleadas por la voz encargada de narrar el contacto entre distintas culturas, junto con reflexionar en torno al intercambio que se produce a partir del encuentro intercultural, muestran la hegemonía impuesta a los sujetos colonizados con gestos que le niegan su dignidad. Con este objetivo, la novela es estudiada desde los postulados teóricos de Machado y Pageaux (2001) para un análisis comparatista, y los estudios de Bonnici (2012) que permiten abordar el relato desde una perspectiva poscolonial. Como bibliografía secundaria, se cita el artículo “Bakhtin e o metadiscocurso em *A viagem do elefante*, de José Saramago”, de los investigadores Juscelino Pernambuco y Camila de Araújo Beraldo Ludovice (2013). A partir de dicho aparato teórico, se analiza tanto la apropiación de elementos foráneos, el diálogo intercultural como el imaginario que se construye en torno al extranjero, a través de una relectura poscolonial que devela la crítica a los poderes hegemónicos.

Los aspectos analizados son la incorporación al portugués de palabras procedentes de otras lenguas; el imaginario que cada pueblo presentado en la novela –portugués, español, austriaco e indio– construye sobre el “otro” extranjero; la reescritura de relatos de distintas tradiciones y orígenes, reelaborados y apropiados –o no– por la cultura occidental de acuerdo a cómo aparecen en la obra estudiada y, finalmente, las marcas hegemónicas.

Sin duda, la Literatura Comparada entrega al crítico recursos para acceder al múltiple y variado imaginario en torno a la alteridad, permitiéndole problematizar las construcciones del otro. De acuerdo a Machado y Pageaux (2001, p.48), “[o] estudo das imagens do estrangeiro num determinado texto, numa literatura ou mesmo numa cultura –ou, como se diz em francés, *imagologie*– é um dos métodos de investigação mais antigos, ou melhor dito, tradicional, em Literatura Comparada”. A partir de ello, se puede proponer que *A viagem do elefante* asume tal tarea comparatista en su trama. Desde otra perspectiva, la Nueva Novela Histórica formula una relectura del pasado y “[...] bajo la óptica del presente permite que ese pasado funcione como un pretexto para cuestionar la realidad actual” (NASCIMENTO, 2015, p.50), ejercicio que también

realiza la obra estudiada, compartiendo así los objetivos de la Nueva Novela Histórica. El eje que vincula la metodología de la Literatura Comparada con la función atribuida a la Nueva Novela Histórica, articula el análisis y las observaciones que componen esta propuesta de lectura.

## Diálogo intercultural y apropiación–rechazo de elementos foráneos

Como se señala en la introducción, las estrategias metadiscursivas son constantes a lo largo del relato. Al respecto, el estudio de Pernambuco y Ludovice (2013) señala que: “*Na leitura do romance A viagem do elefante, percebe-se que o discurso em muitos momentos da narrativa aponta para si mesmo e constitui um metadisco*urso”. Dicha estrategia permite al narrador comentar aquello que está contando, interpelando al lector. En tales ocasiones, la voz narrativa incorpora reflexiones que evidencian tanto la distancia histórica que media entre el acontecimiento relatado y el momento de enunciación, como el intercambio cultural entre personajes provenientes de distintas tradiciones. ¿Con qué objetivo? Machado y Pageaux (2001) explican que la presencia, la fuerza y la vigencia del contacto entre dos tradiciones o dos literaturas constituyen el elemento que favorece el surgimiento de nuevas relaciones entre distintas culturas. Saramago relata el contacto entre individuos provenientes de tres culturas europeas en formación, dos de ellas convertidas ya en imperio, y un cuarto sujeto proveniente de la India, con el fin de revelar en tal encuentro tensiones y equívocos surgidos en el establecimiento de vínculos de origen y orden político. La novela entrega una imagen literaria de las culturas en contacto que, siguiendo a Machado y Pageaux (2001), puede definirse como:

[U]m conjunto de ideias sobre o estrangeiro incluídas num processo de literarização e também de socialização, quer dizer, como elemento cultural que remete à sociedade. Esta nova perspectiva obriga o investigador a ter em conta não só os textos literários em si, mas também as condições da sua produção e da sua difusão, bem como de todo o material cultural como o qual se escreve, pensa e vive. (MACHADO; PAGEUAX, 2001, p.50, énfasis del autor).

La invitación de los críticos es, entonces, a considerar el material cultural con que se elabora el texto literario, con el fin de analizar los cruces problemáticos en que la imagen tiende a ser un elemento revelador y esclarecedor del funcionamiento de una ideología. De ahí que el estudio de los elementos culturales que se evidencian al producirse el contacto entre dos o más tradiciones pueda servir para rastrear la ideología hegemónica subyacente, develada por la intervención del narrador.

Por ello, el análisis que sigue comienza con el término *cornaca*, intraducible al español en una sola palabra; proviene del cingalés *kūruneka* y significa el oficio de “cuidador de elefantes”. Se trata de una “palabra fantasma”, en los términos que proponen Machado y Pageaux:

*No caso da “palavras fantasma”, os semas virtuais são, se assim se pode dizer, mais numerosos, os efeitos de sentido são mais complexos, traçando campos semânticos mais amplos. A verdade é quem a “palavra fantasma” não serve apenas a comunicação directa, linguística; serve também a comunicação simbólica.* (MACHADO; PAGEUAX, 2001, p.56, ênfasis del autor).

El término *cornaca* remite simbólicamente al pasado imperial de Portugal y a sus enclaves coloniales en India. Subhro, el *cornaca*, y Salomão, el elefante que cuida, constituyen una unidad; ambos son objetivados, puesto que el primero es el principal responsable de conducir al segundo a Austria, como regalo de João III de Portugal al archiduque Maximiliano. Que un ser humano sea el regalo de un monarca a otro de igual jerarquía, revela ya la hegemonía problematizada en este análisis.

Además la palabra *cornaca* provoca desconcierto entre quienes ven pasar al elefante y su cuidador, en este viaje que ambos emprenden de forma obligada: “*Quem é o cornaca, É o homem que vai em cima, Em cima de quê, Em cima do elefante, de que havia de ser, Quer dizer que cornaca significa o que vai em cima, Não sei o que significa, só sei que vai em cima, a palavra parece que veio da Índia*” (SARAMAGO, 2016, p.45). Como es posible apreciar, la cita evidencia que el término es aún desconocido para los portugueses del siglo XVI, pues recién se incorpora al idioma; dicho de otro modo, la empresa imperialista del Portugal aún está en desarrollo.

Como segundo punto, en cuanto a la forma de construcción del imaginario sobre el extranjero, los críticos citados precisan que “[...] a imagen é, até certo ponto, linguagem, linguagem sobre o Outro; neste sentido, ela retoma necessariamente uma realidade que designa y significa. Mas o verdadeiro problema é o da lógica da imagen, da sua ‘verdade’ e não da sua ‘falsidade’” (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p.51, ênfasis del autor). La imagen del español que se desprende de *A vigem do elefante* revela el imaginario que los portugueses han construido de ellos y que pervive, pues Saramago lo problematiza en el relato. Un pasaje de la novela resulta especialmente esclarecedor. La comitiva portuguesa encargada de trasladar al elefante hasta Valladolid, lugar donde se encuentra el archiduque, debe cruzar por España. Los soldados portugueses recelan de los habitantes del país, tal como se lee en la cita: “*Imagine também que as quadrilhas de bandoleiros*” y “*bandoleiros espanhóis e em território espanhol*” (SARAMAGO, 2016, p.54, ênfasis nuestro). Como es posible inferir, las expresiones reflejan una desconfianza que corresponde al imaginario construido sobre el español por los portugueses. De hecho, el pasaje forma parte de las advertencias que el secretario Pero de Alcáçova Carneiro plantea de manera reiterada al Comandante a cargo de la comitiva, todas ellas encabezadas con la palabra “imagine”. La cita ilustra de manera clara que el estereotipo es “uma forma maciça de comunicação” y “[...] uma prodigiosa elipse do raciocínio, do espírito discursivo, de que é, evidentemente, a perfeita caricatura” (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p.52).

Un tercer modo de ilustrar la tensión provocada por el contacto intercultural es la interpretación errónea por parte de la comitiva que acompaña al elefante, del saludo de los españoles, y el posterior equívoco que ello produce: “[...] pois aí iria estar um destacamento militar espanhol ou austriaco para o receber” (SARAMAGO, 2016, p.54,

énfasis nuestro). La palabra recibir es mal interpretada por el secretario Pero de Alcácova Carneiro, quien ve en ellas una amenaza bélica: “[...] não tinha gostado nada de ver na carta do seu colega espanhol aquela palavra receber” (SARAMAGO, 2016, p.54), acota el narrador. La interpretación refuerza el estereotipo negativo que los portugueses han construido de los españoles, originando un operativo bélico que también evidencia otro imaginario, esta vez de los portugueses respecto de los austriacos, como se analiza unas líneas más adelante. “Surge o contacto no momento em que dois elementos se encontram ou dialogam, se enfrentam ou, de certo modo, vão apontar-se um do outro provocando aquilo a que o filósofo Michel Serres chamou curto circuito” (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p.29, énfasis nuestro). La metáfora del encuentro cultural como cortocircuito grafica el diálogo intercultural ficcionalizado en la novela estudiada; de dichos contactos surge el imaginario que se construye sobre las culturas extranjeras.

Para abordar un cuarto momento de la narración que ilustra el contacto, vale citar nuevamente a Machado y Pageaux, quienes identifican cuatro actitudes fundamentales frente al extranjero como representación del otro. La “manía” se relaciona con la admiración y sobrevaloración por otra cultura; las fobias se caracterizan por lo contrario: rechazo, desprecio y subvaloración de la cultura foránea; las filias que constituyen la afinidad y simpatía por el extranjero. La cuarta postura no emite juicio sobre ellos, sin embargo, devela opciones filosóficas y políticas. Sobre ellas los críticos citados concluyen que: “[...] constituem, de maneira inequívoca, estável e permanente, as manifestações mais nítidas duma interpretação do estrangeiro, duma leitura do Outro” (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p.63). En cuanto a las fobias, los mismos críticos aclaran que ocurre cuando “[a] realidade cultural estrangeira é tida por inferior ou negativa em relação à cultura de origem: há então ‘fobia’, e esta atitude desencadeia, como reacção, uma sobrevalorização de toda ou de parte da cultura de origem” (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p.61, énfasis del autor). Así, en las citas anteriores es posible reconocer que el imaginario construido sobre los españoles corresponde a una fobia de la cultura lusa respecto de los primeros. Similar actitud es posible notar en el contacto que se da entre la comitiva portuguesa y los soldados austriacos. Se mencionó antes que la malinterpretación de la palabra “receber” por parte del secretario Pero de Alcácova Carneiroa cargo de la comitiva, desató una operación bélica. Sin embargo, cuando el enemigo ya no es el ejército español, sino el austriaco que viene a recoger a Salomão para conducirlo junto a su nuevo dueño, la fobia frente al extranjero se muestra a la vez como la subvaloración de la cultura de origen. Como se aprecia en la siguiente cita, el encuentro de las tropas finaliza sin la batalla esperada, pues:

