

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LÍNGUA E LITERATURA ITALIANA**

PAULA PARISE PINTO

Sessanta Racconti

Aspectos do Surrealismo em contos de Dino Buzzati

**São Paulo
2007**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PAULA PARISE PINTO

Sessanta Racconti

Aspectos do Surrealismo em contos de Dino Buzzati

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Italiana, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura Italiana
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lucia Wataghin

São Paulo
2007

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P659 Pinto, Paula Parise
Sessanta racconti : aspectos do Surrealismo em contos de Dino Buzzati / Paula Parise Pinto ; orientadora Lucia Wataghin. -- São Paulo, 2007.
179 f.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Italiana. Área de concentração: Literatura Italiana) - Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Buzzati, Dino, 1906-1972. 2. Literatura italiana (Crítica e interpretação) . 3. Conto (Aspectos culturais; Aspectos sociais; História) – Itália – Século 20. 4. Surrealismo. I. Título.

21ª. CDD 853

FOLHA DE APROVAÇÃO

Paula Parise Pinto

Sessanta Racconti: Aspectos do Surrealismo em contos de Dino Buzzati

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Mestre.

Área de Concentração: Literatura Italiana

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof.^a Dr.^a. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof.^a Dr.^a. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Aos meus avós Arthur e Maria
Aos meus pais
Meus “portos seguros” durante
as tempestades da vida...

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só pode ser realizado graças à cooperação e o incentivo de várias pessoas, bem como de algumas instituições, que de alguma forma contribuíram para que meus objetivos fossem concretizados. Assim, gostaria de direcionar meus mais sinceros agradecimentos:

- À Prof.^a Dr.^a. Lucia Wataghin pela orientação desta pesquisa.
- Ao Prof. Dr. Maurício Santana Dias pelo apoio na realização do PAE, mas sobretudo pelos interessantes comentários e sugestões que enriqueceram minhas leituras.
- À Prof.^a Dr.^a Doris Nátia Cavallari pela leitura atenta e pelas sugestões apresentadas durante o Exame de Qualificação.
- A Edite Mendez Pi pelo auxílio prestado junto à Secretaria de Pós-Graduação do DLM.
- Ao CNPQ pelo apoio financeiro concedido através de uma bolsa de pesquisa.
- Ao Coseas/Crusp pela moradia, sem a qual não seria possível minha permanência em São Paulo.
- Aos amigos do G 108, Marcos, Venâncio e Fabiana, pela calorosa acolhida, pela cumplicidade e pelo essencial apoio humano e material durante minha estadia.
- Ao Prof. Alvaro Biondi que gentilmente atendeu meus pedidos e me enviou os imprescindíveis artigos solicitados.
- A querida Maria do Rosário Toschi, que partilhou comigo, entre outras coisas, suas impressões sobre Buzzati e seu precioso exemplar de *Il pianeta Buzzati*.
- A Alexandre pelo amor, compreensão, zelo, assim como pela paciência ao enfrentar os congestionamentos das marginais para me levar até a Cidade Universitária.
- A Samara, amiga, leitora, crítica e revisora, com quem dividi as alegrias, as descobertas e as angústias da pós-graduação.
- Ao meu irmão Ângelo, sempre incentivador, pelas dicas, apoio e afeto, essenciais não só durante a pós-graduação, mas durante toda a minha vida.
- Aos meus avós Arthur e Maria e aos meus pais, cujo amor, educação, carinho, estímulo e caráter conduziram-me até aqui.
- A Elio e Eunice, que me adotaram como “filha”, pelo auxílio e incentivo ao longo desta jornada.
- Às “Sete”, que torceram à distância para que tudo desse certo.

“Era molto più delicato e tenero di quanto si credesse. Era fatto di quell'impalpabile sostanza che volgarmente si chiama favola o illusione: anche se vero. Galoppa, fuggi, galoppa, superstite fantasia. Avido di sterminarti, il mondo civile ti incalza alle calcagna, mai più ti darà pace.”

Dino Buzzati, *Il Babau*

RESUMO

A proposta desta dissertação é analisar em contos do livro *Sessanta Racconti* (1958) a relação entre a poética do autor e a estética surrealista. Através do exame de elementos surrealistas específicos (acaso objetivo, humor negro, sonho, maravilhoso e fantástico) utilizados por Buzzati na construção dos 16 contos selecionados, buscou-se identificar indícios de similaridade, transposição ou releitura de modo a aprofundar o conceito de *surrealismo buzzatiano*, diverso das demais manifestações surrealistas, mas ao mesmo tempo em diálogo com a estética vinculada a André Breton e seguidores. Desta forma, pretende-se colaborar para o preenchimento de lacunas ainda existentes nos estudos sobre o autor, auxiliando na construção de possíveis novas abordagens para análise e tradução da obra de Buzzati.

Palavras-chave: Literatura Italiana; Narrativa Contemporânea; Dino Buzzati; *Sessanta Racconti*; Estética Surrealista.

ABSTRACT

The aim of the present dissertation was to study the tales in the book *Sessanta Racconti* (1958) to analyze the relation between author's style within the surrealist aesthetics. We tried to identify similarities, transposition or review, through the study of specific surrealist elements (objective hazard, black humour, dream, marvelous and fantastic) that was used by Buzzati to create his 16 selected tales. Thus we intend to show a idea of the Buzzati's surrealism, different of another surrealist manifestations, but at the same time in dialogue with the aesthetic model related to André Breton and his followers. Finally we intend to improve the author's researches, with suggestions for the development of new approaches to analysis and translations of Buzzati's works.

Keywords: Italian Literature; Contemporary fiction; Dino Buzzati; *Sessanta Racconti*; Surrealist aesthetics.

SUMÁRIO

Resumo	iv
Abstract	v
Introdução	1
1. SURREALISMO: DEFINIÇÕES E INDEFINIÇÕES	7
2. FRONTEIRAS INDEFINIDAS: DINO BUZZATI E O SURREALISMO	16
2.1. <i>Sessanta Racconti</i> : apresentação do <i>corpus</i>	22
3. ALÉM DAS COINCIDÊNCIAS: O ACASO OBJETIVO	26
3.1. Estados, métodos e técnicas do Acaso Objetivo	30
3.2. O acaso objetivo em contos de Dino Buzzati	33
3.2.1. Um encontro nada inocente: <i>Qualche utile indicazione a due autentici gentiluomini (di cui uno deceduto per morte violenta)</i>	35
3.2.2. O desejo nas nuvens: <i>Le tentazione di Sant'Antonio</i>	46
3.2.3. Um maravilhoso acaso: <i>Una pallottola di carta</i>	53
4. HUMOR NEGRO: O RISO DESCONCERTANTE	57
4.1. Linguagem, temas e meios expressivos	61
4.2. O humor negro no universo ficcional de Dino Buzzati	63
4.2.1. <i>Sette Piani</i> e <i>La fine del mondo</i> : a revolta contra as instituições	64
4.2.2. A inversão de papéis em <i>I topi</i> e <i>Occhio per Occhio</i>	75
5. TRANSFORMANDO O SONHO EM ARTE	87
5.1. Teorização e prática onírica	89
5.2. O sonho buzzatiano	92
5.2.1. O trem de destino incerto: <i>Direttissimo</i> e <i>Qualcosa è successo</i>	95
5.2.2. Sonho, acaso objetivo e humor negro em <i>All'Idrogeno</i>	106
6. O MARAVILHOSO E O FANTÁSTICO NO SURREALISMO	111
6.1. O maravilhoso e o fantástico surrealista de Dino Buzzati	121
6.1.1. <i>Inviti Superflui</i> : o maravilhoso em oposição à realidade	126
6.1.2. O maravilhoso que amedronta: o caso de <i>Una Goccia</i>	130

6.1.3. A viagem infinita: <i>I sette messaggeri</i>	136
6.1.4. Releituras do fantástico tradicional - <i>Gli amici e Grandezza dell' uomo</i>	142
6.1.5. Sonho e fantástico em <i>La frana</i>	154
Considerações Finais	159
Referências	165
1. Dino Buzzati.....	165
2. Surrealismo.....	168
3. Literatura Italiana	173
4. Bibliografia de Apoio	175
Anexos	176
Anexo A- Surrealismo em pinturas de Dino Buzzati	177

INTRODUÇÃO

Dino Buzzati (1906-1972) surge no cenário literário italiano juntamente com uma geração de escritores que reúne nomes como Arturo Loria, Massimo Bontempelli, Corrado Alvaro, Antonio Delfini, Tommaso Landolfi, Luigi Malerba, Alberto Savinio e Cesare Zavattini, e que nas décadas de 30/40, cada qual ao seu modo, ousou escolher a via da imaginação, do mágico, do fantástico, da fábula e do surreal para representar a realidade e se aventurar nos mais profundos e instigantes anseios e contradições do homem contemporâneo, deixando como legado uma fascinante produção literária, bastante heterogênea, mas que ainda hoje permanece pouco explorada.

Levando-se em conta o período histórico em questão, culturalmente marcado pelos confrontos ideológicos entre intelectuais fascistas e grupos contrários ao regime, era, de fato, preciso coragem para enveredar pelos caminhos do fantástico, do sonho, da loucura, do delírio. Com esta escolha, corria-se o risco de ser acusado de evasão da realidade e de falta de comprometimento com o momento histórico-social, em um panorama literário que se caracterizava sobretudo por uma entusiástica defesa da estética realista (que mais tarde culminaria na proposta Neo-Realista) apoiada na visão crítica das relações sociais e que fazia uso da literatura como um veículo estético-ideológico da resistência. Assim, muitos destes escritores inclinados a explorar “outros mundos”, que pareciam distantes da realidade italiana da época, não podiam ser enquadrados dentro de um fenômeno histórico-cultural ou literário específico, de maneira que foram deixados “à margem”, considerados figuras isoladas dentro da Literatura Italiana - e com Dino Buzzati não foi diferente.

Injustamente citado entre os escritores “menores” em muitos compêndios de História da Literatura Italiana, o escritor, nascido na pequenina San Pellegrino, por muito tempo foi apenas lembrado pelo seu romance *Il Deserto dei Tartari* (1940) e por uma possível

semelhança com o estilo do escritor tcheco Franz Kafka, que se tornou incômoda aos olhos do escritor italiano. Com o passar dos anos, principalmente após a década de 90, a obra de Dino Buzzati passou a ser gradativamente redescoberta, o que resultou em um significativo aumento nos estudos que pouco a pouco vêm contribuindo para derrubar a noção de que a obra do autor peca por uma “alienação social”, como consta em muitos livros e manuais de Literatura Italiana.

Ao analisar as narrativas do autor com os olhos de um leitor do século XXI, fora do contexto de embate ideológico em que foram produzidos e sem a visão crítica da época, o que se percebe é uma profunda análise da realidade, que aborda inclusive temas presentes também no Neo-Realismo (como os horrores da guerra e o medo generalizado que ela incutira no povo), mas que ao serem trabalhados através do uso da imaginação, do fantástico, do surrealismo não “petrificaram” o autor, lembrando aqui a analogia proposta por Italo Calvino¹, entre o fazer literário e o mito de Perseu. Segundo o autor, para decepar a cabeça da Medusa (ou seja, para encarar a realidade, o mundo contemporâneo), Perseu (o escritor, o poeta) “dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho” (CALVINO, 1990, p.15-16)”. Não se trata de negar a realidade, mas sim de considerar o mundo sob uma outra ótica, como aquela proposta por Buzzati, que em vez de confrontar-se diretamente com as disputas ideológicas e sociais (ou seja, em vez de olhar diretamente para a face da Medusa - como sugere a metáfora de Calvino) opta por reconstruir através de um espelho (multifacetado, diga-se de passagem) as angústias e os temores do seu tempo.

Mas o “espelho” de Buzzati não reflete apenas a vida real, o escritor vai além, ele atinge as fronteiras da surrealidade, ao buscar conciliar realidade e imaginação, sonho e cotidiano, em contos freqüentemente permeados por uma atmosfera onírica, em que situações

¹ Analogia bastante significativa, dado o fato de que, originalmente Neo-Realista, Calvino optara ao longo dos anos por “outra via”, ou seja, pelo uso da fábula e do fantástico.

banais e corriqueiras se misturam a elementos irracionais estabelecendo um constante diálogo entre o real e o imaginário. E é justamente através desse diálogo que é possível reconhecer em alguns contos do autor elementos que se conectam à estética surrealista.

O Surrealismo, mesmo que de forma transfigurada e através de inúmeras releituras, difundiu-se pelos quatro cantos do mundo, sendo fonte de inspiração, ainda que de forma diluída, para os mais diferentes meios expressivos e atraindo, direta ou indiretamente, artistas bastante heterogêneos ao defender uma poética voltada para o inconsciente, para os sonhos, para os desejos mais secretos, para a liberdade. A estética surrealista propõe a unidade, ou a superação da contradição entre sujeito e objeto, conciliando dicotomias como vida/morte, real/imaginário, dizível/inefável, consciência/inconsciência, vigília/sono, divino/demoníaco, ou polaridades como alto/baixo ou ideal/material.

A motivação inicial para o desenvolvimento desta dissertação remonta ao ano de 2001, durante minha graduação, em que tive a oportunidade de realizar um trabalho de análise e tradução de contos de Dino Buzzati. Em seus textos, reconheci elementos que dialogavam com a estética surrealista, entre eles o maravilhoso, o fantástico, o sonho, o humor negro, o “acaso objetivo”, característicos do movimento centrado no nome de André Breton (1896-1966). Ao procurar subsídios teóricos para as análises e traduções constatei que o caráter peculiar da obra do escritor italiano dividiu os estudiosos e críticos, que ora o aproximam da literatura fantástica, ora do Surrealismo, não definindo, contudo, os elementos que permitem tal aproximação e nem os aspectos que delimitam as fronteiras entre um e outro.

Percebida a existência de uma lacuna no que se refere à identificação dos elementos e à forma com que estes vinculariam Buzzati ao Surrealismo, e diante do crescente interesse de pesquisadores por sua obra, surgiu a proposta de analisar como o autor transpõe ou utiliza o referencial surrealista em seus contos, sobretudo no que se refere à presença daqueles que são considerados os principais elementos na criação da surrealidade: o acaso objetivo, o sonho, o

humor negro, o maravilhoso e o fantástico.

Para realizar a análise era necessário, antes de mais nada, selecionar - entre os diversos livros de contos publicados pelo autor - aquele que seria o mais adequado para o recorte proposto. Assim, optou-se pela coletânea *Sessanta Racconti* (1958), obra bastante significativa, considerada por muitos um grande apanhado do universo criativo do autor já que reúne textos anteriormente publicados e selecionados pelo próprio Buzzati, permitindo assim abranger com a escolha um período considerável de sua produção. Do livro em questão, tendo como critério a presença de ao menos um dos cinco elementos surrealistas acima elencados, foram selecionados dezesseis contos, considerados os mais representativos ou ilustrativos no tocante à questão do diálogo entre o autor italiano e o Surrealismo.

Partindo do pressuposto de que exista um diálogo entre Dino Buzzati e o Surrealismo, resultando, segundo Alvaro Biondi (1992), em um *surrealismo buzzatiano*, o presente estudo propõe reformular questionamentos referentes à presença do Surrealismo na obra do escritor, buscando identificar no *corpus* selecionado de que modo o autor transpõe os elementos surrealistas anteriormente citados, tanto na temática quanto na própria estruturação do espaço narrativo. Com isso, acredita-se ser possível identificar se há apenas um diálogo com as demais manifestações surrealistas, surgidas a partir do movimento liderado por André Breton, ou se Buzzati de fato subverte suas referências, imprimindo a elas sua marca pessoal, conferindo assim ao Surrealismo novos significados e configurações.

Desta forma, no capítulo inicial pareceu pertinente apresentar um panorama geral do Surrealismo, discorrendo a respeito da origem, fundadores, principais representantes e características do movimento. Em um segundo momento, são levantadas questões referentes à dificuldade de delimitar o termo Surrealismo, em função da expansão para outros países, da heterogeneidade e da imensa popularização conquistada pelo movimento. Parte-se da idéia de que não existe um único Surrealismo, mas vários, e assim, apresenta-se os conceitos de

Surrealismo *stricto sensu* e *lato sensu*, propostos por Franco Fortini (1980), diferenciação também observada em outros teóricos através da defesa de idéias semelhantes às do teórico italiano. Ao adotar-se a idéia defendida por Fortini, verifica-se a possibilidade de aproximação entre a obra de Dino Buzzati e a estética surrealista, já que na obra do escritor italiano falta aquele que seria um dos princípios fundamentais do movimento surrealista: o automatismo.

Assim, tendo em mente os conceitos do capítulo anterior, no Capítulo 2 a questão da recepção do Surrealismo na Literatura italiana introduz discussões quanto a presença deste na obra de Dino Buzzati, expondo as diferentes posições da crítica. Na seqüência, é brevemente apresentada a obra da qual foi selecionado o *corpus* de pesquisa, destacando alguns aspectos gerais relativos ao Surrealismo presente em contos de Dino Buzzati.

Os quatro capítulos seguintes são reservados à apresentação dos elementos surrealistas selecionados como objeto de pesquisa - o acaso objetivo, o humor negro, o sonho, o maravilhoso e o fantástico, bem como às análises dos contos selecionados. Com o propósito de ilustrar mais claramente o paralelo Surrealismo/Buzzati, optou-se por colocar as definições e características de cada um dos elementos surrealistas antes das respectivas análises de cada um deles nos contos do escritor. Assim sendo, o Capítulo 3 é reservado à apresentação do conceito de acaso objetivo, que reúne o conjunto de coincidências, premonições, revelações que podem ocorrer na vida humana e que passa a ser utilizado no desenvolvimento de obras surrealistas. Após a definição, são analisados contos de Buzzati onde se fazem presentes fenômenos ligados ao acaso objetivo, que são, em poucas palavras, projeções na realidade de um desejo ou de um temor inconsciente.

O próximo capítulo apresenta a noção de humor negro, que se originou a partir das idéias de Freud, Hegel e Vaché, e que busca explorar temas sombrios e mórbidos, mas com a finalidade de produzir o riso. Após a definição, verifica-se de que modo o humor negro se faz

presente em quatro interessantes contos, buscando evidenciar as diferenças e similaridades entre a visão surrealista e a percepção buzzatiana. A seguir, é aprofundada a questão dos sonhos como fonte de criação surrealista, seguida da análise de contos que simulam ou lembram a estrutura onírica.

O maravilhoso e o fantástico estão reunidos no Capítulo 6, apresentados conforme a perspectiva surrealista com relação a tais aspectos, evitando-se aprofundar questões de gênero, tencionando apenas esclarecer qual é a posição adotada pelos surrealistas diante das diferentes possibilidades/leituras do maravilhoso e do fantástico. Seguindo a mesma postura, na seqüência são apresentados seis textos do escritor italiano selecionados em função de algum ponto de contato com a visão surrealista do maravilhoso e do fantástico, que diferencia-se de concepções tradicionais, de forma que podem não corresponder ao que comumente classifica-se como “conto fantástico/maravilhoso” na obra de Buzzati.

Por fim, nas Considerações Finais, foram resgatadas questões que constituíram as hipóteses preliminares deste estudo, bem com aquelas reveladas durante o processo de análise dos contos e no paralelo com a estética surrealista.

1. Surrealismo: Definições e Indefinições

O surrealismo procurava conjugar arte, sonho e realidade na tentativa de compreender além da realidade empírica.

Jorge Luis Borges

Dentre os diversos movimentos de vanguarda que surgiram no século XX, o Surrealismo, mais do que qualquer outro movimento, foi marcado pela heterogeneidade, já que, além de atrair um grande número de artistas fascinados pelas suas enormes possibilidades e pelo seu maravilhoso potencial, também abarcou diversos campos da arte: literatura (poesia, prosa e teatro), pintura, escultura, fotografia, cinema e até intervenções artísticas². Assim sendo, embora os escritores e artistas surrealistas partilhassem de objetivos, temas e/ou assuntos comuns, a arte surrealista tomou diferentes formas, variando bastante ao longo dos anos, congregando expressões de natureza das mais variadas.

Desempenhando uma visível e larga influência na literatura e nas artes, especialmente durante a primeira metade do século passado (pelo menos na Europa e América), depois se expandindo e penetrando, mesmo que de forma vulgarizada, “vastos setores da cultura de massa, como a publicidade e a ficção científica” (FORTINI, 1980, p.8); o Surrealismo deixou um extenso legado e vários ecos (mais ou menos deformados), difundindo-se por diversos países e conquistando relevante popularidade³.

Como movimento de vanguarda, ideologicamente organizado, o Surrealismo possui sua trajetória marcada cronologicamente, tendo sua origem vinculada ao movimento Dadá⁴. Durante algum tempo, Dadaísmo e Surrealismo coexistiram, mas o primeiro movimento aos poucos foi se esvaziando, já que muitos dos seus seguidores aderiram ao Surrealismo, a

² Manifestação artística que provoca ação direta e inesperada no cotidiano da cidade ou outro local determinado pelo artista.

³ Fato que talvez se deva à fama alcançada pela obra de alguns de seus seguidores, como Dalí, por exemplo.

começar por Breton, que se refere aos dois como duas ondas que cobrem uma à outra, alternadamente, pois contêm em si uma enorme capacidade de energia e de transformação.

Quanto ao termo Surrealismo, esse foi empregado pela primeira vez pelo escritor Guillaume Apollinaire (1880-1918) que se serviu dele, em 1917, para descrever dois momentos de inovação artística: o balé de Jean Cocteau, *Parade* (descrito pelo escritor como *sur-realism*, ou seja, além do realismo) e a sua peça de teatro *Les Mamelles de Tirésias* (1918), cujo subtítulo era “Um drama Surrealista”. E foi justamente se referindo à criação de Apollinaire, em declarada homenagem ao autor, que no ano de 1924⁵ André Breton e seu amigo Philippe Soupault publicam o *Primeiro Manifesto do Surrealismo*, “documento capital da primeira fase do movimento” (FORTINI, 1980, p.18) que formalmente expõe as definições fundamentais do Surrealismo, que segundo Cláudio Willer: “é uma afirmação do que vinha sendo feito desde 1919, com as primeiras experiências de escrita automática, que resultariam em *Les Champs Magnétiques*⁶, de Breton e Soupault” (WILLER, 2004). O manifesto propunha basicamente a restauração dos sentimentos humanos: trata-se de resolver a contradição até agora vigente entre sonho e realidade pela criação de uma realidade absoluta, uma supra-realidade e do instinto como ponto de partida para uma nova linguagem artística.

No *Primeiro Manifesto* podem ser encontrados os princípios fundamentais da poética surrealista como a defesa da imaginação, do sonho, do automatismo e do maravilhoso, ou seja, uma produção literária ou artística sem a intervenção do controle da razão ou da consciência, considerando o acesso ao inconsciente uma forma de encontrar as respostas que a razão humana é incapaz de fornecer. A valorização do mundo onírico, do irracional e do

⁴ Movimento de vanguarda que ridicularizava a confiança total na civilização ocidental, predominante nos primeiros anos do século XX, e destacava a fragilidade de um mundo que se julgava perfeitamente organizado, congregando vários escritores e artistas, que protestavam contra a doutrinação e a favor da negação e da destruição de tudo que era estabelecido: a ordem, as instituições, a estética sedimentada. Entre esses artistas, estavam: Max Ernst, Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Marcel Janco, Jean Arp, Richard Huelsenbeck e o próprio André Breton.

⁵ No mesmo ano, o grupo surrealista também inaugura um “Escritório de Pesquisas Surrealistas” com o objetivo de desenvolver novas técnicas e experimentações surrealistas.

⁶ Considerada por muitos a primeira obra surrealista de fato desenvolvida em escrita automática por André Breton e Philippe Soupault.

inconsciente baseia-se nos estudos de Sigmund Freud (1856-1939) e na psicanálise, de modo que o onírico passa a ser elemento constitutivo da arte não como uma fantasia alegórica, mas como uma expressão direta do inconsciente, permitindo ao artista explorar nas artes o imaginário e os impulsos ocultos da mente. O caráter anti-racionalista do Surrealismo tinha como inspiração o romantismo francês e alemão, o simbolismo, a pintura metafísica italiana⁷ e o caráter irreverente e dessacralizador do Dadaísmo, o que contrastava com as tendências construtivas e formalistas na arte, que floresceram na Europa após a Primeira Guerra Mundial.

Posicionando-se como um movimento de vanguarda, o Surrealismo surge como uma atitude radical de ruptura com os modelos artísticos e se mostra contrário à institucionalização da arte, ou seja, avesso aos mecanismos de produção, circulação e recepção dos objetos de arte implantados e mantidos pela sociedade ocidental. Os surrealistas visavam acabar com a divisão entre “gênio-criador” e “espectador/leitor passivo”, de modo que a arte poderia ser produzida por qualquer indivíduo, sendo acessível a todos, como pregava um panfleto distribuído em 1925: “O surrealismo está ao alcance de todos os inconscientes”. A arte não era apenas o que fora canonizado como “belas artes”, de forma que os surrealistas buscavam fazer literatura da “não-literatura”, fugindo dos grandes temas, escolas ou modelos, porém sem negar a qualidade e até mesmo a influência de alguns dos seus antecessores, como Swift, Rimbaud, Poe e Sade, por exemplo, lembrados por Breton ainda no *Primeiro Manifesto*.

Os surrealistas não tencionavam apenas uma transformação nas artes, mas também uma mudança do próprio homem ocidental, cujo convívio em sociedade implicou na perda de capacidades que em outros tempos o conectavam à magia, ao sonho, ao maravilhoso, a outras dimensões que ultrapassam a realidade ordinária e perceptível através dos instrumentos da lógica.

É importante lembrar que o forte desejo por mudanças sociais e culturais, bem como o espírito revolucionário e inconformista do Surrealismo resultaram no engajamento político de

⁷ Principalmente a obra do pintor Giorgio de Chirico (1888-1978).

alguns membros, principalmente com as idéias comunistas, vistas como uma nova alternativa de organização social. Contudo, a idéia de colocar o movimento a serviço de uma causa política revolucionária acabou por afastar muitos dos membros-fundadores do movimento, contribuindo, a longo prazo, para a dissolução do mesmo.

Por meio do automatismo, os surrealistas tentavam plasmar, tanto por meio de formas abstratas como por representações figurativas, as imagens do subconsciente. Assim, os sonhos, os mitos, a fantasia, as visões, as alucinações tornam-se fonte de criação para uma série de técnicas inovadoras como a livre associação e a análise dos sonhos (ambos métodos da psicanálise freudiana), a escrita automática, a hipnose, a "colagem" etc., desenvolvidas com a finalidade de liberar o potencial imaginativo e criativo do subconsciente, buscando uma compreensão mais ampla do real, uma forma de capturar a realidade em sua totalidade, descobrindo os seus sentidos ocultos.

No Surrealismo, real e imaginário se confundem; não existe um limite entre o sonho e a realidade, pelo contrário, o que se percebe é a fusão destes estados ditos contraditórios em uma espécie de realidade absoluta, que vem a constituir a surrealidade. Além disso, o sonho e o estado de vigília, segundo Breton, seriam “vasos comunicantes”, sendo que o primeiro poderia inclusive vir a auxiliar na resolução das questões fundamentais da vida, libertando os desejos reprimidos em vigília.

A crítica à racionalidade burguesa em favor do “maravilhoso”, do fantástico e dos sonhos, congrega no grupo surrealista artistas de segmentos variados sob o mesmo rótulo. Na literatura, além de Breton, aderiram ao Surrealismo Louis Aragon (1897-1982), Max Jacob (1876-1944), Philippe Soupault (1897-1990), Michel Leiris (1901-1990), Georges Bataille (1897-1962) etc. Nas artes plásticas, René Magritte (1898-1967), André Masson (1896-1987), Joan Miró (1893-1983), Max Ernst (1891-1976), Salvador Dalí (1904-1989), entre outros. Na fotografia, Man Ray (1890-1976), Brassai (1899-1984), Dora Maar (1907-1997). No cinema,

Luis Buñuel (1900-1983). Estes artistas, fazendo ou não uso da escrita e da pintura automática, desenvolveram, através de jogos e experimentações coletivas, técnicas expressivas bastante diferenciadas como *frottage*, *collage*, *assemblage*, *grattage*, *fumage*, foto-montagem, *dripping*, alternativas para unir sonho e realidade de forma homogênea.

O espírito crítico do movimento baseado na articulação arte/inconsciente e arte/política é expresso na revista *La Révolution Surréaliste*⁸ que, a começar pelo título, demonstra o caráter revolucionário e subversivo do grupo e já revela uma intenção clara de intervenção prática na sociedade. Em 1929, Breton publica o *Segundo Manifesto do Surrealismo*, onde revela o surgimento de dissidências no grupo, já que a aproximação ao marxismo e ao Partido Comunista gerou relações controversas resultando no ano de 1930 no afastamento de alguns membros que não concordavam com a estreita ligação de Breton com Trotski e com os rumos políticos que o movimento tomara.

A década de 30 também foi marcada pela grande expansão do Surrealismo, com a organização de diversas manifestações pela Europa e uma nova publicação, o *Minotaure*. No ano de 1936 ocorre a primeira *Exposição Internacional Surrealista*, na Grã Bretanha; contudo, com a chegada da Segunda Guerra Mundial, o grupo acaba se dispersando. Após o término do conflito, ocorrem duas grandes exposições surrealistas em Paris na Galeria Maeght e na Galeria Daniel Cordier, aparentemente indicando uma revitalização do Surrealismo, mas que não se mostrou duradoura.

O movimento aos poucos foi se esvaziando, sobrevivendo, mesmo que sem o mesmo impacto, até dezembro de 1965, quando ocorreu a 11ª (e última) *Exposição Internacional do Surrealismo*, na Galeria L'Oeil, em Paris. Com a morte de André Breton no ano seguinte, o Surrealismo se desfaz de vez enquanto movimento organizado, deixando contudo um extenso legado e repercutindo por quase toda a arte do século XX, uma vez que se difundiu pela Europa, Estados Unidos, México, Cuba, Japão e América do Sul, servindo de fonte de

⁸ Foram publicados 11 fascículos, entre 1924 e 1929.

inspiração para artistas bastante díspares que seguiram a seu modo a estética e/ou as técnicas surrealistas.

Tendo em vista tais considerações, é interessante observar que o que num primeiro momento pertencia a um dos ramos dos chamados movimentos da cultura e da sociedade moderna passa a tráfegar em outras esferas, garantindo assim ao Surrealismo também um relevo particular na história da cultura contemporânea. Tal amplitude, marcada pela heterogeneidade, permite abordar o Surrealismo através de diferentes aspectos, mas também dificulta a construção de definições e a identificação dos elementos que delimitam as fronteiras do Surrealismo. A este respeito, Ricardo Gullón (1982, p.77-78) observa que, ao ampliar o sentido da palavra “Surrealismo”, esta se torna cada vez mais imprecisa, agregando, com diferentes propósitos, conceitos variados como absurdo, existencialismo, angústia, realismo mágico, etc.

Como lembra Theodor Adorno (2003, p.135; 137), nenhuma arte tem a obrigação de entender a si mesma, de modo que “não é preciso seguir todas as concepções programáticas, repetidas por todos os divulgadores e comentadores” para compreender ou caracterizar o Surrealismo, pois não é possível encaixar sua multiplicidade “em alguns poucos parâmetros, reduzindo-o a um par de categorias sofríveis”.

Assim sendo, o Surrealismo produziu muitas divergências teóricas, de modo que tanto teóricos surrealistas como não-surrealistas teceram numerosas e variadas considerações a respeito das fronteiras do Surrealismo. André Breton, mentor do movimento, paradoxalmente define o Surrealismo, no *Primeiro Manifesto*, como:

SURREALISMO - sub. masc. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra forma, o funcionamento real do pensamento. Ditado seja o pensamento, na ausência de todo o controle exercido pela razão, fora de toda a preocupação estética ou moral.

ENCICL. Filos. O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos

os outros mecanismos psíquicos e a substituir-se a eles na resolução dos principais problemas da vida (BRETON, 1965, p. 37).

Porém, declara mais tarde que não seria possível tomar um texto surrealista como exemplo perfeito de automatismo verbal, já que não há automatismo absoluto porque sempre subsiste um mínimo de controle para favorecer a composição do poema (BRETON, 1932 apud LIMA, 1995, p.50). Ao conceito de automatismo foram agregados outros elementos como o maravilhoso, o acaso objetivo, o humor negro, que contribuíram para a multiplicidade de manifestações e de meios de difusão do Surrealismo, resultando em sua expansão por diversos segmentos e numa infinidade de teorias e técnicas a respeito da prática surrealista, que levam à constatação de que não há uma única definição exata nem fechada para o termo Surrealismo.

Contudo, entre os teóricos consultados, há uma tendência em tentar administrar os paradoxos do Surrealismo através de diferenciações, como a proposta por Franco Fortini (1980, p.10), por exemplo, que estabelece a divisão entre Surrealismo *stricto sensu* e *lato sensu*. O autor busca definir o Surrealismo a partir de dois sentidos, um restrito, que se refere à atividade de certas pessoas “reunidas em grupo de formação bastante variável em torno do maior teórico do movimento, André Breton” seguindo princípios semelhantes aos de uma ordem religiosa ou de um partido político; e outro, o dito *lato*, que reúne uma procura de fenômenos muito mais extensa no tempo e no espaço, menos homogênea, que compartilha muitos elementos com o Surrealismo historicamente datado, mas que dele não deriva necessariamente. Fortini ainda reconhece que no Surrealismo mais restritivo, necessariamente convivem, por via de regra, três aspectos (o ideológico-cultural, o das investigações e criações e o ético-político), enquanto que no sentido *lato* pode faltar algum desses elementos, mas não faltará a criação artística nem literária.

Conceitos semelhantes são defendidos por Marcel Raymond (1997, p.246): “No sentido mais restrito, o Surrealismo é um processo de escritura, no sentido amplo, uma atitude

filosófica [...] uma mística, uma poética, e uma política”; por Juan Cirlot (1953, p.33), que diferencia “Surrealismo ortodoxo”, “el del grupo de París y de su jefe André Breton” do “Surrealismo heterodoxo”, que reúne “la creación de los surrealistas de los distintos grupos diseminados por el mundo, o que actúan libre y aisladamente, manteniendo un indudable contacto espiritual con las directrices del movimiento”.

Sérgio Lima (1995, p. 23-24; 70) não apóia Cirlot na escolha do termo ortodoxo, mas defende a abordagem do Surrealismo por múltiplos aspectos, não o reduzindo a uma escola e muito menos a uma forma plástica ou retórica, nem a um modelo estanque a ser seguido, já que, segundo o autor, o Surrealismo em sua essência “é um processo de mais consciência e de revelação do humano em seus sentidos mais extremos e mais intensos”.

Tendo em vista a diferenciação proposta pelos autores, pode-se afirmar que o Surrealismo, em seu sentido restrito, pode ser compreendido como aquele caracterizado por formulações orgânicas e sistemáticas, e que, fundado em Paris, teve atuação histórica relevante entre 1924 – data da publicação do *Primeiro Manifesto Surrealista* – e o início da Segunda Guerra Mundial (1939), enquanto que o Surrealismo, numa visão *lato sensu*, seria híbrido, capaz de fundir-se com outras poéticas e de ampliar as possibilidades estéticas postuladas pelo Surrealismo classificado como ortodoxo, histórico ou *stricto sensu*.

Desta forma, certos temas e imagens obsessivamente utilizadas em obras de um Surrealismo mais restrito, como por exemplo, o sexo e o erotismo; o corpo, suas mutilações e metamorfoses; a mulher, o manequim e a boneca; a violência, a dor e a loucura; as civilizações primitivas, o mundo da máquina, o acaso objetivo, o maravilhoso, o fantástico, o sonho, o humor negro, passam a ser traduzidos em obras sem qualquer compromisso formal com o movimento fundado por Breton. São produções que, mesmo não pertencendo ao âmbito do movimento, integram o que pode se configurar como Surrealismo *lato sensu*, que se expandiu além das fronteiras espaço-temporais referentes ao Surrealismo do tipo restrito,

resultando não em um único, mas em vários Surrealismos, como observa Cirlot (1953, p. 33).

A idéia da existência de um Surrealismo *lato sensu* permite amenizar inúmeras divergências teóricas relativas à presença e à recepção do Surrealismo fora da circunstância parisiense originária, já que, de fato, se observa uma grande dificuldade em definir quem é ou não surrealista fora do círculo que congrega os participantes diretos do movimento, como lembra Floriano Martins (2002, p.14):

Ao compararmos versões de não tão inúmeros estudiosos do Surrealismo nos deparamos com um mesmo senso de desigualdades conceituais. Discute-se sempre a preponderância do aspecto moral sobre o estético. Contudo, em momento algum Salvador Dalí e Louis Aragon passam a ser nomes compreendidos como extra-surrealismo. O mesmo se pode dizer de Paul Éluard e Braulio Arenas e... francamente, uma grande lista de artistas e poetas que poderiam estar ligados ao que Octavio Paz chama de “afinidades momentâneas com a linguagem, as idéias e ainda os tiques da poesia surrealista”. Quem seria verdadeiramente surrealista?

Assim, tendo-se em mente que a liberdade defendida pelo Surrealismo implicou em uma imensa heterogeneidade, a noção *lato sensu* permite verificar a existência de vários Surrealismos, possibilitando reconhecer o diálogo, o vínculo ou os ecos da estética surrealista na obra de autores que em nenhum momento declararam-se explicitamente surrealistas, mas que coincidem ou coincidiram - às vezes - com a ideologia e/ou com a expressão poética do movimento.

2. Fronteiras indefinidas: Dino Buzzati e o Surrealismo

*Nel mondo complesso e multiforme di
Buzzati pensavo come poteva inserirsi
il mio comprendonio critico.*

Riccardo Bacchelli

No capítulo anterior discutiu-se a diferenciação entre Surrealismo *stricto sensu* (ou *ortodoxo*), vinculado a Breton e seu grupo e a um momento histórico determinado; e Surrealismo *lato sensu* (ou *heterodoxo*), mais amplo e variado, congregando manifestações de diferentes épocas e de diversos países. Esta discussão será retomada neste capítulo, de modo a caracterizar a conexão entre Surrealismo e Literatura Italiana.

Conforme Paul Ilie (1982, p.96-97), nas caracterizações que pertencem ao Surrealismo mais amplo, desaparecem certas condições exteriores, tais como a orientação nacional do movimento, sua reconhecida trajetória como tal movimento, a fidelidade aos princípios estéticos propostos por um único líder. O autor ainda coloca que um movimento determinado se manifesta de forma divergente em países distintos. Não obstante suas características em comum, estas novas formas surgem em virtude do peculiar contexto literário e histórico de cada país, o que leva a crer que cada diferenciação nacional mostra rasgos próprios, porém o modo surrealista se revela em sua totalidade, através de características que podem ser compartilhadas com outros modos nacionais ou que dialogam com a estética surrealista pelo grupo liderado por Breton.

Neste contexto pode ser enquadrado o Surrealismo na literatura italiana, manifestando-se de uma forma mais ampla, não se restringindo à escrita automática ou seguindo à risca a proposta surrealista, mas ao mesmo tempo adotando uma postura de visível diálogo com elementos, temática e estética utilizadas pelo movimento surrealista. Sobre o “Surrealismo italiano”, Alvaro Biondi (1992, p. 81) declara:

[...] non ci fu in Italia un movimento surrealista, come poetica proclamata, come azione culturale di gruppo, come sfida alle idee letterarie dominanti; ci fu però anche in Italia una letteratura che può essere detta surrealista, ci furono cioè opere che anticiparono il Surrealismo francese e poi altre che ebbero i caratteri stilistici del Surrealismo.

Contudo, no prefácio da coletânea *Italia Magica*, Gianfranco Contini (1988) ressalta que o Surrealismo italiano, com relação ao francês, preferiu “isolare l’ eccezione attraverso i filtri dell’ ironia” e sintetizar um “magico senza magia”, um “surreale senza surrealismo” que remete mais a modelos autóctones do que estrangeiros, recuperando “la vena magica che percorre tutta l’ Italia rinascimentale” e às narrativas burlescas dos sécs. XV e XVI, opinião que ilustraria as observações de Ilie (1982) quanto às diferenciações que adquire o Surrealismo em função do contexto literário/histórico específico de cada país.

Quanto à questão da não existência de um movimento surrealista italiano, Silvana Cirillo (2006, p.11) reconhece algumas premissas que poderiam ter permitido que o Surrealismo “explodesse in Italia come era stato per il futurismo”, porém, segundo a autora, “il corso della storia decise diversamente”, de maneira que a ascensão do regime fascista, com sua rígida censura ética e cultural, com seus modelos humanos, comportamentais e artísticos a serem defendidos, jamais poderia tolerar

l'intrusione di un movimento letterario, artistico e filosofico quale quello surrealista che si fondava sulla rivoluzione e sull'internazionalismo comunista, che inseguiva libertà e eguaglianza attraverso la psicanalisi, che inneggiava al desiderio e irrideva il bisogno e il produttivismo, che difendeva i folli e i sognatori, che se la rideva delle istituzioni, dei «superomismi» da facciata, del bello stile, dei «primati», e sognava di cambiare l'uomo (con Freud) e il mondo (con Marx)[...] (CIRILLO, 2006, p.19)

De fato, o Surrealismo na Itália não surge como um movimento organizado, “explode tardi e solo a fuochi isolati” (CIRILLO, 2006, p.19), principalmente entre a geração de escritores que surge nas décadas de 30/40, cujo gosto pela narrativa genericamente classificada como “fantástica” revela uma afinidade com a estética surrealista: “infanzia, follia, grottesco, gioco, sogno, tutte le meraviglie e gli orrori del surreale saranno punti di riferimento costante per i racconti di Landolfi, Zavattini, Alvaro, Morovich, Savinio, De

Libero o il Buzzati di certi racconti”. (Idem, 2006, p. 11)

Uma das figuras mais representativas desta geração narrativa que dialoga com o Surrealismo é Dino Buzzati (1906-1972), considerado por muitos estudiosos uma figura isolada no panorama literário italiano do séc. XX. Buzzati sempre se mostrou indiferente à ideologia, à influência de grupos e correntes literárias; nunca assinou um manifesto nem acreditou no engajamento intelectual para a revolução, não manifestando abertamente nenhuma preocupação panfletária com o “senso coletivo” ou com a contestação e a revolução dos costumes como forma de libertação do homem da repressão e dos tabus. Pode ser chamado de “artista multimídia”, já que além de escritor foi pintor, desenhista, poeta, escreveu óperas líricas e peças de teatro e atuou como jornalista e correspondente do *Corriere della Sera*, um dos mais importantes jornais italianos. Publicou seu primeiro livro em 1933, um romance breve chamado *Barnabo delle montagne*⁹, no qual já é possível identificar algumas das temáticas que irão se tornar recorrentes na obra do autor, sobretudo a montanha, com sua imensidão, seu silêncio, sua atmosfera mágica, fabulosa e o tema da espera, da “grande ocasião” que possa vir a conferir algum significado à vida do protagonista.

As narrativas do autor costumeiramente são construídas a partir de dados ou de fatos inerentes à crônica, de situações da vida cotidiana, aparentemente normais, que parecem levar a um desenvolvimento do tipo realista, mas que de repente se transformam em situações oníricas, fantásticas, freqüentemente surreais. O que se percebe é um evidente diálogo entre o real e o imaginário, permeado muitas vezes por uma atmosfera de angústia, de opressão diante das reviravoltas, das fatalidades eminentes, das peças pregadas pelo destino.

Em um primeiro momento, a obra de Buzzati foi condenada a um isolamento e até mesmo ao desprezo por parte da crítica italiana, que tinha tendência a esquematizar sua obra e a avaliar sua produção como algo entre a crônica e a fábula. Aqueles que se detinham um pouco mais no mundo de Buzzati não iam além de uma comparação de sua obra com a de

⁹ Resultou em um filme homônimo de 1994, dirigido pelo diretor italiano Mario Brenta.

Kafka¹⁰. Em muitos dos compêndios de História da Literatura Italiana o nome de Buzzati é apenas citado entre os escritores “menores”, onde ele é lembrado quase que exclusivamente pelo romance *Il deserto dei Tartari* (1940), sem dúvida sua obra mais famosa, traduzida em mais de 30 países e que deu origem, inclusive, ao filme homônimo de 1976, dirigido por Valerio Zurlini. Apesar da pouca simpatia da crítica italiana, a importância da obra do autor foi evidenciada primeiramente pela crítica francesa¹¹, junto a qual o escritor conserva um prestígio inalterado desde 1949 (ano da tradução em francês de *Il deserto dei Tartari*), que se evidencia nos constantes estudos e pesquisas sobre sua obra em língua francesa.

Porém, percebe-se ao longo dos anos uma gradativa transformação no que se refere à receptividade da obra de Dino Buzzati por parte da crítica italiana, de modo que sua posição periférica dentro dos estudos literários tende a ser modificada em virtude de um considerável aumento de estudos e pesquisas sobre o autor, principalmente após a década de 90¹². Estes estudos revelam novos elementos e colaboram para a construção de um perfil completo da sua produção, não só como escritor, mas também em outras áreas de atuação (jornalismo, desenho e pintura) e que consequentemente vêm, aos poucos, reconhecendo o papel de destaque de Buzzati no cenário cultural italiano. Recentemente, no ano de 2006, numerosos eventos foram organizados com o intuito de celebrar o centenário de nascimento de Dino Buzzati, contribuindo para a confirmação do crescente prestígio do escritor não só em território italiano.

Retomando a questão do Surrealismo, ao revisar os estudos críticos-literários e de historiografia literária, percebe-se uma enorme divergência entre eles; de maneira que poucos

¹⁰ A esse respeito, Buzzati manifestou-se certa vez com a seguinte declaração: “Da quando ho cominciato a scrivere, Kafka è stato la mia croce. Non c'è stato mio racconto, romanzo, commedia dove qualcuno non ravvisasse somiglianze, derivazioni, imitazioni o addirittura sfrontati plagi a spese dello scrittore boemo. Alcuni critici denunciavano colpevoli analogie anche quando spedivo un telegramma o compilavo un modulo Vanoni”.

¹¹ Buzzati foi, inclusive, tema de nove volumes dos *Cahiers*, de 1977 a 1994.

¹² Com a fundação da Associazione Internazionale Dino Buzzati em Feltre (BL) no ano de 1988, os estudos sobre Buzzati ganharam vulto. Dentre alguns trabalhos publicados pela associação destaca-se: **DINO BUZZATI: LA LINGUA, LE LINGUE**. Feltre-Belluno, 26-29 settembre 1991. Dino Buzzati: la lingua, le lingue. Atti del Convegno Internazionale. Milano: Arnoldo Mondadori e a Revista Studi buzzatiani publicada a partir de 1996.

estudos vão além da sua constatação e não ousam explicitar como o Surrealismo reflete na obra do autor. Autores como Briosi (1977), Salinari e Ricci (1983), Giudice e Bruni (1988) citam o surreal como uma característica buzzatiana, mas deixam claro que o surrealismo de Buzzati é diverso daquele proposto por Breton, já que apresenta elementos comuns aos do “Surrealismo italiano” bem menos inovador e contestador e que, portanto, pode ser considerado manifestação *lato sensu*.

Já Spagnoletti (1994, p.384) não reconhece a existência de um Surrealismo italiano, e afirma que Buzzati fica restrito aos meandros do fantástico:

[...] Non si può parlare di un ‘Surrealismo italiano’ le cui premesse sarebbero state proposte da Savinio e da Chirico, bensì (a seconda degli scrittori) di tendenze antirealistiche, di attenzione al mistero, trattato in chiave favolosa, o ironico-grottesca; come nel caso di Dino Buzzati [...].