*Foi nesse instante que uma manobra dos soldados autriacos fez resplandecer de golpe, sob o sol, as couraças de aço polido. O efeito na assistência foi fulminante. Perante os aplausos e as exclamações de surpresa a saltar de todos os lados, era evidente que o império austriaco, sem disparar um só tiro, venceria a escaramuça inicial. O comandante português comprehendeu que deveria contraatacar imediatamente, mas não via a manera, [...] O comandante recuou um pouco o cavalo, consciente da enorme diferença, em potencia e beleza, da sua montada em comparação com a égua alazã que o austriaco cavalgava. (SARAMAGO, 2016, p.71-72, énfasis nuestro).*

Como se infiere, la voz narrativa se esmera en detallar el encuentro de ambos ejércitos, y comenta con ironía el triunfo de los austriacos sobre los portugueses, quienes “sem disparar um só tiro, vencerá a escaramuça inicial” (SARAMAGO, 2016, p.72), con el fin de retratar el sentimiento de inferioridad de los portugueses ante el poderío austriaco. A la vez, el narrador ilustra la preeminencia de los primeros, simbolizada en el brillo de las armaduras soldadescas y por la belleza de la cabalgadura del comandante enemigo, frente al menoscabo de los portugueses enfatizado en el relato. El Comandante portugués ha hecho una lectura de su oponente y, al retroceder su yegua, reconoce la supremacía del otro. En otras palabras, el episodio refleja que el concepto de fobia también obedece a motivos contrarios a explicados más arriba; el rechazo que provoca el austriaco se debe a la percepción disminuida que los portugueses tienen de sí mismo, al compararse con las culturas del norte de Europa.

No obstante, es válido insistir que el momento histórico recreado por el relato corresponde al siglo XVI, época en que Portugal ha comenzado a expandir su poderío imperial. Y no solo el país luso ya ha iniciado su aventura imperialista, también España ocupa tal situación política; son potencias que van a construir imperios en vastos territorios. Sin embargo, el narrador presenta a portugueses y españoles disminuidos frente a los austriacos, lo que aparece reflejado en las citas anteriores. Por ello es que se plantea que la distancia temporal existente entre el hecho histórico ficcionalizado y su momento de enunciación permiten a la novela problematizar la hegemonía del Norte y Centro de Europa respecto del Sur, que persiste en la actualidad.

Un quinto episodio da cuenta del contacto entre las culturas europeas y la de Oriente, en el diálogo que el *cornaca* mantiene con los soldados portugueses en torno a la religión. El Comandante a cargo de llevar a la comitiva hacia Valladolid, le pide a Subhro que explique sus creencias religiosas:

*Fala-nos desse tal ganeixa, disse o comandante, Comandante, a religião hinduísta é muito complicada, só um indiano está capacitado para comprehendê-la, e nem todos o conseguem, Creio recordar que me disseste que és cristão, E eu recordo-me de ter respondido, mais ou menos, meu comandante, mais ou menos, Que quer isso dizer na realidade, és ou não és cristão, Baptizaram-me na índia quando eu era pequeno, E depois, Depois, nada, respondeu o cornaca com um encolher de ombros.* (SARAMAGO, 2016, p.38).

En las respuestas del *cornaca*, es posible notar que la labor evangelizadora del cristianismo en la India se limita al bautismo. El narrador acota que Subhro se encoge de hombros, gesto que puede indicar la nula participación del sujeto en la religión que se le impone, cuestionando así la labor de la iglesia Católica, pues no hay en el indiano una real conversión. Imperio y evangelio, no obstante la fuerza y poderío de su empresa de conquista y conversión, no consiguen someter ni sujetar, ni menos borrar las identidades de los individuos y las culturas colonizadas.

Aún cuando el *cornaca* en un principio había expresado sus aprensiones sobre lo que podía o no decir, reflejando así la plena conciencia de su diferencia en tierra

extranjera: “embora dos homens eu não deva falar, não passo de um indiano em terra que não é sua” (SARAMAGO, 2016, p.38), no obstante, accede a hablar de religión. Al contar la historia de Ganeixa, se abre la posibilidad de contrastar relatos religiosos de diverso origen y las interpretaciones y apropiaciones que cada una de las culturas en contacto elaboran de la otra. El indiano explica que su religión es politeísta: “Temos milhares, mas o terceiro em importância é siva, o destruidor” (SARAMAGO, 2016, p.38). Antes el cornaca se ha referido a otras dos divinidades, Brama y Vixnu, por lo que el Comandante infiere: “Se bem percebo, os três fazem parte de uma trindade, são uma trindade, como no cristianismo” (SARAMAGO, 2016, p.38). La respuesta de Subhro deja perplejos a los soldados cristianos:

*No cristianismo são quatro, meu comandante, com perdão do atrevimento, Quatro, exclamou o comandante, estupefacto, quem é esse quarto, A virgem, meu senhor, A virgem está fora disto, o que temos é o pai, o filho e o espírito santo, E a virgem, Se não te explicas, corto-te a cabeça, como fizeram ao elefante, Nunca ouvi pedir nada a deus, nem a jesus, nem ao espírito santo, mas a virgem não tem mãos a medir com tantos rogos, preces e solicitações que lhe chegam a casa a todas as horas do dia e da noite, Cuidado, que está aí a inquisição, para teu bem não te metas em terrenos pantanosos* (SARAMAGO, 2016, p.38-p.39).

La amenaza se impone al evocar a la Inquisición y, de esta forma, el Comandante niega otras interpretaciones que, desde la mirada del otro, no carecen de sentido. No obstante, prevalece una mirada de descrédito ante la cultura no europea. En tal sentido, resulta iluminador citar a Bonnici (2012, p.29): “A nudez dos povos indígenas, descrita em todos os documentos coloniais, é metonímia da suposta incapacidade dos povos pos-coloniais de emergir com sua literatura e produzir obras de arte iguais às europeias”. Si bien es cierto que el crítico maltés se refiere a las culturas poscoloniales y su producción literaria, la cita dialoga con aquello que Saramago problematiza en este episodio. La amenaza del comandante, empero, no es obstáculo para que el indiano continúe con la explicación respecto de la teogonía hindú. Luego de escuchar el relato acerca del renacimiento de Ganeixa, el narrador incluye una expresión coloquial y despectiva que revela la mirada del cristianismo frente a otras las creencias religiosas: “Histórias da carochinha, resmungou um soldado” (SARAMAGO, 2016, p.40, énfasis nuestro). El soldado masculla tal respuesta, indica el narrador, mostrando el desprecio que acompaña a la expresión utilizada, que puede ser traducida como cuentos infantiles. Sin embargo, la mirada crítica de Subhro frente a los relatos religiosos sigue apareciendo en el diálogo, lo que es notorio en la respuesta que da al soldado:

*Como a daquele que, tendo morrido, ressuscitou ao terceiro dia, respondeu subbro, Cuidado, cornaca, estás a ir longe de mais, repreendeu o comandante, Eu também não acredito no conto do menino de sabão que veio a tornar-se deus com um corpo de homem barrigudo e cabeça de elefante, mas foi-me pedido que explicasse quem era ganeixa, e eu não fiz mais que obedecer, Sim, mas fizeste considerações pouco amáveis sobre jesus cristo e a virgem que não caíram nada bem no espírito das pessoas aqui presentes* (SARAMAGO, 2016, p.40).

La réplica del indiano no busca defender la religión hindú. El *cornaca* no cree, sino al contrario, en su mirada ambos relatos, –el de la resurrección de Jesús y el del nacimiento de Ganeixa– comparten similar naturaleza. Tal mirada defendida por Subhro puede explicarse por ser él mismo un sujeto que ha reflexionado en torno a asuntos de este orden, en la experiencia de haber tomado contacto con culturas distintas a la suya, lo que le ha permitido generar una imagen de las religiones, cualesquiera que ellas sean. El *cornaca* se ha construido una imagen de las religiones conocidas por él. Por su parte, los cristianos también forjan una representación de los relatos religiosos de los hindúes. De acuerdo a Machado y Pageaux (2001, p.51), la imagen es: “[...] a representação de uma realidade cultural estrangeira através da qual o indivíduo ou o grupo que a elaboraram (ou que a partilham ou que a propagam) revelam e traduzem o espaço ideológico no qual se situam”, se puede proponer que la intransigencia de los cristianos, representados por el comandante portugués, revelan una mirada de menosprecio frente a las tradiciones culturales de la alteridad.

La parodia a la Iglesia Católica y a la fe cristiana alcanza su mayor punto en el episodio del milagro que protagoniza Salomão ante la basílica de San Antonio. Un emisario de la iglesia le pide al *cornaca* un prodigo: que el elefante se arrodille frente al portal de la basílica, como se lee en la cita:

*O milagre, disse o padre juntando as mãos, Que milagre, perguntou o cornaca ao mesmo tempo que sentia a cabeça a dar-lhe uma volta, Se o elefante fosse ajoelhar-se à porta da basílica, não te parece que seria um milagre, um dos grandes milagres da nossa época, perguntou o sacerdote tornando a unir as mãos* (SARAMAGO, 2016, p.101, énfasis nuestro).

La intención paródica es clara en ese unir de manos del sacerdote, que el narrador reitera, poniendo en duda la santidad y probidad de la petición, puesto que el milagro invocado no es más que una treta que el representante de la Iglesia Católica viene a proponer al *cornaca*. Así lo señala Subhro: “*Quer-me parecer, disse o cornaca, que pela vossa igreja católica anda muito cinismo*” (SARAMAGO, 2016, p.102). El sacerdote se justifica invocando el daño que en la Iglesia Católica ha causado la doctrina de Lutero pues: “[...] a pesar de morto, anda a causar grande prejuízo à nossa santa religião, tudo quanto possa ajudar-nos a reduzir os efeitos da predicação protestante será bem-vindo” (SARAMAGO, 2016, p.102). Como se infiere, el requerimiento del sacerdote católico obedece a la lucha por la hegemonía religiosa.

Pese al cuestionamiento inicial, el indiano acepta el pedido y logra entrenar a Salomão para que realice la proeza de arrodillarse frente a la basílica:

*[O] elefante, obedecendo a un ligeiro toque na orelha direita, dobrou os joelhos, não um, como o que já se daría por satisfeito o padre que viera com o requerimento, mas ambos, assim se vergando à majestade de deus no céu e dos seus representantes na terra.* (SARAMAGO, 2016, p.103-104, énfasis nuestro).

Las intervenciones del narrador insisten en la parodia del milagro, revelando de esta forma la lucha por la hegemonía religiosa, puesto que el hecho prodigioso confirmaría la supremacía del catolicismo sobre la doctrina protestante. Para ello es que son convocados los habitantes de la localidad: “*Uma multidão de testemunhas que por todos os tempos vindouros irão certificar o milagre*”, multitud que luego, comenta el narrador, “*unanimemente, caía de joelho*” (SARAMAGO, 2016, p.103 y p.104). Es más, la expresión de la voz narrativa que cierra el episodio acota: “*a múmia do glorioso santo antónio estremecia de gozo no túmulo*” (SARAMAGO, 2016, p.104), comentario que desacraliza de manera categórica al catolicismo.