Porém, mesmo Spagnoletti, que discorda da idéia do surreal em Buzzati, ao analisar os contos, fala em “universi proibiti, fatti di brividi inconsueti, di speranze e messaggi dell’ignoto, di faccende sub e ultra-umane” e inclusive em “spreco di sollecitazioni surreali” (SPAGNOLETTI, 1994, p.385), observações bastante contraditórias que ilustram a enorme dificuldade em explicitar de que modo se estabelece a relação entre Buzzati e o Surrealismo. Biondi, ao propor a divisão “Surrealismo italiano” e “Italia Magica”, enquadraria Buzzati entre estas duas correntes, pois o crítico reconhece a existência de um Surrealismo de um tipo particular, “*buzzatiano*”, já que o elemento onírico presente em Buzzati busca desvendar os mistérios da realidade e não os segredos do eu - interior. Deve-se ressaltar que toda essa discordância assume um papel secundário nas discussões em torno da obra de Buzzati, já que a literatura não é algo suscetível à fácil identificação ou definição e não se propõe à delimitação de fronteiras, ainda mais quando se trata de estabelecer ligações com o Surrealismo, notoriamente polêmico e contraditório.

Por outro lado, a relação entre Buzzati e o Surrealismo é notória em sua produção pictórica, como é possível reconhecer em quadros como *Toc Toc* (1957), *La balena volante*

(1957), *Il ritratto del califfo Mash Er Rum e delle sue 20 mogli* (1958), *La casa dei misteri - Alle cinque* (1965), *Santa ingenuità* (1966), *Il babau* (1967), *Grande cane in piazza in una giornata di sole* (1969), entre outros.

Além disso, a presença do Surrealismo no livro *Poema a Fumetti* se confirma através de imagens que evocam outros surrealistas: De Chirico (a arquitetura¹³ e as torres monolíticas¹⁴), Picabia (figuras sobrepostas em transparência)¹⁵, Magritte (o *diavolo custode*¹⁶, lembrando o quadro *Le Therapeute*, de 1937), Dalí (o telefone¹⁷ e o piano derretido¹⁸, evocando *Teléfono-langosta* (1936) e *La persistencia de la memoria* (1931). Além das referências visuais, há àquelas que remetem diretamente a textos e idéias de Breton, como os “Grandes Transparentes”¹⁹, que aparecem nas páginas 73/93 e as *Mélusines*²⁰, que Buzzati recorda ao final do livro. Convém também lembrar que Dino Buzzati, durante uma entrevista, deu a seguinte declaração a Yves Panafieu: “Dei moderni ammiro molti del genere surrealista, a cominciare da De Chirico dei primi tempi, che senz’altro è stato un genio...”. (PANAFIEU, 1973, p.33).

Sem dúvida, indícios que comprovam a existência de um diálogo entre Buzzati e o Surrealismo, sendo que também é plausível estender essa observação a alguns de seus contos, nos quais é possível reconhecer a presença de elementos pertencentes a poética surrealista como o acaso objetivo, o humor negro, o sonho, o fantástico e o maravilhoso, que serão estudados nos próximos capítulos desta dissertação.

A respeito do diálogo que se estabelece em alguns contos entre o escritor italiano e a estética surrealista, ninguém o descreve de modo tão imagético quanto Valerio Volpini (1967,

¹³ BUZZATI, Dino. **Poema a Fumetti**. Milano: Arnaldo Mondadori, 1991. p.33, 99

¹⁴ *Ib.*, p.53, 71

¹⁵ *Ib.*, p.21, 39

¹⁶ *Ib.*, p. 95

¹⁷ *Ib.*, p. 33, 51

¹⁸ *Ib.*, p. 145,163

¹⁹ Criticando o antropocentrismo, Breton postula a existência de seres incógnitos, miméticos, que não são percebidos pelo sistema sensorial humano. O dever do poeta é aproximar-se da estrutura destes seres hipotéticos.

²⁰ Espécie de sereias, figuras mitológicas francesas que aparecem em *Nadja* (1928) e em *Arcane 17* (1945).

p. 382):

Per poco che la narrazione si complichì e le figure si sovrappongano ingenerando deformazioni macabre, ecco tornare a mente i *photomontages* di Max Ernst; per poco che s'impresiosisca astrattizzandosi dell'altro in un gesto o sublimandosi in una parola o allegorizzandosi in un oggetto o in un paesaggio, e ci ricorderemo di Salvador Dali.

É importante reconhecer que nas narrativas de Buzzati há um equilíbrio entre clareza e mistério, entre razão e sonho, que expressa a duplicidade e a ambigüidade do que pode ser considerado real. A aparente normalidade cotidiana presente nos textos, permeada por situações estapafúrdias, acontecimentos inexplicáveis, imagens e elementos incomuns, fantásticos, oníricos, resulta numa mistura de duas searas contraditórias, que acabam por se mesclar gerando uma unicidade, que pode ser vista como surreal, já que não se trata unicamente de puro sonho nem de pura realidade, mas sim na fusão destas duas dimensões. E esta característica reverbera uma das idéias defendidas por André Breton ainda em seu *Primeiro Manifesto*: “Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer”. (BRETON, 1965, p. 23-24).

2.1. *Sessanta Racconti*: apresentação do corpus

Sessanta Racconti (1958) é uma seleção realizada pelo próprio autor de alguns dos seus contos mais significativos anteriormente publicados em *I sette messaggeri* (1942), *Paura alla Scala* (1949) e *Il crollo della Baliverna* (1957) de modo que, ao abranger diferentes momentos de sua produção, o livro pode ser considerado um resumo do mundo poético buzzatiano. A riqueza das narrativas da coletânea, além de colecionar elogios por parte da crítica, também conferiu ao autor italiano o *Premio Strega* de 1958, um dos mais importantes prêmios literários da Itália, que em 2006 chegou à sua 60ª edição, premiando ao longo de sua história autores como Alberto Moravia, Cesare Pavese, Primo Levi e Umberto Eco.

Praticamente todos os temas da produção literária de Dino Buzzati estão presentes no livro, merecendo destaque:

- o medo: seja ele do desconhecido (*Qualcosa era successo*), do terrorismo e da política (*Paura alla Scala*), da guerra (*All' Idrogeno*) ou fundamentado na superstição (*Il cane che ha visto Dio*);
- amor pela montanha (*Notte d'inverno a Filadelfia*);
- a solidão (*Vecchio facocero*);
- a problemática da religião (*L'uomo che volle guarire; I Santi*).

Partindo quase sempre do cotidiano, as narrativas podem tanto aderir à realidade, bem como transfigurá-la, tornando-a surreal através de anomalias, de acontecimentos estranhos, de efeitos surpreendentes, mantendo porém uma naturalidade que faz com que a coisa mais absurda venha a ser aceita como plausível. O elemento sobrenatural presente em muitos dos contos não é um modo de evasão da realidade, pelo contrário, se trata sim de um instrumento extremamente eficaz para decifrá-la; uma lente que a deforma, mas que expande e revela seus conteúdos mais latentes, mergulhando nos mais profundos anseios e temores do homem contemporâneo.

Dino Buzzati é considerado por muitos um escritor pessimista e em *Sessanta Racconti* seu pessimismo também marca presença em alguns contos onde uma visão angustiante da condição humana não dá espaço para mensagens de consolo ou de alívio. Porém, também é possível encontrar no livro o encantamento; a fantasia; o lirismo de situações ou seres inusitados; a mágica descoberta dos mistérios que se escondem nos recantos mais inesperados; a nostalgia da infância e das histórias há muito esquecidas; a beleza hipnótica que se revela aos olhares mais atentos, as surpresas que se confundem ao cotidiano.

E há também a questão da surrealidade presente em diversos contos, que abre a possibilidade de uma discussão a respeito da existência de um *surrealismo buzzatiano*, que

parece definir suas peculiaridades através da linguagem utilizada pelo autor, que é aparentemente simples, adequada, linear e muito próxima da linguagem falada. Com referência à relação entre a linguagem e a surrealidade, Claudio Toscani (1992, p.13) observa que:

Nel contesto dei racconti, all'interno del gioco delle trame e delle soluzioni, anche la parola più usuale o, addirittura, più frusta, diventa segno di ambiguità, di mistero, di illusione, di paura. Buzzati dimostra che non occorre un'intricata complessità di stile per ottenere sorprendenti risultati creando situazioni surreali.

Assim, os contos de Buzzati se mostram diversos de muitas manifestações notoriamente surrealistas já que, mesmo sem utilizar o automatismo ou a escrita automática, o autor consegue estabelecer um diálogo com a estética defendida por Breton, principalmente no que se refere ao uso nas narrativas de elementos como o acaso objetivo, o humor negro, o sonho, o maravilhoso e o fantástico, que merecem uma atenção especial já que além de ocuparem um papel relevante nas discussões referentes ao Surrealismo, são frequentemente observados em manifestações que se configuram surrealistas em uma perspectiva *lato sensu*, justificando a sua escolha para nortear as análises do *corpus* de pesquisa desta dissertação.

Cada um desses elementos surrealistas pode ser encontrado em *Sessanta Racconti*, sendo que, inclusive, foi possível verificar a presença de mais de um deles em um mesmo texto. Assim, tendo como critério de seleção a presença desses elementos, foram escolhidos dezesseis contos, que permitiram a construção de um *corpus* representativo do universo literário do autor e também do paralelo com o Surrealismo, cujas relações serão aprofundadas nos capítulos a seguir.

Visando organizar a apresentação das análises realizadas, optou-se por intercalar em cada um dos capítulos a seguir a apresentação e a definição de cada um dos elementos da estética surrealista a três narrativas²¹ de *Sessanta Racconti*, consideradas as mais representativas e agrupadas conforme a presença de cada um dos elementos. Esta

²¹ Com exceção do Capítulo 4 (quatro contos) e do Capítulo 6 (seis contos).

apresentação busca atender à proposta inicial da pesquisa, que era determinar de que modo Dino Buzzati transpõe estes específicos elementos surrealistas, tanto na temática quanto na própria estruturação do espaço narrativo, verificando em que medida existem semelhanças ou releituras da estética surrealista em contos do autor italiano.

3. Além das coincidências: O acaso objetivo

*O acaso não passa de nossa
ignorância das causas.*

Philippe Soupault

Em 1914, Giorgio de Chirico pinta o retrato do poeta Guillaume Apollinaire onde ao fundo, em segundo plano, uma sombra está atrás de uma coluna com um pequeno círculo branco marcando algum lugar sobre a cabeça, como um alvo. Dois anos mais tarde, ao engajar-se como voluntário na Primeira Guerra Mundial, Apollinaire é atingido gravemente na cabeça exatamente no mesmo lugar mostrado no quadro. Victor Brauner pinta em 1931 o quadro *Autoportrait à l'oeil énucléé* (Auto-retrato de olho enucleado). Sete anos depois, ao tentar intervir em uma briga entre Oscar Domínguez e Esteban Francès, o estilhaço de uma garrafa fura o olho direito do pintor, reproduzindo com exatidão fotográfica seu auto-retrato. Por precaução, Brauner nunca mais pintou um quadro seu faltando pedaços do corpo. Benjamin Péret, em uma cela da prisão de Rennes, vislumbra na janela o número 22, sendo então posto em liberdade no dia 22 de julho. Todos esses acontecimentos exemplificam um dos principais campos de investigação surrealista: o acaso objetivo, cuja prática inicia-se ainda na década de 20, porém sendo teorizado apenas nos anos 30 pelo próprio Breton.

Caráter fundamental da existência, tradicionalmente definido como conjunto de causas imprevisíveis e independentes entre si, como um acontecimento independente da vontade humana que evidencia a imprevisibilidade da vida, da antiguidade aos dias de hoje, em diferentes áreas do saber, o conceito de acaso suscitou inúmeras interrogações a respeito de sua natureza, tornado-se objeto de interesse não só de filósofos e pesquisadores, mas também de poetas, músicos e pintores capazes de fazer dele um instrumento de criação artística como

se observa no grupo surrealista.

Porém, entre os surrealistas, o paradoxal se faz presente não só em sua ideologia, uma vez que se negavam a ser produtores de arte ao mesmo tempo em que a produziam, mas também em sua poética, de modo que não há como negar tal qualidade também à expressão acaso objetivo. Ao excluir-se o contexto matemático do cálculo das probabilidades, onde são estudadas relações lógicas entre eventualidades abstratas, o termo acaso é empregado para designar as relações observáveis/perceptíveis entre fenômenos concretos. Contudo, o acaso objetivo não deve ser confundido com o acaso em sua acepção e compreensão comuns, uma vez que Breton em suas teorizações a respeito do tema busca delimitar exatamente a percepção surrealista do acaso, afastando-a das definições clássicas, buscando “interpretar e conciliar Engels e Freud: o acaso seria a forma de manifestação da necessidade exterior que abre caminho no inconsciente humano” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 92). A primeira parte da frase se refere a posição de Engels com relação à causalidade, tida como uma “necessidade objetiva” citada em *Les Vases Communicants* enquanto que a segunda parte remete à noção de desejo inconsciente de Freud. Em outras palavras, o acaso objetivo vem a ser a projeção do desejo da pessoa envolvida num objeto, num símbolo ou num ato revelatório. Para Cláudio Willer, o acaso objetivo se manifesta como:

[...] o encontro entre duas séries causais diferentes, uma delas externa, a outra interna, uma natural, a outra humana, provocando acontecimentos sob o signo da espontaneidade, da indeterminação, do imprevisível ou até mesmo do inverossímil (WILLER, 2002, p.3)

O acaso objetivo se refere às coincidências de fatos e de "sinais" que, embora obviamente aleatórios, independentes de qualquer vontade e de qualquer controle da consciência, apresentam estruturalmente uma lógica e uma coerência que incita a percebê-las como uma mensagem, como correspondências inesperadas entre fatos materiais e mentais, como o encontro de uma pessoa na qual se acaba de pensar, por exemplo. Seria o modo como o simbólico se projeta magicamente no real, manifestando-se pelo conjunto das premonições,

dos encontros insólitos e das coincidências atordoantes que se manifestam, de tempos em tempos, na vida humana. O conceito de acaso objetivo não é definido essencialmente no plano artístico, seja literário ou pictórico, o que não impediu os Surrealistas de encontrar meios de torná-lo um método de criação e aplicá-lo em suas produções.

Assim sendo, tratando-se de um conceito abstrato, convém explicar especificamente seu mecanismo dentro da produção artística surrealista, e para tanto, deve-se esclarecer que o acaso objetivo constitui-se do conjunto signo/fato, ou seja, é necessário que um signo sem significação apareça cronologicamente primeiro, seguido de um fato considerado “casual” que mantém uma relação com o signo anterior. Como Jacqueline Chénieux-Gendron (1992, p.95) explica “o fato dá sentido ao signo, correspondendo a certas características evocadas pelas palavras ou pelos signos picturais, no seu significado como no seu significante”. Claro que as conexões estabelecidas entre o signo e o fato ulterior não são fruto de um processo linear, “as relações causais tornam-se “retorcidas” e os fenômenos resultantes podem obedecer a mecanismos de “condensação, deslocamento, substituição e retoques” (BRETON, 1992, p.181-182). Estes mecanismos remetem aos estudos de psicanálise realizados por Freud, que os surrealistas passam a aplicar em relação às manifestações do acaso objetivo.

A condensação foi o termo empregado por Freud para designar um dos principais mecanismos do funcionamento do inconsciente. Refere-se à utilização de uma metáfora, consiste ou no uso de uma mesma imagem para representar mais de uma coisa ou situação ou, ainda, na criação de uma imagem ou figura mista, composta com partes de duas ou mais entidades ou situações, como a gaveta aberta de penteadeira (imagem comum em Dalí) que simboliza a presença do inconsciente ou uma metáfora arquitetônica para a memória, uma caixa de Pandora de desejos e impulsos inaceitáveis. (HARRIS, 1995, p.37; 70).

O deslocamento, por sua vez, se expressa por uma metonímia, uma substituição de uma imagem ou situação que expressa um desejo inconsciente por uma outra imagem, que

guarda relação com a primeira, mas é, em si mesma, inocente, como a colher – sapato²² citada por Breton em *L' Amour Fou* que realiza o jogo de palavras cinzeiro - Cinderela (*cendrier cendrillon*) idéia que surgira durante um despertar do autor. Quanto à substituição, utiliza-se uma nova imagem ou palavra em substituição ao sentido ocultado ou de forma aglutinada ao sentido original, como o nome *Nadja*, que “em russo [...] é o começo da palavra esperança²³, e porque é só o começo dela” (BRETON, 2007, p. 66). *Nadja* não é nada mais do que um pressentimento, alguém a quem Breton procura incessantemente pelas ruas de Paris, mas cujo nome anuncia e explica o porquê da série de encontros e desencontros no livro homônimo.

Já os retoques surgiriam depois de formulado o conjunto signo/fato e se referem ao trabalho de, através de uma série de imagens visuais aparentemente desconexas (uma vez que sua ligação está ao nível do inconsciente), dar ao objeto/texto uma aparência lógica - incluindo, remodelando ou eliminando algum elemento - como o que acontece com as colagens de Max Ernst ou as "colagens pintadas a mão"²⁴ de René Magritte, que se apropriam e descontextualizam diferentes imagens, que passam a fazer parte de uma nova ordem, impactante por seu aspecto enigmático.

Assim sendo, certos fatos do acaso objetivo são claros, outros requerem ser decifrados e até mesmo suscitados, o que resulta na atmosfera mágica presente em alguns textos surrealistas. Essa atmosfera mágica surge muitas vezes através do maravilhoso, que para Breton corresponde à manifestação do desejo “de nos (de se) mostrar que aquilo que nos parece fantástico é apenas aquele conjunto de sinais que chegam das zonas obscuras e que falam, não de um além transcendente, mas imanente” (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1976, p. 168). Segundo Chénieux-Gendron (1992, p.93), para os surrealistas, perceber o objeto (ou o ser ou o fato) encontrado na sua relação com o próprio desejo do “observador-

²² Em 1934, Breton passeava com Giacometti numa feira quando compra ao acaso uma colher cujo formato lembrava um sapato feminino. Vários meses antes ele havia tentado persuadir Giacometti a fazer um cinzeiro - Cinderela (*cendrier cendrillon*).

²³ *Nadezhda*.

²⁴ De acordo com as palavras do próprio Max Ernst (1891-1976) a propósito das pinturas de Magritte.

ator” é perceber um desnível entre o previsto e o dado, de modo que é justamente esse desnível que garante a eficácia do maravilhoso. Contudo, sobre o desejo evocado, Flávia Nascimento (2006, p.9) explica que este possui uma natureza ambivalente, já que em vez de revelar o maravilhoso, pode também assumir uma configuração trágica quando o que ocorre é objeto de algum temor (e não de desejo) por parte do sujeito, exemplo encontrado em *Les Dernières Nuits de Paris*, de Philippe Soupault, onde o trágico é encarnado pela morte que se difunde por toda a narrativa.

Convém ressaltar ainda que os surrealistas buscam, através do acaso objetivo, desvendar os mistérios do cotidiano, revelando uma teia de relações, um tecido de coincidências, sinais e correspondências, deixando contudo intacto outro mistério: a conjunção entre destino e liberdade, uma vez que para que a relação entre signo/fato se realize é necessária a cumplicidade da vontade do partícipe em reconhecer o maravilhoso ou o trágico que se projeta no real.

3.1. Estados, métodos e técnicas do acaso objetivo

Na maioria das vezes, fora os casos particularmente evidentes, se faz necessário provocar a sorte para que o acaso objetivo se consolide. Assim sendo, até mesmo antes da teorização em torno da expressão “acaso objetivo”, os artistas surrealistas fazem do acaso uma prática, na qual experienciam estados, métodos e técnicas que vêm a favorecer a manifestação do acaso objetivo.

Michel Carrouges (1950, p.241-263) identifica alguns estados em que os indícios que conduzem ao acaso objetivo se multiplicam. Entre eles destaca-se:

- A espera (*l'attente*): é ao mesmo tempo uma postura de crença na eminência do excepcional e de vigilância/atenção aos sinais do acaso objetivo:

ce n'est pas une vaine impression subjective, c'est déjà un acte intérieur, c'est un desserrement de notre lien avec les courroies de transmission du déterminisme.[...]

c'est le sixième sens qui nous fait percevoir le signaux du hasard objectif (CARROUGES, 1950, p. 242).

- O automatismo e o sonho: conduzem para as regiões do acaso objetivo, não somente devido às visões transfigurantes ou além da imaginação por eles evocados, mas também porque fazem com que o indivíduo reconheça, na vida cotidiana e em si mesmo, vestígios de uma existência muito diferente e que se encontra misteriosamente conectada com a vida real.

Dentre as técnicas para a realização ou provocação do acaso objetivo, talvez a mais conhecida seja a deambulação ou errância²⁵, que fora “um motivo literário da modernidade por excelência durante a segunda metade do século XIX, com o *flâneur* de Baudelaire” (NASCIMENTO, 2006, p.9). Como observa Anderson da Costa (2004, p. 125), durante uma deambulação “o acaso objetivo é uma possibilidade sempre presente para que situações extraordinárias aconteçam”. Para Flávia Nascimento (2006, p.9), a errância vincula-se ao “mistério urbano” que possui uma “estreita ligação com o crescimento demográfico da cidade e o poder do anonimato sobre as imaginações”, sendo que nas grandes cidades o índice de imprevisibilidade cotidiana acentua-se em um cenário onde as possibilidades se ampliam. Desta forma, a deambulação torna-se uma técnica surrealista posta a serviço da escritura literária, sendo possível constatar o seu uso em *Nadja*, em *O Camponês de Paris* (1926), que reúne relatos de passeios “ao acaso” realizados por Aragon em companhia de Breton e Marcel Noll e ainda em *Les Dernières Nuits de Paris* (1928) de Philippe Soupault. Paris é um “pequeno mundo” em que “[...] sinais fantasmagóricos cintilam através do tráfico; também ali se increvem na ordem do dia inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados. É esse espaço que a lírica surrealista descreve.” (BENJAMIN, 1986, p.27).

Caminhar a esmo pelas ruas de Paris representava para os surrealistas uma busca por “uma cidade atemporal, talvez até fantasmagórica, numa reflexão irônica e um tanto radical

²⁵ Passeios em grupo ou sozinho sem uma rota ou ponto de chegada pré-definidos. Era comum sortear-se uma cidade a esmo e se deslocar até ela conversando o tempo todo, permitindo apenas os desvios voluntários para poder comer ou dormir. As deambulações também eram feitas em um simples passeio pela cidade, caso de *Nadja*.

sobre a crise da Europa moderna após a 2ª Guerra Mundial” (ABREU, 2004, p. 65). Neste sentido, de certa forma, pode-se afirmar que a busca surrealista se aproxima bastante da do detetive da literatura policial:

[...] um esforço de desvendamento, de iluminação e revelação, a partir de acontecimentos fortuitos no espaço urbano. A principal característica da cidade moderna é seu mistério, que se manifesta em todas as esferas da vida urbana e até mesmo em seus acontecimentos mais banais e insignificantes. Do esclarecimento desse mistério pelo detetive da narrativa policial emerge uma ordem urbana perdida, da mesma forma que da busca surrealista se esperava que emergisse a explicação das estruturas mais íntimas da psique humana. (ABREU, 2004, p. 66-67).

Outra técnica utilizada era a dos “jogos surrealistas” que poderiam ser de escrita/desenho, de fluxo de pensamento ou de perguntas e respostas. O fluxo de pensamento consistia em escrever tudo o que se passasse pela cabeça no momento da prática, buscando ignorar coesão e coerência textuais. Já no jogo de perguntas e respostas, cada participante escrevia uma pergunta e uma resposta ao acaso, em papéis separados, sem vínculo obrigatório de sentido. Então as perguntas iam sendo sorteadas e respondidas, também ao acaso. Mas a mais popular de tais experimentações surrealistas são mesmo os jogos de escrita /desenho chamados *cadavre exquis*, que consistiam em compor um texto, uma frase ou um desenho em conjunto, sem que nenhum dos participantes pudesse levar em conta as colaborações precedentes. A folha era passada dobrada e ao desdobrá-la, verificava-se, com surpresa, uma relação inesperada entre as palavras ou figuras desenhadas. A frase clássica “*Le cadavre - exquis - boira - le vin - nouveau*” deu nome ao jogo e ilustra seu funcionamento. Às vezes eram estipulados ordenamentos ou seqüências a serem seguidos, como por exemplo, nos jogos de escrita, onde o primeiro participante deveria escrever um substantivo, o seguinte um adjetivo, o próximo um verbo e assim por diante. O mesmo se aplicava aos jogos de desenho onde o primeiro participante deveria desenhar uma cabeça, o seguinte um pescoço, e assim sucessivamente. Os resultados finais de todos esses jogos eram surpreendentemente verossímeis, imprevisíveis e até mesmo divertidos, evidenciando conexões fruto do acaso, de modo a permitir a emergência do irracional e do inconsciente.

Os surrealistas também faziam uso dos chamados “engodos”, comportamentos mágicos²⁶ descritos por Breton em *L' Amour Fou*, como deixar a porta aberta a espera da mulher desejada (aumentando a possibilidade para que ocorra o encontro), abrir por acaso um livro em alguma página para encontrar algum indício ou resposta esperada, deslocar objetos de modo a estabelecer entre eles relações insólitas buscando uma revelação.

Como é possível deduzir diante da descrição de tais técnicas, o grupo surrealista não se incomodava ou temia o acaso, pelo contrário, criou meios para encontrá-lo já que esse permite que as coincidências se tornem também respostas, ou melhor, sinais de reconhecimento: sinais de uma vida maravilhosa que viria a revelar-se por intermitências, no curso da vida cotidiana (CARROUGES, 1968, p.271). Neste sentido, o acaso objetivo, mais que o encontro das causalidades interna e externa, é o ponto de intersecção de duas disponibilidades: a de um indivíduo e da “floresta de indícios”²⁷ que se torna a realidade.

3.2. O acaso objetivo em contos de Dino Buzzati

É possível observar em alguns contos de Dino Buzzati a presença de estados ou manifestações que pertencem aos domínios do acaso objetivo, tais como a espera, os pressentimentos, os encontros e a deambulação, todos amplamente utilizados pelos surrealistas, de forma que Buzzati “ci porta a vedere o soltanto intravedere la quantità di segni e di possibilità che ci circonda” (DANSTRUP, 1992, p. 138).

Assim sendo, o acaso objetivo se apresenta nas narrativas do autor italiano seguindo geralmente três formas: a primeira congrega uma série de coincidências, premonições, sonhos e sensações²⁸ que inicialmente parecem não possuir uma conexão lógica e que surgem no

²⁶ Cf. Durozoi e Lecherbonnier (1976, p. 172) “utilização de um objeto como intercessor entre duas pessoas ou dois seres que procuram se comunicar”.

²⁷ Expressão empregada por Breton em *L' Amour Fou*

²⁸ Como no conto *All'Idrogeno*, analisado no Capítulo 5.2.2.

decorrer do texto; outra, que se caracteriza através do encontro inusitado de uma pessoa, lugar ou objeto, e uma terceira alternativa que seria uma espécie de união das primeiras, onde há a coincidência e o encontro, por exemplo. Todas essas possíveis configurações possuem uma mesma finalidade, que é a de conduzir a personagem e/ou o leitor a uma revelação, concretização ou projeção de um desejo, uma verdade, uma culpa, um segredo ou uma mudança, algo que a personagem muitas vezes nega conscientemente, mas que permanece latente em seu interior e que é exposto no decorrer da narrativa através do acaso objetivo.

Nos contos de Dino Buzzati percebe-se o uso do acaso objetivo de acordo com as caracterizações pertencentes ao surrealismo heterodoxo, como coloca Jorge Dubatti (2002, p.37):

Frente a la verificación del azar objetivo en la realidad, los surrealistas trasladan el azar a la obra de arte, y lo hacen de dos maneras: como producción inmediata del azar: el poeta libra su conciencia a las asociaciones sin control, para que las conexiones entre los objetos y las imágenes del poema surjan involuntariamente. A esta modalidad correspondería el surrealismo ortodoxo. Como producción mediada del azar: simula el azar, lo provoca matemáticamente. Ya no rige una espontaneidad ciega en el manejo del material, sino por el contrario un cálculo estético muy preciso. A esta segunda forma responde el surrealismo heterodoxo.

De fato, o autor italiano não faz uso de livre-associações descontroladas, mas cria um enredo em que posiciona estrategicamente as manifestações do acaso objetivo durante a narrativa de modo a resultar na revelação ou projeção do desejo, culpa, sonho ou outro material do inconsciente na realidade. Muitas vezes cabe à personagem reconhecer ou não que se encontra diante de algo pertencente ao acaso objetivo, uma vez que, mesmo diante de uma imensidão de indícios, pode ela ainda negar tal materialidade; todavia ao leitor ficará clara a sua presença.

Para as análises a seguir foram selecionados contos onde a presença do acaso objetivo pode ser verificada, mesmo que de modo sutil, desempenhando um papel fundamental no desenrolar da narrativa, contruindo o cenário para uma revelação ou reviravolta do enredo.

3.2.1. Um encontro nada inocente: *Qualche utile indicazione a due autentici gentiluomini (di cui uno deceduto per morte violenta)*

Neste conto (p.197-203), que possui uma boa pitada de humor negro, o acaso objetivo se dá através do encontro inusitado de um criminoso (em uma situação totalmente inesperada para ele) com uma de suas vítimas - que ansiava por tal acontecimento.

O autor italiano estrutura o parágrafo inicial seguindo seu estilo bem característico, cujo formato remete à crônica jornalística, de modo que o leitor conheça a identidade do(s) protagonista(s) e as coordenadas espaço-temporais logo nas primeiras linhas. Este tipo de estrutura, na opinião de Nella Giannetto (1994, p.16), se revela um instrumento eficaz para a obtenção do efeito de “síntese”, tão apreciada pelo autor.

Assim sendo, ao dar início à leitura do texto, o leitor irá de se deparar com uma série de informações sobre o protagonista do conto:

Un uomo sui 35 anni, di nome Stefano Consonni, vestito con una certa ricercatezza e con un pacchettino bianco nella mano sinistra, passando alle dieci di sera, addì 16 gennaio, per la via Fiorenzuola, a quell'ora deserta, udì intorno a sé improvvisamente come un sonoro ronzio di mosconi che sussurrassero.

Curiosamente, no conto em questão, o efeito de síntese também parece ocorrer entre uma possível conexão entre o título e estas informações do primeiro parágrafo, como se as indicações que os “*autentici gentiluomini*”²⁹, nomeados no título (que durante a narrativa percebe-se não serem homens de fato e nem tão gentis assim), buscam durante a narrativa estivessem sendo fornecidas pelo narrador ainda nas primeiras linhas do texto.

Além disso, também se estabelece uma complementariedade de informações entre o texto e o título, uma vez que é revelado ao leitor que a morte de um desses *autentici gentiluomini* fora violenta, informação que vem a ganhar sentido no decorrer da narrativa, quando se revela a causa da morte de uma das personagens em questão.

²⁹ Essa suposição só surgirá após o término da leitura, pois como será visto mais adiante, a expressão “*qualche utile indicazione*” surgirá outras vezes na narrativa, se referindo a um pedido de informação ao protagonista.

Assim, nas primeiras linhas sabe-se o nome da personagem, sua idade, seu modo de vestir, o que porta, a data, o local onde se encontra. Além disso, ele se encontra sozinho, andando à noite, quando se depara com o curioso zumbido, similar ao de uma mosca, o que seria improvável no frio inverno: *“Mosconi di pieno inverno e con quel freddo? Ne rimase stupito e fece così con la mano, per scacciarli”*. Contudo, o zumbido continua e Stefano tem a impressão de que escuta palavras, murmúrios bem ao fundo, e procura em vão por alguém na rua deserta: *“Ma non si vedeva nessuno”*.

E num misto de coragem e medo, pergunta: *“Cosa c'è?”*. Sem obter resposta, pensa que talvez bebera demais, o que não procede, de modo que passa a sentir um certo temor. E se aquelas vozes baixíssimas viessem de um ser humano, ele teria no máximo *“venti centimetri”*. Assim, Stefano, num rompante, pergunta: *“Ma insomma, mosconi della malora, si può sapere chi siete?”* E em resposta, à sua direita, muito próxima a ele, uma voz diferente da que ele supostamente ouvira primeiro, zombeteira, responde: *“Ih, ziamo piccolini, noi!”*

Assustado, Consonni procura pelo possível interlocutor nas fachadas das casas ao seu redor, mas as janelas estão todas fechadas, de forma que a primeira voz que ele ouvira se apresenta:

“Quel che è giusto è giusto” fece a questo punto prima vocina, comicamente compassata e grave. “Perché non dirlo, Max?” (evidentemente si rivolgeva al compagno). Io sono il professore Petercondi Giuseppe...fu Giuseppe, anzi... e questo qui che scommetto le sta dando un pó di fastidio è mio nipote Max, Max Adinolfi, nelle mie medesime condizioni. E noi, se non siamo importuni, con chi abbiamo l'onore?”

Consonni, atordoado, se apresenta e pergunta se por acaso seus interlocutores seriam espíritos, de modo que Petercondi diz serem eles, de certo modo, espíritos que poderiam ficar ali por apenas 24 horas, sendo que este prazo de permanência se encerraria daqui a duas horas, dado o fato de que vagavam naquela região desde a meia - noite do dia anterior. Diante de tal resposta, sabendo que logo estaria livre dos invisíveis interlocutores, Stefano não se mostra assustado, nem esboça qualquer intenção de sair correndo, revela uma estranha

predisposição como se aquele encontro fosse de alguma forma inconscientemente esperado ou desejado. Aliviado, ri: “*“Ah, ah!” ridacchiò il Consonni, del tutto rassicurato. (Spiriti fin che si vuole, ma al massimo ancora fino a mezzanotte. E poi ci sarebbe stato il gusto di raccontarla.)*”

Então, com uma notável desenvoltura, se dirige a um dos seus interlocutores: “*Dunque, professor Petercondi...*”. Petercondi elogia a memória de Stefano que prontamente guardara o nome do “desconhecido”, de modo que, levemente embaraçado, Consonni revela que tal nome não lhe era estranho. Max, o sobrinho zombeteiro, diz ao tio: “*Hai sentito, zio? Non gli torna nuovo! Ah quezta zí che è zplendida!*”

O debochado comentário, que leva o leitor a suspeitar que Stefano talvez conhecesse de fato Petercondi e não apenas vagamente o nome, é prontamente interrompido pelo tio que, ao contrário do sobrinho, tem uma fala culta, correta, inteligível, enquanto que nas falas de Max, a letra “s” é sempre substituída pela letra “z”, evocando assim o zumbido de um inseto e assim produzindo um estratégico efeito no leitor, como se Petercondi ainda mantivesse um grau de humanização maior do que o sobrinho, já que, ao contrário de Max, sempre mantém um tom cortês que, na continuidade do texto, ficará claro fazer parte de uma técnica de dissimulação.

Dando continuidade à conversa, Petercondi revela que fora um cirurgião. Stefano, não levando nada daquilo a sério, a título de brincadeira ou de puro deboche resolve perguntar: “*In che cosa potrei esserle utile?*”

E o invisível cirurgião responde: “*Siamo venuti qui a cercare un uomo, avrei un certo conticino da regolare. Vede? Io, personalmente ho avuto la sfortuna di essere stato ammazzato.*”

E manifestando um forçoso horror, Stefano indaga como alguém como Petercondi pode ter sido assassinado, e ele então revela o motivo: “*A scopo di furto*”.

Consonni pergunta quando e onde ocorrera a tragédia, e o narrador observa que tais questionamentos foram feitos “*con impudenza*”, o que pode dar a entender que o drama de Petercondi não é a Stefano desconhecido. Esta não deixa de ser uma interessante observação do narrador, que vem pouco a pouco sugerindo uma ligação entre os mortos e Consonni.

Petercondi diz ter sido morto naquela mesma esquina, há dois meses. Uma coincidência não arbitrária, já que pode ser lida como uma manifestação do acaso objetivo que, através de outros indícios, levará o protagonista e o leitor a uma revelação ao colocar, na mesma esquina em que fora assassinada, a vítima que busca seu assassino. Diante da informação de que o local do crime era aquele em questão, Stefano já muda o tom, e conforme o narrador: “*non si era mai divertito tanto*”, de modo que pergunta então se eles estão ali para encontrar o tal homem. Neste ponto da narrativa, o narrador deixa ao leitor mais uma sutil pista de que há uma relação entre Stefano e o homem que Petercondi procura: “*Ma*” *fece ancora il Consonni, mettendosi a gambe aperte, quasi in atto di sfida*³⁰ “*ma anche ammesso che lei lo trovasse, che cosa ... ?*”

Que motivo teria Stefano para tal comportamento? Por que sua postura diante do acontecido, num primeiro momento jocosa, vai se tornando mais séria? E as “coincidências” como conhecer a vítima (mesmo que faça de conta que não...) e estar na mesma esquina em que ela fora assassinada? As suspeitas do leitor quanto à identidade do criminoso crescem ainda mais, de forma que é possível levantar a hipótese de que o criminoso havia retornado ao local do crime.

Convém observar que, no texto, em nenhum momento o narrador deixa claro que Stefano fala de fato com moscas, essa associação só ocorre em decorrência do som produzido pelos prováveis “espíritos”, o que leva o protagonista a pensar que se trata de fato de insetos. Contudo, a mosca simboliza uma busca incessante, “o pseudo-homem em ação, ágil, febril,

³⁰ Grifo nosso.

inútil, reivindicador”³¹, de modo que a associação a esse tipo específico de inseto permite também estabelecer uma relação intertextual com a peça *Les Mouches*³² (As Moscas, 1943) de Jean-Paul Sartre, onde as moscas representam as Erínias³³ mitológicas, com a função de castigar os cidadãos de Argos, lembrando-lhes de sua culpa ao serem coniventes com o assassinato do rei Agamenon. Buzzati parece fazer uso do mesmo elemento para perturbar a paz de Consonni, para lembrá-lo do(s) seu(s) crime(s) e puni-lo pelos seus atos, como será possível deduzir ao término do conto.

À medida que a narrativa continua, sempre mantendo a polidez, Petercondi esclarece que se caso encontrasse tal homem, e não Stefano “*con la coscienza pulita*”, tudo seria diferente: “*Se lui mi sentisse parlare, non crede, signor Consonni che potrebbe trovarsi male?*” Consonni, ironicamente de “consciência limpa”, “*non seppe trattenere un leggero riso*” e diz: “*certo che si troverebbe un po’ imbarazzato, direi...*” Consonni, até este ponto da narrativa tem um comportamento no mínimo suspeito, se revela sempre dissimulado, buscando demonstrar uma indiferença que parece sempre artificial, forçada. Petercondi confronta a postura de Stefano com uma inesperada educação, uma reação que não coincide com a de uma vítima ao confrontar seu assassino, mas que no decorrer da narrativa percebe-se ser uma estratégia da personagem, que revela uma grande perspicácia e uma acentuada ironia.

Já Max não consegue entrar no jogo de dissimulação que se mantém entre Petercondi e Consonni, de forma que “*petulante e strascicante*”, intervém: “*E poi noi possiamo profetizzare...*” Consonni, “*da quell'ignorante che era*”, não entende do que se trata, mas o “cortês” Petercondi esclarece: “*Max vuol dire che noi possiamo dirgli il futuro, a quel delinquente. E questo sarebbe un brutto scherzo...*”. Essa frase se relaciona diretamente com o

³¹ Cf. CHEVALIER, Jean;GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva (et al.), 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.p. 623

³² Adaptação da tragédia de Sófocles, *Electra*. Orestes retorna incógnito, encontra a cidade de Argos assolada por uma praga de moscas, conseqüência do assassinato do rei, e vinga a morte do pai, assassinando a mãe e o padrasto.

³³ Também conhecidas como Eumênides ou Fúrias. Figuras mitológicas que vingavam os crimes, perseguindo os criminosos e torturando-os de todas as maneiras, até enlouquecê-los. Castigavam principalmente o homicídio e os crimes contra a família.

desfecho do conto, também faz parte das operações do acaso objetivo, deixando claro que aquelas vozes já conheciam a trajetória da personagem, ou seja, o que o futuro reservava a Stefano, que inconscientemente já esperava, pressentia ou temia o seu futuro, mas que só ganha materialidade e passa a ser aceito por ele em função do encontro com os dois estranhos elementos, que por sua vez são os responsáveis por desencadear o processo de revelação, de reconhecimento do material inconsciente.

Percebe-se na narrativa que o comportamento esquivo de Consonni se depara com a intenção de provocar uma confissão ou um reconhecimento por parte dos dois parentes, cada qual ao seu modo, já que um usa a diplomacia, a educação, enquanto que o outro é mais zombeteiro e direto. Porém, ambos sabiam desde o princípio ser o seu interlocutor o assassino, informação que só é confirmada ao leitor mais tarde, mas que através das manifestações do acaso objetivo, ou seja, através das coincidências inseridas na narrativa, passa a desconfiar de Stefano desde o princípio do texto.

Na realidade, o acerto de contas está intimamente ligado à personagem do criminoso, à sua curiosidade com relação ao seu futuro, de modo que os “espíritos” ao contar a Stefano que poderiam “profetizar”, tentam estimular seu desejo de descobrir o que o amanhã reserva para, assim, poderem efetuar de fato a única *vendetta* possível - acabar com as expectativas do criminoso quanto ao seu futuro - contando, claro, com sua concordância, sua resignação diante do que seria revelado.

Consonni, mesmo sabendo que os espíritos poderiam revelar o futuro apenas ao assassino de Petercondi, “curiosamente” demonstra interesse pelo fato, levantando, inclusive, a hipótese de que saber a respeito do futuro seria algo benéfico. Petercondi diz que isso não é verdade, pois basta que alguém saiba que morrerá para que a vida perca todo o seu brilho. Diante desta declaração, Consonni, visivelmente incomodado, tenta mudar de assunto, comportando-se de modo estranho diante de algo que era reservado apenas ao assassino:

“Ah, se lo dice lei, professore! Ma non trova che faccia freddo? Se si passeggiasse un poco...” e si mise in cammino dando dei colpetti all'aria con la destra all'altezza dell'orecchia, come per cacciar via l'insopportabile Max.

Stefano tenta fugir do confronto, da sua culpa, mas após caminhar uns vinte passos, ele ouve Petercondi à sua orelha esquerda: *“E allora?”* E Consonni: *“Allora, certo... non saprei... Ma forse... qualche utile indicazione... Forse potrei dargliela, caro il mio professore, qualche utile indicazione...”*. Ele mantém o ar dissimulado, ainda tentando esquivar-se de qualquer ligação com o ocorrido.

Max começa a rir: *“Hai zentito zio! qualche utile indicazione, hai zentito? Quezta zi che è proprio ztraordinaria!”*. Novamente, o comentário do sobrinho ratifica a idéia de que Consonni está ligado ao criminoso ou de que é ele próprio o culpado pelo crime. Consonni se irrita e Max: *“Mi zcuzi proprio, zignore. E che coz'ha, mi dica, in quezto pacchetto. Mi dica, che coza c'è?”*

Consonni permanece mudo e Max ainda insiste em falar no tal pacote: *“Dei dolci?”* *suggerì, sibilando, Max. “Zembra proprio un pacchetto di dolci. Vero?”*

Consonni não responde, de maneira que cada vez mais sua postura parece entrar em conflito com a de alguém *“con la coscienza pulita”*: por que não revelar o conteúdo do pacote? Provavelmente, porque ele o liga diretamente ao crime. O protagonista passa então a usar outro artifício, como se tentasse demover os “espíritos” do seu intento vingativo, ao propor que fossem em busca de alguma satisfação, indo se divertir com as mulheres.

Mas Petercondi, obstinado em seu intento, retoma o argumento inicial e pede: *“Mi diceva, signor Consonni, che lei poteva darmi qualche utile indicazione... Le sarei proprio grato...il tempo purtroppo stringe...”*. Mais uma vez, sempre de modo gentil, mas ao mesmo tempo persuasivo, Petercondi busca colocar contra a parede o seu provável assassino, esperando alguma reação; contudo, ele se mostra sempre esquivo e recalcitrante.

Consonni insiste em dissimular e responde que “poderia ser que pudesse ajudar”, já que tem boas relações com a polícia. E Max, sussurra insistentemente: *“ziamo piccolini,*

piccolini ziamo... e zappiamo profetizzare...”, criando um suspense e deixando claro que a Stefano não restaria nenhuma saída a não ser encarar o seu destino.

Stefano Consonni consulta o relógio: 22 h e 35 min., de modo que *“di quelle piaghe tra un’ora e mezzo se ne sarebbe liberato”*. Ele tem a esperança de sair incólume daquele encontro, sem reconhecer seu crime, sem ter que assumir a sua culpa diante da sua suposta vítima.

E Max, sempre com seu tom *“ilare e mondano”*, pergunta para Consonni o que era aquilo perto do seu nariz. Petercondi, que outrora, segundo ele, fora um ótimo cirurgião, observa uma mancha vermelha perto do nariz de Consonni e pergunta se dói ao tocá-la. Consonni a toca. E Petercondi pergunta: *“Le duole vero?”* [...] *“e da quanto tempo?”*

Consonni, rispivamente responde que a tem há dois meses. E Petercondi, mantendo o tom profissional observa: *“Bellissima questa”* [...] *“ce l’aveva dunque anche due mesi fa ...curioso davvero...”* Neste ponto, encontra-se mais uma ligação entre Stefano e o crime - a mancha, que surgira no mesmo período em que o ocorrera o assassinato. E com um tom de voz diferente do até então apresentado (*“la voce si era fatta così esile che l’uomo doveva piegare la testa da una parte per afferrarla”*) Petercondi diz a Consonni: *“La cosa cambia allora totalmente aspetto, egregio Signor Consonni [...] “Se la avessi saputo prima mi sarei risparmiato la fatica”*. Neste ponto, Petercondi vê que todas as suas tentativas de provocação não surtiram efeito, mas percebe que não havia mais contas a serem acertadas. Seu assassino estava fadado a morrer dentro em breve, consumido pelo câncer.

Paralisado, Consonni toca a mancha, e titubeando, pergunta o significado de tudo aquilo. E Petercondi revela que entre eles não há mais nenhuma diferença. Max intervém: *“Mi zembra di capire, zio. Ma è magnifica? Zembra vivo e zano e e invece...l’ha avuto anche lui il zervizio!”* E *una sottilissima risata sibilò sgradevolmente nella strada deserta*”. Nervoso, ainda sem saber do que eles falavam, Stefano obteve como resposta: *“Sarcoma,*

egregio signore” rispose Petercondi freddo. “Si chiama così. Non c’è più niente da fare.”

E Max: *“ Ih, ih, ci creda, ci creda pure”, ridacchiò il petulante Max. “Mio zio ze ne intende ztia pur zicuro ze lodice lui, può crederci ...ih, ih...Noi profezziamo, zignor Consonni...”* De certa forma, a profecia destinada ao criminoso se concretiza, o futuro fora revelado, mesmo que indiretamente e sem o seu consentimento.

De fato, mesmo sem querer saber a respeito da capacidade profética dos mortos, Stefano acaba sendo alvo deles, que lhe revelam estar com câncer. É o acaso objetivo que o coloca nessa posição usando uma série de fatores, acionados a partir e durante o encontro. Entre esses fatores, o retorno ao mesmo local onde cometera o crime; talvez até mesmo no mesmo horário, possivelmente portando em mãos o fruto do ato criminoso (que pode estar dentro do tal pacote que Stefano não quer revelar o conteúdo, mesmo diante da insistência de Max), coincidências que se alinham à mancha que surgira provavelmente depois do crime e que culminam na revelação, dada ironicamente pela sua vítima, de que Stefano estava, de certa forma, condenado pelo seu ato.

São as coincidências que permitem relacionar o texto ao acaso objetivo, já que são elas que fazem com que Stefano atribua um significado àquelas vozes misteriosas motivado pela sua presença naquele local específico, naquela data e levando um pacote cujo conteúdo não é revelado. Mesmo que o encontro fosse premeditado pelas moscas, já que esperavam pelo assassino, são as manifestações do acaso objetivo que conduzem Stefano até o local e em condições particulares (a mancha), imprevisíveis aos espíritos, mas que “casualmente” atendem aos seus propósitos de vingança.