## Poder hegemónico y resistencia

La tarea de la literatura comparada consiste en el “[...] *estudo dos elementos estrangeiros que existem em todas as literaturas [...] Estudar este elemento estrangeiro, é re-ler a literatura nacional*” (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p.15). En el caso de la novela estudiada, es Saramago quien relea un episodio menor de la historia nacional y lo reescribe a partir de una mirada poscolonial con el objetivo de desenmascarar los ejercicios hegemónicos de poder.

Por su parte, en el estudio sobre poscolonialidad, Bonnici (2012) define las estrategias de reescritura y relectura en el proceso de descolonización que caracteriza las últimas décadas. La primera corresponde a la apropiación de un texto canónico, reconocido por la cultura hegemónica, por parte de un autor que problematiza trama, personajes o estructura para crear un nuevo texto como respuesta poscolonial a la ideología contenida en el original. La relectura corresponde la capacidad del lector para percibir la posición ideológica del texto en la construcción, expansión y establecimiento del imperio. En el caso de *A viagem do elefante*, es posible encontrar ambas estrategias. En cuanto la primera, están los documentos históricos el autor consultó y que luego reescribe. Respecto a la relectura, Saramago lee el hecho en sí y las acciones de los actores históricos que en él participaron, el rey de Portugal João III y el archiduque Maximiliano de Austria, simbolizando en ellos el poder hegemónico de dicha época.

Mas si la tarea del crítico implica no separar la escritura de su contexto cultural y sociopolítico (MACHADO; PAGEAUX, 2001), al analizar la novela se debe considerar que, aun cuando se refiera a un pasado alejado más de cuatro siglos, surge en un contexto específico, está dialogando con su propia época y cultura. Así pues, la novela no solo reflexiona en torno al ejercicio del poder jerárquico e incuestionable de imperios y monarquías renacentistas –evidenciados por el narrador–, sino también con nuestro presente poscolonial. De esta forma, los siguientes aspectos analizados corresponden a las imposiciones hegemónicas de los gobernantes con los que se busca revelar arbitrariedad, falta de sobriedad y madurez y, sobre todo, la negación del otro colonizado que realiza el discurso hegemónico. La crítica de Saramago no solo se centra en los credos religiosos problematizados hasta este punto, sino que también se extiende a los poderes políticos, puesto que ofrecen un diálogo intercultural entre la hegemonía imperial y

la resistencia ofrecida por Subhro, el colonizado. En consecuencia, el análisis siguiente aborda principalmente las figuras de João III de Portugal, Maximiliano de Austria y, en contrapunto, a Subhro, el *cornaca*.

La primera imagen que entrega la novela del rey de Portugal, muestra a João III reflexionando en torno a un hecho irrelevante, como es posible notar en la cita: “[...] o rei encolheu os ombros e regressou à espinhosa tarefa de descobrir um presente capaz de satisfazer o arquiduque maxílio de áustria” (SARAMAGO, 2016, p.6, énfasis nuestro). El pasaje devela a un monarca preocupado de algo tan superficial como la elección de un regalo, y que responde, en la evidente parodia del narrador, a esa tarea espinosa. Una página más adelante, el narrador comenta la incapacidad del João III para redactar una carta al archiduque:

[O] rei mandou vir o secretário pêro de alcáçova carneiro e ditou-lhe uma carta que não lhe saiu bem à primeira, nem à segunda, nem à terceira, e que teve de ser confiada por inteiro à habilidade retórica e ao experimentado conhecimento da pragmática e das fórmulas epistolares usadas entre os soberanos que exornava o competente funcionario. (SARAMAGO, 2016, p.7).

La falta de habilidad retórica del monarca se ve agravada con el segundo comentario del narrador: “A carta ficou perfeita tanto de letra como de razões (SARAMAGO, 2016, p.7-8, énfasis nuestro). De esta forma, la voz narrativa evidencia la escasa preparación del rey que le impedirían cumplir él mismo las tareas diplomáticas que le impone su cargo. Tampoco el monarca cabalga bien, como se deduce de la siguiente cita: “[...] recomende que aquele que montarei seja grande, gordo e manso, nunca fui de cavalgadas” (SARAMAGO, 2016, p.9). Es decir, João III no cumple con el otro ideal caballeresco propio de la época; no tiene habilidades retóricas ni guerreras.

Otro punto a destacar es la mirada del presente que inserta el relato, respecto de los miedos del rey en relación a sus pares de Europa. El narrador da paso a un monólogo interior del rey, quien expresa el temor de que el elefante no sea bien recibido por el Archiduque: “[...] como resistirei eu á vergonha de ver-me desfeiteado perante os olhares compassivos ou irónicos da comunidade europeia” (SARAMAGO, 2016, p.12), comunidad que no existe en el siglo XVI, aprensión que solo se comprende desde el siglo XXI. Y aquello que preocupa al rey no pasa, nuevamente, de un temor infantil. Líneas antes del pasaje citado, la voz narrativa parodia el poder del monarca: “Quero esse animal lavado agora mesmo. Sentia-se rei, era um rei, e a sensação é compreensível se pensarmos que nunca dissera uma frase igual em toda a sua vida de monarca” (SARAMAGO, 2016, p.11, énfasis nuestro). La narración, entonces, parodia el poder de un rey que da órdenes sin ninguna trascendencia, pero que le otorgan el sentimiento de un poder ilimitado, al tiempo que líneas más adelante, evidencian el temor de no estar a la altura de sus pares, dentro de la comunidad europea. Tal parodia solo es posible desde la distancia crítica de los siglos y una clara postura poscolonial al releer y reescribir el hecho desde el presente.

Por otra parte, la aparición de la reina también invierte el paradigma hegemónico, pues de ella es la idea de regalar a Salomão, el elefante: “Parece-me uma ideia interessante,

*É mais do que interessante, é uma ideia boa, é uma ideia excelente, retrucou a rainha com um gesto de impaciência, quase de insubordinação, que não foi capaz de reprimir*” (SARAMAGO, 2016, p.7, énfasis nuestro). El narrador incluye sus apreciaciones respecto de las actitudes y respuestas de la reina, develando la inversión del paradigma: la reina se muestra insumisa, la reina tiene ideas propias, y estas ideas son buenas. Los argumentos de la reina son racionales y de orden económico, como se aprecia en su siguiente exclamación: “[...] há mais de dois anos que esse animal veio da índia, e desde então não tem feito outra coisa que não seja comer e dormir, a dorna da água sempre cheia, forragens aos montões” (SARAMAGO, 2016, p.7). Es decir, el elefante implica solo gastos, por ello la mejor opción es regalarlo.

Además, como se ha reiterado a lo largo de este texto, la novela ficcionaliza un hecho histórico no solo para evidenciar el intercambio cultural entre los pueblos y sus incipientes identidades nacionales, sino también para cuestionar el poder hegemónico que los imperios sustentan. Ello es claro desde la primera mención al *cornaca*, que ocurre cuando João III va en una visita de inspección para informarse de la situación en que está el elefante: “*Como se chama o cornaca, perguntou subitamente o rei, Subhro, creio, senhor, Que significa, Não sei, mas poderei perguntar-lho, Pergunte-lhe, quero saber em que mãos vai ficar salomão*” (SARAMAGO, 2016, p.16). Tanto la apariencia del indiano “coberto de andrajos” (SARAMAGO, 2016, p.12) como su nombre levantan las sospechas del rey, que antes no se ocupó ni del elefante ni de su cuidador; se trataría, entonces, de una reacción de desconfianza frente al otro distinto.

Más adelante, Saramago problematiza la extrañeza que el nombre Subhro provoca en el archiduque Maximiliano, revelando los gestos del poder hegemónico. Se trata del episodio en que el archiduque conoce al *cornaca*:

*Subhro está parado diante do arquiduque, e aguarda as perguntas. Que nome é o teu, foi, como era mais do que previsível, a primeira delas, O meu nome é subhro, meu senhor, Sub, quê, Subhro, meu senhor, é esse o meu nome, E significa alguma coisa, esse teu nome, Significa branco, meu senhor, Em que língua, Em bengali, meu senhor, uma das línguas da índia. O arquiduque ficou calado durante alguns segundos, depois perguntou, És natural da índia, Sim, meu senhor, fui para portugal com o elefante, há dois anos, Gostas do teu nome, Não o escolhi, foi o nome que me deram, meu senhor, Escolherias outro, se pudesses, Não sei, meu senhor, nunca pensei em tal, Que dirias tu se eu te fizesse mudar de nome, Vossa alteza haveria de ter uma razão, Tenho-a. [...] Então o arquiduque maximiliano disse, O teu nome é custoso de pronunciar, Já mo têm dito, meu senhor, Tenho a certeza de que em viena ningüém o irá entender, O mal será meu, meu senhor, Mas esse mal tem remédio, passarás a chamar-te fritz* (SARAMAGO, 2016, p.81).

El archiduque, interesado en un primer momento en el *cornaca*, ejerce su poder mediante la acción de renombrar a Subhro. Maximiliano de Austria, al efectuar tal acto, despliega una fuerza performativa: rebautizar al *cornaca* es pretender transformar al sujeto indiano. Tal gesto puede ser explicado, siguiendo a Machado y Pageaux (2001), a partir de la separación entre individuos pertenecientes a dos culturas distintas, pues

toda y cualquier imagen es el resultado de una distancia significativa entre dos realidades culturales. Cuando elige el nombre de Fritz, el archiduque busca adaptar al *cornaca* y convertirlo en un ser comprensible para su cultura.

El poder del archiduque, indiscutible y arbitrario, opera sin discusión, aun cuando se trate de caprichos personales. Bien lo sabe el *cornaca*: “*Subbro não respondeu, demasiado sabia que não é permitido dirigir perguntas aos reis, esse será o motivo por que sempre foi difícil, e às vezes mesmo impossível, arrancar-lhes uma resposta às dúvidas e às ralações dos seus súbditos*” (SARAMAGO, 2016, p.81). Reiteremos que el momento de enunciación es la época contemporánea del narrador, separada por cuatro siglos de lo narrado. Desde tal distancia, los sujetos que detentan poder político en la novela aparecen infantilizados, presentados como niños con amplios dominios en variados ámbitos, y de escasa reflexión, aun cuando ello implique negar al otro. Pues el episodio, además, remiten a la práctica esclavista de rebautizar a los africanos capturados para ser vendidos, es decir, cambiar el nombre de un ser humano es ejercer una violencia simbólica con el fin de someter a un sujeto, transformando de manera drástica y radical su identidad y su vida.