A reação de Stefano diante da possibilidade de estar doente também é de recusa. Assim como nega assumir a sua culpa, igualmente recusa a verdade quanto à sua condição clínica, que de certo modo funcionaria como uma espécie de punição pelo seu ato criminoso. Desta forma, ele diz que irá ao médico, que fará um tratamento e que ficará curado. Tal idéia

é zombada por Max, que conclusivo diz: “*zei dei noztri ormai*”. E Consonni tenta abrir a boca para dizer algo, quando Max: “*Va, va a portare i dolcetti alla tua bella!*” *sbeffeggiò* Max. “*Corri pure, giovanotto! Va a portarle qualche utile indicazione!*”

Então Petercondi revela:

“Ti ho riconosciuto subito, Consonni... appena sei comparso in fondo alla strada ti ho riconosciuto... ed ecco, due mesi ancora, tre mesi a farla lunga... Ce ne possiamo andare, mi sembra, nipote mio...”

Max, ainda zombando, recomenda “*le pazte con la crema*”. O até então polido Petercondi se retira rindo como “*un calabrone*” e ambos se afastam “*sghignazzando sconciamente*”. Consonni, por sua vez, esbraveja: “*Maledetti! Maledetti porci! [...] I signori! quei maledetti! Finiscono sempre per spuntarla!*”. Aqui, o criminoso então confessa em voz alta seu crime, mas sem esboçar nenhum arrependimento. Cercado por um absoluto silêncio, ele deixa o pacote cair no chão “*con rumore di carta*”, o que leva a crer que de fato o pacote contém o provável fruto do assalto, ou de um outro assalto, talvez. Dessa vez, ciente da gravidade do ocorrido, ele ainda murmura mais uma vez: “*Maledetti*”. E toca com cuidado “*aquela coisa*”, “*di fianco al naso, che gli doleva*”.

A presença dos espíritos, que dizem profetizar, abre a possibilidade de traçar um paralelo entre o diálogo³⁴ do profeta Tirésias e Édipo e o desfecho da narrativa analisada. Na tragédia grega, Édipo refuta as afirmações de Tirésias (que o incriminam) e se revolta contra o profeta, expulsando-o do palácio. Do mesmo modo, Stefano se recusa a aceitar o vaticínio dos “espíritos” e enfurecido, os ameaça. Outra semelhança entre as duas personagens é a negação da culpa, que entretanto se configura de diferentes formas. Édipo se recusa conscientemente ou inconscientemente a aceitar a verdade, terrível demais para ser encarada. Stefano, por outro lado, se não admite sua culpa para o interlocutor, a demonstra em seu comportamento suspeito, indicado ao leitor pelo narrador e pelos comentários irônicos de Max durante o desenrolar da trama.

³⁴ Na tragédia *Édipo Rei* de Sófocles.

Ao revelar ao assassino que ele está condenado, mesmo que isso não venha a ser verdade, a vítima atinge seu objetivo de vingar sua morte, uma vez que Stefano aceita resignado a informação dada por Petercondi. Talvez inconscientemente já desconfiasse da sua condição, mas ele só passa a aceitar a doença como algo factual no momento em que ela é revelada supostamente pelos espíritos, ou seja, através de terceiros.

O acaso objetivo o conduziu a uma espécie de expiação pelo seu crime, pelo qual em nenhum momento pareceu demonstrar nem sombra de arrependimento. O encontro que se efetua na narrativa não é com uma pessoa ou objeto precisamente, mas sim o de um homem com a punição para o seu crime, punição essa que inconscientemente ele desejava ou temia, mas que só através do acaso objetivo foi projetada na realidade por um encontro inusitado - que em nenhum momento tem sua veracidade questionada pelo narrador ou por Stefano.

A presença do acaso objetivo se delinea neste conto por uma abordagem em que o leitor acompanha a narrativa através da perspectiva de Stefano, tendo os indícios que revelam a verdadeira natureza deste acontecimento “casual” (o encontro) apresentados gradualmente pelo que parecem ser coincidências. Na medida em que a leitura prossegue fica cada vez mais claro que esta casualidade é provocada pelo inconsciente de Stefano o que é próprio do acaso objetivo em oposição ao acaso comum. Ressalta-se que de maneira alguma o evento é casual para os “espíritos”, que planejam tudo e têm o pleno conhecimento dos fatos passados, presentes e futuros desde o início da narrativa, sendo que Stefano só o vai adquirindo gradualmente.

Levado por um processo inconsciente, Stefano não reconhece (ou finge não reconhecer) a aglutinação de fatores que o remetem ao crime: o local por que passa, o conteúdo do pacote suspeito, a data, a mancha no nariz que surgiu na ocasião do roubo. A aparente coincidência (já que tudo depende de um movimento que parte dele, ou seja, a opção de se dirigir ao local do crime, de carregar o pacote etc) que reúne todos esses elementos

conduzirá o protagonista à concretização de seu desejo oculto de punição através do acaso objetivo, cujos sinais indicam o acontecimento ou a revelação de algo novo ou subterrâneo durante sua caminhada noturna.

3.2.2. O desejo nas nuvens: *Le tentazioni di Sant'Antonio*

Tradicionalmente, em algumas religiões, mais fortemente no cristianismo, os homens considerados santos ou virtuosos se deparam em sua profissão de fé com diabólicas tentações que buscam desviá-los do seu caminho, de modo que é a essa situação que o título do conto se conecta, remetendo de forma direta a *As tentações de Santo Antônio*³⁵, pintura de Hieronymus Bosch³⁶ (sécs. XV-XVI), tema revisitado por Salvador Dalí em 1946, em quadro homônimo. No caso do pintor espanhol, um elemento presente em seu quadro (as nuvens) se repete no conto do autor italiano (p. 305-310). Contudo, ao permitir que ocorram associações com a tradição religiosa, Buzzati, de maneira irônica, tenciona um efeito, buscando aproximar a condição do protagonista, um religioso de nome Antonio, que longe de ser o Santo Antônio histórico, se vê as voltas com fenômenos que, dentro das convenções de sua fé, interpreta como “tentações”, mas que em nada lembram as enfrentadas anteriormente pelo Santo. No texto do autor italiano não se encontram indícios que levem a pensar que os acontecimentos sejam fruto de uma experiência mística, de um embate espiritual, da ação de forças sobrenaturais ou provocados pela devoção fervorosa a Deus. As tentações do “santo” de Buzzati não são produzidas pelo diabo ou pela sua fé exacerbada, mas sim pela projeção do desejo na realidade, mecanismo do acaso objetivo.

Desta forma, seguindo essa idéia de produzir um efeito de contraste/oposição, a

³⁵ Foi um dos fundadores da vida monástica. Em português, em função de problemas de tradução e para diferenciá-lo do homônimo de Pádua, padroeiro de Lisboa, acabou sendo conhecido como Santo Antão ou Santo Antônio, o Grande. Nas demais línguas européias é conhecido apenas como Santo Antônio. No Brasil também é chamado de Santo Antônio Abade. A vida de Santo Antão (ou Santo Antônio) inspirou não só pinturas sobre suas tentações, mas também livros, como o publicado em 1874 por Gustave Flaubert.

³⁶ As tentações representadas são de diferentes naturezas (social, pessoal, transcendente, psicológica) e se assemelham a imagens oníricas, fato que levou os surrealistas a considerarem Bosch como um dos seus “precursores”.

linguagem do conto é repleta de lirismo, bastante imagética, busca criar uma atmosfera repleta de detalhes. Logo no início, o leitor se depara com um exemplo do que virá a seguir, além de um longo parêntese, uma marca de estilo do autor, que os utiliza muitas vezes para criar uma atmosfera, modificar a relação entre o verossímil e o inverossímil (GIANNETTO, 1991, p. 19):

Se l'estate è prossima a morire e, partiti i signori villeggianti, i più bei posti restano deserti (ma nelle forre i cacciatori sparano e dai ventosi valichi della montagna, il cuculo mandando il suo richiamo, coi loro enigmatici sacchi sulle spalle i primi maghi d'autunno scendono già) allora le grandi nubi dei tramonti può darsi si riuniscano, verso le cinque e mezza le sei, per tentare i poveri preti di campagna.

Mesmo com a carga lírica presente em função dos adjetivos empregados e das belas imagens criadas, a descrição é curiosa, já que condiciona (“Se”) a possibilidade (“*può darsi si riuniscano*”) da tentação das grandes nuvens aos padres do interior (e não aos outros...) a um certo horário e após a conjunção de uma série de ocorrências factuais (“*partiti i signori villeggianti*”) ou não (“*i primi maghi d'autunno*”), sendo que algumas se mostram independentes umas das outras (“*ma nelle forre i cacciatori sparano e dai ventosi valichi della montagna, il cuculo mandando il suo richiamo*”). Parece que o narrador busca criar uma atmosfera mágica, fabulosa, misteriosa, de modo a fazer o leitor crer de fato nas “nuvens tentadoras”. Porém, à medida que as tentações aparecem, descobre-se que as nuvens não são agentes, mas sim meros intermediários entre o desejo e o seu reconhecimento.

Assim, nesta hora mágica do pôr-do-sol don Antonio, “*giovanissimo assistente alla parrocchia*”, está em uma classe de catequese, de modo que da posição onde está pode ver “*la grande vetrata che dà verso levante; e attraverso si vede il placido e maestoso Col Giana illuminato dal sole che discende.*”

O argumento da aula é o pecado e o seu significado. O jovem padre indaga aos garotos sobre seus conhecimentos do que é o pecado, quando vê pela janela “*le grandi nuvole si elevano al di sopra del Col Giana con molta intelligenza scenografica*”, curiosamente contrariando o senso comum, deixando subentendida uma capacidade das nuvens em gerar

imagens, quando na verdade é a imaginação humana que dá significado ao vapor d'água condensado; sabe-se que é o observador que seleciona e une linhas e tons formando figuras

E na mesma vidraça através da qual observa a nuvem, vê uma aranha em sua teia *“(dove il traffico dei moscerini è minimo); nonché una mosca, ferma sul vetro, appesantita dai reumi di stagione”*, imagem que pode ser associada à situação do padre, repleto de privações, e ao mesmo tempo colocada em oposição às gigantescas nuvens, simbolizando infinitas possibilidades. Assim sendo: *“Da principio [...] si presentano nella seguente formazione: c'è un lungo piatto basamento dal quale sgorgano varie protuberanze, simili a bambagie smisurate, e i molli contorni si sviluppano in una serie di viscosi vortici”*.

O narrador-onisciente então pergunta: *“Ma che intenzioni hanno?”*. Pressentindo algo, o padre continua a aula, ainda falando sobre o pecado quando levanta *“per caso”* os olhos e vê *“inondata di sole, una nube a forma di letto, con sopra un baldacchino tutto a frange, volute e ghirigori. Un letto da odalisca”*. *“Coincidentemente”*, don Antonio estava com sono, já que havia acordado *“alle quattro e mezza per dire messa in una chiesetta di montagna”* sem parar o dia todo, repleto de obrigações: *“i poveri, la campana nuova, due battesimi, un malato, l'orfano trofio, i lavori al cimitero, il confessionale, eccetera, su e giù dalle cinque del mattino”*. Cansado, vê no céu aquele leito maravilhoso que parecia *“aspettarlo, lui povero prete da strapazzo”*. Na seqüência, o narrador faz uma observação: *“Non viene un po' da ridere? Non è una singolare coincidenza lui morto di stanchezza e quel letto allestito in mezzo al cielo?”*. De fato, não é apenas uma singular coincidência, mas sim o acaso objetivo, como será observado na medida em que a narrativa progride, já que seguindo o argumento da aula (o pecado), o padre verá *“tentações”* surgirem no céu.

Diante do padre está uma classe irrequieta, esperando sua fala, de modo que ele deixa as nuvens de lado. Antonio está falando sobre o pecado original quando uma segunda nuvem enorme surge, na forma de um palácio. No céu, um sortilégio de delícias mundanas às quais

ele, na condição de padre, jamais terá acesso, mas que, inconscientemente, sempre desejou:

coi colonnati, le cupole, le logge, le fontane e in cima le bandiere; dentro ci sono le delizie della vita, probabilmente, i banchetti, i servi, le musiche, i mucchi di marenghi, i profumi, le belle cameriere, i vasi di fiori, i pavoni, le trombe d'argento che lo chiamano, lui timido prete di campagna che non possiede neanche un soldo. (Eh, certo in quel castello non si deve poi stare da cani - pensa - a me non capiterà mai niente di simile.).

E o padre dá continuidade ao seu discurso, quando escuta um ruído, vindo do segundo ou terceiro banco, de um aluno mastigando um pão ou “*qualche altra cosa di croccante*”, de modo que o religioso é então tomado por uma imensa fome. Imediatamente, uma terceira nuvem aparece no céu na forma de um peru:

Era una bestia smisurata, un monumento, da sfamare una città come Milano; e girava su un immaginario spiedo, rosolata dal sole del tramonto. Poco più in là un'altra nube, a pinnacolo, paonazza, a classica forma di bottiglia.

As nuvens pouco a pouco assumem a forma dos desejos do padre, que se revelam na realidade seguindo os mecanismos do acaso objetivo. Para que o acaso objetivo ocorra, segundo Chénieux-Gendron (1992, p. 95), é necessário que um signo sem significação (que deve aparecer cronologicamente primeiro) seja seguido de um fato considerado “casual”. O signo sem significação são as nuvens, que surgem no céu, seguidas da constatação do fato de que o padre está com sono ou fome, ou de que inconscientemente vislumbra viver em um suntuoso palácio, de maneira que as nuvens passam a ganhar a significação dos desejos inconscientes, exteriorizando os anseios mais próximos da perfeição que a mente do padre possa imaginar.

Antonio fala nos modos de se cometer pecado: com as ações, com as palavras, com os pensamentos, quando as impertinentes nuvens surgem novamente, desta vez, uma maior, que assume a forma de uma mitra, a insígnia pontifical utilizada pelos prelados da Igreja Católica. O que a nuvem “*Intendeva alludere*”? À soberba, à ambição de escalar os mais altos degraus dentro da hierarquia católica? A imagem vai se modificando de modo a ficar no formato do “*triregno del Pontefice, con tutta la sua potenza misteriosa*”, assim “*Per un istante il povero*

prete di campagna lo fissò, invidiando suo malgrado”. Como corretamente observa o narrador: *“Lo scherzo si era ora fatto più sottile”*, já que as nuvens refletem agora um desejo bem mais elaborado e oculto, revelando anseios de poder e prestígio com relação ao mais alto escalão da igreja, mas que não condiziam com a realidade um simples padreco interiorano que jamais poderia sequer sonhar com tamanha pretensão. Este último acontecimento, ao contrário dos anteriores, deixa o padre inquieto, a ponto de ignorar um aluno que acerta a nuca de um colega com uma zarabatana. O semblante do padre *“si era fatto bianco.”*

O padre continua sua explanação, mas pensa:

No, no [...] - non può essere un caso, un capriccio ingannevole dei venti. Per lui, don Antonio, certamente, non si scomodavano le potenze degli abissi. Eppure quella faccenda del triregno puzzava straordinariamente di complotto. Non poteva esserci di mezzo il Gran Nemico, lo stesso che nel tempo dei tempi sbucava dalla sabbia e stuzzicava i piedi degli anacoreti?

Ele nega qualquer relação com a imagem formada nas nuvens, aquilo só poderia ser um complô diabólico que buscava conduzi-lo ao pecado. O que as nuvens mostravam no céu não tinha nenhuma relação com seus desejos, mesmo os mais banais como dormir e comer. E a partir do momento que o padre crê estar sendo vítima de algo além da sua própria imaginação, as nuvens no céu mudam seu arranjo, de modo que uma permanece fixa quase ao centro, enquanto que as outras continuam em movimento, o que causa estranheza a Don Antonio: *“In mezzo a tanto carnevale se ne era rimasto quieto, apatico, quasi aspettando. Con apprensione il prete adesso lo teneva d'occhio”*. A nuvem começa a se movimentar, de modo a aludir à forma de uma píton *“con quella sua sorniona e falsa svogliatezza carica di oscuri mali”*. [...] *Che cosa preparava? Che forme avrebbe scelto?”*. Homem da igreja que era: *“Benché mancasse ogni elemento di giudizio, don Antonio sapeva ormai che cosa ne sarebbe uscito”*. O padre está diante de uma serpente, símbolo do demoníaco, da tentação que induziu Eva ao pecado original e resultou na expulsão do homem do Éden. Ao não encarar o fato de que as imagens que surgiam no céu se relacionavam aos seus desejos, pelo contrário, considerá-las tentações do diabo, as nuvens passam a representar a don Antonio algo que

remete à concretização dessa expectativa, ou seja, uma imagem do seu inconsciente vinculada ao mal, ao demoníaco.

O padre *“si accorse di arrossire, abbassò gli sguardi al pavimento”* e retoma o seu discurso, enquanto calcula *“il tempo necessario perché la nube potesse essere completa”*. Iria ele ter coragem de olhar para a nuvem? Inicialmente, acha que não deveria olhar para a nuvem: *“No, no, sta attento, don Antonio, non fidarti, non sai quel che potrà essere di te”* *gli mormorò la noiosa voce che nelle ore vili sorge nel profondo di noi, rimproverando*. Essa voz *noiosa* pode ser interpretada como o medo, que muitas vezes origina-se na crença e nos julgamentos regidos por padrões morais, sociais e religiosos. E eis que surge uma outra voz, que o desafia a ir em frente, livre de qualquer temor infundado oriundo de suas crenças e que apela para a sua razão:

E diceva così: “Di che hai paura, reverendo? Di una innocente nuvoletta? Se tu non la guardassi, allora sí sarebbe per te un brutto segno, vorrebbe dire che sei sporco dentro. Una nuvola, pensa, come potrebbe essere colpevole? Guardala, reverendo, come è bella!”

E ele permanece por alguns instantes em dúvida, *“Vide o non vide? Qualcosa come una immagine perversa, laida e stupenda, gli era già entrata nel cervello”*. Na verdade, essa imagem já estava no seu cérebro, mas como convencer um homem de fé, um religioso, de que ele era um homem como qualquer outro, que poderia olhar para as nuvens e reconhecer nelas seus desejos mais secretos?

Para Antonio, seria aquilo um desafio dos céus, uma prova de Deus, testando sua retidão? Mas por que *“tra i mille e mille preti disponibili era stato scelto proprio lui?”*

Antonio pensa então na fabulosa *Tebaide*³⁷, símbolo de abnegação e de fé, vislumbrando para si *“un destino di santità e di gloria”*. O padre deseja ficar sozinho, de modo que dispensa a classe. Ele poderia de fato fugir e permanecer escondido em um lugar onde não pudesse ver as nuvens, mas ele é um homem de fé, de modo que recorre a Deus e

³⁷ Região da Tebaida, no Antigo Egito, local para o qual os monges e peregrinos se retiravam de modo a praticar a ascese.

começa a rezar fervorosamente. O narrador, ironicamente, pergunta: *“Chi avrebbe vinto? L'empia e dolce nube oppure lui con la purezza?”*. Passado algum tempo, quando acha que havia rezado o suficiente, Antonio concentrou suas forças e ergueu os olhos para o céu. Para sua decepção, não havia nenhuma estranheza naquelas nuvens, eram as nuvens de sempre: *“dall’ espressione idiota, vesciche di vapore, mucillagini di nebbia si disperdevano in brandelli”*. Não eram nuvens maléficas nem atormentadoras. Eram apenas serenas nuvens, bem como havia previsto a meteorologia: *“Cielo in preval. sereno, qualche formaz. cumuliforme al pomeriggio. Calma di vento. Temper. stazion.”*. Sobre a previsão do tempo, mais uma vez com ironia, o narrador observa: *“Circa il Diavolo, neanche una parola”*.

As imagens que se formaram nas nuvens não tinham nada de sobrenatural, uma vez que, como é sabido, pelo mecanismo psíquico da projeção, um sujeito atribui a terceiros ou ao mundo que o rodeia seus erros ou desejos pessoais. Assim, os desejos (e também temores, se pensarmos na presença da cobra) de Antonio eram projetados, inconscientemente, nas formas das nuvens, de modo que eles desaparecem quando ele se concentra em seu papel de religioso, rezando, acreditando que Deus assim tenha afastado as tentações.

O acaso objetivo se relaciona à projeção do desejo da pessoa envolvida no fenômeno num objeto, num símbolo ou num ato revelatório, sendo que a mente subconsciente organiza os dados, segundo os conteúdos psíquicos da experiência de vida do indivíduo, seguindo uma racionalização. Desta forma, o padre, ao estar com sono, imagina um leito maravilhoso, de acordo com os seus mais ricos desejos, além do que, crendo ele que aquilo sejam tentações, as imagens passam a ganhar uma fantástica riqueza e esplendor, de modo a justificar tal suspeita.

Assim, a experiência individual explica a presença nas nuvens de símbolos ligados à Igreja Católica, como a mitra e a serpente. Contingência e necessidade fazem-se eco, para satisfazer aos desejos mais profundos e mais inconscientes, sem negar o caráter imprevisível e conscientemente involuntário do acaso, ele responde a uma necessidade; é todo um mundo de

correspondência que se tece entre o desejo e a sua materialização, mesmo que seja por alguns segundos em uma nuvem que passa no céu, no cair do dia.

3.2.3. Um maravilhoso acaso: *Una pallottola di carta*

Neste conto (p.517-521), há um encontro com um simples objeto cotidiano, uma banalidade, que passaria despercebida por muitos, mas que para o narrador autodiegético ganha extraordinárias implicações, de modo que até mesmo ele se indague se o “acaso” era apenas uma coincidência ou se ocultava de fato algum significado: “*ma era davvero un caso?*”

Duas da manhã, o narrador e o amigo Francesco estão caminhando pela rua, ato no qual, para os surrealistas, o acaso objetivo se torna “uma possibilidade sempre presente para que situações extraordinárias aconteçam” (COSTA, 2004, p. 125). Desta forma, passam “*per caso*” (ou não, como ele mesmo se indaga) “*dinanzi al numero 37 di viale Calzavara, dove abita il poeta.*”

O célebre poeta morava no último andar e os dois amigos ficam parados embaixo do prédio, olhando para o alto. A fachada era completamente “*buias, ma in alto, là dove l'ultima cornice sfumava nel cielo delle nebbie, una finestra, sola, appariva illuminata da un fioco lume*”. A esse respeito, observa o narrador-protagonista: “*Al paragone del resto, al paragone dell'umanità che dormiva bestialmente, in contrasto con il nero schieramento di finestre sprangate avare e cieche, come trionfalmente risplendeva!*”

Para ele era um consolo imaginar que:

[...] mentre gli altri erano sprofondati nel tetro sonno, lassù alla luce di una solitaria lampada, lui stesse poetando. Questa era infatti l'ora remota e massima, il profondo recesso della notte dove nascono i sogni, e l'anima, se può, si libera dei dolori accumulati, spaziando sopra i tetti e le caligini del mondo, cercando le parole misteriose che domani soccorrendo la grazia, trapaneranno i cuori della gente, inducendola a pensare cose grandi.

O narrador, pelos seus comentários repletos de lirismo, vem a ser um homem sensível

aos mistérios do mundo e aos encantos da poesia, alguém capaz de reconhecer os sinais e as manifestações do acaso objetivo (ao contrário do padre do conto anterior, por exemplo), pois, como já fora dito, para que se faça a relação entre signo/fato se faz necessária a cumplicidade do partícipe em reconhecer o maravilhoso ou o trágico que se projeta no real.

E enquanto os amigos estão ali parados, em frente à casa do poeta, uma sombra se movimenta na janela e algo parece ter sido jogado lá de cima, da janela iluminada. Era uma bola de papel, que foi parar na calçada. Diante do encontro desse objeto, o narrador questiona-se a respeito de sua natureza:

Era un messaggio diretto a noi o quanto meno un appello al passante sconosciuto che per primo lo trovasse [...] O per caso il poeta si sentiva male e, non essendoci nessuno in casa, chiamava aiuto? O addirittura dei banditi erano penetrati nella sua stanza, e quella era una suprema invocazione?

Os dois amigos se abaixam para pegar o objeto, mas o narrador acaba sendo mais ágil. De baixo do poste da rua, ele começa a abrir o papel e descobre não ser um pedido de socorro, nem uma mensagem: *“La realtà era più semplice e banale.”* Porém, sendo o discurso de nosso protagonista mais inclinado ao *pathos* do que ao *logos*, ele acrescenta: *“O forse più enigmatica”*.

A bola de papel era na verdade um monte de pedacinhos de papel reunidos, nos quais havia algumas partes de palavras escritas. Para o narrador, o poeta havia se decepcionado ou ficado com raiva do seu poema e o havia estraçalhado em pedacinhos, fizera uma bolinha e a jogara pela janela. Francesco prontamente diz para não jogar fora o achado, já que *“forse è una bellissima poesia. Con un po' di pazienza possiamo rimettere insieme i pezzi”*. Mas o narrador não entende desse modo, o fato de tê-la jogado fora pode significar que o poeta *“si è pentito, che non gli piace, che non la riconosce come sua.”* E o amigo o repreende de imediato: *“Si vede che tu non lo conosci. I suoi versi più famosi sono stati salvati dagli amici che gli stavano alle costole. Lui voleva distruggerli. È incontentabile.”* Porém o narrador afirma que o poeta está velho, que há anos não faz uma poesia, mas o amigo se opõe dizendo

que ele ainda as produz, só não as publica.

Vendo que seus argumentos se esgotam, o narrador muda de idéia e pergunta: “*E se invece di una poesia [...] fosse semplicemente un appunto, una lettera a un amico, o addirittura una nota delle spese?*” O amigo considera aquelas suposições improváveis, ao menos àquela hora. Assim, o narrador junta todos os pedaços novamente em uma bola e a guarda no bolso.

Deste trecho em diante, o narrador fala sobre as hipóteses a respeito do conteúdo e dos motivos que o levaram a conservar a bolinha intacta, mais ou menos da mesma forma como fora encontrada.

Mesmo diante dos protestos do amigo, ele não reuniu ou pedacinhos de papel, não excluindo a idéia que talvez o amigo estivesse certo, que o poeta sempre se arrependia dos seus versos e que em sua busca pela perfeição tenha jogado janela afora “*versi che altrimenti diventerebbero immortali*”. De fato, talvez as palavras naqueles pedacinhos de papel “*formino un'armonia divina, che siano la cosa più potente e pura che sia mai stata fatta al mondo*”. Mas ele também sabe que há o outro lado, ou seja, que aqueles pedacinhos se refiram apenas a algo banal: “*volgarissimo appunto di fatti domestici*”, ou que até mesmo que nem tenha sido o poeta a escrever aquelas palavras mas “*un familiare o una persona di servizio*”. Pior ainda, e se fosse de fato uma poesia, “*ma brutta*” sendo que também não se poderia excluir a idéia de que eles estavam enganados e que a janela iluminada talvez fosse de outro apartamento: “*nel quale caso il lacerato manoscritto sarebbe niente più che carta straccia*”

E qual seria o motivo que faz com que o narrador não ceda a alguma dessas racionalizações sobre a natureza do manuscrito, pelo contrário, continue mantendo-o fechado, intocável “*in un cassetto*”? Pelo simples fato de que ele reconhece no encontro da bolota de papel uma série de indícios que o conduziram ao acaso objetivo:

Le circostanze notturne del ritrovamento, la persuasione, forse gratuita, che un arcano disegno disponga, più spesso di quanto noi pensiamo, i fatti della vita che in apparenza sembrano dipendere da un cieco caso, l'idea quindi che sia stata una sorta di provvidenza, di sapiente destino a farci capitare là, Francesco ed io, proprio quella notte, proprio in quell'ora, affinché potessimo raccogliere un tesoro che altrimenti sarebbe andato perso; tutto questo, con la potente suggestione degli argomenti basati sull'irrazionale, mi ha convinto che nella raminga pallottola di carta sia contenuto un segreto enorme: versi di una bellezza sovrumana.

Através dessa declaração do narrador, fica mais do que clara sua preferência pelos argumentos “*basati sull' irrazionale*”, de modo que o acaso objetivo aparece praticamente em todo o texto e tem todos os seus indícios observados pelo narrador-personagem (que, inclusive, os especifica no parágrafo acima). Os acontecimentos sob o signo da espontaneidade, da indeterminação, do imprevisível ou até mesmo do inverossímil e que fazem parte do acaso objetivo, possibilitam à personagem um encontro com o maravilhoso: “*mi sento più contento, più vivo, più leggero, intravedo una luce di magnificenza spirituale, e dall'estremo orizzonte lentamente cominciano ad avanzare verso di me le montagne, le solitarie montagne!*” E isso, independentemente dele saber que “*magari, là dentro, non c' è che la minuta di una lettera anonima per la rovina di un collega*”.

A eficácia do maravilhoso no texto, como observa Chénieux-Gendron (1992, p. 93) deve-se ao fato de que, ao perceber o objeto (ou o ser ou o fato) encontrado na sua relação com o próprio desejo do “observador-ator” percebe-se um desnível entre o previsto e o dado, e é justamente esse desnível o que há de mais rico e admirável no conto, onde uma simples bola de papel assume toda uma significação não só na vida do narrador, mas também para o leitor que se indaga qual seria de fato a “forma” da poesia. Ou então, indo mais além, o que seria de fato a poesia?

O narrador comprova que ela não é feita de palavras, de rimas, de métrica, porque, segundo ele, “*per goderne l'incanto, percepirne la potenza, è persino superfluo leggerle. Basta dunque guardarle, basta il contatto, la vicinanza fisica*”. Afinal, a poesia está na vida, está no leitor, e não apenas em folhas de papel. Para senti-la, basta o desejo de reconhecê-la, onde quer que ela possa estar.

4. Humor negro: O riso desconcertante

L'humour est comme le café: meilleur très noir.

Bertrand Cèbe

Em 1940, André Breton publica sua *Anthologie de l'Humour Noir* (Antologia do Humor Negro) onde reuniu escritores de diferentes épocas, mas que possuíam em comum o humor como marca de estilo, já que, como observa Chénieux-Gendron (1992, p. 102), “o humor negro não esperou o surrealismo para existir, embora deva a este sua denominação”. De fato, antes de ser transformado pelos surrealistas, ainda nos anos 30, em estado de espírito e em recurso essencial do Surrealismo, favorecido pela teorização de Breton³⁸ e pela sua manifestação em diferentes meios artísticos³⁹, o humor já possuía uma longa tradição. Assim, sendo, convém introduzir algumas informações a seu respeito que remetem ao período anterior à concepção surrealista. O termo humor, até o século XVII, se relacionava à “teoria dos humores”, atribuída a Hipócrates (séc. V a.C.), que identificava no corpo humano quatro líquidos ou *humores* (sangue, bílis negra, bílis amarela e fleuma), sendo que o predomínio de um deles era o que determinaria o temperamento de cada indivíduo. O humor só vem de fato a adquirir densidade literária na Inglaterra no decorrer do século XVIII através de autores como Jonathan Swift, Henry Fielding, Laurence Sterne e James Boswell, sendo então compreendido, do ponto de vista textual, como a “capacidade de exprimir as excentricidades de determinada ação ou situação que são susceptíveis de provocar o riso”⁴⁰. Porém, mesmo afirmando ou denunciando algo potencialmente risível, o humor não é forçosamente alegre, o que possibilita na literatura sua articulação com a paródia, a sátira, a ironia, a caricatura, o paradoxo etc.

³⁸ Sobretudo: *Situation surréaliste d' l' object* (1935), *Limites non-frontières du surréalisme* (1937), *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, com a colaboração de Paul Eluard (1938) e o próprio prefácio à *Anthologie de l'Humour Noir* (escrito em 1939, mas que teve a publicação adiada pela censura)

³⁹ Como assinala o próprio Breton no prefácio da *Anthologie de l'Humour Noir* da reedição de 1966, ao destacar a propagação do humor negro pelas artes plásticas e pelo cinema.

⁴⁰ HUMOR. In: CASTRO, Catarina. **E-Dicionário de Termos Literários**. (Org. Carlos Cei), 2005. Disponível em <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/Humor.htm>> Acesso em 23 out. 2006

Dentre os diversos estudos que se ocuparam do humor, analisando principalmente a sua articulação com o cômico, destaca-se *Komik und Humor*, publicação de 1898, de autoria de Theodor Lipps e Richard M. Werner, que resume e discute a posição da estética clássica e moderna em relação ao cômico. Este estudo serviu de ponto de partida para a publicação de *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*⁴¹, de Sigmund Freud, texto basilar para que Breton chegasse à idéia do humor negro. Além das teorias de Freud, contribuiu para a concepção do humor negro a conjunção de outros elementos: a tradição literária humorística presente na *Anthologie* (que reúne nomes como Jonathan Swift, Sade, Franz Kafka, Christian Grabbe, Lewis Carroll, Alphonse Allais, Alfred Jarry e Raymond Roussel), a teoria de Hegel sobre o humor objetivo e o pensamento niilista de Jacques Vaché.

Os grandes humoristas contribuíram com a concepção do humor como dissonante, causando um efeito no leitor através do violento contraste entre dois elementos, que segundo Brechón (1971, p. 80), pode se realizar entre o pensamento expresso e o tom da expressão ou entre a expressão e as circunstâncias. De fato, o traço humorístico deve sua eficácia à distância que existe entre dois elementos da realidade, os quais ele aproxima inesperadamente. Hegel entusiasma Breton através da concepção de humor objetivo, que funcionou como uma espécie de estágio intermediário para a definição de humor negro.

Para Hegel (2001, p. 280; 285), a finalidade da arte consiste justamente em “abandonar tanto o conteúdo quanto o modo de configuração do que é cotidiano” sendo que a verdadeira objetividade “une o subjetivo e a coisa (*Sachliche*) da exposição⁴² de tal modo que os dois aspectos não conservam mais nada de estranho em relação um ao outro [...]. No lugar de uma produção objetiva, entra em cena a subjetividade do artista, de modo que ele mesmo se introduz no objeto que deseja representar”. Assim, no humor, “o artista parte da própria subjetividade e sempre retorna a ela, de modo que o autêntico objeto da exposição é apenas

⁴¹ *Os chistes e a sua relação com o inconsciente*, publicado em 1905.

⁴² Em outras palavras, reúne os aspectos subjetivo e objetivo da representação.

tratado como uma ocasião exterior para dar completo espaço de jogo para a espirotuosidade, as troças, os achados e sobressaltos do humor o mais subjetivo”.

Tanto Hegel quanto Breton reconhecem que embora o humor conserve seu caráter subjetivo e reflexivo, já que o artista encontra o seu conteúdo em si mesmo, ele também se liga a um “objeto” que pertence ao mundo exterior, que se origina “na contemplação da natureza sob suas formas incidentais”. Essa ligação existente entre o humor e um “objeto” é o que o qualifica como “objetivo”, já que para que o humor seja reconhecido como tal deve se apoiar também na realidade, não só na subjetividade do artista, de maneira que “somente na representação do real [...] que ele (o humor) subverte” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 104).

Breton vai além, ao reconhecer no humor um caráter defensivo, que conduz a um princípio do prazer sobre as condições reais mais desfavoráveis. Essa idéia tem ligação direta com os estudos de Freud, que apresenta o humor como “uma forma análoga àquelas referentes ao prazer cômico e aos chistes” (MASSONI, 1995, p. 123), já que quem é vítima de ofensa, dor, injustiça etc., pode sentir um prazer humorístico; quem não é envolvido por esses afetos penosos ri, obtendo um prazer cômico. Segundo Freud (1996, p.257):

O humor é o meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele; atua como um substitutivo para a geração destes afetos, coloca-se no lugar deles [...] O prazer do humor, se existe, revela-se sobretudo ao custo de uma liberação de afeto que não ocorre; procede de uma economia de afeto

Na opinião de Freud, o humor é, em suma, um meio de defesa contra a dor, assim como são em outros níveis a neurose e a loucura e que podia ser visto como “liberador e enobrecedor” (1996, p. 194), tendo algo de sublime e elevado em sua manifestação. O sublime resulta da afirmação da invulnerabilidade do *ego* que recusa o sofrimento imposto pela realidade objetiva do mundo exterior, assim como da perversão de sua representação, de modo que o indivíduo possa assumir o distanciamento que permite rir do mundo que o oprime, rir de si mesmo e das mazelas impostas.

Para Durozoi e Lecherbonnier (1976, p. 270), o humor negro seria o “processo mental que oblitera o caráter repressivo dos acontecimentos, que dá ao princípio do prazer a primazia sobre o princípio de realidade, até negar a morte à sua angustiante ameaça: o humor negro zomba da morte, do tempo, cria o mundo a seu prazer”. Breton, no prefácio a *Anthologie de l’Humour Noir*, o sintetiza da seguinte forma:

L’humour noir est borné par trop de choses, telles que la bêtise, l’ironie sceptique, la plaisanterie sans gravité [...], mais il est par excellence l’ennemi mortel de la sentimentalité à l’air perpétuellement aux abois [...] et d’une certaine fantaisie à court terme, qui se donne trop souvent pour la poésie. (BRETON, 1992, p. 873)

O humor negro é desconcertante, ao mesmo tempo em que se mostra libertário, sinônimo de denúncia/revolta, “um poderoso antídoto contra os excessos da sentimentalidade ou do conformismo, contra as arbitrariedades do Poder e dos saberes instituídos.” (MARTINS, J. C. 1995, p. 222). E justamente no que se refere à negação das convenções e sentimentalismos que Breton reconhece a contribuição de Vaché, que com seu espírito subversivo e de renúncia, define o humor como uma sensação de “não-importância”, uma recusa transgressora que carrega uma forte carga libertária que visa denunciar a contradição entre o homem e os desejos ou entre o mundo e a realidade. Isto seria um modelo de humor que “consiste numa transferência do sentimento à consciência”, de modo que “a carga emotiva é dissolvida pela lucidez de uma visão distanciada” (BRECHÓN, 1971, p.81).

Segundo Matthew Winston (1972, p. 270), a perspectiva do humor negro “é a de uma visão de distância segura que simultaneamente compreende a vida como ridícula e mortalmente séria.”. O humor negro produz, através do estabelecimento de relações inusitadas entre objetos comuns, um efeito de estranhamento que busca com crueldade, amargura e às vezes desespero, revelar o absurdo do cotidiano como uma resposta às agressões à liberdade humana, ao tentar quebrar a rigidez e as convenções. Assim, o riso produzido pelo humor negro não é espontâneo, é esporádico e incerto, funcionando como uma válvula de escape diante de algo que desorienta e incomoda, mas que não impede a comicidade, justamente pelo

caráter inusitado do que é abordado.

Desde modo, reunindo diferentes referenciais, o humor negro surge em uma condição de assimetria e complementariedade em relação a outro elemento surrealista, o acaso objetivo. Enquanto que o humor negro se confronta com uma realidade conhecida e densa, o acaso objetivo produz seus indícios a partir de uma esfera ignorada, não regida pela realidade, mas sim por tudo que se encontra imperceptível e além dos seus limites. Porém, ambos partilham o mesmo escopo: buscam reconciliar a necessidade lógica com a necessidade humana, ainda que esta intenção seja ao mesmo tempo negada e testada pelo humor negro, enquanto que o acaso objetivo tende a acreditar em sua realização. (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1976, p. 272-273).

4.1. Linguagem, temas e meios expressivos

A heterogeneidade é uma marca do Surrealismo, de forma que também caracteriza a produção voltada ao humor negro. A excepcional variedade de quadros ou textos, afirmam Durozoi e Lecherbonnier (1976, p. 273), resulta da “multiplicidade das atitudes de objetivação da revolta de seus autores”. Desta forma, o humor negro figura muitas vezes como um artifício para a crítica à sociedade, às instituições como a Igreja, a família e as forças armadas, ao uso alienante da arte, à política, à guerra, ao capitalismo, à censura imposta pelo pudor e pela repressão sexual, à mesquinhez humana.

O humor negro busca surpreender e divertir através da palavra, e se configura como uma escrita “que se pauta pelo prazer e que dele vive” e que “conduz-nos invariavelmente ao discurso sedutor, aos efeitos de sedução que brotam das palavras, sobretudo quando estas jogam com os interditos” (KRÜHLER, 1994, p.6). Além disso, se manifesta no campo literário, na poesia, principalmente, seguindo certos procedimentos lingüísticos que envolvem técnicas de condensação e de deslocamento. Para Breton, a primeira utiliza um

reordenamento, uma remontagem invertida ou de viés “do pensamento das máximas célebres”, o que para os surrealistas se caracteriza basicamente por jogos de palavras ou ainda por um grande número de comparações ousadas. O deslocamento, por sua vez, “supervaloriza a evidência”, ou banaliza o solene. Chénieux-Gendron (1992, p. 107) observa ainda que o humor surrealista também conserva certas formas do real para justamente desvalorizar seus conteúdos com maior eficácia, de modo que as contradições lógicas assumidas por estas formas no decorrer do texto mantêm o vínculo com a surrealidade.

A respeito da temática, a morte ocupa um papel central. O humor negro se dispõe a brincar com a imagem da morte como uma recusa absoluta do real, sem que esta característica predileção, contudo, seja interpretada como aproximação ao trágico. Além da morte, as reviravoltas do destino, o *nonsense* cotidiano, as idiossincrasias, a inversão de papéis entre dominado/dominante ou superior/inferior, a alteração do *status quo* de forma desfavorável, a frustração das expectativas, o macabro, a violência, a mutilação, as doenças, os temas fúnebres e o sofrimento humano em geral (MASSONI, 1995, p. 121) são temas recorrentes do humor negro.

Winston (1972, p. 270), destaca que o humor negro:

despreza a limitação do racional e favorece o fantástico, irreal e grotesco, e o humorista negro, percebendo as insolúveis antíteses, não espera nenhuma. Ao contrário, traz o seu público para a mesma posição horrorizando-o e, depois, desvia o seu medo nascente por meio de alguma mudança cômica ou espirituosa.

Quanto aos meios expressivos, o humor negro não se restringe apenas ao campo literário, como observa o próprio Breton no prefácio da *Anthologie de l' Humour Noir*, citando a presença do humor negro em Goya e Hogarth e na arte contemporânea, em José Guadalupe Posada e nas colagens subversivas de Max Ernst. Também é possível incluir Salvador Dalí com suas pinturas críticas e ácidas como *El enigma de Hitler* (1937), onde o pintor explora a fraqueza das democracias ocidentais diante da ameaça nazista. No cinema,

conforme Breton, o humor negro está presente nas primeiras comédias de Mack Sennett⁴³ (1880-1960) em certos filmes de Charles Chaplin⁴⁴ (1889-1977), passando por Roscoe “Fatty” Arbuckle⁴⁵ (1887-1933), Alfred St. John⁴⁶ (1893-1963) chegando até Buñuel e Dalí com *Un Chien Andalou* (1929) e *L'Âge D'Or* (1930). Entre os cineastas da atualidade, reconhece-se a presença do humor negro em David Cronenberg, David Lynch e Quentin Tarantino. Ainda no campo das artes visuais, merecem destaque as fotos impactantes e incomodativas de Man Ray (1890 - 1976) e Henri Cartier Bresson (1908 - 2004).

4.2. O humor negro no universo ficcional de Dino Buzzati

A crítica, a grosso modo, não costuma dirigir especificamente sua atenção à presença do humor negro na obra de Buzzati, preferindo destacar outros elementos como o uso da fábula, da alegoria, da crônica jornalística, as recorrências temáticas, a angústia, o mistério, a solidão, o medo, entre outros aspectos. Tal panorama refletiu-se em uma escassa bibliografia, que apenas constata a existência do humor negro em alguns textos, confundindo-o muitas vezes com a ironia e não aprofundando seus mecanismos.

Contudo, à primeira vista, o humor negro em Buzzati parece seguir a mesma sistemática descrita por Winston (1972), ou seja, primeiro choca ou horroriza o leitor, para depois desviar o seu medo através de algum artifício narrativo, o que produz um riso ao mesmo tempo engraçado e assustador. Além disso, o autor italiano também faz uso das temáticas do humor negro para tecer críticas à sociedade, às instituições e até mesmo à própria natureza humana.

No caso específico de *Sessanta Racconti*, os exemplos são variados e bastante representativos de como se opera o diálogo entre a produção de Buzzati e o humor negro

⁴³ Conhecido como o “Rei da Comédia”, foi um dos precursores nas telas da comédia do tipo “pastelão”.

⁴⁴ O mais famoso ator dos primeiros momentos do cinema hollywoodiano, e posteriormente um notável diretor que escreveu o seu nome na história do cinema.

⁴⁵ Ator, diretor e roteirista do cinema mudo americano. Atuou em mais de 160 filmes.

⁴⁶ Conhecido na França e Bélgica como Picratt, criou e definiu o conceito de escada cômica (*sidekick*) para o universo dos *cowboys* a partir dos anos 30.

surrealista. Os contos analisados na seqüência representam recortes das diferentes possibilidades do emprego do humor negro, que se dá através de técnicas narrativas diversificadas que incluem mudanças no foco narrativo, intertextualidade, metalinguagem, imprevistos gatilhos humorísticos e até mesmo sinais gráficos diferenciados.

4.2.1. *Sette Piani e La fine del mondo*: a revolta contra as instituições

Em *Sette Piani* (p. 33-51), conto relativamente longo, já que ocupa quase 20 páginas, o humor negro aparece através do infortúnio de Giuseppe Corte, que sofre “*soltanto una leggerissima forma incipiente*” de uma doença, que o leva a internar-se em uma famosa casa de saúde especializada em tal enfermidade, o que “*garantiva un'eccezionale competenza nei medici e la più razionale ed efficace sistemazione d'impianti*”, de forma que a clínica, com sete andares, aloja de andar em andar, cada um dos seus pacientes conforme a gravidade da doença, partindo do sétimo andar, que abriga os casos leves da doença, progressivamente, até o primeiro, destinado aos moribundos.

O número sete, claramente simbólico, é repleto de significados em diferentes épocas e culturas, e entre suas diversas significações, pode evocar a ordem e o equilíbrio (sete dias da semana, sete notas musicais, sete cores do arco-íris, sete dias do ciclo lunar), e de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1994, p. 82), simboliza “os sete graus da perfeição”, referindo-se a um ciclo positivo de mudança. Assim, a informação de que a clínica conta com sete andares (e não seis, oito ou qualquer outro número) somada a sua fama e competência e ao fato de que a personagem manifesta um quadro leve da doença, conduzem o leitor, no início do texto, a criar uma expectativa favorável com relação à cura.

Essa expectativa é reforçada pelo uso de um narrador onisciente, o que não ocorreria se o foco narrativo recaísse sobre o próprio Corte que, ao narrar em primeira pessoa, conforme suas percepções e expectativas, poderia esboçar juízos de valor equivocados quanto

à gravidade da doença. De fato, o narrador onisciente reitera, por uma boa parte do início do texto, as qualidades da organização singular do hospital:

Questo singolare sistema, oltre a sveltire grandemente il servizio impediva che un malato leggero potesse venir turbato dalla vicinanza di un collega in agonia, e garantiva in ogni piano un'atmosfera omogenea. D'altra parte la cura poteva venir così graduata in modo perfetto. Ne derivava che gli ammalati erano divisi in sette progressive caste. Ogni piano era come un piccolo mondo a sé, con le sue particolari regole, con le sue speciali tradizioni. E siccome ogni settore era affidato a un medico diverso, si erano formate, sia pure minime, ma precise differenze nei metodi di cura, nonostante il direttore generale avesse impresso all'istituto un unico fondamentale indirizzo.

Contudo, na medida em que a narrativa se desenvolve, percebe-se que tais informações, ao contrário do que se presumiria, não conduzem Corte à cura, numa engenhosa quebra da expectativa do leitor, estruturada não só na linguagem, mas na relação de oposição que se opera entre a vontade do indivíduo (paciente) e da instituição (hospital).

Corte, cujo sintoma da referida doença era apenas uma ligeira febre, contava com um bom quadro clínico, a ponto de “*fare ugualmente a piedi la strada fra la stazione e l'ospedale*”, observação do narrador que visa reforçar as boas condições do personagem no momento do ingresso no hospital. Como era esperado, de acordo com seu quadro clínico, a personagem é alojada no sétimo andar, e, já instalada, tem a impressão de que “*la febbre fosse scomparsa*”.