No obstante, en contraste con estos sujetos que ejercen poder hegemónico y revelan escasa reflexión, Subbro, el colonizado, intenta resistir la imposición de Maximiliano de Austria:

*Fritz, repetiu com voz dorida subbro, Sim, é um nome fácil de reter, além disso há já uma quantidade enorme de fritz na áustria, tu serás mais um, mas o único com um elefante, Se vossa alteza mo permite, eu preferiria continuar com o meu nome de sempre, Já decidi, e ficas avisado de que me enfadarei contigo se voltares a pedir-mo, mete na tua cabeça que o teu nome é fritz e nenhum outro, Sim, meu senhor* (SARAMAGO, 2016, p.81-82).

Y es este sujeto colonizado quien también es capaz de razonar en la novela, que está consciente de su individualidad a causa de su diferencia:

*Então o cornaca disse, Éramos subbro e salomão, agora seremos fritz e solimão. Não se dirigia a ninguém em particular, dizia-o a si próprio, sabendo que estes nomes nada significam, mesmo tendo eles vindo ocupar o lugar de outros que, sim, significavam. Nasci para ser subbro, e não fritz, pensou.* (SARAMAGO, 2016, p.82, énfasis nuestro).

Como se lee en la cita, el monólogo interior que entrega el narrador y sus propios comentarios –“*sabendo que estos nombres nada significam*” (SARAMAGO, 2016, p.82)–, Subbro se resiste de manera interna a la imposición hegemónica de Maximiliano de Austria.

Es válido también prestar atención a los nombres con que son rebautizados tanto el *cornaca* como el elefante. En cuanto al primero, como lo evidencian las citas, el archiduque ha elegido un nombre común en su país, pues lo extraordinario radica en que será el único Fritz en Austria con un elefante. Y puesto que lo asombroso es justamente el elefante, al rebautizarlo como Solimão, la elección del archiduque puede ser leída como

un gesto hegemónico. Si atendemos a los conflictos políticos de la época ficcionalizada, los imperios de España y Austria enfrentan en el siglo XVI al poderoso Imperio Otomano. Al respecto, el artículo “El Imperio otomano y la intensificación de la catolicidad de la monarquía hispana” de Miguel Ángel de Bunes Ibarra (2007) aporta luces sobre tal confrontación entre la dinastía de los Austrias en España y el Imperio Otomano. Así, de Bunes puntualiza que “el Emperador [Carlos V] se presenta ante sus contemporáneos como [...] el hombre que puede parar el avance de las huestes de Solimán el Magnífico por Europa” (BUNES IBARRA, 2007, p.164, énfasis nuestro). De ello es posible inferir que al elegir el nombre para el elefante, Maximiliano de Austria no procede de forma ingenua, sino que tras este gesto se devela un guiño a las otras potencias imperiales, aliadas o no: él es dueño de un ejemplar del mamífero más grande y poderoso sobre el planeta, y a la vez, es quien detenta el poder simbólico sobre Solimán el Magnífico, emperador otomano, al otorgarle tal nombre a su elefante. Es decir, mientras Subhro rebautizado Fritz aparece minimizado por el archiduque en tanto sujeto subalterno, Solimão personifica la grandeza de su poderío.

## Conclusiones

Desde Lisboa y regalados por el rey de Portugal João III salen Subhro y Salomão; a Viena arriban Fritz y Solimão. Dos veces cosificados, dos veces también obligados a emprender un largo viaje, de India a Portugal, de allí a Austria, la novela que cuenta esta travesía no busca solo narrar una aventura para el divertimento. El desenlace refleja de manera más precisa el grado de cosificación ejercida sobre uno de estos protagonistas. El elefante muere dos años después de su llegada a Viena, en 1553. El narrador describe el destino de los restos de Solimão:

*Além de o terem esfolado, a salomão cortaram-lhe as patas dianteiras para que, após as necessárias operações de limpeza e curtimento, servissem de recipientes, à entrada do palacio, para depositar as bengalas, os bastões, os guarda-chuvas e as sombrinhas de verão.* (SARAMAGO, 2016, p.137, énfasis nuestro).

El narrador restituye el nombre original al elefante, devolviéndole así su identidad arrebatada. Llama la atención que sean las patas delanteras las cortadas y convertidas en depósito para objetos, las mismas que se arrodillaron frente a la basílica, ratificando a través de este milagro, la supremacía de la Iglesia Católica. Al respecto, la voz narrativa comenta: “*Como se vê, a Salomão não lhe serviu de nada ter-se ajoelhado*” (SARAMAGO, 2016, p.137). De la acotación se deduce que el hecho milagroso solo sirvió a los propósitos del catolicismo, también presentado como un poder hegemónico que responde solo a sus intereses particulares.

En cuanto a Subhro, el narrador lo presenta como un sujeto colonizado por los portugueses, que en el inicio de la novela vive relegado al cuidado del elefante, en un rol subalterno. En dicho país se lo trata reconociendo su diferencia, pero no se le imponen otras tareas, ni se le exige que asuma otra identidad. Distinta es la situación del indiano

frente a la autoridad del archiduque, quien rebautiza a Subhro con el nombre de *Fritz*, en una muestra de poder incuestionable. Tal cambio no opera como un acto performativo, pues el *cornaca* se resiste, rebelándose en su interior contra el nuevo nombre. Como se ha argumentado ya, la inclusión de este episodio solo busca develar aquellos gestos indudablemente imperialistas.

Mediante estrategias metadiscursivas, el narrador crea imágenes de los sujetos que detentan poder, revelando las prácticas hegemónicas arbitrarias. Saramago incluye una voz que cuestiona el discurso hegemónico, al realizar la tarea de enumerar, desmontar y explicar dichos discursos para demostrar que la imagen es elemento de un lenguaje simbólico (MACHADO; PAGEAUX, 2001). Asimismo, se vale de formas paródicas para presentar a portugueses, españoles y austriacos, evidenciando la superioridad de los *últimos* y develando una imagen disminuida de los primeros, con el fin de mostrar la hegemonía que las culturas de Europa central y norte ejercen aún sobre las del sur. Frente a ellas, la alteridad se encuentra problematizada no por los europeos, sino por el subalterno, el colonizado, el único sujeto que razona y tiene conciencia de ser en su diferencia, quien se resiste a cambiar, aun cuando quienes detentan el poder hegemónico quieran sujetarlo y cosificarlo.

PÉNDOLA, P. A viagen do elefante, post-colonial rewrite of José Saramago. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.2, p.133-147, jul./dez., 2016.

- **ABSTRACT:** *The objective of the present article is to analyze the strategies used by the narrator of José Saramago's 'A viagem do elefante', published in 1998 and thus to propose an interpretation that explains the purpose that these strategies fulfill within the novel. The story deals with a minor fact in the history of Portugal and Austria, in which individuals from different cultures interact with each other. The resources used in this analysis are both the re-reading and rewriting of the historical event, as well as the metadiscursive reflection of the narrative voice, which comments on the consequences of such encounter. We consider that the strategies used by the narrator, when reflecting on the exchange produced by the contact of different cultures, seek to unveil the hegemony imposed on colonized individuals with gestures that deny their dignity. 'A viagem do elefante' is studied from the Machado and Pageaux (2001) theory to carry out a comparative analysis, and the Bonnici (2012) studies to address the relationship between literature and postcolonialism.*
- **KEYWORDS:** Postcolonialism. Re-Reading. Rewriting. Metadiscursivity.

## Referencias

- BONNICI, T. **O pós-colonialismo e a literatura**. 2.ed. Maringá: Ed. da UEM, 2012.  
BUNES IBARRA, M. A. de. El imperio otomano y la intensificación de la catolicidad de la monarquía hispana. **Anuario de Historia de la Iglesia**, Pamplona, v.16, p.157-167,

2007. Disponible en: <http://www.redalyc.org/html/355/35516011/>. Acceso en: 7 feb. 2018.

MACHADO, A.; PAGEAUX, D.-H. **Da literatura comparada à teoria da literatura.** 2.ed. Lisboa: Presença, 2001.

NASCIMENTO, D. **El océano de fronteras invisibles:** relecturas históricas sobre (¿El fin?) de la esclavitud en la novela contemporánea. Madrid: Ed. Verbum, 2015.

PERNAMBUKO, J.; LUDOVICE, C. de A. B. Bakhtin e o metadiscocurso em *A viagem do elefante*, de José Saramago. **Nonada:** letras em revista, Porto Alegre, v.2, n.21, 2013. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451671021>>. Acceso en: 7 feb. 2018. Sin paginación.

SARAMAGO, J. **A viagem do elefante.** 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.



# UN ANÁLISIS NARRATOLÓGICO SOBRE LA OBRA DE JUAN EMAR

Roberto ANGEL GALLARDO\*

- **RESUMEN:** En este artículo se estudiará uno de las características más importantes de la vanguardia literaria en los escritos del narrador chileno Juan Emar, que se refiere a la inmensa variedad de materiales y a la hibridez incluida en cada uno de sus textos, diversidad que incorpora un sinfín de recursos y modificaciones en relación a la literatura tradicional, la cual se imponía en el campo cultural en los inicios de esta corriente artística, es decir, durante los primeros años del siglo XX.
- **PALABRAS CLAVE:** Vanguardia. Hibridez. Heterogeneidad

En este trabajo analizaré uno de los rasgos más relevantes de la vanguardia literaria en la obra de Juan Emar<sup>1</sup>, que consiste en la gran diversidad de materiales e hibridez presente en el interior de sus textos, heterogeneidad que abarca un sinnúmero de recursos y cambios respecto a la literatura tradicional, la cual dominaba el campo cultural en los inicios de esta corriente artística, durante los primeros años del siglo XX.

Son varios los autores que se han referido a esta distancia que toma la obra de arte vanguardista respecto a la obra tradicional.

Al respecto, Hugo Verani (1998), en su artículo “La heterogeneidad de la narrativa vanguardista hispanoamericana”, hace hincapié en la estructura más caótica y desordenada de la obra vanguardista, así como también en la sustracción de las clasificaciones dicotómicas (por ejemplo, coexisten cosas reales y ficticias), con lo que los opuestos se funden, por lo que se plantea una nueva lógica, ajena a la convencional.

Por otra parte, muchas de estas obras están plagadas de comentarios asociados a la intertextualidad y/o a la metaliteratura o de digresiones y fragmentación, además de dirigirse hacia otras artes, tales como el dibujo, el cine o la ciencia, entre otras, lo que complejiza aún más su lectura.

Además, en estas obras puede convivir una diversidad de géneros literarios, como la novela, la poesía, el ensayo, el teatro o las cartas, lo que las convierte en artefactos abigarrados, capaces de generar nuevos campos de realidad.

\* PUCV – Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso, V Región – Chile. robertoangelg@hotmail.com

<sup>1</sup> El corpus de este artículo abarca los siguientes libros de Juan Emar, a saber: a) *M[i] V[ida]: diarios (1911-1917)*; b) sus novelas de juventud *Amor y Regreso*, obras realizadas entre los años 1922 a 1925; c) sus novelas maduras *Ayer, Un Año y Miltín* 1935; d) su libro de cuentos *Diez*; e) su obra cumbre *Umbral* y f) sus epistolarios *Cartas a Carmen* y *Cartas a Pépèche*.