Ao travar diálogo com um colega de andar, Corte obtém informações a respeito do quarto pavimento, ao qual seu interlocutor se refere “*con una tale espressione di commiserazione e di orrore, che Giuseppe Corte restò quasi spaventato*”. O diálogo prossegue, mas Corte assume “*una scherzosa disinvoltura come di chi accenna a cose tragiche che non lo riguardano*” e indaga o colega, em busca de uma resposta positiva sobre o primeiro pavimento: “*Ma ce n'è pochi al primo piano*” interrompe Giuseppe Corte, *come se gli premesse di avere una conferma, " quasi tutte le stanze sono chiuse laggiù*”. Ao contrário de sua expectativa, o colega revela que onde as persianas estavam abaixadas era justamente o quarto em que alguém acabara de falecer. Porém, Corte mantém o mesmo distanciamento,

aliviado “*di sapersene così lontano*”, já que a realidade fúnebre do primeiro andar era algo remoto para quem estivesse no último.

Este distanciamento da personagem acentua o impacto de uma inversão na narrativa, que começa a mostrar seus indícios após a visita do médico. Se num primeiro momento Corte se sentia otimista, passa a temer ser transferido para o andar inferior, idéia que o médico refuta “*come per alludere alla ipotesi più assurda*”. Ao saber que seu estado geral é bom, aliviado, Corte revela ao médico: “*Sa? Quando si è ammalati si immagina sempre il peggio...*” Este comentário da personagem denota uma ligeira mudança de temperamento, que do distanciamento oscila a um leve temor.

Conforme a narrativa avança, a personagem passará gradativamente de uma postura positiva e confiante para um desânimo e uma entrega total, como se não pudesse lutar contra a estrutura sistemática do hospital, um aparelho disciplinar que segundo Michel Foucault (1987, p.118) “*implica numa coerção ininterrupta, constante, que vela sobre os processos da atividade mais que sobre seu resultado e se exerce de acordo com uma codificação que esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos*”.

Justamente para atender a um pedido do hospital, Corte é conduzido ao andar inferior por questões de espaço, já que gentilmente, em “*una sistemazione assolutamente provvisoria*”, concorda em disponibilizar seu quarto para uma mãe ficar perto dos filhos. Seus temores se materializam, mesmo que de modo indireto, já que ele conta com um bom estado geral, com o prognóstico de que “*in due o tre settimane probabilmente tutto sarebbe passato*”, porém como ele mesmo declara ao enfermeiro: “*Le confesso*” disse Giuseppe Corte sorrindo, *per dimostrare di non essere un bambino, " le confesso che un trasloco di questo genere non mi piace affatto." “[...] mi sembra di cattivo augurio.”*

O comentário da personagem possibilita entrever o modo como o humor negro conduzirá a narrativa, ou seja, pela inversão da expectativa inicial do leitor (e também da

personagem, diga-se de passagem), que já começa a intuir uma possível reviravolta no enredo da narrativa. De fato, Corte é instalado no sexto andar:

sebbene fosse convinto che questo trasloco non corrispondesse a un peggioramento del male, si sentiva a disagio al pensiero che tra lui e il mondo normale, della gente sana, già si frapponesse un netto ostacolo.

Enquanto que a realidade do sétimo andar era a de “*ammalati dilettanti*”, no sexto andar “*venivano accolti dei veri e propri ammalati, sia pure in forma non grave*”. Disposto a voltar para o seu lugar de direito, Giuseppe Corte

si propose [...] di non cedere alle lusinghe dell'abitudine. Ai compagni di reparto teneva molto a specificare di trovarsi con loro soltanto per pochi giorni, ch'era stato lui a voler scendere d'un piano per fare un piacere a una signora, e che appena fosse rimasta libera una stanza sarebbe tornato di sopra.

Todavia, sua postura defensiva, procurando se convencer de que estava no lugar errado, não dura muito, uma vez que o novo médico, mesmo assegurando ser sua doença “*as-so-lu-ta-men-te leg-ge-ra*”, o aconselha a permanecer no sexto andar, dando um conselho “*non da dot-to-re, ma da au-ten-ti-co a-mi-co*”. Separando as sílabas de algumas palavras-chaves, o autor enfatiza trechos da fala do médico que buscam reforçar ao paciente o fato de que a sua permanência no sexto andar é circunstancial e não obrigatória.

Assim, Corte permanece no sexto pavimento, quando recebe a notícia de que haverá uma subdivisão entre os pacientes do respectivo andar, sendo que os mais estáveis seriam transferidos para o andar superior. Logicamente, Corte se vê entre os que seriam conduzidos ao sétimo andar, porém, mais uma vez ele é enredado pela organização do hospital, que, devido a um mal entendido, o remaneja para o andar inferior. Furioso, sem entender como fora parar no quinto andar, Corte encontra a explicação nas palavras incertas do médico, que fala em maior rigor no diagnóstico e que “*quello che contava era la malattia, non il posto in cui veniva collocato un malato*”, explicação que beira o ridículo, visto que o hospital tratava a mesma doença e o que diferenciava um paciente do outro era justamente o local onde este era internado.

Corte, tomado por uma febre noturna, começa a demonstrar abatimento e cansaço, já que suas esperanças de retornar ao sétimo andar se tornam cada vez mais distantes. Neste ponto, o humor negro presente no texto, apreendido pelo leitor, se manifesta na transição entre a postura inicial de Corte: *“Seguì scrupolosamente la cura, mise tutto l'impegno a guarire rapidamente”* para uma gradativa passividade: *“Alla fine si accorse che gli mancavano la forza e soprattutto la voglia di reagire ulteriormente all'ingiusto trasloco. E senza altre proteste si lasciò portare al piano di sotto”*, que ora será intercalada com breves momentos de contestação, o que acentua ainda mais o efeito humorístico pretendido.

Mesmo sabendo que dentre os pacientes do quinto andar seu quadro era o menos preocupante, o pensamento de que *“due barriere si frapponevano fra lui e il mondo della gente normale”* o angustiava. Seu quadro permanece estável, até que surge uma eczema, que para ser tratada requer sua mudança para o andar imediatamente inferior. Mais uma vez, contra sua vontade, ele cede, ainda sendo o paciente menos preocupante do andar. O fato de o protagonista ser sempre o paciente menos grave do andar em que se encontra funciona como gatilho humorístico, já que contrasta sua condição de paciente “quase são” com as suas remoções um tanto quanto questionáveis.

Giuseppe, mesmo após as súbitas mudanças, ainda crê que seu lugar seja o sétimo, mas um novo médico, buscando agradá-lo revela que de fato ele deveria estar no sexto. A declaração do médico produz um efeito contrário, levando Corte a pensar ter sido enganado pelo falso otimismo dos outros médicos, e que na verdade seu lugar apropriado seria *“non al settimo, ma al quinto piano, e forse al quinto inferiore!”*. Diante de tal idéia, sua febre aumenta. Ironicamente, o médico diz que sua condição é: *“Una cosa di nessuna importanza ne convengo, ma piuttosto noiosa, che a lungo andare potrebbe deprimere il suo "morale"; e lei sa quanto è importante per la guarigione la serenità di spirito”*.

Serenidade de espírito é o que Corte não apresenta, já que perde pouco a pouco sua

identidade, a medida que é transferido aos andares inferiores se distancia de si mesmo, não se concentrando em sua condição, mas sim buscando obstinadamente voltar a fazer parte da comunidade dos “normais”, critério paradoxal, já que ele próprio, conforme seu estável quadro clínico, deveria se considerar um dos seus membros, independente dos desígnios burocráticos ou das recomendações do hospital.

Então, cedendo mais uma vez ao insistente conselho médico de que uma possível melhora poderia ser acelerada com cuidados mais intensivos dispensados no andar abaixo, Giuseppe se instala no terceiro andar. Ao contrário do clima sóbrio esperado em um ambiente onde se encontram pacientes mais graves, a equipe do terceiro andar exalava uma curiosa e crescente “*gaiezza*”. Conversando com a enfermeira, Giuseppe descobre que o motivo da euforia era a proximidade das férias do corpo clínico, o que resultaria na mudança temporária, por quinze dias, dos pacientes do terceiro para o segundo andar.

Mais uma vez, Giuseppe vê sua expectativa de retornar ao sétimo andar ainda mais distante, e receoso de que sua condição temporária no segundo andar pudesse se tornar permanente, fixa em sua porta um cartaz dizendo: “*Giuseppe Corte, del terzo piano, di passaggio*”. Fato inusitado, que conduz o leitor ao riso, já que tudo leva a crer que a obstinação de Corte em se manter no “andar correto” de nada adiantará já que ele está fadado à ruína. Resignado, ele passa a contar as horas até o retorno ao andar superior, e assombrado pela proximidade da morte, que parece ter residência fixa no piso térreo, o estado clínico de Corte piora. A esta altura, o leitor certamente pode deduzir que a causa do gradativo e letal progresso da doença seja o próprio hospital, cenário hilário e enlouquecedor, como todo lugar que se propõe a ser obtusamente eficiente.

Passados sete dias, enfermeiros chegam com uma ordem de transferência, sendo que, para Corte, quando essa ocorresse, seria novamente para o terceiro piso, como previamente estabelecido. Para sua surpresa e revolta, descobre que há um formulário requerendo sua

transferência para o primeiro pavimento. O formulário, porém, não passa de um equívoco, mas o encarregado em questão: *“proprio un'ora fa è partito per una breve licenza, non tornerà che fra due giorni”*, porém, mesmo diante do mal-entendido, *“i suoi ordini non possono essere trasgrediti”*.

A personagem novamente se vê enredada pela estrutura organizacional como se fosse uma marionete, controlada pela posição autoritária que o caráter institucional confere ao hospital, sendo que “a vigilância médica das doenças e dos contágios é solidária de toda uma série de outros controles” (FOUCAULT, 1987, p. 123), de modo que o hospital acaba por não controlar apenas o quadro clínico de Corte, mas também o seu destino.

O humor negro neste trecho atinge o seu ápice, já que a trajetória descendente de Giuseppe Corte se aproxima do seu fim. Sua desventura está praticamente completa, uma vez que se aproximava do fim da sua via crucis, do sétimo ao primeiro andar, dando uma torturante paradinha em cada um dos outros andares do edifício. Esta proposital repetição das evidências é uma das técnicas empregadas no humor negro. Ao leitor, o destino final da personagem já fora descrito pelo narrador, visto que logo no início do texto e em outras passagens, consta a informação de que o primeiro piso é reservado a *“quelli per cui era inutile sperare”*.

Desesperado, Giuseppe acata as ordens *“lui, che in fondo, per la gravità del male, a giudizio anche dei medici più severi, aveva il diritto di essere assegnato al sesto, se non al settimo piano!”*. O humor reside na desgraça de Giuseppe que, se sentindo como se estivesse em um pesadelo, acha que as árvores que vê pela janela não eram de verdade. Decide então colocar os óculos e se tranqüiliza, pois percebe que são de fato árvores, cujas folhas mexem ao sabor do vento. Aos poucos, paralisado *“da uno strano torpore”*, Giuseppe Corte percebe que *“le persiane scorrevoli, obbedienti a un misterioso comando, scendevano lentamente, chiudendo il passo alla luce”*. E a via crucis de Corte curiosamente se encerra próxima às três

horas da tarde, o suposto horário da morte de Cristo: “*Erano le tre e mezzo*”.

Assim, com este desfecho, o narrador deixa subentendido que, contrariando a lógica que o conduziu ao hospital, a estadia do personagem acabou resultando em sua morte, uma vez que essa está relacionada com o abaixar das persianas. A morte, ao ser analisada com economia de afeto, mais precisamente de compaixão, através da qual, segundo Freud e Breton, o prazer do humor se revela, pode simbolizar, de certa forma, que a estadia de Giuseppe de fato resultou em sua “cura”, só que em caráter definitivo, é claro.

É interessante observar que o narrador mantém durante todo o texto um jogo dialético entre a expectativa de Corte, pautada em indícios lógicos e reais (como o parecer médico e a estabilidade da doença) e os acontecimentos absurdos e inesperados que vão aproximando-o cada vez mais do andar térreo. É o humor negro zombando da crença, dispondo-se a explorar o despreparo humano diante do inesperado e ao mesmo tempo a conduzir a crítica à usual passividade e impotência do indivíduo diante dos desmandos e injustiças cometidos pelas Instituições, já que, preso em suas teias burocráticas, nem percebe que tem seu livre-arbítrio controlado. Buzzati concentra sua crítica na imagem do hospital, que não por acaso constitui um modelo compacto do dispositivo disciplinar, cuja definição proposta por Foucault (1987, p. 163) serve perfeitamente para descrever o funcionamento do hospital em que Corte se encontra:

[...] espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados, onde um trabalho ininterrupto de escrita liga o centro e a periferia, onde o poder é exercido sem divisão, segundo uma figura hierárquica contínua, onde cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e distribuído entre os vivos, os doentes e os mortos.

Há uma similaridade entre a crítica de Buzzati e a ideologia surrealista que também questiona a relação indivíduo/sistema social marcada pela incompatibilidade básica “entre o anseio de liberdade do sujeito e a sociedade que se organiza através de leis” (GOMES, 1995, p. 22). Buzzati, assim como os surrealistas, reconhece a carga opressiva que as instituições

exercem sobre o indivíduo, cerceando suas liberdades e impondo limites abusivos, e se dispõem no texto, através do humor negro, a provocar o riso num ato de indignação diante de uma problemática do seu tempo.

O conto *La fine del mondo* (p. 193-196) também segue a linha crítica do anterior, mas desta vez o humor negro se ocupa da religião e dos homens de fé, cujas imagens pré-estabelecidas são subvertidas. Deus se apresenta como a presença ameaçadora de juiz implacável, que não perdoa as falhas humanas e que se manifesta como uma mão gigante, em formato de garra, imóvel no céu, pronta a se abater sobre a humanidade: *“Sembrava di pietra e non era pietra, sembrava di carne e non era, pareva anche fatto di nuvola, ma nuvola non era. Era Dio; e la fine del mondo”*. E os seus representantes na terra, seus sacerdotes, longe de corresponder ao perfil exigido pelo ofício da fé, demonstram ser tão pecadores quanto aqueles que lhes suplicam o perdão, como se constata no decorrer da narrativa.

Diante da iminente catástrofe, do fim do mundo que se anuncia ameaçadoramente, alguns mortais choram desesperados por não terem seguido os preceitos da Igreja, como Luisa: *“mai in chiesa, mai dire le preghiere... me ne fregavo...”*. Contrastando com a tristeza da maioria, dois frades, *“vispi vecchietti”*, zombam da suposta esperteza dos incrédulos: *“L’avete smessa di fare i furbi, eh? Siamo noi i furbi adesso! (e ridacchiavano). Noi sempre minchionati, noi creduti cretini, lo vediamo adesso chi erano i furbi!”* Assim, num momento em que se espera dos religiosos indulgência, levando consolo aos pecadores antes do iminente fim, o que os homens do ofício da fé demonstram é o mesmo desprezo cético a eles dirigido anteriormente, uma espécie de retaliação, de desforra contra àqueles que zombaram de suas crenças, o que se configura como uma reação nem um pouco religiosa. E eles desaparecem em uma viela, acompanhados pela lamentação dos transeuntes:

*“Per Dio!” gridava battendosi la fronte “e pensare che ci potevano confessare”.
“Accidenti!” rincalzava un altro “Che bei cretini siamo stati! Capitarci così sotto il
naso e noi lasciarli andare!”*

E a procura por confessores se torna cada vez mais intensa, a ponto de longas e longas filas se formarem em frente às igrejas, porém os melhores confessores haviam desaparecido requisitados “*dalle maggiori autorità e dagli industriali potenti*”. Neste ponto, o narrador faz um comentário repleto de humor negro, já que critica indiretamente um antigo e condenável hábito da Igreja, a venda de indulgências: “*Stranissimo, ma i quattrini conservavano meravigliosamente un certo loro prestigio benché si fosse alla fine del mondo*” e o narrador prossegue, agora dirigindo seu sarcasmo à provável ganância do clero, que aproveita os últimos instantes para obter mais recursos materiais: “*chissà, forse, si considerava che mancassero ancora dei minuti, delle ore; qualche giornata magari*”.

Falando-se em ganância, o desespero desperta a cobiça daqueles que vêem nele uma oportunidade de ganhar dinheiro: “*Si parlava di [...] lestofanti travestiti da sacerdoti che si offrivano di raccogliere confessioni anche a domicilio, chiedendo prezzi favolosi*”. Em meio ao caos causado pela presença divina que no céu “*si era fatta di colore terreo*” e “*faceva quindi più paura*”, um jovem padre é agarrado pela multidão, que aos gritos exige: “*Confessaci, confessaci*”. E assim, um a um dos pecadores, em fila, esperam pelas mecânicas palavras do padre, que repete sem demora: “*Ego ti absolvo...*”. E enquanto as confissões parecem estar longe de terminar, o fim do mundo se aproxima cada vez mais: “*Quanto tempo c'è al giudizio universale? [...] Dieci minuti*” [...] “*Otto minuti! avvertí una voce d'uomo dalla folla*”.

À medida que o tempo passa, o desespero toma conta do padre, que tenta fugir mas não consegue e começa a bater os pés no chão, “*come quando i bambini fanno i capricci*” e suplica: “*E io? e io?*”. Por culpa daqueles “*maledetti*” ele não obterá a salvação de sua alma. Mais importante que cumprir as tarefas que lhe foram incumbidas pela vocação, era salvar a própria alma, atitude mesquinha que não condiz com a doação e o amor ao próximo inerentes ao sacerdócio. O padre chega ao ponto de blasfemar: “*il demonio se li prendesse quanti*

erano". Porém, suas súplicas evocam sem resposta entre a multidão de pecadores "*voraci di Paradiso*".

O humor negro mais uma vez se faz presente, já que o padre poderia absolver aos outros pecadores, mas quem ouviria a sua confissão, quem garantiria sua passagem para o Paraíso? O humor reside no fato de que paradoxalmente é justamente sua função que o impede de obter a salvação de sua alma, já que se fosse um dos pecadores da fila e não um homem de fé teria maior probabilidade de obter o perdão dos seus pecados. Contraditório também é o fato de que, sendo ele um religioso, teoricamente deveria estar mais próximo de Deus do que os demais e portanto não teria pecados a confessar. Contudo, como demonstra seu desespero, isto não é verdade.

A proposta do humor negro no presente conto é justamente brincar com a condição "humana" dos religiosos, que os coloca no mesmo patamar que qualquer outro indivíduo, com suas fraquezas, caprichos e idiossincrasias. Assim, os frades se "vingam" daqueles que sempre os hostilizaram, os confessores são corrompidos pela ganância e o jovem padre se vê condenado à danação, juntamente com todos os outros pecadores que não confessassem seus pecados a tempo.

No Surrealismo, a crítica contra a Igreja que se destaca principalmente na figura de Jacques Prévert, cuja "posição anticlerical e de desprezo completo pela Igreja institucionalizada parece ter permanecido viva e ativa" (FACIOLI, 2000) como atestam muitos de seus poemas, principalmente em *Paroles* (1946), no qual o autor se dirige violentamente contra as instituições com letras maiúsculas: a Igreja, a Família, a Propriedade, o Estado.

O uso do humor negro pelos surrealistas é um modo de "assumir o nojo da vida," "arma de combate contra a moral hipócrita, contra a tradição "encarnada pelo provérbio, pelo conformismo" (FACIOLI, 2000), de modo que nos dois contos analisados percebe-se a

revolta contra a ordem social, o caráter inconformista e libertário do humor negro também está presente na obra de Buzzati, que procura provocar o riso ridicularizando, subvertendo, debochando, mostrando a “fragilidade do pensamento”, e das tortuosas instituições nas quais o homem alicerçou seus domínios, preocupação também presente no grupo surrealista que indaga, através de metáforas “em que fundações instáveis, em que cavernas eles (os homens) construíram suas casas trêmulas?”(ARAGON et al. (1925) apud GOMES, 1995, p.65).

Através destas imagens, os surrealistas procuram criticar a sociedade, as crenças e as organizações nas quais ela se baseia, e que ao coordenar e controlar a existência humana, fazendo uso de uma estrutura deficiente, regrada por normas e convicções parciais e obtusas, acaba por afastar o homem de sua verdadeira natureza. Como os surrealistas, Buzzati parece também perceber a fragilidade deste mundo aparentemente organizado e institucionalizado, mas que se revela incapaz de atender os anseios e abarcar todas as variáveis facetas da natureza humana.

4.2.2. A inversão de papéis em *I topi* e *Occhio per Occhio*

Os contos *I topi* (p.261-266) e *Occhio per Occhio* (p.485-490) esboçam a mesma proposta de humor negro: partir de uma inversão de papéis entre animais/dominados (respectivamente ratos e baratas) e humanos/dominantes, modificando as relações de poder postuladas pela sensação de superioridade do homem sobre a ordem natural. Pode-se afirmar que, conceitualmente, Buzzati faz uso de uma das técnicas indicadas por Breton, aquela de inverter a ordem “do pensamento das máximas célebres”. No caso, não há como não recordar da máxima: “um dia da caça, outro do caçador”, que é subvertida nos dois textos, já que ocorre uma clara inversão de papéis. Além disso, o próprio título do segundo conto aponta para outro provérbio (*Occhio per occhio, dente per dente*), que se relaciona ao contexto inusitado de uma surpreendente vingança e aumenta ainda mais o efeito humorístico

tencionado pelo autor ao fazer uso do provérbio como título do texto.

Os provérbios, independentemente de suas diversas funções discursivas⁴⁷, se caracterizam pelo caráter didático e imperioso uma vez que invocam a tradição e o conhecimento compartilhado pela comunidade. O que os surrealistas buscam é uma ruptura no caráter dos provérbios, utilizando para tanto técnicas de deslocamento ou inversão não só lingüísticas, mas também conceituais.

Buzzati, nos dois contos analisados, propõe um reordenamento tipicamente surrealista, já que ele conecta todos os tradicionais conteúdos lingüísticos e culturais dos provérbios a um novo significado, um novo registro que subverte todas as relações, todos os usos anteriores perpetuados pela cultura popular, ainda que nos textos do autor o automatismo lingüístico, característica surreal, geralmente não se faça presente. Contudo, a aparente normalidade lingüística, de acordo com a língua padrão, é de fato uma peculiaridade do autor, que assim consegue conectar fatos do cotidiano a acontecimentos tipicamente oníricos, indicando o aspecto surreal em sua obra, uma vez que “réalité et rêve, esprit et monde: au delà de toutes les antinomies et de toutes les séparations il est totalité parce qu'il est surrationalité” (PICON, 1957, p.227).

Retornando à análise pontual dos contos, é possível perceber que, mesmo partindo de uma temática semelhante, o humor negro se faz presente nos textos através de técnicas narrativas diversas e que resultam em diferentes efeitos no leitor. Enquanto que no primeiro texto é possível sentir a presença de um absurdo crescente e cômico, no segundo o tom é mais amargo e cruel, como será especificado nas análises a seguir.

Em *I topi* o narrador é homodiegético, já que participa da história não como protagonista, mas como figura ligada à família Corio, sobre a qual recai o foco narrativo. Ainda no primeiro parágrafo, o narrador coloca um gatilho humorístico, cujo funcionamento é

⁴⁷ Entre elas persuasão, admoestação, repreensão, depoimento, caracterização, explanação, descrição, justificação resumo. Cf. MIEDER, W. Träger und Gebrauchsfunktion des Sprichworts. In: L.Röhrich & W.Mieder. **Sprichwort**. Stuttgart, 1977. p.78-92.

acionado a medida que o texto é lido: “ *Che ne è degli amici Corio? Che sta accadendo nella loro vecchia villa di campagna, detta la Doganella?*”. Ao contrário do esperado e sem maiores explicações, o narrador, que não é nomeado, estranha o fato de que, pela primeira vez em anos, os amigos não o convidam para passar o verão em sua casa de campo.

Evocando suas lembranças, o narrador recorda os dias felizes vividos na casa: “*Quanti giorni lieti ho vissuto in casa loro, nella solitudine dei boschi*”. E é justamente na recordação, aparentemente desprovida de intenção “*dei piccoli fatti che allora mi parvero banali o indifferenti*”, e que “*all'improvviso si rivelano*”, que o leitor encontrará indícios do que ocorrera com os Corio.

O narrador lembra que na segunda visita “*un minuscolo topo sgusciò [...], attraversò la camera e andò a nascondersi sotto il cassettoni. Correva in modo goffo, avrei fatto in tempo benissimo a schiacciarlo. Ma era così grazioso e fragile*”. Ao comentar o ocorrido com o amigo Giovanni, esse faz pouco caso: “*Ah, sì " fece lui distratto " ogni tanto qualche topo gira per la casa*”, porém, este muda logo de assunto, já que, segundo o narrador “*pareva che il mio discorso gli spiacesse*”.

E no ano seguinte, estavam os donos da casa e o hóspede jogando cartas, quando esse escuta um barulho metálico ecoar na sala escura ao lado. Porém, diante da pergunta do convidado “*Cos'è?*”, os donos da casa reagem como se nada tivesse acontecido: “*Non ho sentito niente*” fa Giovanni evasivo. “*Tu Elena hai sentito qualche cosa?*” “*Io no*” gli risponde la moglie, facendosi un po' rossa”. O que no ano anterior é descrito como “*un piccolo rumore, un grattamento*” dá lugar a “*un clac, suono metallico come di una molla*”. E um barulho novamente vem perturbar o jogo de cartas “*un altro clac, dal corridoio questa volta, e accompagnato da un sottile strido, come di bestia*”. Como o som leva o narrador a supor se tratar de uma ratoeira, pergunta ao amigo: “*Avete messo delle trappole per topi?*”. Idéia que é totalmente descartada: “*Che io sappia, no. Vero, Elena? Sono state messe delle trappole?*”

Lei: "E che vi salta in mente? Per i pochi topi che ci sono!".

Ao que tudo indica, o pequeno e frágil rato do ano anterior constituíra família, a ponto de exigir dos donos o emprego de técnicas de controle de praga. Porém, envergonhados em admitir a presença de roedores na casa, os anfitriões agem dissimuladamente, o que realça ainda mais a comicidade, já que tentam disfarçar as evidências sem possuir habilidade para tanto.

A situação passa a tender cada vez mais para o ridículo, para um crescente absurdo, uma vez que o hóspede, a cada retorno a casa, constava cada vez mais a presença dos ratos, fato continuamente negado pelo anfitrião. Assim, em um ano o narrador encontra na casa dois gordos gatos com *"pelo di seta come hanno i gatti che si nutrono di topi"*, cuja saúde o dono diz não se dever aos ratos, já que os roedores faziam parte do cardápio felino *"solo di quando in quando..."*, sendo que a aparência das mascotes se devia ao fato de que *"in cucina trovano ogni ben di Dio"*. Estes mesmos gatos, um ano depois *"non sembrano più quelli: non vigorosi e alacri, bensì cascanti, smorti, magri. Non guizzano più da una stanza all'altra celermente. Al contrario, sempre tra i piedi dei padroni, sonnolenti, privi di qualsiasi iniziativa"*. Inocente, o narrador pergunta: *"Sono malati? Come mai così sparuti? Forse non hanno più topi da mangiare?"*. E o anfitrião justifica-se: *"Sono i più stupidi gatti che abbia visto. Hanno messo il muso da quando in casa non esistono più topi... Neanche il seme ci è rimasto!"*

A técnica de dissimular a verdade empregada pelo dono da casa se mostra ineficiente quando o filho mais velho do casal revela ao hóspede o porquê da desmotivação felina: *"I gatti hanno paura. Papà non vuole mai che se ne parli, è una cosa che gli dà fastidio. Ma è positivo che i gatti hanno paura"*. A imagem do pequeno ratinho *"grazioso e fragile"* visto pelo narrador em seu segundo ano de estadia na casa dá lugar a uma descrição assustadora: *"Sembrano delle tigri. Più grandi di una talpa, il pelo ispido e di colore nero"*. Absurdamente, o dono da casa nada faz diante da ameaça crescente, e ao que tudo indica

conduzirá o leitor à resposta das perguntas iniciais do narrador: *“Che ne è degli amici Corio?”*

E de ano em ano, a situação piora, sendo que no ano sucessivo, já na primeira noite um *“grande strepito”* oriundo do sótão: *“Patatrùm, patatrùm”*, tira o sono do narrador que imagina *“devono essere ben grossi questi topi”*. No outro dia, ele questiona ao dono da casa o porquê de não tomar nenhuma providência contra os ratos. Absurdamente, o amigo insiste na mesma resposta: *“I topi? Di che topi parli? In casa grazie a Dio non ce n'è più”*. Pior, busca dar uma explicação totalmente ridícula para justificar o barulho no sótão: *“Sai che cosa può essere? Non te n'ho mai parlato perché c'è chi si impressiona, ma in questa casa ci sono degli spiriti. Anch'io li sento spesso... E certe notti hanno il demonio in corpo!”*

O riso surge em função do confronto entre as posições aparentemente irreconciliáveis do dono da casa e do hóspede, enquanto que um encara a realidade dos fatos, o outro a deturpa. E ao perguntar sobre que fim levava os gatos, ainda insistindo na existência dos roedores, o narrador obtém como resposta: *“Li abbiamo dati via, se vuoi sapere... Ma coi topi hai la fissazione! Possibile che tu non parli d'altro”*.

Mais tarde, o filho, o único morador da casa que parece perceber a gravidade da situação revela ao narrador que os felinos provavelmente foram devorados pelos monstruosos ratos porque deles restara *“Solo dei ciuffi di pelo... delle macchie di sangue qua e là.”*

Sem entender a indiferença do amigo diante de tão graves acontecimentos, é novamente na fala do filho que o narrador encontra a justificativa: *“Ma anche lui adesso ha paura, dice che è meglio non provocarli, che sarebbe peggio.[...] Dice che non conviene mettersi decisamente contro”*. E a posição do amigo se mostra ainda mais crítica, já que sem forças para combater o inimigo, teme uma possível vingança dos roedores e em vez de matá-los, chega à bizarrice de alimentá-los, como uma forma de conquistar sua simpatia, o que se configura como um gatilho humorístico, acionado pela descrição do menino: *“[...] una sera*

l'ho sorpreso mentre buttava una salsiccia giù in cantina”.

Mesmo que o dono da casa tenha tomado as medidas necessárias para combater os ratos (as ratoeiras, os gatos), elas se mostraram ineficientes diante da dimensão que a praga alcançara. O agravamento da situação, ao que tudo indica, é fruto da negligência da família Corio, que parece ter inicialmente subestimado a ameaça dos ratos, que então se concentrava no pequeno ratinho ignorado pela família, mas não pelo narrador, o único que parece compreender o alto preço que a família pagara por este deslize.

A situação de total rendição aos roedores se mantém por anos, até que, segundo o narrador, no verão passado todos os ratos se reuniram no porão *“là dove c'è una botola chiusa da un portello”*, de modo que é possível ouvir através do pavimento *“un suono difficilmente descrivibile: un brusio, un cupo fremito, un rombo sordo come di materia inquieta e viva che fermenti; e frammezzo pure delle voci, piccole grida acute, fischi, sussurri”*. E ao vê-los no fundo do que parecia uma caverna, a impressão não poderia ser mais assustadora:

Per un attimo io vidi [...] un frenetico brulichio di forme nere, accavallantisi in smaniosi vortici. E c'era in quel laido tumulto una potenza, una vitalità infernale, che nessuno avrebbe più fermato. I topi! Vidi anche un luccicare di pupille, migliaia e migliaia, rivolte in su, che mi fissavano cattive.

A imagem violenta rompe com todos os vínculos que pudessem ainda ser mantidos com a descrição inicial do primeiro rato, pequeno e despreocupado que discretamente romperia com o silêncio da noite. O narrador sabia que estava diante de ratos, mas aquelas criaturas reunidas nas trevas indicavam um senso de organização para cumprir com algum maléfico propósito, ultrapassando a condição de simples pragas domésticas combatidas pelo homem para uma situação completamente fora do controle humano, já que animais considerados “inferiores” dentro da escala evolutiva demonstram um comportamento fora do padrão, aludindo uma superioridade ameaçadora.

O narrador então retoma o argumento do início do texto, conduzindo o leitor mais uma vez às perguntas iniciais: *“E adesso? Perché Giovanni ha scritto di non potere più invitarmi?”*

Cosa è successo?”. A resposta, claro, fica subentendida, de modo que o narrador presentindo o pior, confessa: *“Avrei la tentazione di fargli una visita, pochi minuti basterebbero, tanto per sapere. Ma confesso che non ne ho il coraggio”*.

Assim, ele se resigna com as curiosas histórias que chegam aos seus ouvidos, das quais ele não ri, pois sabe que existe a possibilidade que elas sejam de fato verdade: *“i due vecchi genitori Corio siano morti” [...] nessuno esca più dalla villa [...] dicono che nella villa nessuno possa entrare; che enormi topi l'abbiano occupata e che i Corio ne siano gli schiavi”*.

A imagem final, da senhora Elena Corio, *“dolce e amabile creatura”* que parecendo *“stanchissima ed afflitta”* *“rimestava in un immenso calderone, mentre intorno grappoli fetidi di topi la incitavano, avidi di cibo”* é repleta de humor negro, de modo que a desgraça dos Corio desconcerta diante do absurdo da situação que se torna risível justamente pelo exagero e pela incongruência.

Já no conto *Occhio per Occhio*, Buzzati faz uso de outros engenhosos recursos de forma a acentuar a presença do humor negro. O conto inicia-se com o usual formato de crônica jornalística do autor, que descreve as personagens sucintamente, especificando apenas nome e função, sem maiores detalhes ou adjetivações, exceção dada à tia Matelda que ganha uma informação adicional que no transcorrer da narrativa percebe-se ser intencional: *“Erano il padre, Claudio Martorani, possidente terriero, sua moglie Erminia, la figlia Victoria col marito Giorgio Mirolo, agente di assicurazioni, il figlio Giandomenico, studente, e la vecchia zia Matelda, un po' svanita”*⁴⁸.

A família fora ao cinema assistir a um *western* e ao chegar em casa, comenta o filme. Curiosamente, Buzzati estrutura os comentários das personagens em um formato que remete à apresentação gráfica da dramaturgia, usando um recurso metalingüístico, como se as personagens do texto de certa forma também estivessem inseridas no mesmo plano das

⁴⁸ Grifo nosso.

personagens cinematográficas do filme assistido. No transcorrer da narrativa ficarão claras as intenções do autor ao empregar esse recurso:

Giandomenico: “Ma fatemi il piacere, uno che per tutta vita non fa altro che pensare a una vendetta, per me è un verme, un essere inferiore. Io non capisco...”

Claudio: “Tu non capisci molte cose... Da che mondo è mondo, per un gentiluomo toccato nell'onore, la vendetta è un dovere elementare”

Giandomenico: “L'onore! E che cos' è questo famoso onore?”

Victoria: “Io la trovo una cosa sacrosanta, la vendetta. A me, per esempio, quando uno è potente, e ne approfitta, e fa delle ingiustizie, e schiaccia chi è più debole di lui, a me viene una rabbia, una rabbia...”

Zia Matelda: “Il sangue... come si dice? ... Ah si, il sangue chiama sangue”

Ao ingressar na casa, Victoria grita: “*Che schifo! Guarda quanti scarafaggi!*” A família se depara com uma fila de insetos, que buscam fugir por um buraco entre a parede e o chão. Como os insetos pareciam ter uma espécie de “nariz”, não há muita certeza de que possam ser de fato ser identificados como baratas. Neste ponto da narrativa, as falas das personagens são apresentadas em discurso direto, intercaladas por descrições e comentários do narrador, formato usual em contos. A reação da família se divide entre nojo e curiosidade, mas imediatamente surge a intenção de eliminar os insetos repulsivos, enquanto que indiferentes aos comentários da família “*il corteo degli insetti proseguiva, senza rompersi o sbandare, inconsapevole dell'incombente sorte*”.

Então, o autor abandona a forma usual da apresentação das falas das personagens e retoma o formato de transcrição presente no início do texto:

Victoria: “Be' fate qualcosa. Non vorrete che invadano la casa!”[...]

Erminia: [...] Claudio, Giorgio, Giandomenico, cosa aspettate ancora ad ammazzarli?

Claudio: Ho capito. Sai cosa sono? Sono rincoti...

Victoria: Cosa?

Claudio: Rincoti, dal greco ris, rinòs, insetti con il naso’.

Erminia: Col naso o no, in casa non ne voglio.

Zia Matelda: State attenti però: porta disgrazia.[...]Uccidere bestie dopo mezzanotte...

Claudio: Coraggio, Giandomenico, va a prendere l'insetticida.

Giandomenico: Io, per me, li lascerei in pace...

Esta disposição das falas das personagens não é mais repetida no texto, o que insinua haver uma relação entre a primeira e a segunda ocorrência. E de fato, é possível relacionar as falas do início com a postura tomada pelas personagens a partir deste ponto da narrativa, como se a segunda ocorrência marcasse uma ruptura entre o discurso e a ação das personagens. No diálogo presente no início do texto, Giandomenico e Tia Matelda são os únicos a não defenderem a vingança. Para o jovem, era uma atitude tomada por “seres inferiores” enquanto que para a tia “*il sangue chiama sangue*”. Ironicamente, ela que era descrita como caduca no primeiro parágrafo é a única das mulheres a tomar a atitude correta, já que juntamente com Giandomenico, não compactua com a eliminação dos insetos. Por outro lado, Claudio e Victoria exaltam a nobreza da vingança, sendo que para o primeiro ela é um dever de honra, enquanto que a moça, afirma se compadecer quando “*uno è potente, e ne approfitta, e fa delle ingiustizie, e schiaccia chi è più debole di lui*”. Porém, ela não pensa duas vezes e é a primeira a sair pisoteando os indefesos insetos, gesto que é seguido por Claudio, Erminia e Giorgio, enquanto que tia Matelda “*scuoteva il capo*”, ciente da insensatez do ato.

Victoria é, sem dúvida, a mais animada exterminando os insetos, persegue-os freneticamente até debaixo dos móveis:

“Giorgio, sposta il cassettone, che là sotto ci deve essere l’adunata generale... Ciac! Ciac! prendi questa! Ci sei rimasto secco, eh... E guardalo quest’altro, voleva nascondersi sotto una gamba del tavolo, il furbetto voleva fare! Fuori di là, fuori di là, ciac, anche tu sei sistemato!”

Assim, não poupando nem ao menos

Uno degli insetti più piccoli, un neonato si sarebbe detto, [...] correva infatti animosamente verso la giovane signora, sfidando i suoi colpi mortali. Non solo: fattosi sotto, si era, chissà come, eretto in gesto temerario, protendendo le zampe anteriori. E dal nasetto a becco venne un cigolio minuscolo ma non perciò meno indignato. “Va’ che carogna questo qui. Strilla anche... Ti piacerebbe mordermi eh, piccolo bastardo Ciac... Ti è piaciuta? Ah, tieni duro? Cammini ancora, anche se hai le le budella fuori... E allora prendi! Ciac, ciac!” e lo incollò sul pavimento...

Victoria, que dizia sentir raiva daqueles que se aproveitavam do poder para massacrar

os mais fracos, mata sem dó nem piedade, com requintes de sadismo, os inofensivos insetos que não conseguiram efetuar sua fuga pelo buraco. Tia Matelda interrompe a contemplação do massacre de Victoria, dando uma trégua aos insetos que buscam desesperadamente um esconderijo, dizendo ouvir vozes vindas do segundo andar da casa. A princípio ela é desacreditada, já que é “*un po’ svanita*”, mas de fato alguém falava, com uma voz “*profonda, grassa, baritonale*”.

Pensando se tratar de ladrões, Giorgio Mirolo pega a arma do sogro, ao passo que uma segunda voz se junta a primeira, porém “*sottile, stridula*”. Temerosa, a família fica paralisada diante do iminente perigo e avista três sombras que vêm descendo as escadas: “*Non si capiva cosa fossero, sembravano dei sacchi neri, oblungi e vacillanti che parlavano fra loro.*”

Então o diálogo mantido entre os vultos passa a ser compreendido:

“Dimmi ben su, cara” diceva la voce baritonale, ilare, con un inconfondibile accento bolognese. “Secondo te, queste sarebbero scimmiette?”

“Picole, brute schifose maledette simie”, confermò in tono saccente l’interlocutrice, che tradiva alla pronuncia sua origine straniera.

“Con quelle nappe?” fere l’altro, ridacchiando piuttosto volgarmente. “Si son mai viste scimmie con dei nasi simili?”

“Su, svelto” incitò la voce femminile “Se no queste bestiaze scapano...”

“Non scappano no, tesoro mio. Nelle altre stanze ci sono i miei fratelli. E c’è chi fa la guardia anche in giardino!”

Aqui fica clara a inversão de papéis entre os moradores da casa e os insetos. O discurso é pontuado praticamente pelos mesmos elementos, que se repetem: o asco, a dúvida da identificação em face da presença do nariz, a necessidade de eliminá-los antes que escapem. Porém, a perspectiva agora é outra, já que os humanos mataram os insetos sem motivação, apenas pelo simples fato de serem insetos, sem nem ao menos terem a certeza de que se tratavam mesmo de baratas, sem qualquer razão para justificar a necessidade de exterminá-los. Por sua vez, neste ângulo, os insetos podem ser considerados vítimas dos humanos, condição que sublimaria qualquer ato de vingança contra os agressores.

O que se percebe é uma relação de intertextualidade entre a ficção (o filme) e a realidade das personagens. Buzzati, ao estruturar os diálogos de forma a evocar a estrutura

dramática, pode passar a idéia de que o posicionamento das personagens é “ficcional”, não corresponde à realidade, já que agem de forma contrária aos valores que defendem, como Victoria, por exemplo, que não pensa duas em vezes antes de sair matando os inofensivos insetos (que talvez desaparecessem da mesma forma súbita com que surgiram). A oposição das personagens surge de uma reflexão diante do ficcional, que não por acaso é um filme *western*, cujos personagens são “tipos”, que contrastam entre si de modo a criar um conflito maniqueísta, onde fica claro quem é o xerife e o fora-da-lei, o índio e o *cowboy*, o mocinho e o bandido, a donzela e a dançarina do cabaré e assim por diante. Porém, na vida real a divisão entre “bandido/mocinho” é sutil e relativa, visto que os valores não são absolutos, se moldam conforme as necessidades e mudam conforme a perspectiva dos envolvidos.

Os Martorani ironicamente defendiam a vingança como um nobre dever diante das injustiças sofridas pelos mais fracos porque se viam na posição de vítimas e não algozes, o que os deixa sem argumentos para persuadir os insetos a não executarem sua vingança. E eis que ela surge materializada na figura de dois monstros *“Una specie di rigida proboscide lunga almeno un metro e mezzo, laccata di vernice e intorno delle lunghe aste brancolanti, poi il corpo liscio e compatto, della dimensione di un baule, che dondolava sui tubi articolati delle zampe”*. Eram os mesmos insetos *“che i Martorani avevano schiacciati”* - *“scarafaggi, o rincoti, o altra ignota specie”* - *“spaventosamente ingigantiti, carichi di una forza demoniaca.”*

A família assim se vê indefesa diante do impensável, e Victoria sente na pele o que é ser um “inseto”, tentando, inclusive, usar da mesma estratégia de um deles, escondendo-se debaixo da mesa. Ela, como bem lembra o inseto, há pouco se divertia com *“la scarpetta”*. E o seu sadismo é lembrado: *“Ti piaceva vederci spiazicati? E le ingiustizie, vero ti facevano una rabbia, ma una rabbia ...”*. A moça que defendia a vingança e que se comovia diante das injustiças cometidas contra os mais fracos acaba pagando pela assimetria existente entre o seu

discurso e as suas ações. Sua vilania é punida com retidão pelo inseto, que após agarrar a moça pelos pés “*le calò addosso di tutta forza il rostro*”, ato que exerce o impacto de “*almeno un paio di quintali*”, proporcional à pressão exercida pelo homem ao esmagar um inseto.

Buzzati, através da estruturação do texto, produz analogias entre diferentes partes da narrativa e até mesmo entre essa e elementos externos ao texto (o recurso de organizar as falas como o roteiro de um filme, dando a impressão de que a realidade do cinema também está de certa forma relacionada ao texto). As analogias, o emprego das mesmas expressões tanto pelos humanos quanto pelos insetos, os gatilhos humorísticos em locais inesperados (como no próprio título do conto) contribuem para reforçar o impacto da mudança brusca do *status quo*, que, da forma como é ordenada no texto, produz no leitor uma dupla impressão, ou seja, de lógica, já que há no texto o argumento da vingança (portanto sua presença seria esperada e até justificada) e, simultaneamente, de absurdo (a presença de insetos gigantesco). O texto se articula de modo que seja lógica, justificável, a vingança, porém ela não deixa de ser surpreendente, já que é realizada por enormes insetos. Na perspectiva do humor negro, o riso é o resultado da aceitação destas duas idéias ou situações aparentemente irreconciliáveis.

5. Transformando o sonho em arte

*La vera norma dell'arte è questa:
raccontare il sogno come se fosse realtà e
la realtà come se fosse sogno.*

Massimo Bontempelli

*Nunca sonho durante a noite, mas no meu
atelier estou em pleno sonho. É quando
trabalho, quando estou acordado, que
sonho.*

Joan Miró

A barbárie da Primeira Guerra Mundial, a falência das instituições, a crise da razão e do sistema lógico, a rigidez moral e estética entre outros fatores, conduziram os surrealistas à constatação de que não era mais possível esperar que a arte continuasse estática e racional, era preciso que ela transcendesse, que conduzisse a uma nova via. Era necessário alterar o estado das coisas e buscar uma via que não mais dividisse o homem em dois: razão e instintos. Partindo dos ensinamentos de Freud, o que os surrealistas propunham era encontrar alternativas para uma mudança do real através do contato com o irracional e o inconsciente, buscando resolver a contradição entre sonho e realidade, que segundo eles, deveriam ser complementares e não antagônicos. O sonho é o estado particularmente propício à manifestação do Surrealismo, pois, com certeza, é o estado mais convidativo à irrupção do inconsciente, ao "automatismo psíquico" de que fala André Breton. Assim, a exploração do sonho passa a ocupar um papel central na estética e poética surrealistas, sendo que ainda no primeiro *Manifesto do Surrealismo*, Breton discorre longamente sobre o sonho, demonstrando que ele é de vital importância para o homem. Para o autor, existe semelhança entre pensamento onírico e pensamento vigilante já que no próprio interior do sonho há a presença de um princípio de causalidade; tempo e o espaço oníricos em nada diferem dos vividos em vigília, de modo que muitos sonhos se mostram com coerência interna suficiente para que se

possa julgar verdadeiros os dados recebidos: quando sonhando, acredita-se estar em vigília tamanha a correspondência entre as duas esferas⁴⁹.

Álvaro Cardoso Gomes (1995, p.59) observa que, ao acreditar que o sonho seja contínuo, uma vez que a sua fragmentação seria dada pela memória, Breton defende o princípio de que a “realidade” subsiste no sonho, de modo que o sonho e o estado de vigília seriam “vasos comunicantes”, sendo que o primeiro pode auxiliar na resolução das questões fundamentais da vida, libertando os desejos reprimidos na vida em vigília, uma vez que o sonho teria a capacidade de revelar mais sobre o homem que a razão pura dos estados de vigília. De fato, Breton acredita que o sonho seria responsável pela eliminação da contradição essencial que vive o homem entre o real e o irreal, crença que se tornou um dos princípios fundamentais do Surrealismo. Assim sendo, como destaca Cirlot (1953, p.209) o interesse dos surrealistas pelo sonho não era de cunho científico, nem místico e nem terapêutico, os sonhos não serviriam apenas para revelar o futuro nem para sanarem complexos ou traumas dos mais diversos. Já Bréchon (1971, p. 38) afirma que o Surrealismo oscila entre uma concepção psicológica e uma concepção mágica do sonho, sem jamais aderir totalmente a nenhuma delas.

Na verdade, para os surrealistas, os sonhos servem fundamentalmente para ampliar a extensão da vida interior, para fornecer novas sugestões ao homem, mostrando-lhe a relatividade da lógica usual, relacionando o inconsciente com a esfera objetiva. Breton, especialmente nos *Manifestos*, em *Nadja* e em *L'Amour Fou*, enfatiza constantemente a necessidade de estar em contínuo contato, não somente com as noções, avisos, imagens e signos do universo onírico, mas também com sua sistemática, baseada na simbolização, no deslocamento⁵⁰, na condensação⁵¹, na elaboração secundária⁵². Deste modo, o sonho deve ser

⁴⁹ Muitos sonhos são de tal maneira verossímeis que enquanto se passam aquele que sonha não tem certeza se são sonhos e mesmo quando acorda muitas vezes permanece em dúvida quanto a realidade daqueles acontecimentos.

⁵⁰ Processo psíquico inconsciente teorizado por Freud sobretudo no contexto dos sonhos. O deslocamento por meio de um elemento associativo transforma elementos primordiais de um conteúdo latente em detalhes

considerado como uma transição contínua, na esfera mental, de fragmentos de recordação, de imagens de toda e qualquer espécie, de traços de personalidade, de elementos arbitrários e contraditórios, assim como de “premonições, avisos e intersignos de uma realidade indiscutível cujo mecanismo nos é desconhecido” (CIRLOT, 1953, p. 210-211).

Segundo Octavio Paz (1982, p.39), as imagens presentes nos sonhos e em estados análogos⁵³ a eles, fornecem certos arquétipos para a subversão da realidade, provocando rupturas e reacomodações da visão particular do real, de maneira que, imbuídos de um propósito subversivo, não meramente estético, que é o de “abolir esta realidade que una civilización vacilante nos ha impuesto como la sola y única verdadera”, os surrealistas passam a fazer do sonho uma de suas principais fontes de inspiração.

5.1. Teorização e prática onírica

O potencial criador do sonho é explorado durante o chamado “período dos Sonos” que se inicia em setembro de 1922 e que congrega sessões experimentais onde eram provocados o sono lúcido⁵⁴, a hipnose e a narração de sonhos, visando descobrir pontos de contato entre a vida e o sonho. Dois anos depois, é publicado o primeiro *Manifesto do Surrealismo*, onde pela primeira vez fica evidente a apologia surrealista ao sonho, no mesmo ano em que Aragon escreve *Une Vague des Rêves*. A revista *Cahiers G.L.M.*, publicada em março de 1937, traz em seu sétimo número relatos de sonhos de personalidades como Eluard, Durer, Lecomte, Carl-Philipp Moritz, Cardan, Lucas, entre outros, e com ilustrações do filme *Peter Ibbetson* (1935), dirigido por Henry Hathaway, película que inverte a relação entre sonho e realidade,

secundários de um conteúdo manifesto. (Cf. ROUDINESCO, Elisabeth; PLAN, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 148)

⁵¹ A condensação efetua a fusão de diversas idéias do pensamento inconsciente para desembocar numa única imagem no conteúdo manifesto, consciente. (Ibid., p.125)

⁵² Remodelação do sonho destinada a apresentá-lo sob a forma de uma história relativamente coerente e compreensível.(Cf. LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário de Psicanálise**. 3.ed. Tradução Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1998.p.145)

⁵³ Como a loucura, o transe hipnótico ou os devaneios.

⁵⁴ Em poucas palavras, um estado alterado de consciência durante o sonho, quando o sonhador percebe que está sonhando.

postulando que a verdadeira vida está nos sonhos, merecendo, por isso, especial destaque em *Le Surréalisme au Cinéma* (1953) de Ado Kyrrou. Por falar em cinema, ele foi considerado por Breton uma arte surrealista por excelência, já que produz - ou reproduz - uma realidade virtual, simulacros do possível, materializando fantasias.

O cinema surrealista, convergência dos sonhos de Luís Buñuel e Salvador Dalí, produziu duas obras primas dos experimentalismo onírico, *Un Chien Andalou* (1928) e *L'Âge D'Or* (1930), marcadas por planos narrativos incoerentes, sem um fio narrativo, nas quais as seqüências de imagens bastante expressivas e fortes buscam resgatar a atmosfera muitas vezes opressiva e enigmática dos sonhos, objetivando provocar no espectador reações instintivas de atração e repulsa.⁵⁵

No ano de 1938, é publicada uma antologia de textos literários oníricos, intitulada *Trajectoire du rêve*. Os textos publicados até então podem ser considerados documentos brutos, registros iniciais sobre a importância dos sonhos como material surrealista, contendo em sua grande maioria apenas relatos de experimentações ou impressões incipientes, sendo que um aprofundamento dialético ocorre em *Les Vases Communicants* (1939), cuja organização Alexandrian (1977, p.76) resume da seguinte forma: o primeiro capítulo ou parte apresenta a tese (o sonho), o segundo a antítese (a realidade), o terceiro visa libertar a síntese (a revolução). Esta construção tripartida não equivale a um corte genérico, dado que diferentes tipos de discursos reencontram-se dentro de cada capítulo, podendo-se observar uma alternância de registros que ora se concentra no formato ensaio, ora em relatos autobiográficos que lembram a crônica, de modo que o discurso narrativo é misturado às vezes a reflexões teóricas, às vezes a vôos poéticos.

Na referida obra, Breton esclarece as interferências entre a atividade onírica e a vida

⁵⁵ Na atualidade, o cineasta que mais se aproxima da concepção surrealista é o norte-americano David Lynch. A esse respeito consultar: FERRARAZ, Rogério. **O veludo selvagem de David Lynch: a estética contemporânea do surrealismo no cinema ou o cinema neo-surrealista**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes-Universidade de Campinas, São Paulo, 1998.

real, relatando na segunda parte, inclusive, seu “sonho acordado” de vários dias, de modo a mostrar que certas insatisfações transformam a ligação com o real em paisagem onírica, sendo que o sonho acordado, o devaneio, em certas circunstâncias afetivas desfavoráveis, pode vir a ter um efeito negativo. (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1976, p.141-142). Além disso, em várias passagens, ele relata confusões correntes na ficção do sonho, como esquecer nomes ou lugares a ponto de confundi-los, ou acontecimentos reais que curiosamente recordam os do sonho, atestando a conexão entre o sonho individual e os acontecimentos da vida social.

Assim como em outros textos, em *Les Vases Communicants* tem-se uma amostra de uma poesia que se origina durante o *demi-sommeil*, ou seja, que surge durante o estágio intermediário entre a vigília e o sono, que Breton percebe como um meio de expressão para o automatismo por ele pretendido:

Em 1919, minha atenção se fixou nas frases mais ou menos parciais que, em plena solidão, na aproximação do sono, tornam-se perceptíveis para o espírito sem que seja possível descobrir para elas uma determinação anterior [...] Só mais tarde, Soupault e eu pensamos em reproduzir voluntariamente em nós o estado onde elas se formavam. (BRETON, 1992, p. 274)

A essas frases, Breton (1992, p.174) se refere como “*phrases de réveil*”, de modo que, como sintetiza Alexandrian (1974, p. 261), “il a fait du rêve une initiation à la pratique de la poésie”. Assim como o processo de formação das imagens no sonho, explica Breton, a operação poética apresenta-se em condições de gratuidade e esconde um conteúdo latente sob as aparências. E como o sonho, a obra de arte nasce de inquietações inerentes ao autor, e ao mesmo tempo, universais.

A sintaxe particular do sonho, com suas conexões absurdas, até mesmo contraditórias, do ponto de vista da coerência lógica habitual, aparece na produção surrealista não só textual, mas também cinematográfica, como uma forma de desmontar a construção convencional da lógica narrativa (tanto a nível sintático como semântico), resultando numa expressão sobretudo imagética, que reflete uma outra realidade, autêntica como a exterior, mas que se

desenvolve à margem de toda função filosófica, estética ou moral. O que se destaca na arte surrealista, segundo Bréchon (1971, p. 40), é o uso das características mais evidentes do sonho: sua fluidez, sua incoerência, sua função simbólica e a sua liberdade.

E o mundo onírico, traduzido em sistemas elaborados durante a vigília (CIRLOT, 1953, p.211) pode ser visto também na pintura de Dalí⁵⁶, Chirico, Ernst, Magritte, Mesens, entre outros, expressando a arte surrealista como “ilógica”, absurda, libertária, subversiva, carregada de imagens insólitas, eróticas, violentas, fragmentárias, fantásticas, mostrando contudo que o real e os sonhos são intercambiáveis e têm o mesmo estatuto de realidade ou de super- realidade (ou surrealidade, como definira Breton).

5.2. O sonho buzzatiano

Dino Buzzati, assim como os surrealistas, via os sonhos como uma forma de compreender a vida além das suas aparências. Em mais de uma oportunidade, o autor se mostrou sensível ao potencial criativo oriundo do mundo dos sonhos, reconhecendo utilizá-lo muitas vezes conscientemente em seus contos:

Sognare mi dà un senso di nutrimento [...] La notte sogno moltissimo. Quasi sempre cose tormentose, sottili... In genere si tratta di sogni che riguardano la montagna: vette, scalate, cordate, ma accompagnati da un senso di angoscia [...] Sogno anche delle catastrofi aeree di una bellezza inimmaginabile. A volte sono storie organizzate in modo così perfetto che le ho utilizzate per dei racconti.⁵⁷

I sogni sono un problema straordinario. Perché nel sogno si ha spesso, o per lo meno io ho questa sensazione, di avere raggiunto una nuova dimensione mentale, e di essere diventato matto. E infatti io penso che il pazzo abbia proprio la sensazione di avere raggiunto una nuova dimensione mentale, cioè di capire delle cose, o più esattamente di credere di capirle, mentre in realtà sono delle storie [...] (apud PANAFIEU, 1973, p. 55).

Esta novella (*Il crollo della Baliverna*) è nata da un sogno che ho fatto, tale quale... Naturalmente, dopo io l'ho ritoccato qua e là. Ma il fatto che io toccassi questo muro e che tutto crollasse proveniva dal sogno, il quale mi è sembrato uno

⁵⁶ Destacou-se pelo fanatismo com o qual se entregou à expressão onírica e a interpretação dos sonhos, desenvolvendo o método paranóico-crítico, que segundo o próprio pintor seria um método espontâneo de conhecimento irracional baseado na objetivação sistemática de associações e interpretações delirantes.

⁵⁷ Trecho de entrevista realizada por Grazia Livi, publicada no jornal *Corriere della Sera* em 13 de janeiro de 1972.

dei pochi sogni che riportati al linguaggio normale contenessero un significato profondo... (apud PANAFIEU, 1973, p. 56).

Realmente, muitos contos de Buzzati parecem reproduzir os mecanismos ou a aparência dos sonhos ou pesadelos, de modo que o leitor mergulha em uma realidade fragmentada, em muitos momentos misteriosa e angustiante. Claudio Toscani (1992, p.7) destaca que a atmosfera de sonho ou de pesadelo presente em muitos textos de Buzzati “rappresentano il desiderio dell’altrove, le immagini dell’infanzia o le oscure visioni dell’inconscio”.

Assim como nos sonhos, onde elementos e acontecimentos da vida desperta se misturam ao inverossímil, ou onde tais elementos parecem deslocados do seu lugar de reconhecimento, o autor italiano articula suas narrativas, conduzindo o leitor em um plano narrativo em que tempo e espaço são imprecisos e muitas vezes se confundem gerando uma incerteza que pode ainda ser solidificada, de modo especial, na performatização da voz narrativa, que pode se alternar ora em primeira pessoa, ora em terceira pessoa, deixando muitas vezes o leitor confuso diante de um "presenciador inconsciente" que foge ao convencional e que interfere no texto através de comentários, quase sempre entre parênteses.

Diferentemente da prática surrealista que inicialmente procurava apenas relatar ou descrever os sonhos sem buscar organizá-los, Buzzati emprega o onírico seguindo uma estrutura prévia, calcula sua presença dentro da narrativa visando criar algum efeito ou simula a atmosfera imprecisa dos sonhos em alguns contos, e para isso, costuma fundir elementos do imaginário a material pertencente ao cotidiano.

Observa-se também que, quando o onírico se faz presente, as personagens carecem de uma identificação mais concreta, não há presente a estrutura formal que remete à crônica jornalística, uma freqüente marca de estilo do autor, que busca resumir nas primeiras linhas do texto uma pequena apresentação da personagem através de dados precisos como nome, sobrenome, idade, profissão etc. Nos textos oníricos, a ausência de qualquer indicação dessa

natureza torna as personagens figuras enigmáticas, que seguem a apresentação corrente nos estados oníricos, conforme pontua Dirce Amarante (2001, p. 53), elucidando Freud:

A elaboração onírica, estudada por Freud no livro *Interpretação dos Sonhos* (1900), cria deformações e ambivalências, originando seres imprecisos e compósitos. Ou seja, as imagens oníricas, ou os personagens do sonho, tendem a ser vagos e confusos.

Além disso, em diversos textos, o autor descreve sonhos das personagens que assumem um papel fundamental na condução da narrativa e no esclarecimento de seus mistérios ao culminar em uma revelação ou ao adquirirem qualidades premonitórias, como o famoso sonho de Giovanni Drogo sobre a morte precoce de Angustina, no capítulo XI de *Il deserto dei Tartari*.

Na seqüência, serão analisados três contos onde o onírico se faz presente no plano narrativo através da atmosfera imprecisa ou misteriosa que parece evocar o sonho, o pesadelo ou imagens obscuras do inconsciente. O onírico nos contos em questão parece favorecer a construção de metáforas bastante elaboradas para a abordagem de temas como o medo do desconhecido ou de algo trágico; a consciência da brevidade da vida e suas implicações; a angústia diante da falta de um sentido maior à existência; a imprecisão da memória diante da passagem do tempo, entre outras temáticas que, numa atmosfera de sonho ou pesadelo, visam desnudar as inquietações do homem contemporâneo.

5.2.1. O trem de destino incerto: *Direttissimo* e *Qualcosa è successo*

Trata-se de dois contos distintos, mas há uma presença simbólica que aproxima as duas narrativas: o trem, imagem recorrente em Buzzati⁵⁸. Enquanto que no primeiro conto a atmosfera onírica é bastante visível, no segundo ela ganha os contornos de um pesadelo, onde a incerteza e o mistério resultam em uma forte sensação de angústia que causa um impacto emocional no narrador. O trem, símbolo do progresso durante o século XIX, do dinamismo, da velocidade, da capacidade do homem de diminuir as distâncias entre as nações, também remete à perda da estabilidade, aos retornos, às despedidas, ao tempo contado pelo silvo das locomotivas e pela expectativa que elas carregam. Freud (1987, p.363), na *Interpretação dos Sonhos*, aponta para a partida do trem como um dos símbolos mais reconhecidos da morte: perder o trem significaria, segundo ele, a salvação da vida.

E é como uma representação da existência que Buzzati se utiliza da imagem do trem em *Direttissimo* (p. 391-397), narrativa que se assemelha à descrição de um sonho, inclusive pelo seu caráter simbólico, onde se misturam fatos e pessoas da vida do protagonista aos da misteriosa viagem que conduz a estação final, sendo que no texto a noção de tempo e espaço são diluídas e os eventos não obedecem a uma ordem cronológica precisa.

O texto se inicia com a escolha do narrador-protagonista, que mais adiante se sabe tratar-se de um jovem, por um trem que: *“Incuteva infatti paura, tanto frenetica era la tensione del vapore acqueo che filtrava dalle fessure sibilando”*. E o destino enigmático escolhido pelo jovem (*“Il grande nome, il massimo, la destinazione favolosa. Di scriverlo qui non ho il coraggio”*) assume claramente um caráter simbólico (a morte, a eternidade, o além-vida, a realização de todos os sonhos ?) já que diante da sua resposta, os demais passageiros o olham: *“con ira per la mia improntitudine, con scherno per la mia pazzia, con pietà per le*

⁵⁸ Presente não apenas nos contos, mas também em *Poema a Fumetti* (1969) e na sua produção pictórica (*Il treno di Fellini*, 1969)

mie illusioni.”

E o trem parte com pressa e, em uma sucessão de imagens, o narrador descreve o que vê pela janela, sendo que a falta de vírgulas para arrolar a série de coisas observadas deixa bem perceptível uma maior velocidade do ritmo da narrativa, acompanhando a velocidade com que as imagens chegam ao observador:

Poi case case stabilimenti gasometri tettoie case case ciminiere androni case case alberi orticelli case tran-tran tran-tran i prati la campagna, le nuvole viaggianti nell'aperto cielo! Dài, macchinista, con l'intera potenza del vapore.

O trem corria tanto de modo que o narrador *“pensava que ci voleva poco [...] a raggiungere la stazione 1 e poi la 2, la 3, la 4 e poi la 5 che era l'ultima, e sarebbe stata la vittoria”*. Porém, ao observar dois senhores que sentavam à sua frente e que pareciam entender de trens, percebe que eles *“consultavano continuamente l'orologio e scuotevano il capo brontolando”*. O narrador descobre que na opinião daqueles senhores: *“questo maledetto treno non marcia come sarebbe il suo dovere; di questo passo arriveremo con un ritardo spaventoso”*. Diante da insatisfação dos dois senhores, o narrador pensa:

Mai contenti, gli uomini; questo treno è addirittura entusiasmante per vigore e buona volontà, sembra una tigre, questo treno corre come probabilmente nessun treno è mai riuscito a correre, eppure eccoli qua, gli eterni viaggiatori che si lagnano.

Assim, antes do horário previsto o trem chega a *“stazione numero 1”*, onde o narrador deveria encontrar o engenheiro Moffin para *“un affare importantissimo”*: *“Scesi di corsa, mi affrettai, come previsto, al ristorante della prima classe; dove infatti c'era il Moffin che aveva appena finito di mangiare.”*

Ao contrário do jovem, cheio de pressa, já que o trem partiria dentro de sete minutos, Moffin *“parlava del tempo e di altre cose indifferenti come se avesse dinanzi a sé un immenso spazio disponibile”*, ficando irritado diante da pressa do narrador de modo que:

“Quando è così” fece lui raccogliendo i fogli con un energico gesto delle mani “quando è così, sono dolente, dolentissimo, ma ne riparleremo, se mai, quando lei, caro signore, sarà un poco più comodo.” E si alzò.

Essa é a posição de um homem mais maduro, cuja vivência o levava a perceber que a pressa era desnecessária, até mesmo prejudicial, bem diversa da do protagonista, que movido pela pressa fica sem concretizar o seu *“affare importantissimo”*, de modo que ele embarca novamente no trem, contando com a possibilidade de poder repetir o encontro: *“sarà per un'altra volta, quello che conta è di non perdere la corsa.”* E a viagem continua em direção as terras do norte *“le quali si aprono a ventaglio verso la solitudine e il mistero”*. No lugar dos velhos senhores, estava em seu vagão um pastor protestante, de forma que o narrador, não sabendo o que fazer, olha para o relógio, observado pelo pastor que *“scosse il capo”*. Contudo, desta vez o narrador não pergunta o porquê de tal gesto: *“il perché io lo sapevo”*.

Eram 16 h e 35 min., sendo que o trem estava atrasado *“un quarto d'ora”* para chegar a *“stazione 2”*. O trem que a princípio parecia veloz, chegando antes do horário previsto já começava a dar indícios de desgaste, deixando de ser pontual. Na segunda estação, o amor o esperava simbolizado na figura de uma jovem chamada Rosanna, porém, o seu atraso (*“Avevamo un ritardo di mezz'ora”*) impossibilita a sua realização. Para que o amor aconteça, há circunstâncias exatas, que se não se repetem, assim sendo: *“Rosanna non c'era”*. O narrador desce do trem e a vê *“la Rosanna che se ne andava un poco curva”*. Ele chama a jovem, mas ela já estava distante, e ele não a segue, e se questiona: *“[...] e io vorrei sapere: umanamente parlando, potevo io correrle dietro, potevo abbandonare il treno e tutto quanto?”*

Mas o narrador não abandona o trem e *“con una rinuncia in più [...] risalii sul direttissimo e via, attraverso le pianure boreali, verso ciò che gli uomini chiamano il destino. Che importava l'amore, dopo tutto?”*

Como num sonho, em que a presença de pessoas, lugares e objetos sempre assumem caráter simbólico, Rosanna simboliza no conto o amor, ao qual o narrador opta por abandonar podendo assim continuar sua “viagem” até a última estação, ou seja continuar com seus

planos de vida, suas ambições, não abrindo mão do destino que previamente escolhera.

Na medida em que a viagem continua, o trem perde seu ímpeto inicial, as árvores passavam mais devagar pela janela dos vagões. Na terceira estação, deveria haver um comitê para festejá-lo, mas ele não encontra ninguém e descobre estar quatro meses atrasado. Como ele mesmo percebe a velocidade do trem não é mais a mesma, assim sendo, o momento de desfrutar da glória, do reconhecimento, do sucesso já havia passado. Cada estação, ou seja, cada instante é único e preciso, não se repete, sendo que não há como recuperar a oportunidade perdida.

E o trem torna a partir, mas *“non era piú la travolgente galoppata di una volta. Il carbone difettoso? L'aria diversa? Il freddo? Il macchinista stanco ? E la lontananza dietro di noi era una specie di abisso che a guardarlo veniva la vertigine”*. A energia, a vitalidade inicial, típica da juventude, dá lugar ao cansaço, ao desânimo que chega com o passar dos anos.

A estação seguinte seria o local de encontro com a mãe. A princípio, o narrador não a encontra, então a vê na sala de espera *“rincantucciata su una panca, tutta avvolta in uno scialle, che dormiva. Misericordia, come era diventata piccola”*. A mãe havia envelhecido, e esperava pelo filho há quatro anos. O encontro com a mãe em uma das últimas estações simboliza um retorno às origens, a família, mas também indica o descaso do narrador para com a família, que fora esquecida, colocada à margem de sua vida, de modo que o reencontro é demasiado tardio. Esperançosa, a mãe acredita que o filho retornara de vez para fazer-lhe companhia em seus derradeiros dias:

“Mamma, cosa cerchi?”

“Niente... Ma le tue valige? Le hai lasciate sulla banchina, fuori?”

“Sono sul treno” dissì.

“Sul treno?” e un'ombra di desolazione le calò come un velo sulla fronte.

“Non le hai ancora scaricate?” [...]

“Vorresti dire che riparti subito? Che non ti fermi neanche un giorno?”

O filho, diante da evidente desilusão da mãe, resolve então permanecer, mas ela, em

seu desprendimento maternal, que só quer o melhor para o filho, mesmo diante do egoísmo dele, da sua ingratidão, diz:

“No, no, non andare a prendere i bagagli, mi sono espressa male ![...]lo ti capisco. Non puoi fermarti in questo povero paese. Per me non val la pena. Per me non devi perdere neanche un'ora. È molto meglio che tu riparta subito. È il tuo dovere... Desideravo una sola cosa: rivederti. Ti ho rivisto, adesso son contenta... [...] Tu sei giovane, hai da fare la tua strada. Presto, sali in vettura. Va, va”

Assim, conforme o narrador: *“con tutto il mio egoismo mi ritrovai nello scompartimento”*. Na medida que o trem se afastava, a imagem da mãe vai se transformando, de modo que *“divenne un punto nero senza volto, una minuscola formica nella vastità dell'universo; e subito svanì nel nulla. Addio.”*

O conto se estrutura como se fosse um sonho, já que não há um ordenamento linear e lógico entre os acontecimentos, o leitor é confrontado com o tempo em extensão ampla: passado, presente e futuro se encontram nos vários pontos de intersecção. Numa rede de significantes que ficam explicados no tempo e espaço pessoais do narrador, a relação entre os elementos da narrativa se faz numa rede de sentidos; não em uma seqüência cronológica, não pode ser entendido como uma sucessão pontuada pela anterioridade e posterioridade dos eventos, já que se passam anos entre uma estação e outra. O tempo não é uma unidade precisa, mas algo que se dilata sem regras e sem lógica, ampliando a sensação de imprecisão que envolve a viagem.

Uma sucessão de imagens da memória individual do narrador, suas recordações ou experiências, surgem em um novo tempo/espaço, ou numa nova consciência espaço-temporal, que é o de ser um viajante em uma viagem em que as paradas não ocorrem com deveriam, e o ímpeto é sempre prosseguir em direção a um incerto destino final. *“Ma per dove?”* Cansado da viagem, o narrador questiona: *“Quanto è lontana l'ultima stazione? Ci arriveremo mai?”*

Neste ponto, a narrativa ganha um tom mais reflexivo, de modo que o narrador questiona-se a respeito das circunstâncias da viagem, dos seus propósitos e do rumo que ela tomara. Assim sendo, a viagem se confunde com sua própria trajetória de vida: *“Valeva la*

pena di fuggire con tanta furia dai luoghi e dalle persone amate?” Então, o narrador constata, tardiamente, uma verdade universal: *“Certo, tornare indietro non si può”*. Não há como retroceder na linha do tempo, os instantes são únicos, sendo que oportunidades e pessoas são como estações que ficam para trás já que o trem sempre segue em frente, em direção a última estação, não há um bilhete de retorno.

O esgotamento é visível, e tendo a consciência de ser ele só um passageiro, ao final do texto o narrador se dirige ao maquinista, àquele que comanda a locomotiva, que ele não conhece, do qual nunca vira o rosto e não sabe o nome, mas de quem ele sabe depender da ajuda para chegar até seu destino final:

volare questa vecchia baracca cigolante, ti prego, lanciala a rotta di collo, che assomigli almeno un poco alla locomotiva di una volta, ti ricordi? Via nella notte a precipizio. Ma in nome di Dio non mollare, non lasciarti prendere dal sonno.

Só resta ao narrador a expectativa de chegar rapidamente a imprevisível estação final:

“Domani forse arriveremo”.

O caráter simbólico dos elementos que constroem a narrativa obedece à mesma sistemática encontrada nos sonhos. Percebe-se, inclusive, o uso do mecanismo da condensação que permite que um pequeno detalhe possa representar uma idéia completa, assim sendo, a viagem de trem e suas estações representam etapas da vida do narrador, momentos e personagens de sua trajetória.

Ao mesmo tempo que a narrativa trate de situações e símbolos que pertencem a individualidade do narrador, toca também em aspectos inerentes ao próprio paradoxo da condição humana. A “pressa”, a energia que marca o início da viagem pode ser entendida como a “pressa de viver” da juventude, que quer rapidamente crescer, trabalhar, adquirir bens. Mas na medida em que envelhece, o homem se vê em uma corrida contra o tempo que exige sacrifícios, escolhas, renúncias. E a ilusão de poder um dia, quem sabe, vir a recuperar pessoas ou desejos colocados em segundo plano o impulsiona a seguir em frente. Porém, o

tempo perdido ou vivenciado não pode ser recuperado, sendo que todos os esforços, todas as renúncias, toda a pressa, toda a experiência de vida acumulada é de total inutilidade. O homem, desde o princípio, está fadado a um único e irrepreensível destino: a morte. Todo o resto é transitória ilusão.

No conto *Qualcosa era successo* (p.255-260), mesmo que o narrador faça a relação entre o trem e a vida no próprio texto (“*Oh i treni come assomigliano alla vita!*”), a presença da imagem do trem no texto em questão serve como subterfúgio para demonstrar a impossibilidade de comunicação entre duas realidades, uma interna, que se refere à realidade dos passageiros que se encontram no interior do trem em movimento e uma outra, externa, que evoca os temores inconscientes desses passageiros, principalmente do narrador, incapaz de saber qual seria o acontecimento que explicaria o que testemunha através das janelas do comboio.

O narrador-protagonista se encontra em um trem que sai do sul em direção ao norte, mesma direção referida no conto anterior. Conforme Leonardo Rivera (1992, p.489), na organização do espaço literário buzzatiano a dialética norte-sul supõe uma tensão e um movimento (a viagem) que as coincidências ou os presságios funestos vão orientando, ou na direção meridional da “presença” (maior proteção e segurança; conhecimento) ou no sentido setentrional da “ausência” (o perigo, o abandono total). Para o autor “entre estos pares de conceptos se sitúa el espacio propio del hombre en Buzzati: la búsqueda de S (del conocimiento, de la presencia, de la libertad, etc.) y la pérdida/huida de S (= N: el engaño, la ausencia, la necesidad, etc.)”. Assim, em Buzzati, a viagem em direção ao norte simboliza a perda ou a fuga do familiar, um deslocamento em direção ao desconhecido, que é justamente o que se verifica no conto em questão, uma viagem em direção ao norte que conduz a um desfecho do qual se ignora os motivos (ignorados não só pelas personagens, mas também pelo leitor).

O trem do conto, que saía em direção ao norte, havia percorrido poucos quilômetros e pararia somente na estação de chegada *“cosí correndo per dieci ore filate”*. Em uma passagem de nível, o narrador vê: *“una giovane donna”*. Segundo ele, o encontro fora por acaso, de modo que a moça estava evidentemente:

appoggiata alla sbarra per godersi la vista del nostro treno, superdirettissimo, espresso del nord, simbolo per quelle popolazioni incolte, di miliardi, vita facile, avventurieri, splendide valige di cuoio, celebrità, dive cinematografiche, una volta al giorno questo meraviglioso spettacolo, e assolutamente gratuito per giunta.

Porém, ao contrário do esperado pelo narrador, a moça não olha para o trem e sim para *“un uomo che arrivava di corsa dal fondo della via e urlava qualcosa che noi naturalmente non potemmo udire: come se accorresse a precipizio per avvertire la donna di un pericolo”*. Aqui se iniciam as inquietações do narrador, que aumentam a medida que o trem prossegue seu trajeto. A imagem que passara rápida pela janela, o intrigara, de forma que em seguida vê *“un contadino in piedi su un muretto che chiamava chiamava verso la campagna facendosi delle mani portavoce”*. Novamente fora tudo muito rápido, mas dera tempo de ver que:

sei sette persone che accorrevano attraverso i prati, le coltivazioni, l'erba medica, [...] Venivano da diverse direzioni [...] diretti tutti al muricciolo con sopra il giovane chiamante. [...] spaventati da qualche avvertimento repentino che li incuriosiva terribilmente, togliendo loro la pace della vita.

Não houve tempo para maiores observações, e mesmo sem ter nenhuma certeza do que havia ocorrido, a tendência do narrador é pensar em algum acontecimento desagradável, fermentando um medo irracional que pouco a pouco vai aumentando *“vagamente suggestionato”*, de modo que ele passa a observar com mais atenção a paisagem que passava pela janela, buscando inconscientemente indícios da materialização dos seus medos. Passa então a observar os companheiros de viagem, de modo que pareciam não saber de nada, estavam tranquilos, porém o narrador, demonstra uma certa inquietação: *“Sì, sì, anche loro erano inquieti, uno per uno, e non osavano parlare”*.

Chegando a Napoli, o trem repentinamente pára e o narrador vê nas velhas casas e cortiços *“finestre illuminate e in quelle stanze -fu un attimo - uomini e donne chini a fare*

involti e chiudere valige, così pareva. Oppure mi ingannavo ed erano tutte fantasie?” O próprio narrador passa a questionar o que testemunha, já que talvez estivesse seu inconsciente pregando-lhe peças. Como o narrador é em primeira pessoa, também o leitor permanece na dúvida do que é real ou imaginação, e acompanha a postura tendencialmente paranóica do narrador ao buscar explicação para o que acontece do lado de fora do trem: *“Una minaccia, un pericolo, un avvertimento di malora?”* O trem retoma seu caminho *“tutto in ordine, sempre segnali di via libera, scambi perfetti, come per un viaggio inaugurale”*. E na medida que o trem continua sua viagem, o narrador observa pela janela:

[...]carriaggi, camion, gruppi di gente a piedi, lunghe carovane [...] erano tanti, sempre più folti man mano che il treno si avvicinava al nord. [...]E tutti avevano la stessa direzione, scendevano verso mezzogiorno, fuggivano il pericolo mentre noi gli si andava direttamente incontro [...]

A atmosfera do texto é de natureza inquietante, evocando fatos e situações de um sonho ruim, de um pesadelo, onde os temores mais sombrios surgem no decorrer da narrativa movidos pela incerteza que leva ao pânico diante da incapacidade de se obter uma informação, por mais horrível que ela seja. O protagonista passa a ventilar uma série de possibilidades, porém todas de natureza trágica: *“la guerra, la rivoluzione, la pestilenza, il fuoco, che cosa poteva esserci mai?”* A resposta, seja ela qual for, só seria revelada lá pelas cinco horas quando o trem chegasse ao seu destino, mas para o narrador: *“forse sarebbe stato troppo tardi.”*

Na realidade, não era a natureza dos acontecimentos em si que causavam incômodo ao narrador, mas sim a impossibilidade de saber de fato o que havia ocorrido, mesmo que isso implicasse em um desfecho tenebroso. A ignorância parece torturá-lo bem mais do que o inevitável destino, mantendo-o em um crescente vértice de desespero alimentado pelos seus mais infundados temores.

Diante daquele monte de gente que se dirigia para o sul, os passageiros do trem que iam na direção contrária vão ficando apreensivos, *“nell'incertezza se tutto quell'allarme fosse*

reale o semplicemente un'idea pazza, allucinazione, uno di quei pensieri assurdi che infatti nascono in treno quando si è un poco stanchi”, porém ninguém tem coragem de romper o silêncio ou *“osò chiedere agli altri se avessero notato, fuori, qualche cosa di allarmante”*. Cada um dos passageiros guarda para si os seus temores, com receio de que ao pronunciá-los pudessem garantir a eles sua materialidade. O silêncio interno contrasta com o barulho exterior, com os desconhecidos que ao longo dos trilhos *“urlavano delle frasi di cui si percepivano soltanto le vocali come echi di montagna”*.

O trem então se aproxima de uma outra cidade, mas ao contrário da esperança de três passageiros que se levantaram esperando que o maquinista parasse, o trem passa pela estação *“dove una folla inquieta si accalcava anelando a un convoglio che partisse, tra caotici mucchi di bagagli”*. Um menino tenta se aproximar do trem *“con un pacco di giornali”* e balançava um que *“aveva un grande titolo nero in prima pagina”*. A senhora sentada em frente ao narrador tenta pegá-lo, mas fica apenas com um pedaço da folha em mãos: *“Era un pezzetto triangolare. Si leggeva la testata e del titolo solo quattro lettere; IONE si leggeva. Nient'altro. Sul verso, indifferenti notizie di cronaca.”*

O jornal que deveria informar ou relatar o que acontecia se revela acidentalmente ou simbolicamente, incapaz de cumprir sua função; pelo contrário, aprofunda ainda mais as incertezas anteriores. Ao contrário das expectativas que o título possa ter provocado no leitor ao sugerir a ocorrência de algo que seria explicado no texto (*qualcosa*), a atmosfera misteriosa acaba por deixá-lo no mesmo plano que o narrador-protagonista, incapaz de descobrir o que de fato ocorrera (alguma coisa acontecera, mas o quê?) e preso a uma situação tragicamente absurda. Tanto os passageiros quanto o leitor permanecem na dúvida, que neste ponto da narrativa passa de *“qualcosa”* do título a uma coisa que termina em *IONE*. Uma dúvida que fatalmente aumenta a angústia pré-existente.

E assim, o trem se dirige em direção a alguma coisa que terminava em *IONE*, de

maneira que o narrador conclui que *“Un fatto nuovo e potentissimo aveva rotto la vita dei paese, uomini e donne pensavano a salvarsi, abbandonando case, lavoro, affari, tutto[...]”*, e indiferente aos acontecimentos:

il maledetto treno marciava con la regolarità di un orologio, al modo del soldato onesto che risale le turbe dell' esercito in disfatta per raggiungere la sua trincea dove il nemico già sta bivaccando.

Impassíveis, os passageiros seguem em direção à ameaça ignota: *“E per decenza, per un rispetto umano miserabile, nessuno di noi aveva il coraggio di reagire”*.

O tempo passa, depois de duas horas de viagem eles chegam ao destino final, porém, diferente das piores expectativas, que previam uma tragédia ou algo semelhante tudo era *“a posto come il solito”*. O trem chega à estação deserta, de forma que finalmente, os passageiros descem, *“alla caccia di qualche nostro simile”*. O narrador parece ver *“un ferroviere col suo berrettuccio che si eclissava da una porta, come terrorizzato”*. O que havia acontecido? Não tinha mais ninguém na cidade? Ouve-se então um pedido de socorro de uma mulher, um grito desesperado que *“si ripercosse sotto le vitree volte con la vacua sonorità dei luoghi per sempre abbandonati”*.

Durante toda a narrativa, há uma sensação de perigo vindo de um “não-lugar”, que parece estar em toda parte ao longo dos trilhos, mas que na verdade é oriunda do interior, do inconsciente das personagens que diante do desconhecido vêem emergir os pensamentos mais sombrios transfigurando sua percepção do que ocorre no ambiente externo ao trem. A desesperada fuga em massa no sentido oposto ao avançar constante do trem também adquire um caráter simbólico, já que apenas os passageiros do trem estavam condenados a enfrentar o horror (ou não) dos acontecimentos. Estariam eles prestes a encarar a morte, *“lontanissima stazione di arrivo”*? A narrativa, assim como o sonho, deixa em aberto qualquer resposta.

5.2.2. Sonho, acaso objetivo e humor negro em *All' Idrogeno*

Em *All' Idrogeno* (p.285-290), diferentemente dos contos analisados anteriormente, há a presença de três elementos surrealistas: o sonho, o acaso objetivo e o humor negro, sendo que o segundo articula a narrativa de modo a anunciar o infortúnio latente do narrador-personagem, que irá se configurar pela ótica do humor negro.

No conto, o narrador parte de um estado de sono e se vê às voltas com acontecimentos e pressentimentos estranhos que se explicam através da presença absurda de um objeto específico. Estaria a personagem presa a um sonho, ou melhor, a um pesadelo, com certeza recorrente entre aqueles, como o próprio autor, que testemunharam de perto as agruras da guerra e assim narrando, do ponto de vista onírico, sua história ao leitor? O que narrador apresenta é sonho ou é realidade?

Mesmo que a personagem diga ter sido acordada pelo som do telefone (“*Fui svegliato dal telefono*”), o sonho não seria uma hipótese inviável, já que no texto, além da menção de palavras dentro deste campo referencial (*sonno, notti, sogno orrendo, sogno premonitori, buio*), a ambientação sugere idealidade onírica, suspensão temporal e ausência de verossimilhança externa. O leitor é apresentado a uma situação totalmente absurda, irreal, porém narrada de forma clara e objetiva, de modo a levantar suspeita quanto à sua veracidade. Ao unir sonho e realidade, dificultando ao leitor distinguir as fronteiras entre um e outro, a narrativa parece seguir uma das tendências de Buzzati, a de abordar conteúdo do inconsciente através de um trabalho de escrita elaborado, que viabiliza a união entre a imaginação e a razão, o sonho e a lógica, recobrando uma totalidade de certa forma condizente com o propósito surrealista.

O acaso objetivo se manifesta no texto desde seu princípio, sendo que indícios surgem um após o outro, sucessivamente. Já nas primeiras linhas, o narrador revela: “*mi sembrò che*

il campanello avesse un suono più lungo del solito, malaugurante, astioso". Assim, ele compreende que aquela noite "*quel senso misterioso pieno di presagi*", era uma das "*grandi*" as quais raramente ocorrem, e que "*all'insaputa del mondo il destino fa un passo*". As impressões do narrador, pouco a pouco, criam a expectativa de que algo realmente grande e terrível está prestes a se revelar, já que os presságios, as coincidências, os avisos, os sinais acumulam-se.

Primeiramente, duas ligações absurdas e desconcertantes surgem na calada da noite. Na primeira ligação, o tempo, que geralmente funciona como referencial de verossimilhança, se apresenta em uma contagem fora do convencional ("*Sono le 57 e un quarto*"), seguindo um arranjo típico dos sonhos que não seguem a mesma lógica observada na vida em vigília. Assim, o tempo adquire no texto uma nova significação, que se refere diretamente ao desfecho da narrativa, já que evoca uma contagem regressiva, que começaria provavelmente em 60:

"Pronto, pronto". C'era una voce nota, dall'altra parte, ma così insonnolito io non la riconoscevo. "Sei tu?... E allora... dimmi... Vorrei sapere..."
"Ma non potevi telefonarmi domani?"
"Sono le 57 e un quarto" rispose. E tacque lungamente come se avesse già detto troppo."
"Ma che cosa c'è? Cos'è successo?"
"Niente, niente" rispose lui, sembrava imbarazzato...."si era sentito dire che...Ma non importa, non importa..."

Na segunda ligação, uma pessoa do seu convívio teve um terrível pesadelo que envolvia o narrador. Assim, o sonho, sendo ele próprio uma construção narrativa, é utilizado por Buzzati como um artifício ou recurso, encaixado dentro de uma outra narrativa, o texto literário. Porém, o sonho da pessoa em questão não chega a ser descrito, já que sua utilização segue uma estratégia narrativa, marcada por uma série de indícios que prenunciam o desfecho da narrativa:

[...] "Sei tu... Ah, meno male." Era una donna. E stavolta la riconobbi: Luisa, una brava ragazza, segretaria di un avvocato, che non vedevo più da anni. [...] "Sia ringraziato Dio. Avevo fatto un sogno, sai? Un sogno orrendo... Mi ero svegliata col batticuore... Non ho potuto fare a meno di..."

O narrador, diante do ocorrido, percebe que nunca antes havia adentrado, acordado, *“in profondità così remote della notte”* e busca nisso a explicação para a estranheza que parecia querer dizer algo, mas que *“si interrompe”* parecendo reter a mensagem, que se torna inacessível, o que pode não passar de uma *“semplice conseguenza della notte”*, da qual pouco sabemos, já que *“le rarissime volte che vi entriamo, tutto ci impaurisce”*. Porém, sua observação não explica o porquê das enigmáticas ligações, a ponto do narrador conjecturar explicações: *“Una notizia di disgrazia? Presentimenti, forse, sogni premonitori?”*, sugestões que ele define como: *“Sciocchezze”*. E retorna ao calor do leito, tranqüilo, quando tem a aparente tranqüilidade interrompida pela campanha, que soa duas vezes, e ele presente que *“Qualcosa era dunque successo, o stava per succedermi, e doveva essere un fatto doloroso o turpe, senza dubbio”*. Ele levanta, e não há ninguém à porta, mas escuta um barulho terrível, um *“scricchiolio come quando un trave sta per crepare o la tenaglia procede a scardinare un dente”*. E o narrador, mesmo não sabendo do que se trata, soube imediatamente que aquela era a “coisa” que relacionava os estranhos acontecimentos daquela noite. O intrigante som leva os moradores a abandonarem seus apartamentos e se apoiarem na proteção das escadas, olhando para baixo, paralisados de terror. Até que a Sra. Arunda, do quinto andar, revela ao narrador o motivo do burburinho: *“L’atomica! [...] È arrivata... Stanno portandola dentro... Per noi, per noi... Venga qui a vedere”*.

O narrador então vê uma coisa negra, *“al quale con leve e corde armeggiavano alcuni uomini in tuta blu”*, que desencadeia uma reação desesperada entre os moradores, que entre choros, suspiros, lamentos, contestam tal acontecimento: *“Porci maledetti, l’ultimo tipo! Tra militari di uomin che esistono, proprio a noi ce l’hanno proprio a noi, via San Giuliano 8!”*

Entre os moradores, há aqueles que buscam argumentos, até mesmo ridículos para fugir da situação: *“Io mi trovo qui per caso!... Io sono di passaggio! Non c’entro !” [...]* *Domani dovevo mangiare gli agnolotti, ha capito? [...]*, os que procuram explicações: *“li*

guardi questi due angioletti ! Le sembra possibile? Non grida vendetta di Dio, tutta questa storia?”, os que se preocupam apenas em saber quando é que de fato a bomba explodirá: *“Questa notte?”* Outros se abraçam, se despedem por telefone dos conhecidos, rezam, acendem velas. Toda a sorte de comentários e atitudes surgem motivados pela presença do *“l’odioso oggetto”* pintado de azul escuro, rabiscado e coberto de etiquetas. O humor negro neste ponto se faz presente, já que o riso é desencadeado em função da estranha hipótese de uma bomba atômica ser entregue com se fosse uma encomenda qualquer. E mais, se opera também nas reações infantis, ególatras e até mesmo nonsense dos moradores diante da presença de tal absurda encomenda.

O clima de desespero presente no enredo subitamente se modifica em função de uma novidade: *“C’ è un indirizzo con il nome” [...] Il nome di chi deve ricevere l’atomica... È personale, capisci? Non è per tutta la casa, solo per uno*”. Diante da novidade, a esperança de fugir de um cruel destino reaparece, provocando risadas, gritos, beijos e abraços. Mas a tensão logo retorna, já que permanece incógnito o nome do infeliz destinatário. O acaso objetivo cercando o narrador leva a deduzir que a bomba é para ele, já que os indícios, os eventos sem explicação, a sensação de que aquela noite não era como as outras se materializa no nefasto objeto entregue no saguão.

Diante da série de indícios que prenunciavam algo terrível, o narrador não se surpreende com a fatalidade que recai exclusivamente sobre ele. Sua surpresa advém da reação dos seus vizinhos: *“Mai vidi volti umani stravolti da una felicità così selvaggia. Uno non seppe resistere e scoppiò in una risata che finì in una tosse cavernosa [...] Con che gioia mi guardavano*”. Os rumores *“tetri del cassone”*, que lentamente era içado pela escada em direção a seu *“esclusivo dono”*, contrasta com uma *“improvvisa fisarmonica”*, que tocava não por acaso a simbólica *Le vie en rose*⁵⁹.

⁵⁹ Composta e gravada em 1946 pela célebre cantora francesa Edith Piaf (1915 -1963). A canção se tornou símbolo do renascimento francês depois das atrocidades da Segunda Guerra Mundial.

O humor negro assim se configura tanto entre os personagens do texto, que ao esboçar sua alegria cruel motivada pela desgraça do outro, num “triunfo do narcisismo, na vitoriosa asserção da invulnerabilidade do ego que se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade” (BRETON, 1992, p. 872), utilizam o mesmos mecanismos mentais que conduzem o leitor ao riso. Porém, o texto também possibilitaria uma outra leitura, na qual os moradores, alheios aos sinais do acaso objetivo (que é apreendido apenas pelo narrador), negariam a gravidade da presença de uma bomba atômica no prédio, e assim se iludem com um mero capricho circunstancial, ou seja, o fato da bomba ter um destinatário, quando se sabe que seu poder destrutivo é gigantesco, de modo que dificilmente os demais moradores (e todo o resto da cidade, provavelmente) não seriam vitimados pela sua explosão. Mesmo sendo paradoxal, tal leitura se faz possível, o que aumentaria ainda mais a carga de humor negro presente no texto, já que ele não repousaria apenas no contraste narrador/moradores, mas também na tola ilusão de felicidade e segurança das personagens secundárias

Para finalizar, a questão dos sonhos também se faz presente no texto através do emprego do mecanismo de condensação, já que um misterioso objeto coberto de etiquetas passa a simbolizar todo o horror e o pânico trazidos pela Segunda Guerra ao fazer da bomba atômica uma ameaça presente não só no cotidiano, mas também no inconsciente e no imaginário da população.

6. O maravilhoso e o fantástico no Surrealismo

O fantástico, para o homem contemporâneo, é um modo entre cem de rever a própria imagem.

Jean Paul Sartre

Those who dream by day are cognizant of many things which escape those who dream only by night.

Edgar Allan Poe

Chénieux-Gendron (1992, p.11; 14) observa que os surrealistas possuem a noção de que seu próprio movimento remete a um além de sua experiência, de modo que há um olhar recorrente sobre os modos de expressão do passado, um olhar de “amplidão prometéica”, que reconhece algumas manifestações, certos elementos, autores e tendências de uma sensibilidade comparável à surrealista e com os quais percebe-se uma filiação inspiradora. Assim sendo, além das práticas mágicas, do esoterismo, da alquimia, da infância, das civilizações primitivas, o Surrealismo também se conecta a algumas manifestações literárias e pictóricas anteriores, das quais aprecia certas configurações ou categorias como o maravilhoso e o fantástico, por exemplo. Porém, antes de abordar a visão surrealista do maravilhoso e do fantástico, é conveniente definir suas características tradicionais, visando assim evidenciar as diferenças entre as configurações convencionais e a proposta surrealista.