Artigo recebido em 08/11/2016 e aprovado em 10/05/2017

A estas cualidades generales de la literatura vanguardista pueden sumarse otras referidas específicamente a las novelas -características, como se verá, fácilmente extrapolables al resto de los géneros-, las cuales son mencionadas por Katharina Niemeyer (1995) en su artículo “Acercamiento a la novela vanguardista Hispanoamericana” y que se resumen, principalmente, en que sus personajes nunca logran alcanzar cierta individualidad -ya sea porque fracasan o son varios o no mantienen sus rasgos bien definidos-; su narrador se multiplica y, en ocasiones, hasta carece de dominio; no cuentan con una ubicación temporal precisa; como en los sueños, las cosas pueden pasar porque sí, lo que las convierte también en novelas fragmentarias; su trama se difumina, ya que pueden ser múltiples o no ocurrir nada y no tiene por qué haber una sociedad que albergue determinadas acciones.

Como se aprecia, la complejidad e hibridez de la obra literaria vanguardista es elevada. Debido a esto, es conveniente no categorizar en demasía este tipo de textos ni restringirlos a determinados géneros, para no limitar el análisis, ya que como señala Nelson Osorio (1980) respecto de la vanguardia en “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”,

[...] con esto se produce una doble distorsión, ya que al encasillar a cada autor en un género (poeta, narrador o dramaturgo), además de aplicarse un criterio deductivo extrapolado de otras realidades culturales, se termina por no considerar de su obra sino aquello que corresponde al casillero en que se le encierra, relegándose a un segundo a tercer plano el resto de producción (OSORIO, 1980, p.251).

De esta forma, los rasgos específicos que caracterizan a una determinada obra vanguardista, son flexibles, en el sentido que pueden ser aplicados a la gran mayoría de ellas, ya que, como se indicó, a este tipo de obras, a la hora de su análisis, es más saludable no delimitarlas bajo un cierto concepto o definición fija, que al final de cuentas podría anquilosar el estudio en cuestión.

Gracias a este carácter híbrido, este tipo de textos cuestionan los límites de los géneros, fomentando tanto una discusión respecto al canon establecido como una nueva forma de llevar a cabo la escritura. Pero revisemos todo esto en las obras de Emar propiamente tal, llevando a cabo un análisis narratológico sobre la estructura, el narrador, el tiempo y los personajes que se desenvuelven en su obra. Partamos por la estructura.

*M[i] V[ida]*, diarios de juventud de Juan Emar, está compuesto por seis apartados o capítulos distintos: “I. [Diario de Torcuato]”, “II. Diario. Año de 1913”, “III. M[i] V[ida]”, “IV. Diario de un solitario”, “V. Ideas” y “VI. Obs. Manp.”.

Si bien estos capítulos fueron organizados según la disposición otorgada por sus editores Thomas Harris, Daniela Schütte y Pedro Pablo Zegers, a partir de ocho cuadernos de copia distintos que contenían los escritos del joven Álvaro Yáñez, estos cuadernos contenían, como ellos mismos reconocen en la introducción (EMAR, 2006b, p.7), textos independientes y discernibles, “que a medida que leímos se nos fueron haciendo más evidentes o claros, dentro de una superposición y mezcla, al comienzo caótica, por su dispersión, fragmentación y discontinuidad tanto en un cuaderno como de un cuaderno a otro”.

Cabe reconocer entonces que desde sus inicios, Emar ya mantenía una estructura dispersa y descentralizada para contener sus escritos. Esto se comprueba ya que estos cuadernos no están diferenciados por tipo de tema, ya que cada uno puede contener más de un modelo de texto, que es independiente y discernible.

En efecto, estos cuadernos estaban integrados ya sea por su diario de vida; o por sus escritos con características de ensayo -que Emar llamaba “Ideas”-; o por sus ficciones propiamente tales, como “Diario de un solitario”; textos que se encontraban intercalados en cada cuaderno, lo que sugiere que Emar los iba escribiendo según el ánimo y la necesidad de continuar uno u otro, tal como él mismo reconoce en, precisamente, uno de estos escritos: “En el resto del día o en la noche desarrollaré una de las siguientes ideas en el cdno [cuaderno] N° 2: Nación joven, conciencia, o religión...y además en los cdnos [cuadernos] 1 y 2, escribiendo M[i] V[ida]” (EMAR, 2006b, p.120).

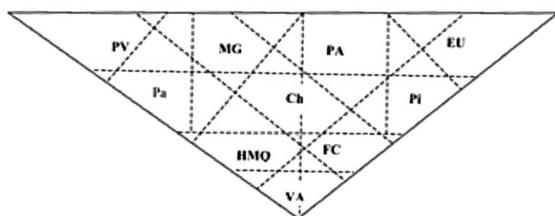
Este tipo de estructura refleja claramente el aliento vanguardista que ya desde sus inicios impregnaba al joven Emar, estructura que fomenta una apertura hacia múltiples temas y tópicos, ya que ninguno de ellos es el más importante ni posee una jerarquía por sobre el resto, fiel a los principios desterritorializadores de la vanguardia.

El tipo de estructura utilizado, también es significativo en un Emar más maduro, tanto en su libro de cuentos *Diez* como en su gran obra *Umbral*.

Tal como lo explica Cecilia Rubio (2004) en su trabajo “Diez de Juan Emar y la tétrada pitagórica: iniciación al simbolismo hermético”, la estructura de este libro alude a la tétrada pitagórica, que corresponde a una pirámide conformada por una base, el número cuatro, y que continúa con sus pisos o niveles representados por el número tres y el dos, hasta, finalmente, su extremo, el número uno, “[...] fórmula que permite expresar de modo sintético que el número diez representa la totalidad del cosmos, a partir de la suma de una cuaternidad” (RUBIO, 2004, p.153).

Así, los capítulos de *Diez* están estructurados de la siguiente manera: “Cuatro animales: El pájaro verde, Maldito gato, El perro amaestrado y El unicornio”, que representaría al número cuatro de la tétrada. Luego corresponde el turno de “Tres mujeres: Papusa, Chuchezuma y Pibesa”, el número tres. A continuación “Dos sitios: El hotel Mac Quice y El fundo de La Cantera”, el número dos. Por último “Un vicio: El vicio del alcohol”, el número uno.

**Figura 1 – Triángulo pitagórico invertido**



Fuente: Cecilia Rubio (2004, p.6).

Como se ve, Emar le da a su libro la estructura de la tétrada pitagórica, pero la deja de modo invertido, ya que como señala Rubio, el último cuento, “El vicio del alcohol”, regiría al resto de la estructura.

Por su parte, también en *Umbral* Emar juega con la estructura de su obra. Si en *Diez* la estructura proponía un símbolo -la tétrada pitagórica-, debido a la disposición y enumeración de sus capítulos y el cual era factible de imaginar, aquí el escritor chileno va un poco más allá y entrega una estructura que no es tan solo posible de recrear con la mente, sino que también de observar con nuestros propios ojos: una puerta para ingresar a la ficción.

Claro, porque Emar estructura los libros que conforman *Umbral* de tal manera, que a partir de ellos es posible visualizar una puerta que invita a traspasar hacia el mundo de su escritura.

Es así como *Umbral* está estructurado por cinco grandes volúmenes, de los cuales cuatro de ellos constituyen el cuerpo de esta puerta y que Emar llama “pilares”: “El globo de cristal”; “El canto del chiquillo”, “San Agustín de Tango” y un cuarto sin título. Además, se agrega un “Dintel”, pieza que finalmente le da el cierre a la confección de esta puerta.

Es el propio Emar, en sus *Cartas a Carmen*, quien confiesa que existió la posibilidad de denominar a esta obra “Puerta” y no “Umbral”, como finalmente decidió llamarla. Leemos en este epistolario: “Como usted ve, tanto Umbral como Dintel son partes de una puerta. He pensado llamarlo: ‘Bajo el Pórtico’ pero no me gusta la palabra ‘pórtico’ por tener acento en la letra ‘o’; también he pensado en llamarlo -simplemente ‘La Puerta’” (EMAR, 1998b, p.77-78, énfasis del autor).

De esta forma, la estructura de *Umbral* traspasa lo textual para remitirnos a una forma material, ya que al ubicar la obra completa -los cuatro pilares y el dintel- sobre, digamos, nuestra biblioteca, sería posible observar físicamente la puerta anhelada por Emar.

En ambos casos, tanto en *Diez* como en *Umbral*, la estructura permite ampliar y dirigir el sentido del texto hacia otras realidades y materias, en este caso hacia el tema del ocultismo y la filosofía hermética, temas caros a Emar y que permiten interpretar que parte de su obra también se direcciona hacia ellos. De esta forma, al observar aquella “puerta física” que construye el autor, también nos invita de alguna manera a penetrar hacia aquellos mundos y regiones que pretendía recorrer y descubrir por medio de sus escritos.

Por otro lado, el hecho de que podamos observar de manera material esta estructura de “puerta” que construye Emar por medio de los volúmenes de su *Umbral*, también nos remite a cuestionarnos por la fragilidad de la línea que divide la realidad de la ficción -ya que aquella “puerta” la podemos ver en nuestra propia biblioteca-, con lo que se cuestionan las dicotomías anquilosadas por la tradición, que tal como se mencionó, corresponde a uno de los rasgos de la vanguardia.

Otro aspecto a considerar dentro del análisis, es lo que ocurre con el narrador en las obras de vanguardia. En muchas de ellas no queda claro quién es el narrador, ya que este se multiplica o cambia de nombre o identidad.

Un buen ejemplo lo encontramos en la novela *La Casa de Cartón* publicada el año 1928 por Martín Adán, en donde el narrador se siente deudor de la narración efectuada por una mula, que describe la realidad. Al respecto Marta Sierra (2003), en su texto “Fragmento, recolección y nostalgia: la figura del artista en la literatura de vanguardia hispanoamericana” señala:

Junto a la marginalización del narrador del relato se produce la ruptura del orden narrativo referencial con el cual el lector se identifica tradicionalmente. La voz no proviene de una conciencia narrativa homogénea, y por este mecanismo se cuestiona la ubicación del autor dentro de una tradición cultural determinada (SIERRA, 2003, p.47).

Es el caso de *M[i] V[ida]* también. Si bien en casi todo el libro podemos estar seguros que el narrador del relato es Pilo o Álvaro Yáñez -debido a que la mayoría de sus capítulos corresponden a textos referenciales-, esto cambia en “Diario de un solitario”. Este relato parte de este modo: “Voy a copiar un diario de un desconocido que presenta, al menos para mí, un gran interés” (EMAR, 2006b, p.231).

Luego, en el párrafo siguiente al de esta cita, empieza la historia de este “desconocido”, que señala: “Me siento triste. No tengo la menor duda de que la soledad en que vivo es desesperante” (EMAR, 2006b, p.231).

De esta manera Emar cuestiona la unicidad del narrador, ya que en este caso coexisten dos. Uno, que sería Pilo, el narrador habitual de *M[i] V[ida]*, quien abriría este relato, y el desconocido, que no podemos saber quién es.

Pero esto no es todo, ya que en este caso no se cuestiona solamente la existencia única del narrador, sino que la del autor, ya que no podemos estar seguros si quien crea este relato es realmente Pilo (o Álvaro Yáñez) o aquel desconocido que se revela en estas páginas.

La posibilidad de la existencia de dos autores se torna más problemática aún, por el hecho de que ambas citas están datadas, pero con distinto formato. La primera cita lleva como epígrafe la fecha “6.IV.914”, que es el formato estándar que utiliza Emar en todo el resto de la obra, mientras que la cita del desconocido presenta la fecha como “*Mayo 4*”, es decir, cambia su forma.

De esta manera uno podría interpretar que el autor del primer párrafo, que anuncia que copiará un relato, sería Pilo, mientras que la historia en sí, sería de autoría de aquel misterioso desconocido.

Respecto a este punto, otra forma que poseen los textos vanguardistas de complejizar la veracidad o el dominio del narrador, consiste ya sea en titubear ante lo narrado o en tornar intrascendente lo que se cuenta. Esto es lo que señala Oscar Galindo (2001-2002) en “Relatos como ‘objetos de ansiedad’ en Huidobro-Arp y Emar”, cuando dice

[...] a diferencia del narrador borgeano que duda de su propio saber, el narrador de Huidobro-Arp y Emar es supraomnisciente, sabe todo, pero su saber es un saber parasitario, pues resulta muchas veces irrelevante para el lector. Se trata de un saber detallista, minimalista, que no establece distingos entre lo relevante y lo irrelevante, entre lo subsidiario y lo importante (GALINDO, 2001-2002, p.2).

Uno ejemplo claro que encontramos en Emar, se advierte en su novela *Ayer*, en donde para caracterizar al pueblo de San Agustín de Tango el narrador nos dice: “San Agustín de Tango, ciudad de la República de Chile, sobre el río Santa Bárbara, a 32 grados de latitud sur y 73 grados de longitud oeste; 622,908 habitantes. Catedral, basílica y arzobispado. Minas de manganeso a los alrededores” (EMAR, 1998a, p.5).

Ante esta minuciosa descripción, que se asemejaría a la que podría utilizarse en un folletín de turismo, el lector no comprende si es realmente importante lo que el narrador está señalando o simplemente está jugando con el lenguaje, lo que, de alguna manera, vuelve incierto su relato.

Otro ejemplo de la problematización del narrador lo encontramos nuevamente en *M[i] V[ida]*, esta vez en “Obs. Manp.”, último capítulo del libro. Aquí encontramos el apartado “Est[udio]. Pers[onal]. P[ilo]. Y[áñez]”. Pero pese al título otorgado a este segmento, la verdad es que advertimos que su narrador no es Pilo, sino otro personaje, el cual relata -tal como sucede en el resto del *M[i] V[ida]*- , en primera persona: “P[ilo] tenía un amigo: G (*sic.*). En un tiempo lo empecé a notar muy frío con él y le pregunté la causa. Todo provenía de que G (*sic.*) llamaba cariñosamente ‘la negra’ a una amiga de él” (EMAR, 2006b, p.342, énfasis del autor).

Esto nos remite nuevamente a cuestionarnos si el narrador de *M[i] V[ida]* es Pilo Yáñez y/u otro, sobre todo si atendemos a que el título de este escrito es denominado “Est[udio]. Pers[onal]. P[ilo]. Y[áñez]”. ¿Si corresponde a un estudio personal sobre Pilo Yáñez, entonces el narrador no debiera ser él mismo? Esto sería lo razonable. Bueno, aquí hallamos que otra vez Emar rompe la cadena de la lógica, con lo que el lector se sume en la incertidumbre.

También en su novela *Regreso* del año 1923, podemos encontrar la complejidad de voces presentes a lo largo de la narración. En este relato que nos interna en una divagación acerca de lo que representa un viaje -en este caso el del protagonista, desde Francia hacia Alemania-, es posible percibir cómo más de un personaje toma la bandera de la narración, con lo que se difumina el punto de vista único, característico del relato tradicional.

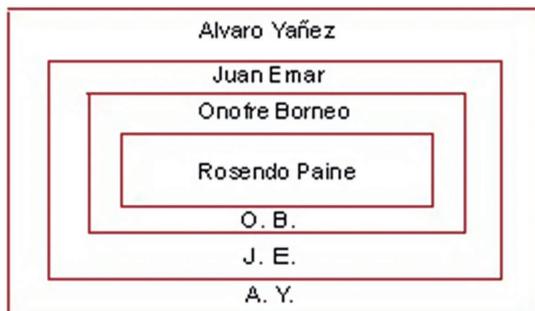
En esta novela se puede apreciar que en su primera parte, es el personaje Valdemar quien se toma de la narración, por medio de sendos diálogos que mantiene con, precisamente, el narrador de la novela. A través de este casi monólogo, Valdemar entrega un punto de vista diferente al del narrador. Es así como defiende su opinión de la no conveniencia del viaje que pretende realizar este último, por considerarlo superfluo e innecesario, mientras que, por medio de frases cortas, el narrador le advierte que uno puede viajar, si lo desea, sin que exista motivo alguno.

Por último, en la obra más importante de Emar, *Umbral*, también podemos encontrar esta complejidad respecto del narrador. Primero, por un cambio de nombre de narradores, al momento de la decisión del autor de incorporar “El pájaro verde”, cuento de su libro *Diez*, a *Umbral*.

En efecto, en el cuento el narrador es el propio Juan Emar, quien relata las peripecias del extravagante loro que vuela a través de sus páginas. Sin embargo, al momento de su inserción en *Umbral*, opta por trocarlo a Rosendo Paine. Si a esto se agrega lo señalado

por Adriana Valdés (1977) en “La situación de *Umbral*, de Juan Emar”, que indica que Rosendo Paine es un “personaje inventado por Onofre Borneo, narrador a su vez de una historia inventada por Juan Emar, seudónimo de Álvaro Yáñez”, no podemos más que entender que Emar, premeditadamente, estaba pensando en cuestionar tanto los límites del narrador como del propio autor. Esta es la figura que explica esta situación en el texto de Valdés:

**Figura 2 – Narradores y personajes en *Umbral***



Fuente: Adriana Valdés (1977, p.3).

El propio Emar confirma esto en sus *Cartas a Pépèche*: “Muy sabias palabras, por cierto... A pesar de que Naltagua se sirvió de mí para que yo las escribiera y las pusiera en ‘Umbral’” (EMAR, 2007, p.254). Como se ve, nuestro autor tenía conciencia de su trabajo.

De esta manera, con todos estos procedimientos, se recalca la preponderancia que tiene la multiplicidad de los puntos de vista, el quiebre del monologuismo, el cuestionamiento de la voz narrativa y la incertidumbre de lo que se relata en las obras de Emar.

Del mismo modo que en las obras vanguardistas puede existir una duplicidad o diversidad de narradores, así también el tiempo muchas veces se duplica o multiplica y los textos de Emar no son la excepción.

Es así como ocurre en *Umbral*. En el caso de esta novela, y tal como señala otra vez Adriana Valdés (1977, p.4), “[...] el texto separa explícitamente dos momentos. Uno es aquel en que transcurren los sucedidos de Rosendo, Lorenzo, Viterbo, etc., y que es el principal tiempo de la historia; el otro es el tiempo de la narración, definida como la instancia en que se está produciendo el discurso narrativo”. Es decir, esta gran obra rompe con el esquema tradicional de una única temporalidad, para implantar dos diferentes: la del momento presente, que es cuando el narrador dialoga y le presenta la novela a Guni -quien en este caso corresponde a la receptora-, y el otro tiempo, aquel del otro mundo emariano, plagado de imágenes irreales y fantasmas.

La negación del tiempo progresivo lineal también se manifiesta en las obras vanguardistas con la incorporación de relatos circulares que tienden a doblar el tiempo. Este es el caso de dos novelas de Emar, *Ayer* y *Un Año*.

En el desenlace de *Ayer*, el protagonista reconoce que volverá a vivir, otra vez, todo lo sucedido durante el día -y que justamente corresponde a lo relatado en la novela. El protagonista señala: “-Veamos. Empezó el día con la cuestión de la guillotina. Y aparecerán las leonas. Los cinocéfalos... ¡Con tal que llegue ella en un segundo, un centésimo de segundo antes de empezar la tercera vuelta!” (EMAR, 1998a, p.103). Es el grito desesperado del narrador por evitar una vuelta más al tiempo, la tercera.

En *Un Año* se percibe la misma idea, pero de una manera distinta. Esta novela simula ser un diario que remite a todos los primeros días de cada mes: “Enero 1º”, “Febrero 1º” y así sucesivamente, hasta alcanzar el “Diciembre 1º”. Sin embargo, en el caso del mes de diciembre, también se contempla relatar el “Diciembre 31”, con lo que el lector tiene la sensación, al concluir el libro, de que partirá nuevamente con el relato de “Enero 1º” -ya que corresponde al siguiente día de “Diciembre 31”-, lo que revela una aparente circularidad del tiempo.

Finalmente, es preciso destacar lo que advierte Pedro Lastra (1977) en “Rescate de Juan Emar”, en relación a los anacronismos presentes en *Miltín 1934*. Lastra señala que

[...] un ejemplo muy ilustrativo del anacronismo elevado a la categoría de procedimiento literario normal...es el relato de una batalla entre indios y españoles en 1541, en la que los contendientes emplean gases asfixiantes, ametralladoras, pistolas automáticas, y los tanques -como grandes hipopótamos o ágiles gacelas- caen sobre compañías enteras de españoles o de indios. (LASTRA, 1977, p.2).

Este procedimiento también multiplica el tiempo del relato, ya que no es posible ubicarlo con certeza en una temporalidad cronológica de acuerdo a la lógica de la historia y su evolución.

Otro aspecto a considerar son los personajes en las obras vanguardistas, donde cae la noción de personaje principal o protagonista, para ser reemplazada por personajes que se fragmentan y diluyen o que simplemente no existen o, en el otro polo, por una pluralidad de personajes, los cuales conservan una importancia relativamente similar dentro de la novela.