Maravilhoso e fantástico são conceitos que se confundem ao longo da história dos estudos literários, sendo que tentar atribuir-lhes definições precisas é um procedimento que implica em numerosas divergências, uma vez que existem diferentes abordagens e estudos⁶⁰. Mas é possível estabelecer algumas sutis diferenças, começando pela caracterização do maravilhoso, que Aristóteles, no Cap. XXIV de sua *Poética* (séc.IV a.C.), apresenta como um

⁶⁰ O propósito deste capítulo não é aprofundar a discussão do fantástico e do maravilhoso como gêneros literários, mas sim apenas destacar suas principais características de modo a possibilitar o paralelo com o Surrealismo. Desta forma, a conceitualização será seletiva e não falará a respeito da evolução ou discussão teórica/histórica dos gêneros.

elemento do irracional, mas sem conceituá-lo. A grosso modo considera-se como maravilhoso todas as situações que ocorrem fora do entendimento da dicotomia espaço/tempo ou realizada em local vago ou indeterminado.

Conforme Irlemar Chiampi (1980, p. 49), o conceito de maravilhoso tem servido para:

designar a forma primordial do imaginário de obras de todas as latitudes culturais como o Rāmāyāna, As Mil e uma Noites, a Ilíada, a Odisséia, as canções de gesta, os Edda escandinavos, os Nibelungen germânicos, o Romancero espanhol etc. Constitui igualmente importante elemento da épica renascentista e alcança o período romântico na evocação legendária do passado (Leyendas em prosa, de Bécquer, La légende des siècles, de Hugo), e em pleno realismo europeu sobrevive na busca da sobre-realidade de Les Chantes de Maldoror, de Lautréamont. Tradicionalmente, o maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, deusas, anjos, demônios, gênios, fadas) na ação narrativa ou dramática (o deus ex machina). É identificado, muitas vezes, com o efeito que provocam tais intervenções no ouvinte ou leitor (admiração, surpresa, espanto, arrebatamento).

A autora ainda reconhece o maravilhoso como “uma operação modificadora do objeto real”, que implica em “uma operação mimética da realidade” (CHIAMPI, 1980, p. 33). Alejo Carpentier (1987, p. 140), por sua vez, define o surgimento do maravilhoso como uma revelação:

O maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma iluminação não habitual ou particularmente favorecedora das desconhecidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com especial intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de “estado-limite”.

Além disso, Carpentier (1987, p. 122) rejeita a “noção de que o maravilhoso é o admirável porque é belo” e inclui nessa forma de representação da realidade o insólito, o assombroso, o que foge às normas estabelecidas, e cita o disforme, o horrendo e a truculência das personagens como ingredientes da maravilha. Da mesma forma, Chiampi (1980, p. 36) reconhece no maravilhoso a presença da crueldade, da violência, da deformação dos valores, do exercício tirânico do poder. Contudo, estes elementos, que também podem ser encontrados no fantástico, conduzem ao maravilhoso quando não cumprem aquela que é, de acordo com Tzvetan Todorov (1992, p. 36-37) a primeira condição do fantástico: a “hesitação do leitor”

entre duas interpretações possíveis – e nunca satisfatórias – para o evento sobrenatural, uma vez que: “A fé absoluta, tal como a incredulidade total, nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida”. Além disso, com relação à diferença entre fantástico e maravilhoso, Nelson de Oliveira (2006) salienta que se trata de modos diferentes de representar o mundo, sendo que o primeiro se relaciona com “a sombra, o pesadelo, a claustrofobia, a opressão, a maldição, a angústia, o inferno, a multidão, a relação perversa entre o proletariado e a aristocracia” enquanto que o maravilhoso com “a luz, o sonho, a excitação, a liberdade, a benção, a epifania, o paraíso, o indivíduo, a utopia social”.

Além disso, no fantástico, a estratégia narrativa postula – e exacerba – o antagonismo entre o real e o imaginário, a fim de obter “o estranhamento do leitor”; por sua vez, o maravilhoso “desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos” (CHIAMPI, 1980, p. 59) A narrativa maravilhosa visaria o efeito de encantamento, que ocorre uma vez que há uma dissolução das fronteiras entre o natural e o sobrenatural, que deixam de ser antagônicos para se interpenetrar no âmbito de uma mesma realidade, de modo que narrador e leitor não sentem mais a necessidade de explicar o acontecimento insólito.

Quanto às formas que o maravilhoso pode assumir, Todorov (1992, p.60-63) propõe diferentes tipos: o maravilhoso hiperbólico (os fenômenos não são sobrenaturais a não ser pela dimensão dos seres ou objetos superior à conhecida), o maravilhoso exótico (fenômenos que devem o seu caráter sobrenatural aos ambientes desconhecidos em que ocorrem), o maravilhoso instrumental (uso de ferramentas irreais para um contexto real ou a utilização de técnicas impossíveis para a época em que se passa o texto), o maravilhoso científico ou ficção científica⁶¹ (a explicação racional dos fenômenos produz-se a partir de leis racionais não pertencentes a ciência contemporânea das obras) e o maravilhoso puro (embora guarde

⁶¹ Considerada por muito estudiosos e críticos um gênero autônomo.

semelhanças com o "mundo real", é completamente inexplicável). A narrativa fantástica, por sua vez, não cria, como a maravilhosa, mundos novos, completamente dissociados da realidade já que geralmente estrutura-se no real e sobre ele reflete. Na visão de Joël Malrieu (1992, p.24), o fantástico deve ser compreendido enquanto recurso fornecedor de imagens e metáforas ou ainda como meio de expressão mais profunda da realidade, mostrando o desconhecido e o estranho nela presentes.

De certo modo, o fantástico costuma confundir elementos do maravilhoso e do real ou mimético, buscando dar ao leitor a sensação de que é real aquilo que está sendo narrado, de modo que, para isso, se apóia em todas as convenções da ficção realista, porém começa a romper esse "suposto real" à medida que introduz aquilo que é manifestamente irreal. Rosemary Jackson (2003, p.19-20) utiliza o termo paraxial⁶² para representar a região espectral do fantástico, cujo mundo imaginário não é nem inteiramente "real" (objeto), nem inteiramente "irreal" (imagem), mas localizado em algum lugar indeterminado entre os dois. Esta posição paraxial determinaria muita das características estruturais e semânticas das narrativas fantásticas: seus meios de estabelecer a "realidade" são inicialmente miméticos ("realístico", apresentando "um "objeto" mundo "objetivo") mas se move em direção a outra modalidade que pode ser maravilhoso ("irreal" que representa impossibilidades aparentes).

O fantástico se estabelecerá na dificuldade de interpretar coisas /eventos como objetos ou como imagens, desorientando assim o conceito de "real" do leitor, que se vê arrancado da aparente comodidade e segurança do mundo conhecido/cotidiano para confrontar-se a um mundo estranho, sendo que ele passa a se questionar a respeito da natureza daquilo que vê e registra como real. Não há uma certeza quanto ao que esteja ocorrendo, assim, caso o leitor venha a precisar de explicações, deverá encontrá-las dentro da própria narrativa. Como afirma

⁶² Óptica paraxial é aquela em que os raios incidentes estão todos muito próximos do centro óptico das lentes. A área paraxial seria aquela em que os raios de luz parecem se unir em um ponto depois da refração. Nesta área, objeto e imagem parecem colidir, mas na verdade nem o objeto nem a imagem estão lá. A autora faz uma analogia entre essa região e o fantástico.

Todorov (1992, p.30): "a ambigüidade se mantém até o final da aventura: realidade ou sonho?

Verdade ou ilusão?" Nesta perspectiva, o fantástico:

se fundamenta na hesitação do narrador e do leitor, que não sabem, nem têm como saber, qual seria a verdadeira explicação dos acontecimentos que vão passando diante de seus olhos. Quando as evidências parecem apontar para determinada direção - o plano de uma mente criminosa ou a loucura do protagonista ou o mundo sobrenatural - novos acontecimentos vêm mudar o rumo da história e confundir o narrador e o leitor. (OLIVEIRA, 2006).

Quanto à forma, no fantástico não há a presença de escrita automática, de fluxo de consciência, de discurso polifônico, de jogos de palavras, de assonâncias e de aliterações (OLIVEIRA, 2006), porém, na narrativa, as unidades clássicas de tempo, espaço e personagem ficam ameaçadas de dissolução. A personagem fantástica é “desenraizada, sem ligação com seu espaço e tempo”, de modo que estes, considerados comuns e próximos ao momento da narração, são vistos como suspensos e irrealis, delineando um mundo em que “tudo leva inexoravelmente à morte, à queda, à ruína, ao caos” (PHILIPPOV, 1999, p.21-22). De fato, os temas fantásticos ligam-se costumeiramente à perda de identidade, à transformação, à loucura, ao dualismo, à luta entre o bem e o mal, à destruição, utilizando-se também do medo, do bizarro, do insólito, do horror, do esotérico.

Assim sendo, se observa uma grande quantidade de motivos recorrentes, como fantasmas, sombras, vampiros, homens-lobo, duplos, dupla personalidade, reflexos (espelhos), masmorras, monstros, feras, canibais, necrofilia etc. Quanto ao espaço, observa Renata Philippov (1999, p. 20) que apesar de haver muitas vezes referências tipicamente góticas (como castelos, cemitérios, masmorras, locais mal-assombrados), em geral a narrativa se desenvolve:

em locais bastante comuns, o que reforça a questão da presença do fantástico em meio ao real. Embora costumeiramente isolado e escondido, o espaço do fantástico pode ser de fácil acesso a qualquer um: grandes cidades e propriedades rurais podem ser a ambientação ideal para o fenômeno.

No que se refere à presença do maravilhoso e do fantástico no Surrealismo, ela pode

ser reconhecida não só através de referências explícitas, mas também de novas leituras e configurações, de modo que há uma visível assimilação de ambos ao universo poético surrealista. Na opinião de Jackson (2003, p.36), o surreal é próximo ao maravilhoso, seria uma espécie de “super-realidade” em sua origem, já que sua etimologia implicaria na apresentação de um mundo “acima/além” do conhecido.

O interesse dos surrealistas pelo maravilhoso se faz presente inclusive em textos teóricos como *Une vague de rêve* de Aragon, *A Table*, de Artaud ou *Le Merveilleux contre le mystère* de Breton. Ainda no *Primeiro Manifesto*, Breton discorre longamente em defesa do maravilhoso:

O maravilhoso é sempre belo, qualquer maravilhoso é belo, só mesmo o maravilhoso é belo. No domínio literário, só o maravilhoso é capaz de fecundar obras dependentes de um gênero inferior, como o romance, e de modo geral, de tudo que participa da anedota. [...] O maravilhoso não é o mesmo em todas as épocas; participa obscuramente de uma classe de revelação geral, de que só nos chega o detalhe: são as ruínas românticas, o manequim moderno ou qualquer outro símbolo próprio a comover a sensibilidade humana por algum tempo. Nestes quadros que nos fazem sorrir, no entanto sempre se pinta a inquietação humana e é por isso que os levo a sério, que os julgo inseparáveis de algumas produções geniais, as quais, mais que as outras, estão dolorosamente impregnadas dessa inquietação (BRETON, 1965,p. 24;26)

No prefácio ao livro *Le miroir du merveilleux* (1962), de Pierre Mabilie, Breton assim se refere ao maravilhoso:

O maravilhoso, ninguém conseguiu defini-lo melhor (que Mabilie) por oposição ao “fantástico” que tende, infelizmente, cada vez mais a suplantá-lo junto a nossos contemporâneos. É que o fantástico, quase sempre, pertence à ordem da ficção sem consequência, enquanto o maravilhoso brilha na ponta extrema do movimento vital e envolve em si, inteiramente, toda a afetividade (BRETON, 1962 apud WILLER, 2001)

Como observa Willer (2001), o maravilhoso, para Breton, não é um conceito que pode ser compreendido como “um modo exclusivamente literário” e menos ainda algo que se refere ao maravilhoso transcendente, do outro mundo, mas algo que se relaciona ao “imaneente, concreto, que está aí e faz parte da vida vivida, desde que se saiba vivê-la”.

Diferentemente do mistério simbolista, que surge de uma ausência, o maravilhoso, é

provocado pela “aparição de um fenômeno sem justificativa racional, causal ou final” (BRECHÓN, 1971, p. 90), nasce de um sentimento de aproximação a uma presença pressentida e desejada, que busca unir o belo e o insólito, revelando um prolongamento do real através do imaginário. No maravilhoso, os objetos do mundo sensível são evocados para que, com sua presença, às vezes num espaço insólito, ou num novo ordenamento, possam causar surpresa, deslumbramento ou estranhamento ao leitor/espectador. Para isso, o surrealista busca modificar radicalmente a teoria da percepção (GOMES, 1995, p. 27). Tal modificação, segundo Cirlot (1953, p. 234), ocorre por meio de uma irracionalização do objeto, baseada em duas operações: o esquecimento voluntário (supressão de imagens mnemônicas associadas), de modo que cada objeto, até mesmo o mais comum pode ser visto como algo insólito; e a desestruturação, ou seja, a concentração do objeto em si, suprimindo a idéia de sua função ou sua utilidade.

No maravilhoso surrealista, os elementos pertencentes ao maravilhoso tradicional (com gênios, fadas, seres encantados etc.) são raros, sendo geralmente substituídos por figuras (através de conexão de imagens e representação de seres) que nascem da aproximação de termos contrastantes, seguindo um dos preceitos da poética surrealista que defende a idéia de que a linguagem não exprime o maravilhoso, mas sim o cria ou o revela. Assim sendo, “*les chevaliers d’ouragan*” (os cavaleiros do furacão) de Aragon; *l’écuyère* (o escudeiro) de Breton que “*dérive sur son patin de soie*” (flutua sobre os seus patins de seda); *l’oiseau* (o pássaro), que segundo Eluard “*s’ est confondu avec le vent*” (se confunde com o vento); “*a veuve en habit de nocces*”(a viúva em vestes de casamento) de Desnos; a rosa de Péret com “*épaules de voie lactée fécondée par des comètes*”(ombros de via láctea fecundada por cometas); *Une semaine de bonté ou les Sept Éléments*⁶³ de Max Ernst, *ou Chiffres et*

⁶³ Cinco romances-colagens publicados em 1934 por Jeanne Bucher, nos quais em vez de criar cenas a partir de elementos díspares, como em suas colagens precedentes, Ernst utiliza como plano de fundo gravuras inteiras, ilustrações da literatura popular do fim século XIX, e pela adição de elementos insólitos, transforma romances e melodramas em fulgurantes visões oníricas.

*constellations amoureux d'une femme*⁶⁴ de Jóan Miró dão uma idéia do maravilhoso na concepção surrealista (BRECHÓN, 1971, p. 91-92).

É possível verificar que há uma provável preferência na imaginação surrealista por certos elementos e certas figuras que resulta de uma escolha de ordem cultural, uma vez que Breton percebia que o maravilhoso não era estanque e que se modificava de acordo com sua época, de forma que a maior parte das imagens, figuras e símbolos surrealistas organiza-se num sistema coerente, seguindo alguns temas recorrentes (o amor, a liberdade, o sonho) que definem uma idéia do maravilhoso de acordo com a sensibilidade moderna que vivenciava não só uma crise de valores, mas também da razão na qual depositara toda sua crença. O maravilhoso surge como um objetivo a ser alcançado pela imaginação surrealista, olhar a realidade não de forma transparente, mas de viés, sob os ângulos mais imprevistos, revelando uma nova leitura do mundo.

Ao contrário do maravilhoso, argumento constante nas discussões do Surrealismo, o fantástico merece apenas poucas alusões por parte dos surrealistas, que muitas vezes parecem confundi-lo com o maravilhoso. Assim, Breton, no *Primeiro Manifesto*, se refere ao fantástico apenas no âmbito de um comentário enigmático, em uma nota de rodapé: “Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique: il n'y a que le réel”. (BRETON, 1965, p. 25).

Porém, mesmo não tendo discutindo ou teorizado abertamente a respeito do fantástico, os surrealistas demonstravam especial interesse e fascínio pelo gótico, pelo romance negro e pelos contos fantásticos do séc. XIX uma vez que viam nestes tipos de texto um estágio de “alta ficção em que realmente evoluem seres que haurem a sua existência no imaginário, em que se exprime o desejo de libertação total” (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1976, p. 19). Assim, ao não seguir as convenções morais, psíquicas e até mesmo físicas da racionalidade

⁶⁴ Pintura de 1941, na qual entre uma multidão de pontos e linhas aparecem separados os elementos de um rosto feminino.

humana, o fantástico possibilitaria a emergência do lado obscuro e reprimido do subconsciente. Aliás, o interesse do Surrealismo pela loucura, pelo lado negro da existência e pelo mistério (presente nos sonhos ou subentendido nos desejos reprimidos dos homens) consiste em três objetos de investigação “implícitos” da literatura fantástica do séc. XIX (COLLANI, 2004, p. 13.). De fato, reconhece-se no surrealismo temáticas presentes no fantástico considerado “clássico”, sobretudo a noite, a morte, os mitos sombrios, o medo, os assassinatos, a magia, os ambientes fechados, mas ao mesmo tempo “embrasse aussi le domaine du pur jeu autoréférentiel linguistique et pictural, l’ investigation de l’ inconscient et l’ engagement social ”(COLLANI, 2004, p. 20). A respeito da questão tipológica do fantástico surrealista, Roger Bozzeto (1994, p.79) o identifica como participante de uma “tradição oculta”:

[...] qui remonte loin et compte parmi ses membres Tieck, Nodier, Hoffmann, Achim d'Arnim Petrus Borel et tant d'autres, qui n'ont pas forcément écrit des textes "de genre", mais ont tracé les signes d' une quête du sens par un affrontement à la monstruosité du désir, cette face terrible du manque. Pour ceux là, comme pour Béalou ou Mandiargues, la réalité du fantastique se situe au c'ur du quotidien, comme surréelle. Elle se révèle dans l'acte d'écriture, qui, comme acte d'amour, tente de toucher à l'impossible.

Os surrealistas utilizam-se de certos elementos ou temáticas inerentes ao fantástico, mas estas ganham algumas peculiaridades que ultrapassam as definições do fantástico considerado “clássico” ou o que Todorov identifica como fantástico, por exemplo, uma vez que para o autor a atitude fantástica seria gerada pelo não posicionamento entre o mundo real e o maravilhoso. No Surrealismo, o leitor/espectador não permanece neste estado suspensivo, pois a proposta surrealista é a fusão do sonho e da realidade, de modo que os elementos da tradição fantástica não são empregados para criar uma atmosfera apavorante, nem para indicar uma relação entre o homem e os seus demônios: o surreal não aposta na contradição entre duas instâncias, uma intelectual e outra emocional, nem na explicação dos acontecimentos pela presença do sobrenatural ou da loucura. O que ocorre de fato é que o fantástico surrealista, assim como o maravilhoso, também procura sugerir um prolongamento do real através do imaginário, uma proposta constante em toda a arte e literatura surrealista.

Na percepção surrealista, conforme Brechón (1971, p. 93), o fantástico pode ser considerado o lado negro do maravilhoso, já que se baseia na incerteza e na fatalidade, suscitando angústia diante do incomum, porém não integra apenas os domínios do horror/terror, mas também o do encantamento diante da exuberante riqueza da realidade. Segundo o autor, seria um “descolamento do real”, preenchendo a mesma função que do sonho, da imagem, do acaso objetivo, sendo que o fantástico pode fazer uso destes três meios. Não implica qualquer crença na realidade dos espectros e vampiros, podendo nascer de uma distorção das coisas e dos seres como nas narrativas de Benjamin Péret⁶⁵ (1899-1959), por exemplo, ou de um retardamento/defasagem entre os fatos relatados e o seu significado, como em André Pieyre de Mandiargues⁶⁶ (1909-1991) e Julien Gracq⁶⁷ (1910) de modo a criar uma atmosfera: um clima propício de transfiguração dos fenômenos sensíveis, no qual a invasão da realidade pelo fantástico torna os elementos a ele inerentes quase despercebidos. Outro ponto a ser destacado é que freqüentemente o fantástico surrealista é matizado de humor (negro, na maioria das vezes) e carrega nele próprio uma carga contestatória e muitas vezes até mesmo subversiva.

Além disso, finalizando, no Surrealismo há uma forte presença de um fantástico “urbano”, uma vez que velhos castelos, masmorras, lugares mal-assombrados dão lugar a cidade, reino do acaso objetivo, repleta de sinais e enigmas, onde cartazes, feiras ao ar livre, luminárias, longas avenidas, cafés, ruas estreitas e escuras, janelas entreabertas em altos edifícios, objetos perdidos ao longo das vias públicas se tornam indícios em um lugar

⁶⁵ Um dos fundadores do movimento surrealista, sendo que ao lado de Pierre Naville, foi responsável pela edição dos primeiros números da revista *La Révolution Surréaliste* (1924). Entre suas obras *Le Grand Jeu* (1928), *Le Déshonneur des poètes* (1945), *Un point c'est tout* (1946) e *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* (1960).

⁶⁶ Poeta, ensaísta e romancista francês. Participou, mesmo que à margem, do movimento surrealista. Entre suas obras, destaca-se *Dans les années sordides* (1943), *Le musée noir* (1946), *Le lis de mer* (1956), *Feu de braise* (1960) *La motocyclette* (1963), *La marge* (1967), *Sous la lame* (1976), *Le deuil des roses* (1983)

⁶⁷ Um dos autores mais discretos do cenário literário francês, pois considera que o escritor deve desaparecer por detrás de sua obra. Influenciado pelo romantismo alemão e pelo Surrealismo, publicou 19 obras, entre ensaios, poemas, romances e peças de teatro. Destacam-se *Au château d'Argol* (1938), *André Breton* (1948), *Le Rivage des Syrtes* (1951) e *Un balcon en forêt* (1958).

privilegiado pela magia cotidiana, reveladora de inesperados sonhos e desejos.

6.1. - O maravilhoso e o fantástico surrealista de Dino Buzzati

Na obra de Dino Buzzati, a presença do fantástico é frequentemente observada e estudada, o que contribui, de certo modo, para que boa parte da crítica classifique o autor italiano como um escritor fantástico. Porém, mesmo diante do fato de que o fantástico é marcante em sua obra, Nella Giannetto (1989, p.54) lembra que Buzzati está longe do *fantastico ottocentesco* porque na sua obra não são encontradas as características recorrentes ao gênero, mesmo que haja uma certa predileção do autor por temas vinculados a este (fantasmas, sombras, a noite, a morte, o duplo, seres bizarros, atmosferas labirínticas etc.), de modo que o fantástico presente na obra do autor:

[...] finisce per non essere più - o non essere soltanto - qualcosa che impaurisce (Caillois, Lovecraft), crea sconcerto (Sartre), fa esitare (Todorov) apre le porte dell'universo dell'inesplicabile (Lugnani)⁶⁸: esso diventa volta per volta oggetto di derisione e/o rimpianto, materiale libresco di un gioco letterario, storia che bisogna leggere secondo una chiave. Suspension of the suspension of disbelief: è uno dei fondamenti del fantastico classico che va in rovina, la necessità dell'illusione referenziale. (LAZZARIN, 2002, p.118).

Diante dessas observações, classificar Buzzati como um escritor fantástico só é possível tendo em vista a parcialidade e o caráter incompleto de tal definição, uma vez que sua obra manifesta outros aspectos que ultrapassam os limites do gênero, como o maravilhoso, que ao contrário do fantástico, que concentra um grande número de estudos

⁶⁸ O autor se refere a alguns dos principais estudos sobre o gênero: CAILLOIS, Roger. **Obliques. Précédé de Images, Images. Approches de l'imaginaire**. Paris: Stock, 1975; LOVECRAFT, H. P. **Supernatural Horror in Literature** (1927; 1945) New York: Dover Publications, 1973; SARTRE, Jean Paul. Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage. **Situations**. vol. I. Paris: Gallimard, 1947. p. 113-132.; TODOROV, Tzvetan. **Introduction à la littérature fantastique**. Paris: Editions du Seuil, 1970; LUGNANI, Lucio. Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore e Per una delimitazione del genere. **La narrazione fantastica**. Pisa: Nistri-Lischi, 1983. p. 37-73 e 177-288.

sobre a obra do autor⁶⁹, raramente é citado ou pesquisado. Em alguns estudos que abordam elementos a ele pertinentes ou narrativas onde o maravilhoso se faz presente, encontram-se expressões como *fantastico surreale*⁷⁰ ou fantástico-maravilhoso, disparidade que talvez se origine pelo caráter diversificado e peculiar da obra do escritor italiano, repleta de “sottoclassi”, de “cangianti combinazioni di toni timbri, gradazione e sfumature; que “conseguono accordi e mistioni, sintesi e coniugazione tra una quantità di variabili espressive che genialmente trascorrono dall’ una all’ altra” (TOSCANI, 1992, p. 10).

Contudo, independente de todas as contradições críticas, é inegável a presença do maravilhoso e do fantástico na obra do autor, sendo que a busca pelo maravilhoso nas narrativas revela a habilidade deste em flagrar detalhes reveladores do concreto cotidiano suspendendo a ordem habitual das coisas, desfazendo o convencional, de modo a mesclá-lo ao mágico, ao fabuloso, ao encanto, ao místico, à imaginação, tornando-o surpreendente e miraculoso, levando o leitor a mergulhar numa outra vida a saber, que remete à rica realidade interior do ser humano, sugerindo assim uma tendência nitidamente surrealista. Tal sugestão permite dizer que o maravilhoso presente em alguns contos segue a percepção delineada pelo Surrealismo, trazendo à tona sensações, sentimentos, memórias, imagens, “sulla scena di un mondo senza mistero, dai contorni netti” que resgata a magia, o encantamento, sendo que Buzzati, “sorvegliatissimo, manovra i personaggi, le vicende, coordina i messaggi, prende gusto a combinare nessi impensati, lui decifratore beffardo e indomito del suo universo preciso/astratto, del suo particolare pianeta” (RUSSO, 1989, p. 395).

⁶⁹ Entre eles: ARSLAN, Antonia. **Dino Buzzati: tra fantastico e realistico**. Modena: Mucchi Editore, 1993; BONIFAZI, Neuro. **I mantelli di Buzzati e il fantastico**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1982. p. 235-246. _____. **Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati**. Ravenna: Longo, 1982; TAURO, Anna Paola. L’ affabulazione fantastica in I miracoli di Val Morel. In: **IL PIANETA BUZZATI**. Feltre-Belluno 12-15 ottobre 1989. Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale. Milano: Arnoldo Mondadori, 1992.p.341-373; DANSTRUP, Aase Lagoni. Buzzati e Calvino: due scrittori e due concezioni del fantastico. _____. Milano: Arnoldo Mondadori, 1992. p.137-149; CASPAR, Marie-Helene. **Fantastique et mythe personnel dans l’ oeuvre de Dino Buzzati**. La Garenne - Colombes: Editions Européennes Erasme, 1990. p. 171-172.

⁷⁰ Como em: RUSSO, Fabio. Il gioco dell'Altro nello spazio del surreale: Buzzati e la dismisura. In: **IL PIANETA BUZZATI**. Feltre-Belluno 12-15 ottobre 1989. Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale. Milano: Arnoldo Mondadori, 1992. p. 391-405.

Desta forma, elementos triviais, como, por exemplo, o bosque, as montanhas, as planícies, a cidade, os animais, o deserto, ora são aproximados/contrastados a algo insólito, ora seguem um ordenamento/comportamento diferente do habitual, conduzindo o leitor à surpresa, ao deslumbramento, de modo que até mesmo o mais comum dos objetos pode ser visto como algo insólito. Nas narrativas, o maravilhoso não se manifesta apenas através da conexão de imagens e pela representação de seres oriundos de uma aproximação de termos contrastantes, mas também parece seguir um dos preceitos da poética surrealista no que se refere à questão da linguagem. O escritor italiano apresenta ou conduz o leitor ao maravilhoso através de uma linguagem rica que, assim como no Surrealismo, procura não exprimir o maravilhoso, mas sim criá-lo ou revelá-lo e, com tal finalidade, muitas vezes faz uso de adjetivos em posições diferentes do esperado, criando assim um “*effetto di liricizzazione*” (GIANNETTO, 1994, p. 22), suprime artigos de modo a criar uma indeterminação que “*serve nei racconti di Buzzati a fare atmosfera*” (idem, p. 27), apoiando-se numa expressão imagética e sensorial, pontuada pelo uso de comparações e metáforas, geralmente, oriundas dos elementos físicos e sensações ligadas ao deserto ou a montanha (idem, p. 45) e reforçada algumas vezes pelo emprego de criativas onomatopéias (como *buc buc buc, patatrum patatrum, tic tic*), só citando alguns exemplos lingüísticos que contribuem para a construção do maravilhoso.

Antes de retomar a discussão a respeito do fantástico na obra de Buzzati, se faz conveniente esclarecer que sendo a proposta do presente trabalho reconhecer e evidenciar conexões entre contos do autor italiano e a estética surrealista, o foco da análise será apenas o fantástico que dialoga ou compartilha da mesma postura ou caracterização encontrada no Surrealismo, evitando aprofundar a relação do autor com outras formas de expressão do fantástico.

Em Buzzati, o fantástico que dialoga com a estética surrealista também pode ser visto

como o lado negro do maravilhoso já que se configura em textos onde o lirismo, a fantasia, o deslumbramento dá lugar a incerteza e a fatalidade, suscitando angústia ao criar uma atmosfera de espera, de medo, de desilusão, de renúncia, de modo que Buzzati visa “dare una valenza inverosimile o soprannaturale a un episodio che appartiene normalmente alla sfera del vero, o è comunque accettato dai codici culturali” (IMBERTY, 1992, p. 203), resultando em um fantástico que “no contradice lo real, sino que puede funcionar y funciona como potenciación de lo real, por medio de la dilatación de los significados que le es inherente” (RIVERA, 1992, p. 478), que configura uma transfiguração da realidade “per scoprirne meglio i significati risposti e meno contingenti” (GIANFRANCESCHI, 1967, p.15).

O que o autor italiano se propõe é não estabelecer fronteiras entre sobrenatural/realidade de forma que eles se confundem, se dilatam, ocasionando uma quebra da hesitação do leitor, que passa a aceitar, mesmo que confuso ou intrigado, os acontecimentos da narrativa sem procurar explicações racionais. Nesse sentido, o que choca o leitor de Dino Buzzati é o fato de nada espantar as suas personagens, que envolvidas, inexplicavelmente, nas situações mais fantásticas, trágicas e sem sentido, se deixam levar, impotentes ou incapazes de revolta, freqüentemente à mercê da fatalidade dos acontecimentos.

A construção narrativa buzzatiana segue muitas vezes um processo similar ao verificado em obras surrealistas, onde imaginário e realidade se misturam, questionando o próprio conceito de realidade, resultando em uma nova perspectiva, na qual “a excepcionalidade e a extraordinariedade das situações acontecem a partir de ações absolutamente banais e corriqueiras” (CARLOS, 1995, p. 40). Em Buzzati, o mundo organizado de repente se desorganiza, sobrevém então o desequilíbrio trazido pela presença do fantástico, de modo que as personagens passam a viver o clima do absurdo.

Do mesmo modo que os surrealistas, Dino Buzzati também tem a consciência de uma

tradição fantástica, que se faz presente e perceptível em seus contos, de modo que alguns *topoi* são frequentemente retomados, às vezes de modo passivo ou talvez inconsciente, e em outras, de modo original e inovador. O fantástico que adquire uma aparência de acordo com a percepção surrealista está presente em textos onde há uma “*letterarizzazione della tradizione*”, onde a tradição se faz presente através de um repertório de imagens, tornando-se um estratagema narrativo onde estas imagens perdem sua função ou representação tradicional e não causam mais medo ou terror.

A tradição também se faz presente em textos onde o fantástico “diventa um gioco che nessuno prende sul serio: un pretesto per divertenti variazioni letterarie”(LAZZARIN, 2002, p. 112-114), sendo assim humorizado, ironizado, de modo que os efeitos cômicos que o autor emprega rompem com o caráter emocional típico do fantástico, o que se configura como uma operação tipicamente surrealista.

Finalizando, tanto no que se refere ao uso do maravilhoso quanto do fantástico, em muitos contos evidencia-se uma iniciativa do autor que estabelece um diálogo direto com a ideologia surrealista e que se configura como uma “tentativa eminentemente subversiva de re-encantamento do mundo”. É visível em alguns contos a intenção surrealista de “restabelecer, no coração da vida humana, os momentos *encantados* apagados pela civilização burguesa”, e que configura o Surrealismo como “um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha, o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista-industrial”(LÖWY, 2002, p. 9), protestos estes também implícitos em muitos contos do autor italiano.

Após introdução genérica, passa-se agora para análise dos contos visando exemplificar e aprofundar a discussão em torno do maravilhoso e do fantástico e suas conjecturas quanto a uma possível similaridade entre a obra de Dino Buzzati e a poética surrealista.

6.1.1. - *Inviti Superflui: o maravilhoso em oposição à realidade*

O conto em questão (p. 205-208) é certamente um dos poéticos da coletânea *Sessanta Racconti*. Se trata de um diálogo imaginário entre o narrador-protagonista e sua amada que se articula em uma profunda reflexão pessoal também sobre a vida e a condição amorosa. Apesar de abordar o melancólico tema do amor não-correspondido, da desilusão amorosa, o autor agrega valor a esse *topos* justamente através do uso do maravilhoso, que se manifesta em seus desejos expressos pelo uso frequente de *Vorrei*.

Vorrei che tu venissi da me in una sera d'inverno.[...]

Vorrei con te passeggiare, un giorno di primavera..[...]

Vorrei anche andare con te d'estate in una valle solitaria.[...]

Vorrei pure - lasciami dire - vorrei con te sottobraccio attraversare le grandi vie della città.[...]

O protagonista busca compartilhar com a amada um mundo repleto de encantamento, através de uma série de belas imagens que remetem a sensações, memórias ou sentimentos. No primeiro parágrafo, ele se refere a uma noite de inverno, ou seja a velhice, ao fim da vida, evocando a memória, a infância, *le favole antiche* com seus seres mágicos e seus cenários fabulosos

[...] foreste piene di lupi, [...] genii ci spiavano dai ciuffi di muschio sospesi alle torri, tra svolazzare di corvi [...] re senza nome, degli orchii e dei giardini stregati [...] gli alberi magici che parlano con voce umana, né battesti mai alla porta del castello deserto, né camminasti nella notte verso il lume lontano lontano, né ti addormentasti sotto le stelle d'Oriente, cullata da piroga sacra.

Contudo, a amada não conhece nada disso, de modo que “*probabilmente noi rimarremo muti, io perdendomi nelle favole morte, tu in altre cure a me ignote. Io chiederei “Ti ricordi?”, ma tu non ricorderesti.*”

No segundo parágrafo, o protagonista a convida a desvendar “*l'incantesimo delle città*”, em um passeio despreocupado, falando bobagens um ao outro enquanto caminham

pelos “quartieri della periferia” ao domingos, quando:

sorgono spesso pensieri malinconici e grandi; e in date ore vaga la poesia, congiungendo i cuori di quelli che si vogliono bene [...] dei case, dai treni fuggenti, dalle nuvole del settentrione., dei lampioni e dai casamenti squallidi

que revelam, por sua vez, “le storie sinistre delle città, le avventure, i vagheggiati romanzi”. Mas como ele bem recorda à amada:

[...] mai dicesti cose insensate, stupide e care. Né puoi quindi amare quelle domeniche che dico, né l'anima tua sa parlare alla mia in silenzio, né riconosci all'ora giusta l'incantesimo delle città, né le speranze che scendono dal settentrione.

Ela prefere as luzes, a multidão, os homens que a olham, “le vie dove dicono si possa incontrar la fortuna”, de modo que o protagonista reconhece: “Tu sei diversa da me e se venissi quel giorno a passeggiare, ti lamenteresti di essere stanca; solo questo e nient'altro.”

No terceiro parágrafo, as imagens se ligam ao bucólico, à beleza e ao encanto da natureza:

[...] esplorare i segreti dei boschi, delle strade bianche, di certe case abbandonate. Fermarci sul ponte di legno a guardare l'acqua che passa, [...]. E strappare i fiori dei prati e qui, distesi sull'erba, nel silenzio del sole, contemplare gli abissi del cielo e le bianche nuvolette che passano e le cime delle montagne

E tudo isso em um verão que convida a desfrutar as coisas simples em plena juventude: “avendo il nostro corpo perduto il peso degli anni, le anime divenute fresche, come se fossero nate allora”. Contudo, mesmo diante do espetáculo da vida que pulsa em cada flor, em cada nuvem do céu, o protagonista lembra que ela seria incapaz de reconhecer tamanha beleza, indiferente à magia, ao contato com o maravilhoso:

e ti fermeresti preoccupata a esaminare una calza, mi chiederesti un'altra sigaretta, impaziente di fare ritorno. E non diresti "Che bello!", ma altre povere cose che a me non importano. Perché purtroppo sei fatta così. E non saremmo neppure per un istante felici.

Em seguida, o protagonista, como se estivesse nesse momento sendo interrompido pela amada (“lasciami dire”), evoca um pôr-do-sol de novembro e as grandes avenidas da cidade quando “il cielo è di puro cristallo”. Neste momento:

i fantasmi della vita corrono sopra le cupole e sfiorano la gente nera, in fondo alla fossa delle strade, già colme di inquietudini. Quando memorie di età beate e nuovi presagi passano sopra la terra, lasciando dietro di sé una specie di musica.

O protagonista evoca o tempo que passa e deixa suas marcas, conduzindo “*a sera che guarisce le debolezze dell'uomo*”. Neste ponto o narrador evoca a velhice e a inevitável decrepitude trazida pelo passar dos anos, cuja percepção através da ótica do maravilhoso possibilita chegar neste estágio da vida com a serenidade daqueles que não tem medo de enfrentar os desígnios da existência:

Con la candida superbia dei bambini guarderemo le facce degli altri, migliaia e migliaia che a fiume ci trascorrono accanto. Noi manderemo senza saperlo luce di gioia e tutti saran costretti a guardarci, non per invidia e malanimo; bensì sorridendo un poco, con sentimento di bontà.

Mas ele sabe que a amada, ao invés de olhar para o céu de cristal ficaria presa a futilidades consumistas, olhando nas vitrines “*gli ori, le ricchezze, le sete, quelle cose meschine*”, indiferente às verdadeiras preciosidades, percebidas apenas pelo narrador. Ela não perceberá os fantasmas, nem os pressentimentos, não ouvirá “*quella specie di musica*”, e também não entenderá porque os outros os olham com “*occhi buoni*”. No lugar de pensar no transcendente, a jovem estaria presa ao “*povero domani*”, de maneira que o narrador percebe sua solidão: “*Ed io sarei solo*”.

O texto pode ser dividido em duas partes: a primeira reúne os quatro parágrafos que se iniciam com *Vorrei* e nos quais o narrador discorre sobre os seus desejos, imediatamente colocando em contraste seu mundo rico, sensível, repleto de encanto que anseia compartilhar com a amada à visão egocêntrica, materialista, mundana e indiferente da moça, que permanece alheia e até mesmo contrária à presença do maravilhoso. Consequentemente se estabelece uma fronteira entre duas visões antagônicas do mundo; o maravilhoso fica em suspenso, é um desejo que não se concretiza. A proposta do texto é justamente evidenciar este abismo entre realidade e fantasia, dentro de uma perspectiva que se assemelha à surrealista, isto é, o maravilhoso como um objetivo a ser alcançado pela imaginação, que no texto de

Buzzati se manifesta através de um convite que propõe olhar a realidade além de sua aparência imediata, um olhar que busca revelar novos ângulos, novas formas da própria realidade em si, ou seja colher os sinais, a beleza, os mistérios que possibilitam o encontro com o maravilhoso através de uma leitura diferenciada do mundo.

Quanto à segunda parte do texto, ela se inicia com o trecho “*È inutile*”. Neste ponto, o protagonista passa a questionar suas convicções, considerando a hipótese de que ele está equivocado, enquanto que a amada, com seu senso prático, com sua visão materialista, é que estaria no caminho certo. O desejo do narrador em manter uma proximidade à amada (“*Mi basterà avverti vicina*”) o leva a renunciar aos seus anseios, ao seu mundo rico e particular e por extensão, à sua percepção da realidade:

Rinuncerò a queste cose inutili, che pure io amo. Avrò pazienza se non capirai ciò che ti dico, se parlerai di fatti a me strani, se ti lamenterai dei vestiti vecchi e dei soldi. Non ci saranno la cosiddetta poesia, le comuni speranze, le mestizie così amiche all'amore. Ma io ti avrò vicina. E riusciremo, vedrai, a essere abbastanza felici, con molta semplicità, uomo con donna solamente, come suole accadere in ogni parte del mondo.

Mas a renúncia, o sacrifício, assim como os seus convites, os seus desejos, são inúteis (*superflui*), porque ela está:

troppo lontana, centinaia e centinaia di chilometri difficili a valicare. Tu sei dentro a una vita che ignoro, e gli altri uomini ti sono accanto, a cui probabilmente sorridi, come a me nei tempi passati. Ed è bastato poco tempo perché ti dimenticasi di me. Probabilmente non riesci più a ricordare il mio nome.

O protagonista, preso a um amor impossível (“*Io sono ormai uscito da te, confuso fra le innumerevoli ombre. Eppure non so pensare che a te*”), tem em seus *inviti superflui*, que jamais serão aceitos, uma forma, mesmo que indireta de se aproximar da amada: “*mi piace dirti queste cose*.” Tudo porém não passa de uma tentativa inútil de reaver alguém a quem ele nunca teve, incapaz de compartilhar do seu mundo, de reconhecer e de apreciar a beleza das pequenas coisas da vida cotidiana que adquirem novos significados na esfera do maravilhoso.

Quanto à linguagem do conto, de fato ela cria o maravilhoso através do emprego constante de uma criativa adjetivação, às vezes contrastante (como *pazzi e teneri desideri*) que

causa efeito ao ampliar o conteúdo imagético ou o sentido da palavra, numa operação semelhante à observada entre os surrealistas. Só para citar alguns exemplos: *inverni delle favole, sentieri fatati, treni fuggenti, strade bianche, memorie di età beate*. As metáforas também são encontradas em bom número e reforçam o lirismo da narrativa, sendo que algumas possuem traços bem surrealistas (*strade del vento, silenzio del sole, abissi del cielo, cielo di puro cristallo, fantasmi della vita*). Ainda relembrando algumas metáforas do texto, existem duas bastante ricas e imagéticas: *migliaia e migliaia, che a fiumi ci trascorrono accanto* que passa a idéia da multidão indiferente, que passa pelo casal e *sera che guarisce le debolezze dell'uomo*, que parece operar como uma espécie de eufemismo para a morte

O paralelismo que se estabelece entre a posição do protagonista e de sua amada realça ainda mais o abismo existente entre o maravilhoso; um mundo de encantamento, de magia, de fábula, de sonho, de quimeras; e a fria e mesquinha “realidade”, ou seja, um mundo de aparências e de bens materiais, onde a beleza, a poesia, o sonho não têm sentido. Este abismo também se estabelece entre os amantes, cada qual isolado em um universo único e conflitante, incapazes de cruzar a fronteira que os separa, resultando assim na impossibilidade do amor.

6.1.2. O maravilhoso que amedronta: o caso de *Una Goccia*

No conto (p. 171-174), o narrador em primeira pessoa expõe que, à noite, uma gota sobe as escadas do edifício onde mora. Convém destacar que, mesmo sendo um narrador em primeira pessoa, ele é onisciente, porque conhece o pensamento não expresso dos demais moradores e narra uma cena ocorrida no prédio como se a tivesse presenciado. Há um evidente diálogo direto com o leitor (indicado pela segunda pessoa do singular), no qual existe uma tentativa de criação de intimidade, visível pela informalidade expressa no uso da desinência verbal da segunda pessoa, ao invés da terceira do singular ou segunda do plural que, na língua italiana, criam maior formalidade e distanciamento quando utilizados na forma

de tratamento. Essa intimidade traz o leitor para dentro da realidade vivenciada pelo narrador, uma vez que este lhe pergunta se ele pode escutar a gota: “*La senti?*”, o que faz com que o leitor efetivamente dialogue com o texto – um recurso usado pelo narrador que visa persuadi-lo, como se verá a seguir.

No que se refere ao narrador, sua linguagem é, no geral, um italiano *standard*, contemporâneo, porém adornado de certas peculiaridades. A escolha lexical algumas vezes recai sobre termos mais rebuscados, menos usuais, pouco coloquiais e que podem ser encontrados na performance de uma variante culta formal, o que induz ao leitor a idéia de que o narrador seja alguém com elevado grau de instrução, bastante esclarecido. Esta escolha lexical específica pode ser exemplificada através do uso de vocábulos como *disteso* (ao invés do usual *sdraiato* para deitado), *arcano* (extremamente raro, o mais usual seria *misterioso*), *rimanente* (por *restante*, que permanece, também pouco usual), *ottemperanza* (por *obbedienza*, obediência), *sterminato* (interminável), *rincantucciata* (escondida, entocada) e assim por diante.

Já os termos “*positivamente*” e “*positivo*”, também empregados no conto, embora não sejam exatamente pouco usuais, aparecem claramente descontextualizados, já que são marca textual da retórica do direito e não do texto literário. A estes dois termos é atribuído o sentido de expressar a concretude, deixando de lado sonhos e fantasias⁷¹ além de que confirmam uma certeza definitiva. Estas escolhas lexicais demonstram ao leitor a erudição do narrador, buscando evidenciar sua capacitação para levantar todas as hipóteses lógicas possíveis para justificar o incomum da gota. Ao compará-la com as demais gotas, expressões como “*cascano perpendicolarmente*”, “*legge di gravità*” e a frase “*ben noto in tutto il mondo*” são uma tentativa de cientificismo que requer um certo grau de conhecimento, e que busca dotar o discurso de propriedade lógica. Com isso, estabelece uma aproximação com o leitor por compreender que este também partilha desse conhecimento, tanto que quando afirma que não

⁷¹ Segundo acepção do dicionário **Zingarelli Minore**. Bologna: Zanichelli, 1999. p. 750

foram os *adulti, raffinati e sensibilissimi*, que perceberam a gota primeiro, o narrador usa o pronome *noi*, colocando o leitor num mesmo patamar, trazendo-o para dentro do universo da narrativa. Além disso, sua clareza e erudição são elementos utilizados para aumentar sua credibilidade, já que seu objetivo é convencer de que a gota existe. E é realmente uma gota. Esse exercício argumentativo, que busca desconstruir uma possível réplica à afirmação do narrador, poderia remeter à prática do Direito, o que explicaria a existência do “*positivamente*” e do “*positivo*” dentro do conto.

Estabelece-se em todo o texto uma dialética entre o racional (o discurso do narrador) e o inexplicável (a gota que sobe). Têm-se de um lado as percepções do narrador que descreve a gota em contraponto ao absurdo e à falta de indícios materiais de sua existência. A primeira pessoa a constatar a existência da gota não possui muita capacitação intelectual - é uma *servetta, squallida piccola ignorante creatura* - o que acabaria levando o leitor a questionar a relevância da sua constatação. Sua patroa, supostamente de um nível intelectual um pouco mais elevado, faz uso de desculpas “racionais”, aceitáveis (pouca luminosidade, a noite, o frio), para não confirmar a existência da gota mas, atrás disso, se esconde um motivo irracional: o medo.

O mesmo medo que aos poucos se torna coletivo, que toma conta de todos os moradores que permanecem com os ouvidos colados à porta; que temem a passagem da gota em suas soleiras; que não comentam sobre ela com os outros e assim por diante. A gota que sobe as escadas, contrariando toda lógica pré-estabelecida é um fenômeno que causa medo e apreensão aos moradores do edifício, é uma ameaça à sua tranquilidade e à ordem natural das coisas, ou seja, ao seu domínio do real.

Convém observar que os adjetivos que caracterizam as boas qualidades intelectuais do narrador e que ele estende ao leitor (*noi adulti, raffinati, senssibilissimi*) são separados por vírgulas, enquanto que os que “desqualificam” a empregada, não o são. Isso provavelmente

não é fruto do acaso, pois segundo Marcel Cressot (1980, p. 45) “a vírgula dá à frase uma clareza de ordem intelectual” percebe-se aí mais uma vez a questão do intelecto, que é justamente o traço que diferenciaria o narrador da empregada e o aproximaria do leitor.