Donde mejor queda expuesta esta última característica es nuevamente en *Umbral*, en donde Juan Emar crea una inmensidad de personajes dentro de sus más de cinco mil páginas mecanografiadas. El propio Emar grafica esto en sus *Cartas a Carmen*, contándole a su hija acerca de la novela:

Claro está que hay personajes, muchos personajes: Lorenzo Angol, Romualdo Malvilla, Desiderio Longotoma, Baldomero Lonquimay, don Iirneo Pidinco, el doctor Hualañé, Rosendo Paine, Stramuros (un gran compositor que, con su nombre, sigue la tradición: Stradivarius, Strawinsky, Straciari), Fray Canuto- Que-Todo-Lo-Sabe, el arquitecto Ladislao Casanueva, un gran chino llamado el Chino Fa, Rubén de Loa, un mago llamado Bárulo Tarata, el diablo en persona que se

llama Palemón de Costamota, un iniciado que es Florencio Naltagua y etc., etc. Hay sabios, críticos, iluminados, políticos, vividores, profesores, guerreros, hombres sin encarnaciones, locos, etc. y etc. Esto es respecto a los hombres; respecto a las mujeres podrá usted encontrar otras tantas, como ser: Marul Carampagne, Albania Codahue, la Tomasa, Teodosia Huelen, Martina Vichuquén, Miroslava Lipingue, Clotilde Antilhue y, otra vez, etc., y etc. (EMAR, 1998b, p.66).

Como se aprecia, la cantidad de personajes es considerable. Además, en esta obra es difícil poder asegurar la importancia de unos sobre otros, ya que todos tienen en sí, importantes roles encargados por el autor. No sería justo, por ejemplo, señalar que Onofre Borneo o Lorenzo Angol son más relevantes que Rosendo Paine, Florencio Naltagua, Guni o el propio Juan Emar (personaje).

Otro rasgo dentro de las obras vanguardistas es la autoficción, es decir, la incorporación dentro del relato de vestigios propios de la biografía del autor. Descontando de este análisis a *M[i] V[ida]* y los epistolarios de Emar, por tratarse evidentemente de textos referenciales, podemos observar este rasgo en una de las novelas jóvenes de Emar, *Amor*, escrita entre los años 1923 y 1925.

Para comenzar, el narrador nos indica que el nombre del protagonista del relato es Juan, un joven interesado en el arte y la literatura. Además, tal como Emar, acostumbra a registrar cada uno de los detalles que le impresionan, en múltiples papelitos y libretitas, las cuales utiliza para rememorar sus hallazgos, al momento de la creación. Por si esto fuera poco, una de las tramas principales de la novela es la recopilación, por parte del narrador, de las cartas de amor escritas por Juan a María -a quien también llama Malucha-, su primer idilio romántico, según se señala en la historia.

Cada una de estas descripciones coincide con las de un joven Emar. El nombre Juan es manifiesto. Las otras tres -el interés por el arte y la literatura; la anotación en papeles y libretas; la redacción de cartas a sus primeros amores-, son situaciones que abarcan una gran cantidad de páginas de *M[i] V[ida]*, como dije, de marcado carácter referencial. Es más, uno de los primeros amores de Pilo dentro de este libro es Marta, quien podría ser en este caso, María, mientras que la Malucha de *Amor* nos recuerda vivamente el nombre de Calucha, también de *M[i] V[ida]*, por la cual sufre al igual que por aquella.

También se puede apreciar la autoficción en *Diez*, tal como señala Cristian Otero (2015), en su artículo “Juan Emar y la autoficción: La intromisión de su vida y los cuentos del libro *Diez*”.

Como indica Otero (2015), en “El Pájaro verde”, mientras el narrador describe sus andanzas, nos comenta: “Una tarde de octubre fui de excursión a Montparnasse”. La mención de Montparnasse no es gratuita. Mientras Emar vivió en París, su vida bohemia la disfrutó principalmente en este barrio parisino. Además, ya en Chile, fue miembro activo del grupo vanguardista Montparnasse, integrado por destacados artistas como Luis Vargas Rosas -el cual además es mencionado en los cuentos “El unicornio” y “Chuchezuma”, de este mismo libro-, Henriette Petit, José Ortiz de Zárate y José Perotti, entre otros.

También en “Maldito Gato” existe una mención explícita a la segunda esposa de Emar, Gabriela Rivadeneira. Esta vez el narrador señala: “En el muro del hall, frente al sillón, había colocado un cuadro de Gabriela Emar, hecho de dos maderos, dos trozos de metal y ¾ de círculo de zuncho” (EMAR, 2006a, p.67).

A esto se agrega la utilización del personaje Juan Emar, que mencioné más arriba, el cual aparece primero como narrador del cuento “El pájaro verde” y luego mencionado en “El unicornio” y en *Umbral*, en varias partes de esta última obra.

Gracias a estos dos procedimientos -la autoficción y la incorporación del personaje Juan Emar dentro de sus textos- se hace posible barrer con la dicotomía realidad/ficción, lo que realmente se vive con lo que se inventa. Así, lo que se intenta con estas técnicas es borrar los límites entre verdad y relato, literatura y realidad, conforme a los postulados de la desterritorialización.

Otro de los aspectos a recalcar dentro de *Diez*, es la presencia de protagonistas mujeres en tres de sus cuentos: “Papusa”, “Chuchezuma” y “Pibesa”.

Al respecto, Camila Grob (2007) en su artículo “La mujer esbozada por Juan Emar en ‘Tres mujeres’” señala:

La mujer tratada es la mujer anhelada, es aquella que no existe en la vida real. Por eso ellas dejan de poseer las cualidades que constituyen a las mujeres de carne y hueso: son sumamente intuitivas, tienen la capacidad de desdoblarse, de soportar disparos y agresiones físicas (GROB, 2007).

Es decir, a través de sus cuentos, Emar plantea la posibilidad de que exista una mujer que contemple bastantes más libertades que las que poseía la mujer en la época en la cual le tocó vivir.

Recordemos que a principios del siglo XX, la libertad y opinión de las mujeres era bastante más limitada que en la actualidad y, de hecho, eran hasta las propias mujeres las que avalaban este tipo de discriminación.

Según nos cuenta Bernardo Subercaseaux (1998, p.81) en su libro *Genealogía de la vanguardia en Chile*, en el año 1911 “[...] un grupo de mujeres católicas, vinculadas a élite, constituyó una ‘Liga de Damas para la Censura Teatral’, grupo que en 1912 se institucionaliza bajo el nombre de ‘Liga de las Damas Chilenas’”. Esta asociación se ocupaba de censurar todo tipo de presentaciones artísticas -tales como el teatro y el cine-, que pudiesen perturbar la moral de la sociedad chilena.

Por ejemplo, respecto de las conferencias realizadas por la feminista Amanda Labarca luego de su periplo por Estados Unidos, la “Liga de las Damas Chilenas”, como evidencia Subercaseaux (1998, p.84), declara: “Bajo la apariencia de progreso...y de movimiento feminista, (la educadora) ofrece planes perniciosos e inconvenientes, que son del todo inadaptables a la ejemplar y valiosa mujer chilena”.

Como se ve, la sociedad chilena presentaba sendas barreras para el libre desarrollo de la mujer, sobre todo en relación a lo erótico y al plano sexual. En *La Cruzada*, diario oficial de la “Liga de las Damas Chilenas” -que reemplazó al fundado en 1912, a la sazón denominado *El Eco de la Liga de Damas Chilenas*, también creación del

mismo organismo-, se advierte “[...] acerca de los peligros del cine, los besos, la pasión fotográfica y la presencia de mujeres” (SUBERCASEAUX, 1998, p.83) que en este se manifiesta.

Sin embargo, la situación para los hombres era todo lo contrario, lo cual se puede comprobar directamente a través de *M[i] V[ida]*. Aquí Emar pone de manifiesto la vida licenciosa que podían llevar, sin que esto escandalizara a la sociedad. El escritor relata las andanzas de los jóvenes a través de burdeles o aventuras que mantienen con mujeres que trabajan como criadas en las casas, algo común para aquella época.

No obstante, las mujeres de Emar, en sus cuentos, parecieran representar todo lo contrario. En consecuencia, el escritor chileno colabora con el cese de la preeminencia masculina en el ámbito social y cultural, tal como lo propone el teórico francés Pierre Bourdieu.

Para el filósofo, según señala en *La Dominación Masculina* del año 1998, ciertas tareas realizadas por hombres son consideradas de la mayor relevancia, mientras que si son efectuadas por mujeres, pierden todo su prestigio antes considerado, “[...] como lo recuerda la diferencia que separa al cocinero de la cocinera, al modisto de la modista” (BOURDIEU, 2000, p.79). Bourdieu propone que una posibilidad para romper este círculo es postular una inversión: leer en el discurso femenino las libertades y propiedades del masculino.

Y tal como señala Grob (2007), es por esto que “[...] en la configuración de estas [mujeres], se revela un anhelo que busca encontrar una figura femenina que escape a todas las reglas y convenciones... Así, se manifiesta a través de ellas el fastidio respecto a la sociedad, y el carácter rupturista”.

En *M[i] V[ida]* Emar pareciera dar los primeros pasos teóricos para la redacción de estos tres cuentos - “Papusa”, “Chuchezuma” y “Pibesa”. En “[Idea], [Unión] y Las Dos” (Sobre lo hablado con J. W. J.), el autor chileno plantea el hecho de que por prohibir la apertura al tema del sexo a las mujeres y por crear aquel tabú -por parte de los hombres-, finalmente lo que se efectuaría no sería más que la perdición de la naturaleza femenina, ya que de esta forma las mujeres no contaría con la posibilidad de experimentar por ellas mismas este camino, con lo que la posibilidad de elegir y de realizarse como personas estaría también truncada. Al respecto de la actitud del hombre, Emar (2006b, p.329) señala:

Total: Ponen la pureza de la mujer antes del [sexo], en vez de ponerla más allá. Entonces en las mujeres se opera el fenómeno de la extinción de sus vidas... Entonces en ella, en la mujer, se entablará la lucha de su cuerpo que pide expansión, de la falsa moral que contradiciendo sus instintos le pide no dar tal expansión.

Así, por medio de estos cuentos, Emar entrega a sus personajes mujeres, aquella libertad de la cual carecen en la realidad. Para nuestro autor, la gran mayoría de las mujeres reales son incapaces de superar esta barrera que les impone la sociedad. Sin embargo, en *M[i] V[ida]* plantea la posibilidad de que algunas de ellas sean capaces de saltar este muro impuesto por los hombres, pero ante la falta de apoyo de parte de una sociedad

cerrada, terminan cumpliendo solo a medias con su deseo. Emar (2006b, p.330, énfasis del autor) explica:

Las “mujeres superiores” no se contentan con este estado falso y denigrante, pero solas en el [mundo], sin una ayuda que pueda transportarlas más allá del [sexo]... huyen temerosas y creyendo que la vida es una implacable broma pesada, maldicen y maldicen con medio cuerpo, mientras el otro medio sueña amores puros, sueña con la ribera opuesta, allá lejos.

Sería el caso de Pibesa, aquella mujer que llegado el acto sexual se desdobra en un ser que puede consumarlo y otro que no, opuesto aquí a Papusa, quien ya habría superado este obstáculo, pues “[...] representaría el ideal de libertad mental ya que su mente no estaría ligada a su sexo, es decir, habría alcanzado la libertad interior” (GROB, 2007).