O fato de ela surgir só à noite lhe dá todo um ar de mistério; a noite, *a opprimere il genere umano*, e outras palavras dentro do mesmo campo semântico aparecem várias vezes no texto e evocam a escuridão, o desconhecido, os sonhos, as infinitas possibilidades. Reféns de seus medos, ninguém tem coragem de sair no escuro à procura da gota, só durante o dia buscam seus vestígios porque “*al sole del mattino l' uomo è forte, è un leone, anche se poche ore prima sbigottiva*”. Subentende-se que a luz do dia é capaz de acabar com a escuridão, bem como com os medos que ela provoca, assim como a racionalidade o faria com os mistérios. Mas, de dia, *come era prevedibile*, não é possível encontrar nenhuma prova material da existência da gota, já que ela não pertence aos desígnios do real, do racional, mas sim do maravilhoso.

Neste jogo dialético que marca o texto, o narrador – e só ele - atribui uma concretude, uma materialidade para a gota, que pode ser sentida tanto na descrição da mesma, como na desconstrução de possíveis explicações para ela. Ele afirma ouvi-la, o som de sua subida é caracterizado pela onomatopéia *tic* (utilizada para representar um som leve e seco) e *ticchettio* (também utilizado no texto) - seria então uma sequência de *tics*.

A sonoridade é vaga, não necessariamente o som de uma gota (o narrador afirma ser o um som diverso do notório), portanto não implicaria forçosamente numa imediata aceitação do leitor. A questão da noite, dos medos, da falta de vestígios palpáveis a respeito da gota poderia levar o leitor a fazer outras leituras do fato. Porém, o narrador vai pouco a pouco esgotando essas possibilidades. Através dos vocábulos *su su* (para cima, para cima), *lontano*, *si allontana* (longe, se distancia), *vicina* (perto) cria uma noção espacial, física, do deslocamento da gota que visa sustentar a crença na sua existência. Algo sobe e se

movimenta, produzindo um som. E se o narrador afirma *positivamente* ser uma gota, o que ele faz é tentar conduzir o leitor para a mesma dedução. Comportamento esse que se repete e se mantém até o final do texto.

No antepenúltimo parágrafo, o narrador declara “*Che strana vita, dunque.*” O uso da conjunção *dunque*, que têm uma carga semântica fortemente assertiva; marca o final da argumentação ao leitor, seu interlocutor desde a primeira linha do texto (*La senti?*) que foi sendo envolvido e convencido pelo narrador.

Após afirmar que de fato é uma vida estranha, na enunciação final dessa fase do exercício persuasivo ele antecipa uma nova fase narrativa: “*E non poter neppure persuadere gli altri, delle altre case, i quali non sanno*⁷².” Ele declara que não pode persuadir os outros, aqueles que não sabem (que estão do lado de fora do jogo literário?). Estes *outros*, recém-nomeados, surgem em sequência, como enunciadores que questionam o narrador, expressos pelo uso do verbo *domandano* (perguntam). Esses *outros* estão subentendidos pela terminação verbal da 3ª pessoa do plural que marca uma troca de interlocutor no texto: “*Ma che cosa sarebbe poi questa goccia: - domandano con esaperante buona fede – un topo forse?*”

Inicialmente questionam o narrador a respeito da gota fazendo uso de hipóteses concretas, para explicar a origem dos sons ouvidos pelos moradores (um rato, um sapo) e que o narrador atribui à gota. São veementemente refutados pelo narrador: “*No davvero*”.

No parágrafo seguinte, as hipóteses saem do território da concretude, partindo para a subjetividade e buscam uma explicação metafórica (alegoria, simbologia da morte, o tempo etc.). Porém, novamente, o narrador as rejeita: “*Niente affatto, signori: è semplicemente una goccia, solo che viene su per le scale*”. Note-se que pela primeira vez ele utiliza o tratamento formal, “*signori*”, que ratifica não se tratar da mesma pessoa a quem se dirige no início do texto – agora existe um distanciamento, narrador e interlocutor estão em planos diferentes.

Insistentemente, há uma nova tentativa. Desta vez, as suposições remetem à

⁷² Grifo nosso.

metafísica, ao transcendente, idéias das quais o narrador discorda, ratificando que não é brincadeira nem duplo sentido, trata-se mesmo de uma gota d' água que, ao que tudo indica, sobe pelas escadas à noite. E o fato de que algo absurdo seja realidade é, justamente, a causa do medo.

Mas quem seriam estes *outros* que dialogam com o narrador? Deles só se sabe que não podem ser persuadidos e que habitam em *outras casas*. Seriam leitores que não se entregam ao jogo literário, e permanecem de fora, desprezando o convite do narrador para tomar parte da narrativa (“*La senti?*”)? Seriam leitores que insatisfeitos com o desfecho dado pelo autor buscam explicações em outros níveis, querendo ver “além do texto”, preenchendo lacunas nem sempre existentes? E já que entre as suposições levantadas pelos *outros* encontramos a alegoria, a metáfora, é possível perceber que talvez aí resida uma leve ironia para com a própria crítica literária que muitas vezes peca pela postura rígida e que se esquece do papel de simples leitor, e que ao não se entregar ao jogo, fica sempre em *outras casas*; e não acreditando, não sendo *persuadido* pelo narrador, não se permite viver o mágico, o maravilhoso, o inexplicável e por isso sente medo.

O que se observa é que a utilização dos recursos da língua pelo autor serve a um objetivo, neste caso, o de persuadir seu leitor, propósito tão bem trabalhado que pode até passar despercebido numa primeira leitura. Mas, num conto aparentemente prosaico, de que ele quer os convencer?

A possível resposta para essa pergunta pode ser rastreada nos fortes indícios de que o autor expõe um confronto dual, entre o racional e o irracional, procurando convencer o leitor da necessidade da aceitação do inexplicável, do misterioso, sem atribuir aos fatos uma explicação racional - que nem sempre lhes cabe. Mesmo quando o narrador é confrontado com tentativas de explicação metafóricas ou metafísicas, ele afirma que elas não correspondem à verdade. Isso porque estas explicações também são fruto de um exercício

mental, são uma tentativa de manter os fenômenos do mundo dentro dos limites do compreensível ainda que atribuindo a eles uma explicação fundamentada na racionalidade abstrata.

O autor levanta a possibilidade de abertura para o impossível, o mágico, o irracional, indo contra a tendência humana de submeter os fatos ao domínio da sua razão, propondo o maravilhoso “uma das grandes categorias da surrealidade” (Bréchon, 1971, p. 90), como uma alternativa para a compreensão do mundo que nos cerca, não apenas como cruel e ameaçador ou totalmente explorado e dominado, mas também como uma região surpreendente, milagrosa e enigmática, que sempre revela novas possibilidades àqueles que se propõem a enxergar além das noções pré-concebidas.

6.1.3 A viagem infinita: *I sette messaggeri*

O conto em questão (p. 9-13) pertence à categoria de maravilhoso que Giuseppe Fanelli (1992, p. 387) considera “arricchito” de “allegorismo esistenziale”, já que ao contar a história do príncipe que nunca chega as fronteiras do seu reino, o leitor acompanha uma viagem em busca dos limites, da tênue linha do horizonte que parece estar próxima mas que jamais é ultrapassada; nada mais do que o desejo humano de ir além, além do seu mundo conhecido, além de sua compreensão.

Geográfica ou metaforicamente falando, a viagem exige um longo e lento afastamento do cotidiano, dos hábitos, do conhecido, em direção ao incógnito, que, no texto, está sempre além, além das montanhas, além dos dias, além dos anos. Além disso, a trama da narrativa, marcada pela perambulação da personagem, desenvolve-se sob o signo de uma busca incessante que jamais encontra termo, tema recorrente em diversas obras surrealistas.

Na narrativa, o leitor é transportado para um reino e para muito, muito longe desse, num cenário que não o conduz a um esperado encantamento inerente ao maravilhoso, mas sim

a um estranhamento, seja pela dilatação do tempo e do espaço, que parecem tender ao infinito, seja pelo comportamento obstinado do protagonista em chegar até a fronteira, mesmo que convencido de que talvez ela não exista. A respeito do conto, Stephen Martin⁷³ (1995, p. 70) observa que Buzzati confere ao texto pouquíssimas especificações temporais ou geográficas, de forma que acaba incumbindo ao leitor da tarefa de dar ao texto um *locus* e extrair junto seu significado.

A história é narrada em primeira pessoa pelo príncipe que partira em direção aos limites do reino (“*confini del regno*”), e que “*di giorno in giorno*” vai se afastando cada vez mais da cidade (“*vado allontanandomi dalla città*”). Ele abandonara a cidade “*poco più che trentenne*” e desde então “*più di otto anni sono passati, esattamente otto anni, sei mesi e quindici giorni di ininterrotto cammino*”. A viagem ocorre em um espaço e num tempo onírico, surreal, sendo que o estado de ânimo inicial do protagonista é diferente daquele final, já que ele parte com a certeza de que “*in poche settimane avrei facilmente raggiunto i confini del regno*”, mas os oito anos de viagem acabam por modificar sua perspectiva: “*Ma più sovente mi tormenta il dubbio che questo confine non esista, che il regno si estenda senza limite alcuno e che, per quanto io avanzi, mai potrò arrivare alla fine*”.

O príncipe, para manter a comunicação com a capital do reino, leva consigo os sete⁷⁴ melhores cavaleiros para servirem de mensageiros e os organiza em ordem alfabética: Alessandro, Bartolomeo, Caio, Domenico, Ettore, Federico e Gregorio. Os nomes dos mensageiros advêm de referências bíblicas (Bartolomeo, Caio), religiosas (Domenico, Gregorio), mas também épicas (Alessandro, Ettore e Federico), já que evoca associações com

⁷³ O autor sugere que o conto seja metaliterário ao discutir a questão do leitor e da intertextualidade. Para maiores informações a respeito consultar: Martin, Stephen. Exploding the Intertextual: Buzzati and His [?] Reader of I Sette Messaggeri. *ITALICA*. vol. 72, n.º. 1, p. 70-82, 1995

⁷⁴ Representa a plenitude, a perfeição, sendo bíblico por excelência. Número integrador, representa a ordem hierárquica do pensamento místico clássico: há sete esferas planetárias regidas pelos sete planetas da astrologia clássica, sete cores do Arco-íris, sete dias da semana e sete notas musicais distintas em uma escala diatônica. É símbolo da totalidade; totalidade do espaço e do tempo; um ciclo de vida concluído. Um número constante em lendas, mitos e tradições e, muito embora apareça em sentidos contrários, sua expressão é sempre de abundância, de totalidade e de plenitude. (Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva (et al.), 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. p. 826-831)

grandes guerreiros da mitologia e da História (Alexandre, o Grande; Heitor, guerreiro troiano e Frederico, o Grande; reis da Prússia).

Assim sendo, seguindo a ordem pré-estabelecida, no “*fin dalla sera del secondo giorno di viaggio*” ele envia Alessandro, na noite seguinte Bartolomeo “*poi il terzo, poi il quarto, consecutivamente, fino all'ottava sera di viaggio, in cui partì Gregorio*”. Porém, após a partida do último mensageiro, “*Il primo non era ancora tornato*”.

Alessandro só retorna dez dias depois da partida, Bartolomeu, no décimo quinto, Caio no vigésimo, de maneira que o príncipe percebe uma relação matemática entre partida e chegada: “*bastava moltiplicare per cinque i giorni fin li impiegati per sapere quando il messaggero ci avrebbe ripresi.*” Porém, à medida que o príncipe se distancia da capital, os intervalos entre os regressos tornam-se cada vez mais espaçados, crescendo exponencialmente, assim sendo, “*mentre prima ne vedevo arrivare al campo uno ogni cinque giorni*”, os mensageiros passam a levar 25 dias, depois 125, 625 e por aí afora⁷⁵, ao ponto de o príncipe acabar por ficar sem notícias anos a fio: “*la voce della mia città diveniva in tal modo sempre più fioca*”.

Sobre a presença dos números no conto, Giuseppina Giacomazzi (2001) lembra que eles ao invés de fixarem a realidade, acabam por dilatá-la “conferendole vaghezza e imprecisione” e é o que se percebe no texto, uma vez que o tempo não é linear, mas sim marcado por freqüentes e progressivos saltos.

Enquanto avança, mesmo que ainda se achando em seu reino, tudo que o príncipe vê parece diferente das lembranças de sua infância: “*Le nuvole, il cielo, l'aria, i venti, gli uccelli, mi apparivano in verità cose nuove e diverse; e io mi sentivo straniero*”. De fato, ele já estava distante de tudo aquilo, ele já não pertencia àquela terra, o mundo, a realidade que ele conhecia ficou no passado. Cada pedra, cada grama que surgia em sua caminhada eram de

⁷⁵ Para maiores detalhes sobre o cálculos matemáticos tempo/distância do texto consultar: GEERTS, Walter. Il nucleo narrativo-programmatico nei racconti di Buzzati. *ITALICA*. vol. 53, nº. 1, p. 3-7, 1976.

fato novidades, pois ao prosseguir, pouco a pouco, suas vivências, suas memórias iam ficando cada vez mais distantes.

E assim “*passati quattro anni*” de sua partida; a terra natal, a família, a casa eram “*fatti stranamente remoti, quasi non ci credevo*”. As cartas chegavam, amareladas pelo tempo, trazendo além de nomes de pessoas já esquecidas, “*modi di dire a me insoliti, sentimenti che non riuscivo a capire*”.

Oito anos e meio se passam, e Domenico retorna após quase sete anos, será sua última partida em direção a capital do reino, já que, segundo os cálculos, ele só retornaria dentro de trinta e quatro anos, quando o príncipe já estaria com setenta e dois. E o nobre revela: “*Ma comincio a sentirmi stanco ed è probabile che la morte mi coglierà prima. Così non lo potrò mai più rivedere.*” Ele percebe que daqui a trinta e quatro anos (“*prima anzi, molto prima*”) Domenico iria trazer notícias “*di un tempo già sepolto*”; e que provavelmente ele estaria “*immobile disteso sul giaciglio, due soldati ai fianchi con le torce, morto*”. Aquele seria com certeza seu último “adeus” à cidade onde nascera. O mensageiro era a última ligação do príncipe com um tempo e um mundo aos quais ele já não pertencia, um mundo que havia mudado alheio a sua existência e que agora era só uma vaga lembrança:

[...]molte cose sono cambiate, [...] mio padre è morto, [...] la Corona è passata a mio fratello maggiore, [...] mi considerano perduto, [...] hanno costruito alti palazzi di pietra là dove prima erano le querce sotto cui andavano solitamente a giocare. Ma è pur sempre la mia vecchia patria.

O próximo mensageiro, Ettore, que, segundo o narrador, chegaria “*fra un anno e otto mesi*”, já não poderia regressar à capital, não haveria mais tempo: “*Dopo di te il silenzio, o Domenico*”. O príncipe percebe que não existem fronteiras a serem encontradas “*almeno nel senso che non siamo abituati a pensare. Non ci sono muraglie di separazione, né valli divisorie, né montagne che chiudano il passo*”. Assim, não tendo encontrado nada que o impedisse de prosseguir, tão envolvido em sua busca, o narrador tem a consciência de que possivelmente ultrapassará a fronteira sem nem ao menos reconhecê-la: “*Probabilmente*

varcherò il limite senza accorgermene neppure, e continuerò ad andare avanti, ignaro.”.

Desta forma, o príncipe decide que *“Ettore e gli altri messi dopo di lui, quando mi avranno nuovamente raggiunto, non riprendano più la via della capitale”*, eles seriam enviados na direção oposta, ou seja, o narrador passaria e enviá-los na sua frente, antecipando o futuro, de maneira que os mensageiros trariam notícias do desconhecido: *“affinché io possa sapere in antecedenza ciò che mi attende”*.

A melancolia, a saudade do passado, da família, da vida que o narrador havia deixado e que *“accadeva nei primi tempi del viaggio”* dá lugar a ansiedade, *“l'impazienza di conoscere le terre ignote a cui mi dirigo”*.

À medida que ele procede em sua busca (*“man mano che avanzo verso l'improbabile meta”*) ele percebe que a natureza que o cerca possui uma beleza singular, uma essência bem diferente de tudo que já vira: *“nel cielo irraggi una luce insolita[...], i monti, i fiumi che attraversiamo, sembrano fatti di una essenza diversa [...]e l'aria rechi presagi che non so dire”*. E ele encerra o texto pensando no amanhã, quando sairá em direção as montanhas desconhecidas, ocultas pela penumbra da noite, enquanto que Domenico, a última ligação com sua origem, com o familiar, com o passado, partirá em sentido oposto *“per recare alla città lontanissima l'inutile mio messaggio”*.

O maravilhoso instala-se no texto através da idéia de um reino que parece tender ao infinito, de maneira que o tempo se expande absurdamente, seguindo um novo ordenamento que faz com que ele aumente exponencialmente em relação à distância. O espaço do maravilhoso é o de um mundo (trans)figurado, subvertido, o que permite uma quase arbitrariedade na intriga da narrativa já que a causalidade é simplesmente ausente: tudo pode acontecer. O emprego do maravilhoso no texto resulta na surpresa, no deslumbramento ou estranhamento do leitor implícito diante dos fatos que lhe são narrados, já que assim como o príncipe/protagonista, ele aceita os fenômenos que fogem do padrão, os novos ordenamentos,

as novas leis da natureza que se configuram no texto.

Levantando algumas suposições a respeito do conto, pode-se dizer que o protagonista, sendo ainda um jovem príncipe, tinha a possibilidade de ficar em sua terra natal, gozando de sua posição, seguindo o seu destino preestabelecido de um dia tornar-se rei, porém, ele abre mão de tudo isso em nome de uma viagem que “*Gli amici, i familiari stessi*” consideravam, segundo o narrador, um “*inutile dispendio degli anni migliori della mia vita*”. A princípio, ele via a jornada como algo fácil e rápido de ser cumprido, e revela uma obstinada tentativa de manter uma ligação com seu passado, de forma a não perder as relações com as pessoas queridas, até que percebe que estes vínculos já haviam se perdido no tempo, sendo que assim decide mandar os mensageiros em direção oposta, em direção ao futuro.

Em sua busca pela fronteira do reino, aos poucos ele se sente cada vez mais “estrangeiro”, cada vez mais longe do mundo conhecido, e dia após dia, ano após ano, o narrador percebe que os limites não são claramente marcados, não há indícios de que eles possam ser encontrados da maneira esperada, de forma que a busca por estes não termina, a meta nunca é cumprida, a busca é infinita, até o fim dos seus dias, já que ele nunca vai considerar suficiente a imensidão percorrida.

O texto tem como possibilidade de leitura uma grande metáfora, na qual um jovem com pouco mais de trinta anos vai deixando para trás pouco a pouco a sua infância, sua juventude, chegando até a velhice, em direção ao fim da vida, numa busca impossível por uma satisfação que o ser humano dificilmente considera a ideal, ou seja, mesmo tendo ido tão longe, para o protagonista aquela distância nunca era suficiente, permanecia sempre o desejo de buscar mais e mais, mesmo após todas as renúncias e desafios.

A narrativa também evoca o tema do homem que abandona os limites conhecidos para explorar o além, numa busca que também é, de certa forma, interna, uma procura por si mesmo, visando identificar os próprios limites, que cabe à individualidade de cada um

estabelecê-los a si mesmo uma vez que: “*Non ci sono muraglie di separazione, né valli divisorie, né montagne che chiudano il passo*”. Nessa chave de leitura, Buzzati deixa subentendido que não há limites a serem atingidos, não do modo como se pensa ou crê, já que as barreiras, os muros, as cercas, são escolhas, imposições individuais, porque viver é um vagar por “terras estranhas”, por estradas sem pontos de referência, pelos dias e anos que se sucedem, é se afastar do passado, perdendo os laços da memória, numa busca por si mesmo até a morte, quando - e somente quando-, encontra-se os derradeiros limites.

6.1.4. Releituras do fantástico tradicional – *Gli amici e Grandezza dell’ uomo*

Nos contos fantásticos de Dino Buzzati, segundo Stefano Lazzarin (2002, p. 103), a consciência da existência de uma tradição fantástica se faz obsessivamente presente, bem como uma necessidade de comparar-se a ela. Assim sendo, muitos temas e elementos recorrentes na literatura fantástica são retomados pelo autor que parece seguir a tendência surrealista de acrescentar a estes novos atributos ou ainda subverte-los, substituindo muitas vezes a tensão e o pavor pela ironia e pelo humor negro.

Em *Gli amici* (p. 273-279) Buzzati retoma as famosas *ghost stories*, tradicionalmente ambientadas em mansões decadentes, em mosteiros ou castelos abandonados, com portas que rangem e batem sozinhas, nas quais as cenas noturnas e inverniais são recorrentes e servem de pano de fundo para espectros, sombras, almas penadas que muitas vezes se mostram sanguinários e vingativos, mas que, no geral, não passam de entidades que sofrem presas a realidade desesperadora do pós-morte.

Porém, ao contrário de todas estas corriqueiras apresentações, o autor italiano, como se verá a seguir dá um novo significado às histórias de fantasmas. Processo semelhante ocorre no conto *Grandezza dell’ uomo* (p. 491-495), só que com a temática do duplo, que tradicionalmente retrata o homem como “um ser dividido entre um *eu* e um *alter ego*”, que

representa uma faceta perdida ou sombria da personalidade, de modo a articular assim um “profundo sentimento de insegurança individual, social ou comunitária” (MARTINHO, 2003), contudo, esta representação acaba sendo subvertida por Buzzati através da figura de *Morro il Grande*.

O primeiro texto, *Gli amici*, é narrado em terceira pessoa, e se inicia numa certa noite na casa de Amedeo Torti, um “*liutaio*” ou *luthier*, profissional encarregado de reparar instrumentos de cordas, quando as crianças da casa já estavam na cama. Enquanto Amedeo e a esposa, em seu costumeiro silêncio “*stavano prendendo il caffè*”, a mulher, em um rompante, diz que todos os dias sente como se o violinista Toni Appacher um “*vecchio intimo amico*”, falecido há vinte dias, fosse aparecer a qualquer momento. Diante do comentário da esposa, o marido esboça uma reação de incômodo: “*Ma non dirle neanche per scherzo queste cose!*”, e procura imediatamente encerrar aquela conversa absurda: “*Eh, magari...*” mormorò *il Torti con una vaga contrizione ma senza voler approfondire l'argomento. E scosse il capo.*”

Eram dez horas e quinze minutos quando a campainha toca, causando surpresa (“*Chi sarà a quest'ora?*”). A empregada da casa vai atender a porta e retorna pálida, muda, indicando algo de estranho: “*Signor Torti, venga lei, un momento, di là... Se sapesse!*” A patroa “*pur sapendo già benissimo chi fosse*”, pergunta irritada: “*Ma chi c'è? chi c'è?*”

A empregada então “*si curvò come chi ha da dire cose segretissime*”, e sussurando revelou a identidade do visitante noturno: “*C'è... c'è... Signor Torti, venga lei... È tornato il maestro Appacher!*” Irritado, o padrão acha aquilo um absurdo e vai em direção à porta, onde encontra o velho amigo, com “*sua aria un poco tímida*”. De fato não era o mesmo Appacher de sempre, “*bensí alquanto meno sostanzioso, per una specie di indecisione nei contorni*”. Não era propriamente um fantasma (“*Forse non ancora. Forse non si era completamente liberato di ciò che gli uomini definiscono materia*”), e caso fosse um deles era um “*con una certa residua consistenza. Vestito come era sua abitudine di grigio, la camicia a righe*

azzurre, una cravatta rossa e blu e il cappello di feltro molto floscio ch'egli cincischiava nervosamente tra le mani". O narrador aqui intervém com uma espécie de explicação, que aparece entre parênteses, deixando claro que se trata de um fantasma: "*(Si intende un fantasma di vestito, un fantasma di cravatta e così via.)*"

Torti, mesmo não sendo um homem impressionável, ficou parado, mudo diante do amigo, que para quebrar o gelo, o saúda: "*Amedeo!*" *fece il povero Appacher, come per tastare il terreno, sorridendo*". E em resposta, obtém apenas: "*Tu? Tu qui?*"

Ao invés de brotarem em Torti sentimentos confusos e opostos, de medo e de alegria ao poder ter a oportunidade de rever um velho e querido amigo já falecido, ele só conseguia sentir raiva, uma "*sorda irritazione*", já que "*nei giorni del distacco, la carica di affetto per l'amico era stata smaltita fino in fondo, e ora non ne restava più di disponibile*". Nem bem o amigo deixara o mundo dos vivos, os sentimentos de Torti haviam se modificado, como se tivessem sido enterrados junto com o defunto. O morto, embaraçado, percebendo a irritação de Torti, apenas diz: "*Eh sí, sono qui*" [...] "*Ma io... lo sai bene, tra di noi, non è il caso di fare complimenti... Forse disturbo...*"

A reação do amigo não é das melhores. Irritadíssimo, despeja: "*Disturbo? E lo chiami disturbo?*" [...] "*Torni non voglio sapere neanche da dove, e in queste condizioni... E poi parli di disturbo! Un bel coraggio, hai!*"

O morto tenta desculpar-se, alegando que a culpa não é sua, que há uma confusão no local para onde deveria ir e que em função disso deveria esperar por cerca de um mês. E como já não tinha casa, já que a sua estava ocupada por novos inquilinos, lembrara do amigo, para que cedesse um lugar em sua casa, sendo que ele não daria trabalho nenhum já que não mais comia, nem bebia, de fato não possui nenhuma necessidade fisiológica ("*insomma il gabinetto non mi occorre*").

Ele queria apenas um lugar "*per non dover girare tutta la notte, magari con la*

pioggia”, porque mesmo que ela não o molhasse, causava incômodo. E com quem mais ele poderia contar numa hora dessas do que com o velho amigo? Contudo, Torti não consegue entender porque o amigo vem lhe incomodar com tal pedido, sendo “*Una persona intelligente, un vecchio amico... uno che ha oramai tutta la vita dietro a sé...*”. Como ele não poderia entender o absurdo de um pedido desses? Talvez pelo fato dele não ter uma família (“*Già, tu non hai mai avuto una famiglia!*”), e assim, dando a desculpa dos filhos, encerrando a conversa: “*Perdonami la brutalità ma tu, tu sei uno spettro... e dove ci sono i miei bambini, io uno spettro non ce lo lascio, caro mio...*”, Torti se livra, sem meias-palavras do amigo falecido.

Appacher desaparece, e já era meia-noite e meia quando vai ao encontro de outro conhecido o maestro Mario Tamburlani, “*direttore del Conservatorio*”, homem reconhecidamente esperto, diplomático, capaz de sair-se bem das mais embaraçosas situações, de maneira que “*In un baleno [...] valutò la situazione*”. A princípio, ao ver o fantasma de Appacher, mantendo distância e em um tom afetoso e patético Tamburlani murmurava: “*O caro, caro [...] ... Se tu sapessi il vuoto che...*”

O fantasma não pode ouvir muito bem “*poiché nei fantasmi l'acutezza dei sensi è attenuata*”, um comentário hilário do autor, já que costumeiramente se atribui aos espíritos poderes sobrenaturais, assim como uma certa onisciência com relação ao mundo dos vivos. O fantasma de Buzzati foge do tradicional, uma vez que não escuta através da parede, pelo contrário, ele é até um pouco surdo. Assim, o espectro diz ao maestro: “*Abbi pazienza, adesso non ci sento più come una volta...*”. Mas o maestro, diz não poder gritar porque sua esposa já dormia. O falecido lhe faz um pedido: “*Scusa, non potresti per un momento farmi entrarci Sono parecchie ore che cammino*”.

Ao contrário dos tradicionais fantasmas que atravessam paredes e flutuam, o fantasma de Buzzati é um pobre coitado, que vaga a procura de um pouco de solidariedade dos amigos

que tivera em vida, mas que ao contrário de suas expectativas, o julgam uma presença indesejada. Mesmo sendo um fantasma, Toni Appacher mantém seus vínculos com a humanidade, mas essa já o excluíra. Nota-se no texto a presença do humor negro em decorrência das reações dos amigos, que simplesmente não sabem como lidar com aquela presença incômoda, dando as mais esfarrapadas desculpas para se livrar de qualquer vínculo com o fantasma, cuja condição de morto implica na falta de qualquer consideração ou sentimento por parte dos vivos. Como explica Jackson (2003, p. 69), aceitar tal presença significaria romper a linha crucial que separa a vida real da “irrealidade” da morte, subvertendo as discretas unidades através das quais o conjunto de significados ou “realidade” é constituída.

Toni, buscando lembrar um pouco do afeto outrora existente, recorda ao maestro o fato de que ele havia chorado durante o enterro. Mas agora, Tamburlani só busca um meio de se esquivar da responsabilidade de acolher o falecido, e dá como desculpa o cachorro, que iria latir e provocar confusão. Fingindo ouvir um barulho que vem de dentro da casa, o maestro pede que Appacher o espere um minuto, até que ele verifique o que ocorrera. O pobre defunto, parado em frente a casa, ao relento, aguarda por alguns minutos o retorno do amigo, mas ele não retorna. Em uma última tentativa, ele chama pelo maestro, mas não obtém resposta.

O fantasma resolve então recorrer a Gianna, “*ragazza di facili costumi e di buon cuore, con cui era stato molte volte*”, e lá chegando, às três da manhã, encontra a porta de entrada do edifício apenas encostada. Para chegar até o apartamento da moça foi necessário subir, com muito esforço devido ao cansaço, cinco andares. No escuro procura a porta e bate com insistência, até que a jovem, sonolenta, pergunta quem é. O morto responde, ela então se levanta “*senza entusiasmo ma con la solita docile umiltà*” A moça abre a porta e se depara com Appacher. Aterrorizada, lembra que ele está morto: “*Retrocedette, le braccia tese a*

respingerlo se mai le si fosse avvicinato”, gritando desesperada: “*Fuori... fuori per carità! supplicava, gli occhi sbarrati dal terrore*”. O pobre morto, apenas suplicava: “*Ti prego Gianna... Volevo riposarmi solo per un poco*”. Mas ela insiste em expulsá-lo, e como ele não se movia, tateia na cômoda e ao encontrar uma tesoura, o ataca. Em seguida, arrependida, pede desculpas ao morto. O ataque, ao invés de ferir, produzira no fantasma cócegas. Ele então explode em gargalhadas para desaparecer logo em seguida. Buzzati quebra com um momento de tensão, associado à tragicidade e o transforma em algo engraçado. As feridas, o sangue, ou a habitual revolta do fantasma contra os vivos dão lugar a uma explosão de gargalhadas.

Como última alternativa, Toni Appacher resolve recorrer a Don Raimondo, “*vice parroco*”, que havia lhe dado a extrema-unção. O religioso, de cara considera Appacher uma presença demoníaca, mas o morto insiste: “*Ma sono Appacher, non mi riconosci?... Don Raimondo, lascia che mi nasconda qui da te. Tra poco è l'alba. Non c'è un cane che mi voglia... Gli amici mi hanno rinnegato. Almeno tu...*” O padre então diz reconhecer o morto, ao mesmo tempo em que diz que ele poderia ser também o demônio, ou uma ilusão: “*Ma se tu sei Appacher veramente, ecco, entra pure, quello è il mio letto, distenditi e riposa...*”. Aliviado, pensando finalmente ter encontrado alguma caridade, alguma solidariedade entre os vivos, o fantasma agradece: “*Grazie, grazie, don Raimondo, lo sapevo...*”. Porém, logo em seguida, o padre diz que aquilo poderia lhe causar problemas, mas se a presença do morto (ou do demônio) estava destinada a ser sua ruína “*ebbene sia fatta la volontà di Dio*”. Diante disso, Appacher some novamente, não encontrando caridade nem ao menos na figura do religioso.

O texto se encerra com uma reflexão bastante irônica, mas ao mesmo tempo solene do narrador, que numa clara alusão às tradicionais histórias fantasmagóricas, cita uma série de cenários costumeiramente reconhecidos como moradia para os fantasmas, e que na realidade,

conforme a narrativa, acabam sendo a única alternativa, um refúgio que os mantém bem longe dos vivos:

Ed è per questo che gli spiriti - se mai qualche anima infelice si trattiene con ostinazione sulla terra - non vogliono vivere con noi ma si ritirano nelle case abbandonate, tra i ruderi delle torri leggendarie, nelle cappelle sperdute tra le selve, sulle scogliere solitarie che il mare batte, batte, e lentamente si diroccano.

Os fantasmas não encontram entre os vivos nem resqúicio do sentimento de amizade de outrora; a morte parece implicar não só no fim da presença física, mas também das ligações emocionais que haviam sido estabelecidas em vida. No pós-morte, resta esperar dos vivos apenas o temor e o ódio, a ponto de que não reste aos espectros outra alternativa a não ser a reclusão em lugares desolados.

Por sua vez, no conto *La Grandezza dell' uomo*, Buzzati utiliza-se da temática do duplo que envolve um nome, *Morro il Grande*, pertencente a indivíduos bastante distintos e que habitam diferentes partes do mundo. Ao término da narrativa, é possível estabelecer uma ligação entre o título e um dos temas dos *Pensamentos*, do filósofo Blaise Pascal⁷⁶, a grandeza e a miséria do homem, recordando sobretudo o pensamento n.º. 365:

A grandeza do homem é grande pelo fato de ele se reconhecer miserável. Uma árvore não se reconhece miserável. Reconhecer-se miserável é, portanto, ser miserável; mas conhecer que se é miserável, é ser grande.⁷⁷

A narrativa se inicia com a chegada de um novo elemento à prisão, um velho “*minuscolo e barbuto*”, com uma barba branca “*quasi più grande di lui*”. E na escuridão do cárcere emanava “*una debole luce, ciò che fece, ai manigoldi chiusi là dentro, una certa impressione*”. O velho, em função da escuridão, não consegue ter certeza de que está sozinho no recinto, e assim pergunta: “*C' è qualcuno?*”

Um por um, os presos se apresentam, dizendo primeiro o nome e depois, o crime, que

⁷⁶ A intertextualidade justifica-se já que Buzzati era leitor de Pascal: “Non sono cattolico, ma quando leggo Pascal, rimango affascinato dal suo talento, che è straordinario...Lì c' è il genio. E una caratteristica sua: scrive limpido come l' acqua!” (In: PANAFIEU, Yves. **Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu.** Milano: Mondadori, 1973. p.29)

⁷⁷ PASCAL, Blaise. **Pensamentos.** Porto Alegre: Ed. Globo, 1973. p. 116

quanto mais grave, mais orgulho proporcionava ao seu agente, uma vez que na prisão os bandidos mais perigosos sempre obtêm o respeito e o temor dos demais presos. Depois das apresentações de um assaltante; um estelionatário reincidente; um estuprador; um inocente que na realidade era um notório bandido; um assassino e um parricida, é chegada a vez do velho se apresentar: *“E tu, vecchia pulce?”*

E o velhinho, apenas diz que não sabe ao certo porque estava ali, o levaram pois não tinha documentos: *“Vagabondaggio, allora, puah!” disse uno con disprezzo*. Alguém pergunta pelo seu nome, e ele se apresenta: *“Io... io sono Morro, ehm ehm... detto comunemente il Grande.”*

Um dos homens, invisível na escuridão, observa que aquele nome não era apropriado para o velho inofensivo, de modo que: *“Ci stai dentro dieci volte”*. O velho então diz que haviam lhe dado aquele nome a *“scopo di dileggio”*, de maneira que ele não podia fazer nada, mesmo que o nome lhe trouxesse alguns incômodos, como certa vez: *“Per esempio, una volta... ma è una storia troppo lunga...”*

O ancião desperta a curiosidade dos presos, que pedem para que ele conte a história, já que *“nella tetra noia del carcere qualsiasi diversivo era una festa”*.

No texto há diferentes vozes narrativas além daquela em terceira pessoa, que se refere ao presente e a realidade da prisão, há a narrativa do velho e as demais narrativas que foram contadas para o velho, todas elas narradas pelos diferentes *Morro il grande*

O velho inicia então seu relato, lembrando que estava vagando por uma cidade, quando na porta de um palácio viu servos entrando e saindo levando *“carichi di ogni ben di Dio”*. Pensando em se tratar de uma festa, ele se aproxima *“per domandare l'elemosina”* quando então um grandalhão o prende e o acusa de ter furtado um pertence do seu senhor no dia anterior. Apavorado, o ancião se coloca de joelhos, afirmando que estava há trinta milhas de distância da cidade e dá sua palavra: *“In questa città non sono mai stato, parola di Morro*

il Grande". O nome causa espanto ao servo, que pede para que o velho o repita. E após confirmá-lo, o grandalhão começa a gargalhar, revelando ao velho que *Morro il grande* era o nome do seu senhor. E eis que surge o senhor, um rico comerciante "*l'uomo più ricco di tutta la città, forse del mondo*", que pergunta ao servo o que estava acontecendo. Sabendo ter aquele "*poveraccio*" o mesmo nome que o dele, o comerciante ri e convida o velho a entrar em seu palácio. Assim, mostra ao convidado "*tutte le sale piene zeppe di tesori*", o leva até uma "*stanza corazzata dove ci erano mucchi così d'oro e di gemme*", serve uma farta refeição e conta então a sua história. Ele também, certa feita, havia encontrado alguém com o mesmo nome.

Neste trecho, é a voz do comerciante que assume a narrativa e conta que durante uma viagem a Índia, repleto de mercadorias preciosas, é indagado a respeito de sua identidade: "*Mi chiamo Morro il Grande*". E recebe como resposta: "*Morro il Grande? Che grandezza può essere mai la tua, volgarissimo mercante? La grandezza dell'uomo sta nell'intelletto. Di Morro il Grande ce ne è uno solo, e vive in questa città*". E o conduziram até o outro *Morro il Grande* "*un famosissimo scienziato, filosofo, matematico, astronomo ed astrologo, venerato quasi come un dio*". Ele logo entendera o mal-entendido, e após boas gargalhadas, manda libertarem o comerciante, para depois mostrar-lhe "*il suo laboratorio, la sua specola, i suoi meravigliosi strumenti tutti costruiti da lui*". E o narrador do conto passa a ser então o cientista que também revela que vivera uma situação semelhante durante uma visita as "*isole del Levante*", quando se dirigia a um vulcão com o objetivo de estudá-lo e um grupo de "*armigeri*", o parou para saber quem ele era. Ao apresentar-se como *Morro il Grande*, o cientista foi rapidamente acorrentado e levado em direção à cidade. Os seus condutores lhe diziam:

"Morro il Grande?[...]che grandezza mai può essere la tua, miserabile maestrucolo? La grandezza dell'uomo sta nelle gesta eroiche. Di Morro il Grande ne esiste uno solo. Il signore di questa isola, il più valoroso guerriero che abbia mai fatto balenare la sua spada al sole."

E levaram o estudioso até o monarca, que depois de ouvir a explicação do que ocorrera, deu algumas risadas, e acabou soltando o visitante. Na sequência, deu a ele ricas vestes, e o convidou *“a entrare nella reggia e ad ammirare le splendide testimonianze delle sue vittorie su tutti i popoli delle isole vicine e lontane”*. Assim, revela ao forasteiro que a mesma confusão ocorrera com ele enquanto lutava na Europa. Estava avançando por uma floresta quando encontrou *“rozzi montanari”* que pediram o seu nome. Achando que só ao ouvirem o seu nome eles tremeriam de medo, o monarca disse orgulhoso: *“Sono Morro il Grande”*.

O efeito, contudo, é contrário, sendo que o inimigo esboçou um sorriso *“di commiserazione”*, dizendo:

“Morro il Grande? Tu vuoi scherzare. Che grandezza mai può essere la tua, vanaglorioso armigero? La grandezza dell'uomo sta nell'umiltà della carne e nell'elevazione dello spirito. Di Morro il Grande ce n'è al mondo uno solo e adesso ti condurremo da lui affinché tu veda la vera gloria dell'uomo”.

Assim sendo, o guerreiro é conduzido a um vale, onde em uma mísera cabana estava um velho, maltrapilho, com uma barba cândida, que passava o tempo *“contemplando la natura e adorando Dio”*. O monarca reconhece nunca ter visto *“un essere umano più sereno, contento e probabilmente felice, ma per me in verità era ormai troppo tardi per cambiare strada”*.

E assim, se encerra o ciclo de histórias narradas por cada um dos *Morros* e o narrador em terceira pessoa volta a assumir a narrativa:

Questo aveva raccontato il potente re dell'isola al sapiente scienziato e lo scienziato poi lo aveva narrato al ricchissimo mercante e il mercante l'aveva detto al povero vecchietto presentatosi al suo palazzo per chiedere la carità. E tutti si chiamavano Morro e tutti, chi per una ragione o per l'altra, erano stati denominati grandi.

Assim que acaba o relato, alguém pergunta ao velho: *“E così, se il mio cranio non è pieno di stoppa, quel dannato vecchietto della capanna, il più grande di tutti, non saresti altro che tu?”* E o velho, sem responder a pergunta, apenas murmura *“è una cosa ben buffa la*

vita!”. Por alguns instantes, os maus elementos que haviam ouvido a história ficaram em silêncio, porque, segundo o narrador “*anche agli uomini più sciagurati certe cose danno parecchio a pensare*”.

E ao leitor, esta narrativa também leva pensar. Seria, de fato, o velho na cadeia, o mesmo velho da cabana? Existindo tantos *Morro il Grande* espalhados pelo mundo, não seria ele apenas mais um? Não seria aquela apenas uma história contada para ganhar o respeito dos presos, garantindo assim sua segurança em um ambiente hostil? Seria a narrativa um elogio à humildade, que se articula seguindo as regras da progressão e iteração: não é o “*ricchissimo mercante*”, nem o “*famosissimo scienziato*”, nem o “*valoroso guerriero*” o maior dos homens. Ao contrário do que se poderia esperar, é o velho eremita o “*più sereno, contento e probabilmente felice*” dos seres humanos. Estas são algumas possibilidades que podem ser levantadas durante a leitura do texto.

O tema do duplo é motivo recorrente na literatura universal e geralmente mostra uma faceta perdida da personalidade ou dá corpo aos eternos conflitos humanos relativos ao dualismo bem/mal e razão/instinto. Conforme Jackson (2003, p. 50), duplos ou personalidades múltiplas mostram o colapso das diferenças, de forma que no fantástico tradicional a idéia de multiplicidade já não é uma metáfora mas é literalmente realizada: “*self transforms into selves*”.

Assim, em alguns textos o duplo é o reflexo distorcido do protagonista, o lado negro de sua personalidade, que se materializa como em *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, por exemplo, ou uma representação do seu verdadeiro-eu como em *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, só para citar duas das referências mais populares no que se refere a temática do duplo. Convém recordar também a narrativa *William Wilson*, de Edgar Allan Poe que mostra o conflito entre duas personagens, de nomes e fisionomias idênticas, mas moralmente antagônicas. Neste conto, a figura do duplo é um sócio “perfeito”, que

aconselha e impõe limites, e que aparece nos momentos em que a conduta de William Wilson atinge o máximo de desregramento.

No conto de Buzzati, as personagens dividem o mesmo nome, mas a idéia do duplo não segue nenhuma das configurações propostas pelas referências anteriormente citadas. Não estamos diante de múltiplas personalidades nem de algum aspecto sombrio da personalidade que persegue a personagem e a força a um inevitável confronto com si mesmo e com seus desejos mais sombrios, e muito menos com um sósia que simboliza a consciência.

O duplo em Buzzati surge em uma ambientação alegórica que remete à fábula, em que o prazer de se contar uma história é celebrado pelo autor em cada um dos relatos dos homônimos, sendo que cada um deles adiciona um novo cenário à narrativa. A duplicidade em Buzzati representa diferentes estilos de vida que se contrapõem à figura miserável do velho, de maneira que, sua grandeza não viria dos bens materiais, nem do conhecimento e muito menos da bravura, mas sim da penitência e da devoção a Deus. Contudo, como o próprio narrador coloca “*per una ragione o per l'altra, tutti erano stati denominati grandi*”. O que se percebe é que a grandeza é relativa e limitada a esfera de atuação de cada indivíduo, já que cada um dos *Morros* é “grande” no local onde habita, de maneira que ao sair de suas terras, sempre há outro que também é grande e tão grande quanto. O mesmo ocorre com o velho, que a princípio, assim que chega à cadeia não passa de um simples mendigo, preso por vagabundagem.

Porém, mesmo que a grandeza seja limitada ao local onde se encontra o *Morro il Grande*, o velho, ao contar a história, consegue ultrapassar esse limite, possibilitando que ele venha a ser considerado grande também fora do seu lugar de origem. Lembrando que todo o texto se articula através de narrativas que são contadas pelos diferentes *Morro il Grande*, seria então a capacidade de contar uma boa história, como se propõe o pobre velho, que consegue convencer seus ouvintes de sua grandeza o verdadeiro diferencial, o que de fato determinaria

a “grandeza do homem”? Seria a imaginação a maior grandeza do homem? Buzzati não responde a esse questionamento, de modo que cabe ao leitor a tarefa de buscar ou não uma resposta.

6.1.5. Sonho e fantástico em *La frana*

Em *Sessanta Racconti*, apenas dois contos, *All' Idrogeno*⁷⁸ e *La frana* partem de uma situação na qual a personagem tem seu sono abruptamente interrompido por uma ligação telefônica, sendo que ambos os enredos envolvem acontecimentos absurdos e inexplicáveis. A informação do estado de sono e a estranheza da narrativa pode levar o leitor a questionar se aquilo que é narrado se refere de fato à realidade da personagem ou se não passa do relato de um sonho. Porém, enquanto que *All' Idrogeno* apresenta um narrador em primeira pessoa, cujo posicionamento autodiegético pode resultar em uma certa desconfiança por parte do leitor com relação à credibilidade do discurso, *La frana* apresenta um narrador em terceira pessoa, onisciente, que busca estabelecer uma relação de confiança com o leitor de modo que esse passe a aceitar o que está sendo narrado como verdadeiro.

Assim, este narrador nos apresenta ao protagonista, o jornalista Giovanni, que nunca havia feito “*un servizio importante*”, e que recebe uma ligação do diretor do jornal para cobrir um desmoronamento de terra em *Valle Ortica*: “*Un villaggio è rimasto sotto, ci devono essere dei morti... Del resto vedrà lei.*”

Giovanni parte em uma fria manhã de fevereiro, pensando se tratar de uma catástrofe com “*centinaia di vittime*”; de modo a render bastante trabalho, imaginando também a concorrência “*dei colleghi degli altri giornali*”, mais espertos do que ele e que provavelmente já estariam no local do incidente. Assim, o jornalista observa os carros que iam à mesma direção procurando rostos conhecidos, porém “*erano sempre volti sconosciuti, con una espressione annoiata e sonnolenta, come se la terribile sciagura non avesse per loro la*

⁷⁸ Analisado no Capítulo 5.

minima importanza.”

Ao pegar a estrada de terra em direção a *Valle Ortica*, nem sinal de alguma anormalidade, nem ambulâncias, nem caminhões de socorro, e mesmo ao se aproximar cada vez mais do vilarejo “*non appariva fermento o allarme di sorta*”. Giovanni chega ao vilarejo de Goro ao meio-dia e encontra a praça central deserta. Tudo parecia vazio. Vê a fachada de um hotel e se dirige até ele, encontrando o proprietário almoçando calmamente com a família. Ao perguntar pelo desmoronamento, obtém como resposta: “*Qui non ci sono frane...*”. O proprietário insiste para que o jornalista sente com eles à mesa, porém, Giovanni estava imbuído de uma missão, deveria cobrir sua primeira grande matéria de modo que:

cominciava a sentirsi inquieto; avrebbe mangiato, si capisce, ma prima voleva vedere la frana, come mai a Goro non se ne sapeva nulla? Il direttore gli aveva dato ben chiare indicazioni.

Um dos filhos do dono do hotel, com cerca de 12 anos, diz que de fato havia um desmoronamento, mas em outra localidade, Sant’Elmo. Contudo, o pai replica a informação - havia ocorrido um desmoronamento quando o filho ainda era pequeno, mas nos arredores de Goro. Porém, o menino insiste, de modo que o jornalista vai até Sant’Elmo. Lá ele é conduzido a um desmoronamento que havia ocorrido há cerca de 300, 400 anos, e, irritado, ele passa a perguntar para outros habitantes sobre o desmoronamento de modo que é conduzido até pequenos e insignificantes deslizamentos de terra, que em nada lembravam um grande desastre da natureza. O clima de suspense aumenta ainda mais, de modo que o leitor passa a questionar de fato se existe ou não o tal desmoronamento ou se o evento era apenas fruto da imaginação do protagonista, ou então se convence como o protagonista (que chega ao ponto de imaginar algum complô) que há algo de obscuro com relação ao ocorrido, como se houvesse “*cosa di losco e delittuoso nella storia della frana*”. Só assim seria possível explicar racionalmente o fato de que ninguém sabia onde havia ocorrido a tragédia. O faro jornalístico de Giovanni parecia ter o conduzido a: “*la scoperta di un complotto romanzesco,*

tanto più straordinario lassù, in quel paese tagliato fuori del mondo!”.

Porém, as suspeitas do protagonista se mostram infundadas, sendo que em certa altura, quando as buscas se revelam todas vãs, o narrador comenta: *“Tutto qui il mistero? Melanconica sera delle montagne, in mezzo a gente stupida e misteriosa...”* De fato, não havia nada de misterioso ou de sórdido envolvendo o desmoronamento, não havia nenhum complô nem algum motivo que levasse a conclusão de que o desmoronamento havia sido escondido pelos moradores. Irritado e frustrado, Giovanni conclui: *“Inutile chiedere ancora[...] Ciascuno mi darebbe una risposta diversa, come è avvenuto finora, ciascuno mi condurrà a vedere posti differenti, senza il minimo costrutto per il giornale.”*

A seguir, há no texto uma marca de estilo de Dino Buzzati, o uso dos parênteses para fazer um comentário, uma reflexão ou uma explicação que muitas vezes pode ganhar outros significados além do assumido na narrativa, se referindo a conteúdos extra-textuais. Neste trecho, o desmoronamento assume um conteúdo metafórico, uma tragédia pessoal que é individual, exclusiva, e que aos demais indivíduos não possui qualquer importância:

(Ciascuno ha in verità la sua propria frana⁷⁹, a uno è crollato il terriccio sul campo, all'altro sta smottando la concimaia, un altro ancora conosce il lavoro dell'antico ghiaione, ciascuno ha la sua propria misera frana, ma non è mai quella che importa a Giovanni, la grande frana, su cui scrivere tre colonne di giornale, che sarebbe forse la sua fortuna.)

Giovanni resolve então partir, pensando de que maneira um acontecimento insignificante de um vilarejo minúsculo acabara por ser deformado até chegar à cidade como uma grande tragédia. Histórias como aquela *“non erano rare, in fin dei conti ciò rientrava nella normalità della vita”*. Não seria absurdo aceitar o fato de que um pequeno acontecimento, na medida em que é transmitido, acaba sofrendo modificações e ganhando diferentes significados. Porém, *“adesso toccava a Giovanni pagare”*, mesmo que nada de significativo houvesse ocorrido, mesmo que ele não tivesse culpa disto, iria acabar por fazer um papelão diante do chefe, já que não existia nenhuma tragédia a ser noticiada. Por um

⁷⁹ Grifo nosso.

instante, uma possibilidade lhe veio em mente: *“A meno che...” ma sorrise, misurando l'assurdità della cosa.*”

Deste modo, o jornalista deixa Sant'Elmo, contornando as curvas do vale, sem uma única alma viva por testemunha. O carro descia *“battendo ogni tanto sull'opposta parete del vallone, sulle basse nubi, su sinistri roccioni, alberi morti.”* e numa velocidade bastante lenta, como se estivesse sendo retardado *“da una speranza estrema.”* Convém evidenciar que mesmo diante da frustração de todas as suas expectativas, diante de uma série de negativas, quase que de maneira obstinada, ou talvez movido pelo descontentamento, ou perturbado pelo rumo dos acontecimentos, Giovanni mantinha em seu íntimo a esperança de encontrar a tal *“frana”*.

A incerteza que perdura no texto é uma característica dos textos fantásticos ditos “clássicos”, nos quais não é possível delimitar realmente o que é fruto da mente, da percepção da personagem, ou o que é factual. Assim, a certo ponto, Giovanni escuta *“alle sue spalle, [...] il principio di uno scroscio immenso che sembrava scuotere la terra”*. O narrador não deixa claro ao leitor se aquilo era verdade ou delírio da mente obsessiva do jornalista: *“allucinazione forse, ma poteva anche darsi di no”*. Sendo verdade ou não, o jornalista foi tomado *“da un orgasmo inesprimibile, stranamente simile alla gioia.”* Finalmente havia encontrado o que tanto procurava e talvez até mesmo tenha se tornado uma vítima do seu desejo, já que se encontrava na montanha no momento do desmoronamento.

O ponto de contato com o Surrealismo se dá justamente pelo retardamento/defasagem entre os fatos relatados e o seu significado, técnica bastante usual entre os surrealistas, e que visa criar uma atmosfera, uma ambientação que permita a invasão da realidade pelo fantástico, como se verifica no conto, uma vez que o desmoronamento só vem a adquirir sentido ao final do texto.

O terreno brumoso do fantástico e a inteligência do texto impedem uma tentativa de

leitura ingênua, já que uma atmosfera de contornos misteriosos, incertos, leva a especular se o jornalista havia tido um sonho premonitório quanto à tragédia ou sua frustração e sua busca obsessiva o levaram a imaginar tal acontecimento, ou ainda se ele encontrara a sua *própria* *frana* real ou imaginária, uma vez que supostamente teria o grande furo jornalístico de sua carreira.

Independente da escolha ou não de uma destas possíveis leituras, convém destacar que estas multívocas variantes enriquecem bem mais o texto com o sugerido do que com o declarado, enveredando, sobretudo, pelos ilimitados domínios do subconsciente, explorado pelo autor de modo sutil e diluído durante toda a narrativa, e quem tem no possível sonho do protagonista ou no inusitado desfecho narrativo seus exemplos mais representativos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Surrealismo, herdeiro e difusor de movimentos artísticos que o precederam (principalmente do Dadaísmo), com uma atuação histórica relevante no período do entre-guerras, surge na França como uma revolta, uma repulsa, uma resposta aos massacres da 1ª Guerra e à sociedade que os produziu, mas também à ideologia “racional-positivista”, à racionalidade vista como limitada, ao espírito mercantilista, à civilização burguesa, à sociedade capitalista-industrial.

Como alternativa a um mundo em crise, no qual o homem se encontra limitado pela razão, os surrealistas propõem utopicamente a criação de uma realidade absoluta, uma resolução dialética da antinomia entre o mundo do sonho e o da vigília, um retorno ao mágico, ao inexplicável, ao encantamento, onde o inconsciente, os sonhos, o desejo, o maravilhoso, a poesia seriam algumas das vias através das quais o homem alcançaria seu ideal de liberdade. A crítica radical aos valores sociais e morais estratificados, a negação de qualquer convenção formal estilística, a poética libertária, acabam por atrair diversos artistas, que contribuíram para uma imensa amplitude e heterogeneidade de manifestações surrealistas, de modo que o Surrealismo acaba por ganhar vários e vastos sentidos, ultrapassando as fronteiras geográficas e temporais do seu surgimento, dificultando assim a construção de definições e a identificação dos elementos que viessem de fato configurar a surrealidade.

Assim sendo, a divisão proposta pelos teóricos entre um Surrealismo compreendido como *stricto sensu*, vinculado diretamente ao grupo liderado por Breton e a um momento histórico preciso, e um outro tipo, dito *lato*, que reuniria manifestações sem ligação histórica e direta com o grupo francês, mas que de algum modo se assemelham, se apropriam ou reconfiguram elementos da poética surrealista pode ser uma forma eficaz de administrar as diferentes facetas que adquiriu o Surrealismo ao longo do século XX.

E é justamente tendo em mente tal diferenciação que se torna possível aproximar alguns textos de Dino Buzzati (que se definia apenas como “contador de histórias”) - autor avesso a qualquer associação de sua obra a correntes, estilos ou escolas, indiferente a qualquer ideologia ou influência de grupos ou escolas literárias - à poética pertencente ao movimento de vanguarda de maior repercussão e popularidade, o Surrealismo.

De fato, independente do suposto isolamento do autor apontado pela crítica, certos indícios parecem confirmar uma aproximação, um possível diálogo com a poética do movimento. Em mais de uma ocasião, em entrevistas ou em declarações a amigos, Buzzati revelou sua admiração por alguns pintores e escritores surrealistas; sendo que em sua produção pictórica é visível a presença do Surrealismo como meio expressivo, verificável em quadros como *Toc Toc* (1957) e *La casa dei misteri - Alle cinque* (1965). Além disso, em *Poema a Fumetti* existem referências visuais a artistas surrealistas (De Chirico, Picabia, Ernst, Magritte, Dalí) e referências lingüísticas a textos e idéias de André Breton (“Grandes Transparentes”, *Mélusines*).

Porém, quando se trata de seus contos, tal aproximação deve ser realizada tomando-se algumas precauções. Uma vez que Buzzati é um autor dificilmente enquadrável em virtude do caráter multiforme, rico e criativo de suas narrativas, limitar sua produção a determinada nomenclatura ou enfoque implica no risco de se obter uma visão imprecisa e incompleta. Assim sendo, deve-se evitar essa postura também em relação ao Surrealismo, para que não se restrinja a obra de Buzzati apenas a uma classificação, ainda que se reconheça em seus textos aspectos que também pertencem à poética surrealista.

Deste modo, verificou-se que para estabelecer um ponto de contato da obra de Buzzati com o Surrealismo, é mais produtivo direcionar a abordagem à comprovação de afinidades estéticas e/ou conceituais e possíveis diálogos ou releituras entre a produção do autor italiano e as demais manifestações surrealistas, reforçando-se a noção de que tal conexão se estabelece

dentro de uma perspectiva *lato sensu*, uma vez que nas narrativas de Dino Buzzati o automatismo verbal (verificável em manifestações surrealistas *stricto sensu*) é pouco representativo e praticamente ausente.

Contudo, em Buzzati, é na aparente “normalidade” da língua que se materializa claramente ao leitor a fusão entre o real o imaginário, já que, sem comprometer ou dificultar a fluência narrativa, o autor consegue iluminar com a força da linguagem os lugares do inconsciente até então intocados, vencendo a tensão entre racional e irracional, fundindo clareza lingüística a imagens oníricas, surreais ou absurdas, num processo que de certa forma cumpre a proposta surrealista de conectar “*la vie éveillée*” (a vida acordada) e “*la vie de rêve*” (a vida de sonho).

Curiosamente, a distinção lingüística de Buzzati com relação a outros escritores considerados surrealistas é o primeiro vestígio positivo que torna possível falar em um *surrealismo buzzatiano*, um emprego característico da poética surrealista, ainda que no sentido *lato*, constatável nos contos em que há uma conexão com o referencial surrealista, dentro de uma nova perspectiva - onde a linguagem adquire uma nova configuração na construção da surrealidade, o que vai ao encontro das observações de Biondi (1992, p. 82). Segundo o crítico, o Surrealismo, na percepção de Buzzati, funcionaria como um objeto, já que em sua obra estão presentes todos os temas canônicos da estética surrealista, mas aplicados em áreas diversas das originais.

Ainda sobre a questão da linguagem dos contos na coletânea *Sessanta Racconti*, convém fazer mais algumas observações, já que diversos estudos têm insistido na idéia de que a linguagem empregada pelo autor seria apenas *standard*, um registro acessível a um leitor médio, que muitas vezes se assemelha à crônica. Contudo, durante o presente estudo, através de uma análise mais detalhada, constatou-se que a suposta “simplicidade lingüística” se revela mais complexa e variada do que aparenta. Mostra-se na verdade repleta de particularidades,

de marcas textuais exclusivas do autor e quase sempre empregadas visando ampliar sentidos, reforçar ou construir momentos específicos da narrativa com o intuito de produzir algum efeito no leitor. Nos contos analisados, observou-se algumas especificidades como um peculiar ordenamento das palavras, a falta ou emprego distinto de sinais de pontuação, como a vírgula e o uso de parênteses, ou ainda a oscilação entre léxico elevado, tipicamente literário, e linguagem coloquial, muitas vezes enriquecida pelos regionalismos, cujo emprego contribui para construção do universo e da personalidade das personagens.

Com referência ao “estilo” de Buzzati, convém recordar a acepção de uma das principais estudiosas da obra do escritor, Nella Giannetto (1989), que resume na expressão *coraggio della fantasia* a posição do autor com relação à questão histórico-cultural. A expressão utilizada pela estudiosa refere-se à predileção de Buzzati por uma literatura imaginativa justamente no período em que na Itália predominava o Neo-Realismo e a literatura de forte empenho social; mas também ao próprio universo poético do escritor, que através de uma ruptura do cotidiano, fundindo real e imaginário, altera os códigos convencionais e os pontos de referência que balizam a compreensão do leitor do que é realidade e do que não é, explorando os mais banais aspectos do dia-a-dia sob as lentes da imaginação. O resultado é uma literatura na qual o autor, fazendo uso de diferentes artifícios, dilata, subverte a própria função ou natureza da fantasia, de maneira que esta passa a ser algo que pertence ao real ou ao “eu”, como se fosse uma parte obscura que subitamente se revela ou que pouco a pouco vai ganhando materialidade.

Assim sendo, a dimensão fantástica presente em contos de Buzzati não é evasão ou fuga da realidade, pelo contrário, acaba por reforçar seus significados uma vez que, da forma como são construídas as narrativas, fundindo-se normalidade/absurdo, vigília/sonho, realidade/fantasia, o leitor questiona suas convicções passando a duvidar da sua capacidade de reconhecer claramente as fronteiras “real/imaginário”, o que gera o inquietamento, o espanto,

o encanto que permite a identificação do leitor com algo que apenas parece aparentemente distante da realidade, mas que na verdade o instiga, desafia, retira-o de sua posição cômoda e receptiva e convida-o a refletir sobre a morte, a efemeridade do tempo, a angústia, a insatisfação do homem diante de sua finitude, a incapacidade de comunicação e de harmonia com outros indivíduos, a solidão e o superficialismo das relações humanas.

Suspendendo a ordem habitual das coisas, desfazendo o convencional, unindo elementos díspares e criando o mágico, Buzzati faz o leitor mergulhar num novo *spectrum* da realidade, uma realidade distorcida que pode ser vista como surreal, a qual o leitor, assim como as personagens dos contos, aceita como verdade, como fato. Assim, não se contesta a materialidade da gota que sobe as escadas (*Una Goccia*), a possibilidade de uma bomba H ser enviada para alguém pelo correio (*All' Idrogeno*) e muito menos o cavalgar de um homem por toda a vida em busca de fronteiras inexistentes (*Sette Messaggeri*) ou ainda uma bola de papel cujo conteúdo é totalmente dispensável para torná-la uma relíquia (*Una Pallottola di carta*).

Nas narrativas de Buzzati também é clara a sua intolerância a todas as formas de dominação, sua repulsa a qualquer sistema que venha afastar o homem de si mesmo, outro possível ponto de contato com o Surrealismo, também contraditório, provocador, inquietante, sempre buscando tirar o homem do marasmo a que a sociedade burguesa o condenou.

Mais do que semelhanças conceituais, no que se refere ao *corpus* analisado, também é possível perceber uma afinidade estética, através do emprego de elementos reconhecidamente surrealistas: o acaso objetivo, o humor negro, o sonho, o maravilhoso e o fantástico, sendo que em alguns contos há a presença de mais de um elemento. Na maioria das ocorrências, eles se apresentam dentro da perspectiva surrealista, mas não sem adquirir a marca pessoal do autor. Como exemplo, pode-se recordar a questão do emprego do acaso objetivo, que não aparece em livres associações descontroladas, mas sim como estratégia narrativa, sendo que, ao contrário da maioria das obras surrealistas que fazem uso do acaso objetivo buscando a

“projeção do maravilhoso no real”, no conto *Qualche utile indicazione a due autentici gentiluomini (di cui uno deceduto per morte violenta)* é o trágico que o acaso objetivo projeta, mesmo que seu efeito seja amenizado pelo humor negro. Processos semelhantes podem ser observados com relação aos demais elementos, o que vem mais uma vez corroborar a tese da existência de um *surrealismo buzzatiano*, entendido como o modo particular com que o autor revela o caráter surrealista de sua obra, subvertendo suas referências.

Mesmo constatando-se a presença de tais elementos no *corpus* analisado, sabe-se que não é possível falar em uma adesão ao Surrealismo, nem afirmar com absoluta certeza que há o emprego intencional desses elementos por parte de Buzzati. Porém, pode-se falar em um paralelismo, impulsionado talvez pelo panorama histórico - cultural italiano e europeu, uma época (décadas de 30 - 40) em que a angústia de viver atinge o seu ápice, na qual o homem se distancia cada vez mais de si mesmo, privado dos seus referenciais de liberdade e mergulhado em um mundo fragmentado de violência, medo e desespero originado pelas guerras e pela ascensão dos regimes totalitaristas. Dino Buzzati, assim como os surrealistas, sente a necessidade de resgatar a imaginação, o sonho, o pensamento despreocupado, o desejo reprimido, fazendo uso de material pertencente ao inconsciente para revelar a realidade além da aparência limitada e fragmentária, o maravilhoso escondido no cotidiano, percebendo a vida mais do que a simples soma de suas manifestações externas.

Existiam outras dimensões a serem consideradas na busca de um significado - o reinado interior dos sonhos e da imaginação. De diferentes formas e nuances, com imagens sublimes ou perturbadoras, misturando realidade, fantasia, pesadelo, sonho, as narrativas de Buzzati refletem, sobretudo, uma lúcida análise sobre as angústias e frustrações do homem contemporâneo, solitário diante do absurdo da vida.

REFERÊNCIAS

1. Dino Buzzati

Narrativas

- Bàrnabo delle montagne.** Milano-Roma: Treves-Treccani-Tumminelli, 1933.
- Il segreto del Bosco Vecchio.** Milano-Roma: Treves-Treccani-Tumminelli, 1935.
- Il deserto dei Tartari.** Milano: Rizzoli, 1940.
- I sette messaggeri.** Milano: Mondadori, 1942.
- La famosa invasione degli orsi in Sicilia.** Milano: Rizzoli, 1945.
- Il libro delle pipe.** Milano: Antonioli, 1945.
- Paura alla Scala.** Milano: Mondadori, 1949.
- In quel preciso momento.** Vicenza: Neri Pozza, 1950.
- Il crollo della Baliverna.** Milano: Mondadori, 1957.
- Sessanta racconti.** Milano: Mondadori, 1958.
- Le storie dipinte.** Milano: All'insegna dei Re Magi, 1958.
- Esperimento di magia.** Padova: Rebellato, 1958.
- Il grande ritratto.** Milano: Mondadori, 1960.
- Egregio signore, siamo spiacenti di...** Milano: Elmo, 1960.
- Un amore.** Milano: Mondadori, 1963.
- Il colombre e altri cinquanta racconti.** Milano: Mondadori, 1966.
- La boutique del mistero.** Milano: Mondadori, 1968.
- Poema a Fumetti.** Milano: Mondadori, 1969.
- Le notti difficili.** Milano: Mondadori, 1971.
- I miracoli di Val Morel.** Milano: Garzanti, 1971.
- Obras póstumas: seleções e coletâneas de narrativas**
- Cronache terrestri.** A cura di Domenico Porzio. Milano: Mondadori, 1972.
- Romanzi e racconti.** A cura di Giuliano Gramigna. Milano: Mondadori, 1975.
- I misteri d'Italia.** Milano: Mondadori, 1978.
- I dispiaceri del re.** Torino: Stampatori, 1980.
- L'uccisione del drago e altri racconti.** A cura di Domenico Manzella. Milano: Edizioni scolastiche Bruno Mondadori, 1980.
- Dino Buzzati al Giro d'Italia.** A cura di Claudio Marabini. Milano: Mondadori, 1981.

- 180 racconti.** A cura di Carlo Della Corte, Milano: Mondadori, 1982.
- Per grazia ricevuta.** Milano: Grandi Edizioni Italiane, 1983.
- Cronache nere.** A cura di Oreste Del Buono, Roma-Napoli: Theoria, 1984.
- Il reggimento parte all'alba.** Milano: Frassinelli, 1985.
- Lettere a Brambilla.** A cura di Luciano Simonelli. Novara: De Agostini, 1985.
- Le montagne di vetro.** A cura di Enrico Camanni. Torino: Vivalda, 1989.
- Il meglio dei racconti.** A cura di Federico Roncoroni. Milano: Mondadori, 1989.
- Lo strano Natale di Mr. Scrooge e altre storie.** A cura di Domenico Porzio. Milano: Mondadori, 1990.
- Bestiario.** Milano: Mondadori, 1991.
- Il buttafuoco.** Milano: Mondadori, 1992.
- Il borghese stregato e altri racconti.** Milano: Mondadori, 1994.
- Il crollo della Baliverna e altre storie di insolito quotidiano.** A cura di Tea Noja, Milano: Mondadori Scuola, 1995.
- Opere scelte.** A cura di Giulio Carnazzi. Milano: Mondadori, 1998.
- E laggiù, forse, qualcuno ci aspetta.** A cura di Gian Paolo Marchi. Verona: Fondazione Cassa di risparmio di Verona Vicenza Belluno e Ancona, 2000.

Corpus analisado

BUZZATI, Dino. **Sessanta Racconti.** Milano: Mondadori, 2002.

Estudos críticos sobre o autor

ARSLAN, Antonia. **Invito alla lettura di Buzzati.** 3. ed. Milano: Mursia, 1988, p. 113-117.

_____. **Dino Buzzati tra fantastico e realistico.** Modena: Mucchi, 1993.

BIONDI, Alvaro. Metafora e sogno: la narrativa di Buzzati fra "Italia Magica" e "Surrealismo Italiano", In: GIANNETTO, Nella (Org.). **Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale, Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989.** Milano: Mondadori, 1992, p.15-59.

BUZZATI, Almerina; LE NOCI, Guido. **Il pianeta Buzzati.** Milano: Apollinaire, 1974.

CARLOS, Ana Maria. O fantástico universo desmoroante de Dino Buzzati. **INSIEME – Revista da APIESP.** São Paulo, n. 6, p. 40-43, 1995.

CAVALLINI, Giorgio. Vitalità e tenuta della narrativa di Buzzati. In: **Critica Letteraria,** 1993, n. 79, p. 267-297.

CIRILLO, Silvana. **Scrittori sulla "soglia": Alvaro/Buzzati/ Landolfi/Malerba/Zavattini**. Roma: EuRoma, 1995.

CROTTI, Ilario. **Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise**, Milano, Mursia, 1994.
 _____. **Buzzati**. Firenze: La Nuova Italia, 1977.

DANSTRUP, Aase Lagoni. Buzzati e Calvino: due scrittori e due concezioni del fantastico. In: IL PIANETA BUZZATI. Feltre-Belluno 12-15 ottobre 1989. **Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale**. Milano:Mondadori, 1992, p.137-149.

D' AQUINO, Alida. Letteratura Italiana – Dino Buzzati. **Il Rezzonico- Facoltà di Lettere e Filosofia di Catania**. Catania, 18 de março de 2003. Disponível em: <[http:// www.wwww.illezzonico.it](http://www.wwww.illezzonico.it)>. Acesso em 22 jul. 2003.

DE MARCHI, Pietro. Quando la paura diventa "panik". A proposito della traduzione tedesca di "Paura alla Scala" di Dino Buzzati. In: **Rassegna europea di letteratura italiana**, 1993, n. 1, p. 95-107.

DINO BUZZATI HOME PAGE. Cenni biografici e bibliografia. Disponível em: <<http://www.geocities.com/Athens/Delphi/8892/>>. Acesso em 22 jul. 2003.

FANELLI, Giuseppe. Buzzati, la critica e il fantastico. In: IL PIANETA BUZZATI. Feltre-Belluno 12-15 ottobre 1989. **Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale**. Milano:Mondadori, 1992, p.383-392.

FERRARI, Stefano. Buzzati, Kafka e il sogno: preliminari per una psicologia del fantastico. In: **Il Verri**, 1995, n. 3-4, p. 57-73.

GIACOMAZZI, Giuseppina. In viaggio con Dino Buzzati - il nulla regna oltre il confine. **La Repubblica Letteraria Italiana. Letteratura e Lingua Italiana Online**. Janeiro 2001. Disponível em: < <http://repubblicaletteraria.it/DinoBuzzati.html> >. Acesso em: 24 jan. 2005.

GIANFRANCESCHI, Fausto. **Dino Buzzati**. Torino: Burla Editore, 1967.

GIANNETTO, Nella. **Il coraggio della fantasia. Studi e ricerche intorno a Dino Buzzati**. Milano: Arcipelago Edizioni, 1989.

_____. Sessanta Racconti e una lingua da scoprire. In: DINO BUZZATI: LA LINGUA, LE LINGUE. Feltre-Belluno, 26-29 settembre 1991. **Dino Buzzati: la lingua, le lingue. Atti del Convegno Internazionale**. Milano:Mondadori, 1994, p.7-54

GION, Antonella. Lagana. **Dino Buzzati. Un autore da rileggere**. Venezia: Corbo & Fiore, 1983.

IMBERTY, Claude. Il rivale assente. In IL PIANETA BUZZATI. Feltre-Belluno 12-15 ottobre 1989. **Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale**. Milano:Arnoldo Mondadori, 1992, p. 186-204.

IOLI, Giovanna. **Dino Buzzati**. Milano: Mursia, 1988.

LAZZARIN, Stefano. Nani sulle spalle dei giganti. Buzzati e la grande tradizione del fantastico. **ITALIANISTICA – Rivista di Letteratura Italiana**. Pisa;Roma, n. 1, p. 103-119, Genn.- Apr. 2002.

MARTIN, Stephen. Exploding the Intertextual Buzzati and his [?] Reader of “ I sette messaggeri”, In: **Italica**, v.72, n. 1, p. 70-82.

MIGNONE, Mario. **Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati**. Ravenna: Longo, 1981.

PARADISI, Riccardo. Buzzati, l’anarca nel Deserto dei Tartari. **Rivista Bimestrale Ideazione**. 10 de outubro de 2003. Disponível em: <<http://www.ideazione.com> >. Acesso em: 12 nov. 2003.

PANAFIEU, Yves. **Le mystère Buzzati. Dédalles et labyrinthes. Masques et contradictions**. Liancourt Saint Pierre: YP Editions, 1995.

_____. **Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu. Luglio-Settembre 1971**. Milano: Mondadori, 1973.

RIVERA, Leonardo. Lo fantástico en Sessanta Racconti. In IL PIANETA BUZZATI. Feltre-Belluno 12-15 ottobre 1989. **Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale**. Milano:Mondadori, 1992. p. 475-494.

RUSSO, Fabio. Il gioco dell'Altro nello spazio del surreale: Buzzati e la dismisura. In IL PIANETA BUZZATI. Feltre-Belluno 12-15 ottobre 1989. **Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale**. Milano:Mondadori, 1992, p. 391-405.

TOSCANI, Claudio. **Guida alla lettura di Buzzati**. Milano: Mondadori, 1987.

_____. Introduzione. BUZZATI, Dino. **Il Colombero e altri cinquanta racconti**. Milano: Mondadori, 1992. p.5-14.

VOLPINI, Valerio. **Prosa e Narrativa dei Contemporanei**. Roma: Stadium, 1967.

2. Surrealismo

ADORNO, Theodor W.Revendo o Surrealismo.In:_____.**Notas de Literatura**. Trad. Jorge de Almeida.São Paulo :Duas Cidades;34, 2003. p.135-140.

ALEXANDRIAN, Sarane. **André Breton par lui-même**. Paris: Limiar, 1977.

ALQUIÉ, Ferdinand. **Philosophie du surréalisme**. Paris: Flammarion, 1977.

ARAGON, Louis et al. Declaração de 27 de janeiro de 1925. In: GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética surrealista**. São Paulo: Atlas, 1995, p. 65-66.

BRECHÓN, Robert. **Le Surréalisme**. Paris: Armand Colin, 1971.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução. Jorge Forbes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

- _____. **Manifestes du surréalisme**. Paris: Gallimard, 1965.
- _____. Anthologie de l'humour noir (1939). In: _____ **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1992. v.2.
- _____. "Entrée des médiums". Les pas perdus. (1924) In: _____ **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1992. v.1, p. 273-279.
- _____. Les Vases communicants (1932). In: _____ **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, v.2, 1992..
- _____. **Nadja**. Paris: Gallimard, 1964.
- _____. **Nadja**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. Lettre a Rolland de Renéville. In: LIMA, Sérgio. **A aventura surrealista**. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, v.1, 1995.
- CARROUGES, Michel. **André Breton et les données Fondamentales du surréalisme**. Paris: Gallimard, 1950.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O surrealismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. **Introducción al surrealismo**. Madrid: Revista de Occidente, 1953.
- DE LA CONCHA, Victor G. **El surrealismo**. Madrid: Taurus, 1982.
- DUBATTI, Jorge. El Surrealismo, de Paris a Buenos Aires. **Atalaia - Intermundos. Revista do CICTSUL**. Lisboa, n. 10-11, p. 39-48, 2002.
Disponível em: < <http://triplov.com/surreal/dubatti.html> > Acesso em: 30 jun 2006.
- DUROZOI, Gerard; LECHERBONNIER, Bernard. **O Surrealismo. Teorias, temas, técnicas**. Coimbra: Almedina, 1976.
- FORTINI, Franco. **O movimento surrealista**. 2ª ed.. Lisboa: Editorial Presença, 1980.
- GABELLONE, Lucio. **L' oggetto surrealista**. Torino: Einaudi, 1977.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética surrealista**. São Paulo: Atlas, 1995.
- GULLÓN, Ricardo. "¿Hubo un surrealismo español? In: DE LA CONCHA, Victor G. **El surrealismo**. Madrid: Taurus, 1982.p. 77-89.
- HARRIS, Nathaniel. **Vida e Obra de Dalí**. Rio de Janeiro: Ediouro 1995. p. 37; 70.
- ILIE, Paul. "El surrealismo espanõl como modalidad." In: DE LA CONCHA, Victor G. **El surrealismo**. Madrid: Taurus, 1982.p. 95-103.
- KERN, Edith. Surrealism: the language of the unthought. In: **Twentieth Century literature**. Hempstead, N.Y. vol. 21, n. 1 (fev. 1975), p. 37- 47.

LIMA, Sérgio. **A aventura surrealista**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

LÖWY, Michel. **A estrela da manhã - Surrealismo e Marxismo**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2002.

MARTINS, Floriano. O surrealismo que se mostra no Brasil. **Revista de Cultura Agulha**. Fortaleza - São Paulo. n. 21/22, fevereiro/março 2002. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag21martins.htm>> Acesso em 12 out. 2006

NADEAU, Maurice. **História do surrealismo**. Tradução. Geraldo Gerso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985, 175 p.

OVIEDO, Rocío. Del símbolo a la imagen surrealista. In: **Cuadernos Hispanoamericanos**. Madrid n. 456/457 (jun./jul. 1988), p. 961-971.

PARIENTE, Ángel. **Diccionario temático del surrealismo**. Madrid: Alianza, 1996.

PAZ, Octavio. **La búsqueda del comienzo: escritos sobre el surrealismo**. Madrid: Fundamentos, 1983.

_____. El Surrealismo. In: DE LA CONCHA, Victor G.. (Org.). **El surrealismo**. Madrid: Taurus, 1982. p.36-46.

PIERRE, José. **Il surrealismo**. Milano: Saggiatore, 1967.

PONGE, Robert. **O surrealismo**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1991.

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao surrealismo**. São Paulo: EDUSP, 1997.

XATARA, Cláudia Maria. O sobrenatural no surrealismo. In: **Revista de Letras** (São Paulo). São Paulo, v. 33 (1993), p. 187-198.

PERRY, Paulo S.; SOARES, Maria Antonieta; MONTEIRO E CASTRO, Rita. **História do Surrealismo**. Disponível em <<http://www.surrealismo.net>>. Acesso em 22 jul. 2003.

WILLER, Cláudio. Palestra sobre Surrealismo - Convocação de Cúmplices. 15 de outubro de 2004. **Surrealismo, Poesia e Liberdade**, periódico eletrônico. Disponível em <<http://www.triplov.com/surreal/khaitzine.html>> Acesso em 15 mar. 2006.

_____. Poética Surrealista: Arte e/ou Vida? **Revista de Cultura Agulha**. Fortaleza -São Paulo. n. 18/19, nov./dez. 2001. Disponível em <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag18willer.htm>> Acesso em 26 out. 2005.

Surrealismo Italiano

CIRILLO, Silvana. **Nei dintorni del Surrealismo. Da Alvaro a Zavattini. Umoristi, balordi e sognatori nella Letteratura Italiana del Novecento**. Roma: Riuniti, 2006.

CONTINI, Gianfranco. Prefazione. **Italia Magica. Racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da G. Contini.** Torino: Einaudi, 1988.

BERNARDINI, Roberto. **Il surrealismo.** Disponível em: <http://www.biblionet.com/lett_ita/rapporto_col_surrealismo.htm>. Acesso em 22 jul. 2003.

BIONDI, Alvaro. L'"Italie Magique", il surrealismo italiano e Tommaso Landolfi. In: ROMAGNOLI, Sergio. (Org.). **Una giornata per Landolfi. Atti del convegno.** Firenze: Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1981. p. 28-88.

_____. Metafora e sogno, Il surrealismo italiano dagli anni trenta agli anni quaranta. In: MATTESINI, Francesco. (Org.). **Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana dagli anni venti e trenta.** Milano: Vita e Pensiero, 1989. p. 267-316.

DOLFI, Anna. Una passione surrealista. In: _____. **Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi. Atti delle giornate di studio Firenze 23-24 marzo 1984.** Firenze: Gabinetto G. P. Vieusseux, 1987.

SERRA, Edda. **Enrico Morovich e il Surrealismo in Italia.** Disponível em: <http://www.istitutogiuliano.it/publicazioni/Enrico_Morovich.htm>. Acesso em 22 jul. 2003.

SURREALISMO. Disponível em: <<http://www.girodivite.it/antenati/xx2sec/surreale.htm>>. Acesso em 22 jul. 2003.

Acaso Objetivo

ABREU, Fernanda Rangel de Paiva. **Cidade e literatura: reflexões sobre a Paris do romance policial de Léo Malet** Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2004.

BENJAMIN, Walter. O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: _____. **Magia e Técnica. Arte e Política.** 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.21-35.

CARROUGES, Michel. Hasard objectif. In: ALQUIÉ, Ferdinand. **Entrétiens sur le surréalisme.** Paris: Mouton, 1968.

COSTA, Anderson da. **As traduções de Nadja e o (a)caso-objetivo da marginalização do Surrealismo no Brasil.** 2004. 168 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) Centro de Comunicação e Expressão. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

NASCIMENTO, Flávia. Errância e acaso, angústia e morte em Les Dernières nuits de Paris, de Philippe Soupault. **Revista de Cultura Agulha.** Fortaleza-São Paulo. n. 54, nov./dez. 2006. p. 9 Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag54soupault.htm>> Acesso em 16 dez. 2006.

_____. WILLER, Cláudio. O acaso objetivo e André Breton: encontros com a vida e a morte. **Revista de Cultura Agulha.** Fortaleza - São Paulo. n. 24, maio 2002. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag24willer.htm>> Acesso em 12 out. 2006.

Sonho

ALEXANDRIAN, Sarane. **Surréalisme et le rêve**. Paris: Gallimard, 1974.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In: _____ **Edição Standard Brasileira das obras completas de Sigmund Freud** (E.S.B.), v. V. Rio de Janeiro, Imago, 1987.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. **A Terceira Margem do Liffey: Uma Aproximação ao Finnegans Wake**. Florianópolis: UFSC, Pós-Graduação em Literatura, 2001. 366 fls. Dissertação de mestrado em Teoria Literária.

Humor negro

CASTRO, Catarina., s.v. "Humor". In: **E-Dicionário de Termos Literários**. Org. Carlos Ceia, 2005. Disponível em <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/Humor.htm>> Acesso em 23 out. 2005.

FACIOLI, Valentim. Prévert e o Surrealismo. In: **Opinião Acadêmica**. Coojornal. Disponível em <<http://www.riototal.com.br/coojornal/academicos026.htm>> Acesso em 26 out. 2006.

FREUD, Sigmund. Os chistes e a sua relação com o inconsciente. In: _____ **Edição Standard Brasileira das obras completas de Sigmund Freud** (E.S.B.), v. VIII. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

_____. O humor. In: _____ **Edição Standard Brasileira das obras completas de Sigmund Freud** (E.S.B.), v. XXI. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

HEGEL, Geog W. Friedrich. **Cursos de Estética**. Tradução. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, v.1 2001.

KRÜHLER, Maria Manuela Pardal. **Humor Negro e Surrealismo na Obra de Mário Henrique Leiria**. Dissertação (Mestrado em Lit. Comparadas Port. e Francesa). Universidade Nova de Lisboa, 1994.

MARTINS, José Cândido. **Teoria da Paródia Surrealista**. APPACDM, Braga, 1995.

MASSONI, Maria Izabel de Oliveira. O Riso diferente. **Alfa - Revista de Lingüística**, São José do Rio Preto - SP, v. 39, p. 121-129, 1995.

PICON, Gaeton. **Panorama de la nouvelle littérature française**. Paris: Gallimard, 1957.

WINSTON, Matthew. Humour noir and black humour. **Veins of humor**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, Harvard English Studies, 1972.

Maravilhoso e Fantástico

BOZZETTO, Roger. Un fantastique surréaliste: Marcel Bealu. **Otrante n.6 - Marcel Bealu, le veilleur de nuit**. Paris: Kimé: 1994.

CARPENTIER, Alejo. **A literatura do maravilhoso**. Tradução. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, Vértice, 1987.

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COLLANI, Tania. L'art surréaliste et le fantastique cérébral. Regards sur l'Europe littéraire et le Fantastique. **RiLUnE- Revue des Littératures de l'Union Européenne**. Numéro spécial DESE.2004. Disponível em:
<http://www.rilune.org/dese/tesinepdf/Collani/Collani_Artfantastique.pdf> Acesso em 18 nov. 2005.

CRESSOT, Marcel. **O Estilo e as suas técnicas**. Tradução. Madalena Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1980.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy: The Literature of Subversion**. London; New York: Routledge, 2003.

MALRIEU, Joël. **Le fantastique**. Paris:Hachette, 1992.

MARTINHO, C. M. T. Articulações do duplo na Literatura Fantástica do Século XIX. In: Congresso Nacional de Linguística e Filologia, 7, 2003, Rio de Janeiro. **Cadernos do CNLF- Língua e Linguagem nos Textos Literários**. Rio de Janeiro: Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos, 2003. Série VII, n.09. Disponível em:
<<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-04.html>> Acesso em: 9 maio 2007.

OLIVEIRA, Nelson de. **Fantasma, fantoches e fantasia**. Rascunho – Jornal Literário. Curitiba, Out. 2006. Disponível em <
<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=3&lista=1&subsecao=10&ordem=1082&sem limite=todos>> Acesso: 26 abr. 2007

PHILIPPOV, Renata. **Sonho e Fantástico em Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire**. 1999. Dissertação (Mestrado em Letras - Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução. Maria Clara Castello.2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992 (Col. Debates -. Série Teoria da Literatura).

3. Literatura Italiana

ABRUGIATI, Luigia. **Studi di letteratura contemporanea**. Lanciano: Carabba, 1986.

ASOR ROSA, Alberto. **Storia della letteratura italiana**. Firenze: La Nuova Italia, 1990.

_____. **Dizionario della letteratura italiana del Novecento**. Torino: Einaudi, 1992.

BRAGAGLIA, Cristina. **Il piacere del racconto. Narrativa italiana e cinema (1895-1990)**. Firenze: La Nuova Italia, 1993.

BRIOSI, Sandro. **Letteratura Italiana del Novecento**. Milano: Ape, 1977.

CASTELLI, Ferdinando. **Letteratura dell' inquietudine**. Milano: Massimo, 1963.

CIOFFI, Antoni. et al. **Autori e Testi. Antologia della Letteratura dal Settecento a oggi**. Sancasciano Val di Pesa: Bruno Mondadori, 1992.

CONTINI, Gianfranco. **Italia magica. Racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da Gianfranco Contini**. Torino: Einaudi, 1988.

CORTI, Mario. **Viaggio nel' 900**. Milano: Mondadori, 1984.

_____. Reale e realismi, in Letteratura italiana del Novecento. In: ASOR ROSA, Alberto (Org.) **Bilancio di un secolo**. Torino: Einaudi, 2000.

DESIDERI, Giovannella. Il fantastico. In: ASOR ROSA, Alberto. (Org.). **Letteratura Italiana. Storia e Geografia**. Torino: Einaudi, 1989.

DOLFI, Anna (Org.). **L' avventura del novecento**. Milano: Garzanti, 1984.

FERRONI, Giulio. **Storia della letteratura italiana**. Milano: Einaudi Scuola, v.4, 1999.

GIOANOLA, Elio. Il racconto tra il magico e il surreale. In: **Letteratura italiana contemporanea.**, Roma: Lucarini, v. 2, 1980.

GIUDICE, Aldo; BRUNI, Giovanni. **Problemi e scrittori della Letteratura Italiana**. 4. ed. v. 3, tomo 2. Torino: Paravia, 1994.

MAURO, Walter. **Realtà, mito e favola nella narrativa italiana del Novecento**. Milano: Sugarco, 1974.

PEDULLÀ, Walter; BORSELLINO, Nino. Scrittori fantastici, surrealisti e realisti magici. In: **Storia generale della Letteratura italiana.**, Milano: Rizzoli, v.2, 2000.

SALINARI, Carlo et al. **Il Novecento italiano: cultura e letteratura**. Roma; Bari: Laterza, 1983.

SOLMI, Sergio. **Della favola, del viaggio e di altre cose. Saggi sul fantastico**. Milano;Napoli: Ricciardi, 1971.

SPAGNOLETTI, Giacinto. **La letteratura in Italia**. Milano: Spirali, 1984.

_____. **La letteratura italiana del nostro secolo**. Milano: Mondadori, 1985.

_____. **Storia della Letteratura Italiana del Novecento**. Roma: Newton, 1994.

VITI, Gorizio. **Il Romanzo Italiano del Novecento – Da Fogazzaro ai nostri giorni. Storia, antologia, critica**. Firenze: Casa Editrice G. D' Anna, 1983.

4. Bibliografia de Apoio

Análise e Crítica Literária

BARBERIS, Pierre; BERGEZ, Daniel; BIASI, Pierre. **Métodos críticos para a análise literária**. Tradução. Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CALVINO, Italo. Leveza. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução. de Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p.15-16

IMBERT, Anderson. **Teoría y técnica del cuento**. 3. ed. Barcelona: Editorial Ariel,1999.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária: introdução a ciência da literatura**. Tradução. Paulo Quintela. 7. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1985.

MASSAUD, Moisés. **A análise literária**. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1981.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva (et al.), 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

Arte e Literaturas de Vanguarda

ARGAN. Giulio Carlo. **A Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras. 1992.

STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro:Jorge Zahar, 1991.

DE MICHELI, Mario. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DE TORRE, Guillermo. **História das literaturas de vanguarda**. Tradução.Maria do Carmo Cary.Lisboa: Presença, 1970.

MENNA, Filiberto. **La linea analistica dell'arte moderna. Le figure e le icone**. Torino: Einaudi, 2001.

NICHOLLS, Peter. **Modernisms: a literary guide**. Berkeley: University of California Press, 1995.

ANEXOS

Anexo A – Surrealismo em pinturas de Dino Buzzati



Toc Toc (1957)



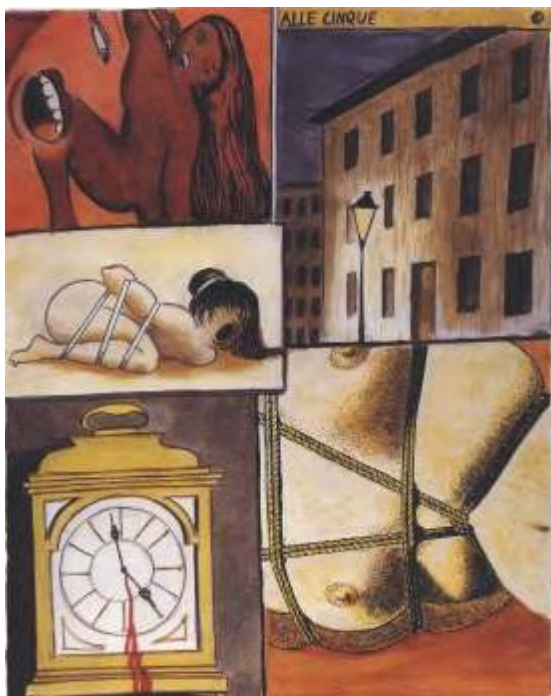
Il ritratto del califfo Mash Er Rum e delle sue 20 mogli (1958)



La balena volante (1957)



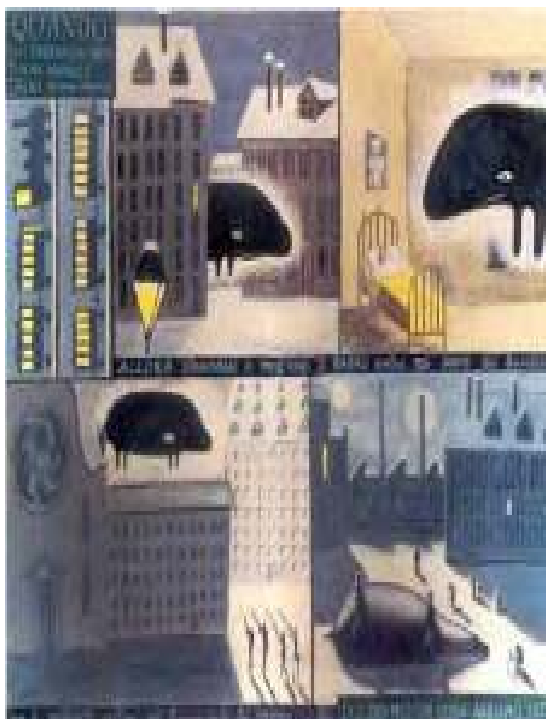
Ex-voto La balena volante (1970)



La casa dei misteri - Alle cinque (1965)



Santa ingenuità (1966)



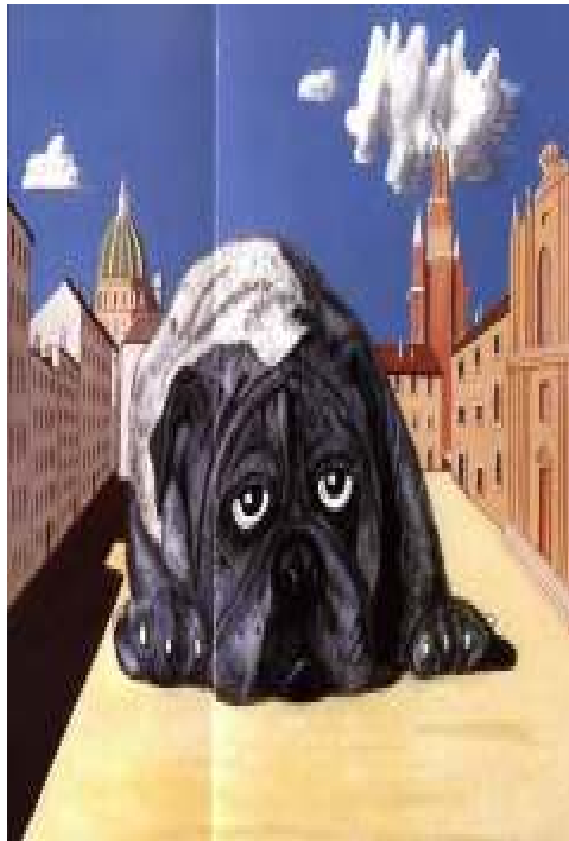
Il babau (1967)



Il babau (1970)



Il pied-a-terre dell'on Ronggo-Ronggo (1969)



Grande cane in piazza in una giornata di sole (1969)

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)