Es significativo también lo que Emar expone en *Amor*, en una de las cartas que Juan, el personaje de la novela, escribe a su enamorada Malucha:

Tienes una fuerza colosal sin darte cuenta... Ella es: la intuición...esa especie de fe con certeza que es lo más enorme de ustedes. Nosotros hombres, somos pensadores y creadores; ustedes mujeres son sensibles, espontáneas. Las dos cosas juntas, es decir ustedes y nosotros, es la perfección total. (EMAR, 2014, p.157).

“Las dos cosas juntas, es la perfección total”. En el contexto de esta novela, Emar no está aludiendo a la vinculación amorosa entre dos seres, sino enfatizando que es la unión de estas dos facetas, la que reúne las condiciones para la obra de arte ideal. En otras palabras, reconociendo que los atributos catalogados por la sociedad como femeninos, son tan relevantes a la hora de encontrar la perfección, como los encasillados como masculinos, ya que esta visión dicotómica solo empobrece la realidad, que es heterogénea y mixta.

Lo anterior se refuerza con el hecho de que en *Amor*, Emar (2014, p.176) también entrega el poder de la narración a una mujer, a María, quien, en la última carta del libro, señala que “solo sueño con nuestra vida futura, con sensaciones más y más intensas y empapadas en el arte. El arte... ¡qué grandiosidad!”.

Esto puede leerse a la luz de la teoría feminista de Hélène Cixous (1995), quien plantea en *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, el concepto de falocentrismo, bajo el cual se establecen todas las oposiciones binarias machistas, tales como hombre/mujer, sol/luna, cabeza/corazón, etc.

Para Cixous (1995) todas estas dicotomías no son más que arreglos para que los hombres puedan continuar con el dominio del poder, y ante las cuales ella opone la diversidad y lo heterogéneo.

Esta práctica de fijar las verdades sin dejar opción a otros puntos de vista, también es denunciada por Emar en *M[i] V[ida]*. Leemos al respecto:

La mente tiene una marcadísima propensión a repetirse y no buscar cosas nuevas. Así que generalmente se queda en un punto y cuesta de allí moverla. Y empieza a verlo todo de una sola manera y formando un círculo vicioso se acentúa más y más

en sus creencias y llega a proclamar que conoce la verdad y que todo lo restante es falso. (EMAR, (2006b, p.318-319).

Claro, porque para Emar existen tantas verdades como tipos de hombres y, yendo más allá, no solo las “verdades” serían importantes, sino también la mentira, ya que incluso habría que comprender “[...] qué lugar ocupan las falsedades en la ‘gran verdad’, o qué lugar ocupan las falsedades en la evolución del hombre, del universo...Entonces considerar la falsedad como una verdad, puesto que existe, puesto que existen las mentiras y ver el rol que juegan” (EMAR, (2006b, p.274, énfasis del autor).

Así, tanto la incorporación de personajes femeninos centrales como el cuestionamiento de las supuestas verdades universales, contribuyen en el marco de la desterritorialización de las dicotomías, acorde con los postulados de la vanguardia, en el ámbito de la desarticulación de los relatos de la tradición.

Hemos revisado los conceptos de estructura, narrador, tiempo y personajes del mundo emariano. Como se ha visto, esta configuración narratológica está impregnada de las características que acompañan a los textos de vanguardia. De esta forma, este tipo de escritos problematiza los límites de los géneros, propiciando tanto una discusión en relación al canon establecido como una nueva manera de ejercer la escritura, estimulando una mirada plurivalente y diversa.

ANGEL GALLARDO, R. A narratological analysis of the work of Juan Emar. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.2, p.149-162, jul./dez., 2016.

- **ABSTRACT:** *In this article we will study one of the most important characteristics of the literary avant-garde in the writings of the Chilean narrator Juan Emar, which refers to the immense variety of materials and hybridity included in each of his texts, a diversity that incorporates a host of resources and modifications in relation to traditional literature, which was imposed in the cultural field at the beginning of this artistic trend, that is, during the first years of the 20th century*
- **KEYWORDS:** *Vanguard. Hybridity. Heterogeneity.*

## Referencias

- ADÁN, M. **La casa de cartón**. La Habana: Casa de las Américas, 1986.
- BOURDIEU, P. **La dominación masculina**. Barcelona: Anagrama, 2000.
- CIXOUS, H. **La risa de la medusa**: ensayos sobre la escritura. Barcelona: Anthropos, 1995.
- EMAR, J. **Umbral**. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Miltín 1934**. Caracas: Dolmen, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Ayer**. Santiago: Lom Ed., 1998a.

\_\_\_\_\_. **Cartas a Carmen**: correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yáñez: 1955-1963. Santiago: Ed. Cuarto Propio, 1998b.

\_\_\_\_\_. **Diez**. Santiago:Tajamar, 2006a.

\_\_\_\_\_. **M[i] V[ida]**: diarios: 1911-1917. Santiago: LOM Ed., 2006b.

\_\_\_\_\_. **Un año**. Santiago: Tajamar Ed., 2006c.

\_\_\_\_\_. **Cartas a Pépèche**. París: Editions Paris, 2007.

\_\_\_\_\_. **Amor**. Santiago: La Pollera, 2014.

\_\_\_\_\_. **Regreso**. Santiago: La Pollera, 2016.

GALINDO, O. Relatos como objetos de ansiedad en Huidobro, Arp y Emar. **Documentos Lingüísticos y Literarios**, Valdivia, n.24/25, p.15-22, 2001-2002.

GROB, C. La mujer esbozada por Juan Emar en Tres mujeres. **Proyecto Patrimonio**, Santiago de Chile, 2007. Disponible en: <<http://www.letras.s5.com/je170307.htm>>. Acesso en: 10 oct. 2016. Sin paginación.

LASTRA, P. Rescate de Juan Emar. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, Lima, v.3, n.5, p.66-73, 1977.

NIEMEYER, K. Acercamiento a la novela vanguardista Hispanoamericana. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS, 12., 1995, Birmingham. **Actas...** Birmingham: Universidad de Birmingham, 1995. p.161-169.

OSORIO, N. Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano. **Revistaiberoamericana**, [S.I.], v.47, n.114/115, p.227-254, 1980. Disponible en: <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3623/3796>>. Acesso en: 8 agosto 2016.

OTERO, C. Juan Emar y la autoficción: la intromisión de su vida y los cuentos del libro Diez. **Proyecto Patrimonio**, Santiago de Chile, 2015. Disponible en: <<http://letras.s5.com/jema271115.html>>. Acesso en: 5 sept. 2016. Sin paginación.

RUBIO, C. Diez de Juan Emar y la tétrada pitagórica: iniciación al simbolismo hermético. **Taller de Letras**, Santiago de Chile, v.36, p.149-165, 2005.

SIERRA, M. Fragmento, recolección y nostalgia: la figura del artista en la literatura de vanguardia hispanoamericana. **Confluencia**, [S.I.], v.18, n.2, p.42-52, 2003.

SUBERCASEAUX, B. **Genealogía de la vanguardia en Chile**: la década del centenario. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1998.

VALDÉS, A. La situación de Umbral, de Juan Emar. **Revista Mensaje**, Santiago de Chile, v.26, n.264, p. 651-656, 1977.

VERANI, H. La heterogeneidad de la narrativa vanguardista hispanoamericana. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, [S.I.], v.24, n.48, p.117-127, 1998.

## ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Agrigento, p. 21  
Anita Malfatti, p. 81  
As proezas do finado Zacarias, p. 93  
Ave, Palavra, p. 109  
Carrère, p. 39  
Contemporaneidade, p. 51  
Criação Poética, p. 109  
Crise do sujeito, p. 39  
Cultura, p. 51  
Diálogo, p. 39  
ELI, p. 121  
Estereótipos, p. 121  
Expressionismo, p. 81  
Ficção científica, p. 51  
Guimarães Rosa, p. 109  
Heterogeneidad, p. 149  
Hibridez, p. 149  
Insólito, p. 93  
Italo Calvino, p. 65  
Linguagem, p. 109  
Literatura fantástica, p. 51  
Literatura, p. 51 e p. 121  
Martin Heidegger, p. 109  
Metadiscursividad, p. 133  
Metaliteratura, p. 65  
Modernismo, p. 81  
Monteiro Lobato, p. 81  
O pirotécnico Zacarias, p. 93  
Paisagem literária, p. 21  
Paisagem, p. 21  
Pirandello, p. 21 e p. 39  
Polidez, p. 121  
Poscolonialismo, p. 133  
Recriação, p. 93  
Recursos expressivos, p. 93  
Reescritura, p. 133  
Relectura, p. 133  
Salas de aula, p. 121  
Se um viajante numa noite de inverno,  
p. 65  
Sicília, p. 21  
Subjetividade, p. 51  
Vanguardia, p. 149



## SUBJECT INDEX

- Agrigento, p. 21  
Anita Malfatti, p. 81  
*As proezas do finado Zacarias*, p. 93  
*Ave, Palavra*, p. 109  
Carrère, p. 39  
Classroom, p. 121  
Contemporaneity, p. 51  
Culture, p. 51  
Dialogue, p. 39  
ELT, p. 121  
Expressionism, p. 81  
Expressive features, p. 93  
Fantastic literature, p. 51  
Fantastic, p. 93  
Guimarães Rosa, p. 109  
Heidegger, p. 109  
Heterogeneity, p. 149  
Hybridity, p. 149  
Italo Calvino, p. 65  
Landscape, p. 21  
Language, p. 109  
Literary landscape, p. 21  
Literature, p. 51 e p. 121  
Metadiscursivity, p. 133  
Metaliterature, p. 65  
Modernism, p. 81  
Monteiro Lobato, p. 81  
*O pirotécnico Zacarias*, p. 93  
Pirandello, p. 21 e p. 39  
Poetic creation, p. 109  
Politeness, p. 121  
Postcolonialism, p. 133  
Recreation, p. 93  
Re-Reading, p. 133  
Rewriting, p. 133  
Science fiction, p. 51  
*Se um viajante numa noite de inverno*, p. 65  
Sicily, p. 21  
Stereotypes, p. 121  
Subject crisis, p. 39  
Subjectivity, p. 51  
Vanguard, p. 149



## ÍNDICE DE AUTORES *AUTHORS INDEX*

- ALFELD, Elisabete, p. 93
- ANGEL GALLARDO, Roberto, p. 149
- BONA, Fabiano Dalla, p. 21
- BOSI, Alfredo, p. 15
- COSTA, Elvira Livonete, p. 109
- CRUZ, Benilton Lobato, p. 81
- KURTZ, Karina Moraes, p. 121
- MARTIRANI, Maria Célia, p. 39
- PÉNDOLA, Patricia, p. 133
- PEREIRA, Ana Alice da Silva, p. 51
- RICONI, Andréia, p. 65

STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão  
Laboratório Editorial  
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01  
14800-901 – Araraquara  
Fone: (16) 3334-6275  
e-mail: [laboratorioeditorial@fclar.unesp.br](mailto:laboratorioeditorial@fclar.unesp.br)  
<http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial/>

Produção Editorial:



Impressão:

