

O fantástico em “Segunda fase de Marmeladov”, de Eugenio Montale

Rodrigo Conçole Lage

Graduado em História (UNIFS). Especialização em História Militar (UNISUL).
e-mail: rodrigo.lage@yahoo.com.br

Introdução

O escritor, poeta e jornalista italiano Eugenio Montale, prêmio Nobel de Literatura de 1975, é pouco conhecido e estudado no Brasil. Nasceu em 1896, na cidade de Gênova, sendo o último dos seis filhos de uma família de comerciantes de produtos químicos desta cidade. Começou a publicar seus primeiros poemas entre 1922-1923, sendo que seu primeiro livro (*Ossos de Sépia*) foi publicado em 1925. Foi um opositor do fascismo e durante a Segunda Guerra Mundial chegou a dar abrigo a escritores perseguidos pelo regime em sua própria casa.

Além dos livros de poesia, Montale publicou muitos artigos de jornal e algumas coletâneas de textos em prosa. Foram traduzidos no Brasil o *Ossos de Sépia*, o *Diário Póstumo*, a coletânea *Poesias* e o *A Borboleta de Dinard*. Dentre eles escolhemos como objeto de nosso estudo um texto do último livro. Lançado em 1956, é uma coletânea de textos ficcionais e autobiográficos publicados originalmente no jornal *Corriere della Sera*. Segundo a orelha da edição brasileira, a obra “foi crescendo de edição para edição. Na primeira aparece com 96 páginas apenas. Em 1960 tinha 273” (MONTALE, 1976).

Montale não só foi pouco publicado entre nós, como tem sido pouco estudado no meio acadêmico, o que nos chamou a atenção para seu trabalho. Dentre as diferentes histórias que compõem o livro escolhemos como objeto de estudo o conto “Segunda fase de Marmeladov”. O que nos chamou a atenção para a narrativa foi o fato de que, diferentemente da maior parte dos relatos, ela apresenta um caráter fantástico. Consequentemente, iniciamos nosso estudo com uma análise deste gênero, diferenciando-o do estranho e do maravilhoso. Na sequência, estudamos o texto com o objetivo de identificar seu enquadramento nesse gênero, analisando as principais características nele presentes e como o fantástico se manifesta.

Devido a sua presença na narrativa, examinamos como o humor se apresenta por meio de uma crítica aos críticos de arte e de que forma contribuiu para a construção da dúvida presente no relato, elemento central da teoria de Todorov para a definição do gênero.

1. O fantástico e o estranho segundo Todorov

De acordo com o crítico Todorov, o fantástico é um gênero que se situa entre outros dois: o estranho e o maravilhoso. Por meio de sua aproximação com os outros dois, foi adquirindo novas características, o que deu origem a novos subgêneros. Temos então o estranho puro, o fantástico-estranho, o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso puro. Como o maravilhoso pressupõe a comprovada existência do sobrenatural, o que não é o caso do conto aqui estudado, nós não nos deteremos nesse gênero e nos subgêneros a ele relacionados. Se muitos críticos definem o fantástico a partir de “sua capacidade de gerar medo no leitor” (EGIERT, 2013, p. 60), vemos que Todorov parte de outro princípio. Para ele, o primeiro ponto a ser salientado para sua definição é o papel ativo do leitor diante do texto. Um dos pontos polêmicos de sua definição.

Nesse sentido, ele afirma que “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 31). Consequentemente, a partir do momento em que uma explicação é aceita, ou o texto passa a ser definido como fantástico ou “ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso” (Idem). Essa ambiguidade é o que torna difícil a classificação de alguns textos e abre espaço para que haja o questionamento da que foi dada. Assim, podemos classificar os acontecimentos de um conto por meio de causas sobrenaturais (o fantástico) ou por causas naturais (o estranho).

Em segundo lugar, temos o fato de que a dúvida do leitor é compartilhada com um dos personagens da história. Contudo, essa seria uma característica secundária, pelo fato de não estar presente em algumas histórias. Nesse caso, os personagens poderão ver nos acontecimentos uma mera sequência de causas naturais, mas o leitor poderá identificar a presença oculta do sobrenatural. Por fim, como terceiro ponto, temos a rejeição de uma leitura alegórica, o que leva à rejeição de qualquer leitura moralizante, religiosa, mística ou esotérica. Desse ponto de vista, o fantástico se afasta da fábula e da parábola por não visar a transmissão de uma moral; mas também se afasta da literatura religiosa (com seus ensinamentos religiosos), da mística (que aborda a união da alma com Deus) e da esotérica¹ (com seus conhecimentos iniciáticos).

O objetivo do fantástico não é transmitir de forma simbólica, por meio da narrativa, algum tipo de conhecimento. Além disso, temos igualmente a rejeição de uma leitura poética do texto porque a ambiguidade do leitor se dissipa diante das imagens poéticas. Isso se deve ao fato de que o leitor sabe *a priori* que elas não são literais, pois o autor não pretende descrever algo. Como afirma Porsette (2008, p. 45), “a construção

¹ Isso não impede que um texto esotérico seja escrito de forma a ter alguns elementos típicos do gênero. Textos místicos ou esotéricos, em muitos casos, se caracterizam por seu duplo sentido. Nesse caso, como o autor pretende ocultar sob o manto da ficção um conhecimento que só deve ser entendido por uns poucos escolhidos, o texto será entendido como fantástico pela maioria dos leitores. Só os iniciados perceberão o caráter simbólico do texto. Escritores como W. B. Yeats, William Blake e Kipling, por exemplo, podem ser incluídos nessa categoria.

de uma imagem poética como a do ‘suspiro que sai da terra’ não pode ser entendida através de um personagem, o suspiro, que fisicamente sairá da terra. Mas poeticamente sim”. Portanto, nas obras em que lemos, se “recusamos qualquer representação e consideramos cada frase como uma pura combinação semântica, o fantástico não poderá aparecer” (TODOROV, 2004, p. 68).

Para Todorov, no fantástico os elementos formais da poesia (rima, figuras retóricas, ritmo, etc.) geralmente estão ausentes e as palavras são tomadas em seu sentido literal, tal como na prosa realista. Além dessas características, temos os aspectos verbais e sintáticos que determinam a unidade estrutural de um texto fantástico. Inicialmente temos o modo como o discurso figurado é utilizado. Segundo Todorov (ibid., p. 85), “o sobrenatural nasce freqüentemente do fato de que o sentido figurado ao pé da letra”. Consequentemente, o crítico elimina a possibilidade de uma leitura alegórica², o que é passível de crítica.

A literatura religiosa, por exemplo, produz textos que podem ser incluídos no gênero, mas que também têm um caráter alegórico, visando o ensino de seus princípios morais. Teríamos, então, num primeiro nível, o sentido literal e, num segundo nível, o alegórico. Um exemplo importante de diferenciação entre a leitura literal e a alegórica é o da interpretação da Bíblia. Ao longo da história, diferentes passagens do texto bíblico, como a da criação do homem ou o livro do Apocalipse, por exemplo, têm sido interpretadas ora literalmente, ora alegoricamente:

Até a Idade Média inclusive, a alegoria serviu de instrumento de defesa de teólogos, que recorreram às interpretações alegóricas da Bíblia para superarem todas as dúvidas heréticas. A própria Igreja foi muitas vezes referenciada na literatura teológica com nomes alegóricos como Cidade, Arca ou Aurora. Santo Agostinho ensinou que a Bíblia devia ser lida de forma alegórica: “No Velho Testamento, o Novo Testamento está dissimulado; no Novo Testamento, o Velho Testamento é revelado (CEIA, 1998, p. 22).

O segundo ponto que gera polêmica é a afirmação de que teremos sempre um narrador autodiegético³. Para Todorov (2004, p. 90), “o narrador diz habitualmente ‘eu’: é um fato empírico que se pode verificar facilmente”. Ele defende essa tese partindo do princípio de que nós não temos o direito de duvidar de um narrador homodiegético (o narrador é outro personagem, não o protagonista), nem do extradiegético, “que não possui representação na narrativa” (MACHADO, 2005, p. 65) ou do heterodiegético (o narrador é um personagem, mas não participa da história). Segundo Elaine Cristina dos Santos Silva (2015, p. 59),

² Carlos Ceia (1998, p. 19) apresenta a seguinte definição de alegoria: “Uma alegoria é aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação moral”. Nesse sentido, o texto teria outro significado além do literal: “A decifração de uma alegoria depende sempre de uma leitura intertextual, que permita identificar num sentido abstrato um sentido mais profundo, sempre de caráter moral” (ibid., p. 20).

³ Narrador na 1ª pessoa que conta a história como sendo seu protagonista.

Todorov não chega a afirmar categoricamente a impossibilidade da existência de um conto fantástico em terceira pessoa, mas trata a questão do narrador em primeira pessoa como “regra”⁶⁹ e demais casos como exceções com ocorrência apenas em textos nos quais o fantástico não pode ser verificado em outros pontos.

Contudo, como podemos ver no artigo “O narrador nos contos fantásticos de Borges e Cortázar”, de Maria Luiza Bonorino Machado, essa afirmação pode ser questionada pelo fato de que em alguns contos do gênero encontramos outros tipos narradores. Assim, podemos afirmar como Todorov que o narrador autodiegético predomina, mas defendendo a ideia de que existem exceções e que elas também estão incluídas no gênero fantástico. O terceiro ponto é o de que a estrutura da história tem uma gradação, ou seja, a narrativa vai ganhando intensidade no decorrer da história até atingir seu ápice. Além disso, no que diz respeito aos temas presentes nas histórias, vemos que estão “se ligam a tabus mais ou menos antigos” (TODOROV, 2004, p. 55) como o desejo sexual, o absurdo ou ausência de sentido da vida, a crueldade, o crime, a morte, entre outros.

Tais temas podem ser divididos em dois grupos: os temas do eu, que abordam o “isolamento do homem em sua relação com o mundo que constrói, enfatizando esse confronto sem que um intermediário tenha que ser nomeado” (Ibid., p. 164); e os temas do tu, que tratam da sexualidade (incluindo as perversões sexuais), ou seja, “se trata preferentemente da relação do homem com o seu desejo e, por isso mesmo, com seu inconsciente.” (ibid., 148). Iremos portanto encontrar:

o desejo sexual puro e intenso; o diabo e a libido; a religião, a castidade e a mãe; o incesto; o homossexualismo; o amor a mais de dois; a crueldade que provoca ou não prazer; a morte: contiguidades e equivalências com o desejo; a necrofilia e os vampiros; o sobrenatural e o amor ideal; o outro e o inconsciente (EGIERT, 2013, p. 208).

Do ponto de vista linguístico, vamos encontrar a presença de algumas figuras de linguagem. Para Todorov (2004, p. 85), “o sobrenatural pode por vezes ter sua origem na imagem figurada”. Assim teremos, por exemplo, a hipérbole, a presença de algumas formas verbais específicas como os verbos no imperfeito, entre outros. Esse estado de incerteza também pode ser produzido, segundo alguns críticos, por meio do “uso de comparações e expressões idiomáticas que remetam indiretamente ao acontecimento sobrenatural e que condicionam o leitor” (PORSETTE, 2008, p. 46).

Como já dito, um gênero próximo ao fantástico é o estranho. Apesar de os dois estarem fundamentados na dúvida, a grande diferença entre eles é que no fim a dúvida desaparece. No decorrer, ou no final da história, os acontecimentos terão sempre uma explicação racional, por mais extraordinários que eles sejam. Nelas,

relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singu-

lares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar (TODOROV, 2004, p. 53).

Se no fantástico os acontecimentos têm uma origem sobrenatural no estranho, eles surgem de uma coincidência ou do acaso, quando não são de um sonho ou de uma fraude. Além disso, eles podem também ser frutos da ilusão/alucinação, da loucura ou mesmo das drogas. Todorov também lhes dá o nome de “sobrenatural explicado”. A partir desses princípios podemos examinar um texto e entender por que ele pertence a esse gênero literário. O que não significa que suas ideias não tenham limites e que não possam ser complementadas pelo trabalho de outros teóricos.

Temos, por exemplo, a questão da “atmosfera de terror” da teorização de Lovecraft (SÁ, 2003, p. 20), ou, como defendem outros, o fato de que no fantástico o sobrenatural se apresenta sempre por meio de forças negativas. Isto ocorre porque, segundo Filipe Furtado (1980, p. 22 *apud* GAMA, 2010, p. 31), “só o sobrenatural negativo convém à construção do Fantástico, pois só através dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do gênero tem de encenar”. Só no maravilhoso iremos encontrar tanto as forças negativas quanto as positivas (que auxiliarão o personagem), tal como podemos ver nos contos de fada.

2. “Segunda fase de Marmeladov”: entre o fantástico e o estranho

Se o fantástico surge da dúvida do leitor precisamos inicialmente estudar os elementos que irão produzi-la para, na sequência, estudar como o fantástico se manifesta em determinada obra. Com esse objetivo, iremos estudar os dois que consideramos fundamentais dentro do conto de Montale. Em primeiro lugar, seguindo o que já foi dito anteriormente, examinamos o narrador da história, cujo nome não é citado no texto. Na sequência, discutimos a hipótese de que o protagonista possa ser considerado louco, entendendo que essa possibilidade pode gerar a dúvida sobre o enquadramento do texto no gênero fantástico ou no estranho.

2.1. O narrador

Apesar de a presença da arte ter grande destaque em diferentes contos de *A Borboleta de Dinard*, somente duas histórias do livro têm a pintura como tema central, a que estudamos e “Os quadros da adega”. Curiosamente, em ambas o protagonista tem uma visão depreciativa da obra do artista. Na narrativa aqui estudada, será essa visão negativa que levará ao encontro do fantástico, como veremos posteriormente. A partir desse ponto de vista, compreende-se o motivo de a história se iniciar com a descrição de um quadro, que será o eixo em torno do qual se construirá o relato.

Alguns ciprestes negros no fundo, em primeiro plano um palheiro e dois ou três feixes amarelos de trigo afundados numa campina verde-alface; à direita, perto do feixe mais antipático, um cachorrinho sentado que levanta a cabeça em direção a uma faixa branca, o céu nublado (MONTALE, 1976, p. 157).

Na sequência o narrador informa que a aversão ao quadro está relacionada ao fato de que a natureza só lhe interessa quando é selvagem. Por outro lado, quando tocado pelo homem, o sentimento causado por ela é de aversão. O narrador autodiegético, cujo nome desconhecemos, descreve seus próprios sentimentos com as seguintes palavras: “A natureza só me interessa quando é abandonada e selvagem; mas quando se apresenta sob a forma de “fértil e orvalhada gleba” espremida pelo trabalho do homem me deixa decididamente hostil” (idem). Como já foi dito anteriormente, a utilização de um narrador em primeira pessoa é uma característica essencial do fantástico para Todorov.

Do seu ponto de vista (TODOROV, 2004, p. 92), “a primeira pessoa ‘que conta’ é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome ‘eu’ pertence a todos”. Ao mesmo tempo, “para facilitar a identificação, o narrador será um “homem médio”, em que todo (ou quase todo) leitor pode se reconhecer” (Idem). Esta seria a forma mais direta de penetrar no universo fantástico. Essa identificação é importante para que o leitor aceite a presença do sobrenatural como uma possibilidade concreta. Desse modo, como o que o narrador afirma pode ser verdadeiro ou falso, temos a ambiguidade exigida pelo fantástico.

Como já foi dito, para Todorov a dúvida sobre se o que é relatado é verdadeiro ou falso não se coloca para um narrador na terceira pessoa. De acordo com sua teoria, “se o acontecimento sobrenatural fosse relatado por este tipo de narrador, estaríamos no terreno do maravilhoso, já que não haveria motivo para duvidar de suas palavras; mas, como sabemos, o fantástico exige a dúvida” (idem). No conto, o único a presenciar o fenômeno foi o próprio narrador e, pela própria natureza do fato ocorrido, os latidos de um cachorro, não havia como ter uma prova concreta de que isso houvesse realmente acontecido.

Além disso, diante do próprio temperamento do personagem e de seus sentimentos em relação ao quadro, não seria impossível que o acontecimento tivesse sido fruto de sua imaginação. O personagem poderia ter tido alguma espécie de alucinação ou até mesmo sonhado. Mas, mesmo que o crítico esteja equivocado e seja possível a presença de narradores em terceira pessoa no fantástico, não se pode negar o fato de que para muitos relatos, o que inclui o conto de Montale, essa interpretação seja válida. De qualquer forma, só o estudo de um grande número de textos permitirá verificar até que ponto a afirmação de Todorov é válida.

2.2. Loucura ou sanidade?: criando a dúvida na mente do leitor

Seja como for, diante da aversão existente, naturalmente surgiria na mente do leitor a questão do motivo que o teria levado a adquirir a pintura, questão de que trata-

remos mais tarde. Aversão que não é normal, sendo um sentimento que poderia ser classificado de patológico. O personagem não só não gostava do tema da pintura como a considerava feia e mal feita. Tais características provocavam uma repulsa tão forte que afetavam seu humor, deixando-o entristecido sempre que a via, o que não é normal:

tinha mandado fazer para ele uma rica moldura de prata na qual as pontas dos ciprestes e o indecente amarelo dos feixes de trigo pareciam ainda mais ingratos. Desafinadas as cores, desajeitado o desenho, com vestígios mal dissimulados de “arrependimento” (um gasômetro ao fundo havia sido apagado às pressas mas era ainda visível) o quadro me incomodava há anos. Raramente dormia naquele quarto, pois há muito tempo havia deixado Florença, mas, cada vez que voltava, o quadro dos ciprestes e dos feixes me entristecia desde o primeiro instante (MONTALE, 1976, p. 157-158).

A situação chegou a um nível que ele passou a vê-la como uma coisa viva: “Tentei cobri-lo com um jornal, com uma toalha, mas o quadro continuava ali, fermentando, agitando-se sob aquele reboque provisório” (ibid., p. 158). Tais afirmações podem levar o leitor a se questionar a respeito da sanidade do narrador. A própria brincadeira que o protagonista faz com o colecionador e crítico de arte não é normal e, a partir desse ponto de vista, pode contribuir para aumentar ainda mais a incerteza do leitor. Caso essa interpretação seja aceita como a correta, o conto será então classificado como pertencente ao gênero estranho – sendo uma história cujo tema é a insanidade – e não ao fantástico.

Apesar de o conceito de insanidade ser amplamente utilizado pelas pessoas, ele é extremamente complexo e controverso. Como tratar da loucura em todos os seus mais diferentes sentidos fugiria aos limites de nosso trabalho, nos limitaremos a apresentar uma definição que se ajuste ao comportamento do personagem. Dentro dessa perspectiva, a insanidade tem o sentido de uma alteração interna da personalidade, podendo ser dividida em duas categorias: psicose e neurose:

Muito esquematicamente, as psicoses se referem aos distúrbios da personalidade como um todo. Incluem: perturbações do pensamento (ex.: em geral, pensamento que não obedece às regras da lógica); perturbações da afetividade e do humor (ex.: ausência do contato afetivo ou acentuada instabilidade emocional); alterações da percepção e do senso crítico, da consciência de si e do mundo (ex.: experiências delirantes e alucinações que para o doente adquirem valor de evidência). Diferentemente, as neuroses se referem às alterações de apenas um setor da personalidade, sem implicar o comprometimento da estrutura do pensamento, do contato afetivo com o meio e da consciência crítica do indivíduo relativamente aos seus fenômenos mórbidos. De modo geral, o doente encontra-se perturbado ao nível da realização de ações que visam satisfazer as necessidades da personalidade, bem como realizar suas possibilidades (FRAYZE-PEREIRA, 1984, p. 18-19).

Vamos encontrar ao longo do conto um comprometimento da estrutura do pen-

samento. Ela se manifesta nas contraditórias opiniões a respeito da pintura, no comprometimento do contato afetivo presente na aversão do quadro e por meio da manifestação de experiências que podem ser consideradas alucinatórias. Com esse quadro clínico o protagonista poderia estar sofrendo de transtornos psicóticos. Tal possibilidade aumenta ainda mais a incerteza a respeito dos acontecimentos narrados. Contudo, como em nenhum momento temos uma prova conclusiva de sua insanidade, ou sua comprovação por terceiros, não temos como afirmar que ele é realmente um louco. É uma possibilidade, não um fato, cuja aceitação ou não dependerá de cada leitor.

Vemos um exemplo dessa possibilidade no fato de o narrador deixar claro que não era aversão o que sentia no momento em que adquiriu o quadro, pelo contrário: “Que eu próprio o tivesse comprado, por quinhentas liras, do pintor Zoccoletti não havia dúvida. Era o melhor preço da exposição, lembro que parei para olhá-lo dizendo imprudentemente: ‘Bonito, bonito... quem sabe, talvez...’” (MONTALE, 1976, p. 158). Por outro lado, apesar do elogio inicial, não tinha em alta conta o talento do pintor. Pelo contrário, mesmo sendo amigo do artista, não vê nenhum talento nele e deixa claro que só fora à exposição por ter sido intimado por Libero Andreotti. Sem contar o fato de que sabia que, se não fosse, iria magoar o amigo:

Acrescente-se que Zoccoletti era um puro, um homem incapaz, não só de pintar, como de lucrar com a arte ou com qualquer outra atividade. Encontrava-me com ele duas vezes por dia no bar, e se não tivesse atendido à ordem-convite de Andreotti não sei como suportaria a queixa muda daqueles seus olhos mal defendidos pelas pestanas arrepiadas (idem).

Sem apresentar nenhuma explicação que justifique a brusca mudança de opinião afirma que, ao colocar o quadro em seu quarto, ele não se integrou ao ambiente. Além disso, passou a considerá-lo feio: “O quadro então acabou no meu quarto, mas desde o primeiro dia negou-se terminantemente a integrar-se no ambiente. Era feio, decididamente feio. Nem Millet nem Fattori teriam conseguido me fazer suportar aquele tema, aquele ângulo, aquela impostação” (idem). Mas, porque inicialmente o achou bonito?! E o que o levou a essa brusca mudança de opinião? Essas são perguntas que Montale deixa sem resposta, o que pode levar o leitor a duvidar ainda mais da sanidade mental do narrador ou dar a ideia de que é um homem muito temperamental.

Afinal, se nem Millet (possivelmente esteja se referindo ao pintor francês do séc. XIX Jean-François Millet) nem Fattori (provavelmente esteja se referindo ao pintor italiano do séc. XIX Giovanni Fattori) o levariam a suportar o tema da obra, o ângulo ou a impostação, porque o comprou? Seja como for, ele passou por uma luta interna entre o desejo de esquecer o quadro e uma espécie de obsessão pela pintura que o levava a ter alucinações com o tema do quadro: “Tentei esquecer o quadro e vivi meses obscuros sob o signo daquela paisagem. (ibid., p. 157-158). Tais visões podem ser vistas como uma espécie de loucura, mas também podem indicar que essa não é uma pintura normal. A opinião adotada pelo leitor pode levá-lo, ou não, a considerar a presença do

sobrenatural, até porque não há no final da história nenhuma prova de que o protagonista seja louco.

3. A presença do fantástico: um quadro vivo

Nessa última parte estudamos como o fantástico se manifesta na pintura. Por fim, examinamos de que forma o encontro com o crítico pode ser visto como a prova final de que se trata de um texto do fantástico, por não apresentar uma solução natural para o que acontece e por deixar em aberto se o que aconteceu foi fruto de uma atuação sobrenatural ou uma consequência da loucura do personagem. Discutimos também a presença do humor e o fato de que o texto carrega uma crítica aos críticos de arte na figura do colecionador.

3.1. O cão

Depois de uma longa luta, sobre a qual não temos maiores detalhes, essa situação foi, aparentemente, resolvida com certa naturalidade: “cipreste a mais, cipreste a menos, decidi convencer-me de que Zoccoletti não tirava nem acrescentava nada à minha vida. E passou muito tempo...” (ibid., p. 158-159). Não sabemos se, depois desses meses de angústia, ele deixou de ser afetado pelo quadro durante algum tempo ou se conseguiu controlar sua aversão e viver uma vida normal. O certo é que, depois de um longo tempo, voltou a ser violentamente afetado, mas inicialmente não sabia o que fazer diante dessa situação. E nessa dúvida vamos presenciar o fato de que a questão do dinheiro era importante para ele.

Inicialmente descartou a ideia de jogá-lo fora, ou mesmo de retirá-lo da moldura, porque “temia estragar a moldura que tinha custado mais do que o quadro (ibid., p. 159) e não sabia o que fazer com a tela sem sua moldura. Outro temor que o impedia de agir era o fato de que “se jogado na rua, talvez o devolvessem ao autor” (idem), e também o fato de que, se “queimado, encheria de fumaça a casa” (idem). Mas a questão do dinheiro era importante e ele se revela um avaro. Motivado pelo desejo de preservar a moldura, de grande valor, tomou uma atitude drástica para resolver a situação:

Sim, havia solução, e surgiu-me como uma tábua de salvação. O quadro de Zoccoletti não tinha vidro, e eu poderia pintar outro quadro em cima dele, aproveitando de saída a beleza da moldura de prata. Debaxo do novo quadro, o velho continuaria vivendo por sua conta, não destruído, mas sepultado (idem).

O modo como decidiu resolver o problema, o desejo de não desperdiçar a bela moldura de prata e a possibilidade, apresentada a seguir, de que no futuro o quadro pudesse ter um grande valor econômico mostram um caráter previdente e uma preo-

cupação com seus herdeiros, que podem existir ou ser hipotéticos. Não vemos nessa fala nenhum sinal de insanidade, pelo contrário. Ele se mostra um indivíduo racional e coerente no seu modo de pensar e agir. O que não quer dizer que a loucura esteja descartada. Machado de Assis, em “O alienista”, nos apresenta na figura do Dr. Bacamarte o exemplo de um discurso racional que esconde a loucura do indivíduo. De qualquer forma, a ideia de que o personagem possa estar louco fica abalada.

A decisão de pintar é um momento chave, não só por ser o que levará à manifestação do fantástico, mas também por instaurar a dúvida em relação a sua insanidade, ou sanidade. Ele encontra algum material de pintura dizendo a respeito das tintas: “felizmente tinha muito branco. Espremi bastante na palheta e deitei sobre a detestada paisagem um sudário imaculado. O resultado foi logo animador; a moldura respirava livre da opressão e talvez o novo quadro se formasse sozinho” (idem). A cor branca é comumente associada à ideia de pureza, sendo também associada à ideia de limpeza e de paz. Ao escolher essa cor, ele simbolicamente indica estar pretendendo, de algum modo, purificar o quadro. Novamente, podemos dizer que essa ideia pode reforçar ou não a possibilidade da presença do sobrenatural, o que vai depender de cada leitor.

Com seu gesto o protagonista realiza uma espécie de exorcismo, ritual de limpeza ou purificação que, aparentemente, afastou da pintura tudo o que havia de negativo nela. Ao dizer que a moldura respira livre da opressão, o narrador se utiliza da prosopopeia⁴ para indicar que, assim como ele, ela também estava sendo afetada pela pintura, como se o quadro emitisse uma energia negativa que afetasse negativamente tudo o que estivesse ao seu redor. Essa ideia de que os objetos estão vivos é apresentada como uma coisa natural, e o personagem não se mostra desconcertado ou assustado ao fazer tal afirmação. Esse é o fato capital que levará a uma nova manifestação do sobrenatural (sendo a primeira as visões que passou a ter) ou de sua loucura (a alucinação final), dependendo do modo com que se interpreta o acontecimento.

Na sequência, ele passa a se utilizar de outras cores para pintar o quadro, mas tal decisão se revelou equivocada. Equívoco que se manifestará de duas formas. Em primeiro lugar, o projeto de pintar um novo quadro sobre o anterior irá falhar por ele não conseguir concluí-lo. Inicialmente, tudo parece ter corrido como foi planejado: “Entregava-me ao acaso, tentando espremer tubos de cor já mais do que espremidos. Logo tive diante de mim um amontoado entrelaçado de cipós, dominado por um globo vermelho que podia parecer um sol ao amanhecer ou ao crepúsculo” (idem). Aqui ele parece seguir sua preferência pela natureza selvagem, como um contraponto à que foi “espremida pelo trabalho do homem” (idem) da pintura de Zoccolletti. Mas seu projeto não demora a ser interrompido devido à falta de inspiração:

Mas nada de significativo aparecia na tela, nenhuma mancha, nenhum arranhão que dissesse: cá estou, pegue-me e desenvolva-me. A sorte não me ajudava. O quadro recusava-se a nascer. Não tinha nada para me inspirar: nem vasos, nem garrafas: só a cama e

⁴ É uma figura de estilo que consiste em atribuir propriedades ou ações humanas a animais e objetos inanimados.

duas cadeiras. Às duas da madrugada parei o trabalho e fui dormir, desanimado. No dia seguinte deixei Florença e não pensei mais no quadro inanimado (ibid., p. 159-160).

Assim, durante meses o protagonista vive em paz e não acontece nada de diferente. Podemos dizer que é a calma antes da tempestade pois, na sequência, vamos ter a manifestação do segundo equívoco, que é o fato de que o quadro não foi totalmente purificado. Se isso tivesse ocorrido o fantástico não teria se manifestado mais uma vez. Nesse sentido, o fato de não pintar toda a tela de branco, ou de ter utilizado outras cores, pode ter permitido que restasse alguma energia no quadro, só que de caráter positivo, podemos dizer. Pela reação do narrador após o início da pintura podemos supor que a energia negativa teria sido eliminada com a utilização do branco. Sem informar os motivos, ficamos sabendo que ele voltou ao mesmo quarto meses depois, quando passou a ouvir latidos:

Alguns meses depois voltei a dormir naquele quarto e fui acordado antes do amanhecer por um latido distante: distante mas incômodo e contínuo. Abri a janela e olhei na rua; fui até a cozinha e olhei na rua; fui até a cozinha e olhei na horta das freiras. Não havia e não se ouvia nenhum cão: o latido vinha do meu quarto. Não tínhamos cães em casa; será que o latido pertencia ao cão de Zoccoletti, por mim sepultado sobre uma camada de tinta branca? Afastei a idéia como absurda, mas quando o fato repetiu-se na noite seguinte, e eu, encostando o ouvido na tela, me convenci que o latido *saía dela*, decidi logo, se possível, libertar o cão prisioneiro e com um paninho encharcado de removedor comecei a esfregar energicamente o quadro inacabado na direção sul-sudoeste, em busca do cão (Ibid., p. 160).

Chama a atenção o fato de que o protagonista, depois de eliminar qualquer possibilidade de um cão na vizinhança, tenha imediatamente chegado à conclusão de que o latido veio da pintura. Não há hesitação ou espanto diante dessa possibilidade. Ao contrário, mesmo dizendo rejeitar a ideia como absurda o protagonista automaticamente encosta o ouvido na tela para verificar se foi ele o autor do latido, assim que o fato se repetiu. Diante desse fato o leitor voltaria a se questionar a respeito de sua sanidade, pois não é natural supor que a figura de uma pintura emita algum tipo de som. Por outro lado, por já ter tido visões dos ciprestes e das faixas de terra cultivada da pintura ao olhar pela janela, o narrador pode ter considerado os latidos uma variação do mesmo fenômeno. Ele, então, decide solucionar o problema:

(...) decidi logo, se possível, libertar o cão prisioneiro e com um paninho encharcado de removedor comecei a esfregar energicamente o quadro inacabado na direção sul-sudeste, em busca do cão. Trabalhei com afinco e afinal, num pedacinho descascado de alguns centímetros de diâmetro, redondo como uma moeda, o cachorro apareceu, deu um último ganido e ficou ali, no meio daquele emaranhado de cipós sem se mexer, sem pular fora da moldura (idem).

Mais uma vez chama a atenção o fato de o protagonista não se dar conta do ab-

surdo da situação, da ausência de medo diante do ocorrido. Pelo contrário, ele encara o fato com certa naturalidade e busca uma solução racional para a situação irracional. O que pode ser lido como um indício de loucura ou de um mundo em que o sobrenatural pode se manifestar. Seja como for, o fato é que, na visão do personagem, com a limpeza do quadro, o cão se viu livre e parou de latir. A partir desse momento o fato nunca mais se repetiu.

3.2. O humor como instrumento de reconciliação e uma crítica aos críticos

Na sequência do conto, no que se configura como uma espécie de epílogo, vemos que o fim dos latidos não levou o protagonista a uma aceitação da pintura. Ele deixa claro que ainda não estava totalmente reconciliado com a pintura: “E nem mesmo a notícia da morte do pobre Zoccoletti, lida num jornal de província, me teria reconciliado com sua obscura obra, se não tivesse recebido a visita de um conhecido colecionador e crítico de arte contemporânea” (idem). Assim, de forma indireta, foi essa morte que o levou a uma reconciliação. Ao ver a pintura com as alterações promovidas pelo protagonista, o crítico ficou extasiado diante de sua beleza: “Interessante... lindo... aliás lindíssimo” (idem).

Podemos supor que essa manifestação do crítico pode ter um sentido irônico. A ironia é uma figura de linguagem “que leva a entender o contrário do que se diz reportando-se à Retórica para explicar que a ironia é uma contradição lógica, um procedimento que superpõe a um valor argumentativo dado o valor contrário” (CAVENAGHI, 2011, p. 6). Nesse sentido, o elogio à beleza do quadro seria uma demonstração de sua incapacidade de julgamento. Ao longo da história, obras de arte têm sido condenadas e/ou rejeitadas por críticos que são, pelos mais diferentes motivos, incapazes de reconhecer ou apreciar a beleza dessas obras (ou a inovação promovida por elas). Consequentemente, essa possibilidade não pode ser negligenciada. Ao mesmo tempo, sua atitude em relação ao crítico reforça a dúvida sobre sua sanidade:

A tela estava assinada por uma só letra “M”, mas depois da morte de Zoccoletti eu podia olhar aquele quadro dizendo, como o príncipe Calaf da Turandot: “O meu mistério está trancado em mim”; e assim, levei apenas um segundo para permitir-me inventar um nome e responder com segurança:

– É um Marmeladov da segunda fase, antes de ele aderir ao “primatismo”, cujos sinais aliás já se evidenciam, como o senhor está vendo. Tem mais de vinte anos, porém mandei envernizá-lo há pouco (ibid., 160-161).

A crítica se torna mais visível pelo fato de o crítico fazer uma análise do quadro a partir de suas afirmações e dizer que viu outras pinturas do inexistente pintor, o que pode ser uma demonstração de sua ignorância ou de seu orgulho, por não admitir jamais ter ouvido falar de Marmeladov: “Este cão primeval, este *Urhund* mergulhado numa selva tropical deixa na obra um leve indício de figurativismo, mas não mais do

que um indício. [...] Os Marmeladov, ah sim os Marmeladov desta fase não devem ser muito freqüentes. Vi dois em Berna (...)” (ibid., p. 161). Ao olhar para o quadro ele o vê com outros olhos, como se a obra tivesse passado por uma transformação, e vê sua beleza:

O quadro brilhava num raio de sol, lindíssimo. Poucas flechas policromadas, um globo incandescente e, quase traspasado por um espeto em ziguezague, o pequeno cão preto, com o focinho erguido, o cão que havia latido longamente antes de voltar à luz de sua nova existência “primatista”.

– Bonito – concordei timidamente – ... e parou de latir (Idem).

Podemos então dizer que o seu projeto inicial foi realizado e ele compôs uma nova pintura. Não uma que substituísse a anterior, mas uma que mesclasse o antigo com o novo. Por sua fala, podemos sugerir que ele chega à conclusão de que foi a incorporação do cão nessa nova, se assim podemos dizer, pintura que concluiu o processo de purificação do quadro e, ao mesmo tempo, acabou com os latidos do animal. Por outro lado, apesar da forma irônica com que se apresenta o pintor, o conto não é cômico. Não há nenhuma explicação para sua mentira e, apesar da manifestação da ironia, em nenhum momento do texto o personagem se apresenta como uma pessoa brincalhona. Pelo contrário, desde o início ele se apresenta como uma pessoa nervosa, estressada com a situação.

E o fato de a brincadeira ser feita com um conhecido colecionador e crítico, que realmente admirou a beleza da obra, torna a sua atitude ainda mais estranha. Ela beira ao grotesco. De acordo com suas próprias palavras, ele poderia agir como o personagem Calaf, da ópera *Turandot*, de Giacomo Puccini, e foi o que fez. O personagem cita um trecho da ária *Nessun Dorma*, na qual o príncipe diz que ninguém saberá seu nome porque está fechado nele mesmo. Assim, como ninguém além dele sabia quem pintou o quadro, ele poderia atribuí-lo a outra pessoa sem que a identidade do verdadeiro artista fosse descoberta. Contudo, se na ópera o príncipe esconde a sua identidade por amor à princesa, o protagonista do conto não tem nenhum motivo para atribuí-la a um artista inexistente.

Se o conto fosse inquestionavelmente pertencente ao gênero estranho, nós teríamos, ao final do conto, a comprovação de sua loucura; mas não é isso o que acontece. Tal mentira pode ser interpretada como um indício de sua insanidade, mas em nenhum momento há a comprovação de que ele está realmente louco. Essa dúvida é corroborada por sua explicação a respeito de seu comentário sobre o latido: “Era um defeito... ou se preferir uma característica deste quadro; o cachorro latia a noite inteira... Mas agora corrigiu-se; faz muito que não late. Porém é melhor mantê-lo em observação durante algum tempo” (idem).

Não sabemos o que o colecionador pensou, mas não é improvável que tenha duvidado de sua sanidade: “Saiu desapontado, desconfiado, sacudindo a cabeça” (idem). Essas indicações podem significar que o crítico imaginou estar sendo vítima de

algum tipo de embuste, o que o levou a se lamentar por ter caído em tal situação. Mas, também podem ser entendidas como um sinal de que passou a considerar o protagonista um louco e foi embora lamentando vê-lo nesse estado. De qualquer forma, o final da estória consolida essa dúvida, ao renovar a ideia de que havia algo fora do normal com a pintura e de que ela tem vida:

Quando voltei para o meu quarto, o raio de sol sumira e o quadro, adormecido, parecia frio e inexpressivo. Mas percebi que já não poderia jogá-lo pela janela nem sepultá-lo no porão. O cachorro do pobre Zoccoletti tinha encontrado um dono e, enquanto não doava o bichinho a algum moderníssimo museu, o dono, infelizmente, era eu (idem).

Aparentemente, após a explosão de vida presenciada pelos dois, o quadro voltou a adormecer e com isso perdeu sua beleza e se tornou frio e inexpressivo. Tal mudança pode ser vista tanto como uma consequência da libertação do cão, caso se dê à pintura um caráter sobrenatural, como fruto da loucura que o levou a, mais uma vez, mudar de opinião em relação à obra. Seja como for, o protagonista se vê como o novo dono do cachorro, não da pintura em si, o que pode dar a entender que tudo o que ocorreu não foi causado pelo quadro, mas pelo cachorro pintado nele. O final dos eventos e o fato de a explosão de beleza ter desaparecido para dar novamente lugar a uma pintura sem valor podem ser um sinal de que o animal finalmente o aceitou como dono ou a prova final de que o personagem está louco. O sentido dado ao acontecimento dependerá da interpretação de cada leitor.

Conclusão

A produção contística de Montale não tem sido estudada no Brasil e está a espera de um estudo global. Com o objetivo de contribuir para preencher essa lacuna, decidimos analisar um dos temas presentes nessa produção. Sendo o fantástico um gênero que está entre o estranho e o maravilhoso, é preciso diferenciá-lo dos demais. Segundo Todorov, essa diferença se dá por meio da ambiguidade presente nas histórias. Com o objetivo de demonstrar a presença dessa ambiguidade no conto de Montale, examinamos como o narrador e a dúvida sobre a sanidade do personagem foram trabalhados de modo a gerá-la.

Seria importante um estudo mais amplo das narrativas de *A Borboleta de Dinard* com o objetivo de se identificar a presença do fantástico, ou dos gêneros que se relacionam com ele, nas outras narrativas. Na sequência, examinamos como o sobrenatural se apresenta na história através da pintura, que parece ter vida própria. Como o sobrenatural está presente também, por exemplo, no conto "No limite", seria interessante um estudo mais amplo de sua presença. Além disso, apesar de o crítico partir do princípio de que o fantástico não tem um sentido alegórico, isto é, um sentido não literal, visando o ensino moral, tal definição é passível de crítica, como procuramos demonstrar.

Estudamos também a questão do humor e a presença da crítica aos críticos de

arte e como esses elementos estão relacionados a essa dúvida. Como os dois elementos estão presentes em outros textos, seria igualmente importante um estudo mais amplo das duas diferentes manifestações do humor no conjunto de sua produção, assim como a da presença dessa crítica. Por fim, como a produção do escritor envolve outros gêneros, como a poesia e o ensaio, por exemplo, esperamos que nosso trabalho possa contribuir para despertar o interesse de pesquisadores e leitores por sua obra.

Referências

- ARANHA, Ida. *Turandot*. Saber Cultural, 2007. Disponível em: <<http://www.sabercultural.com/template/musicas/Enrico-Caruso-Nessun-Dorma-Turandot.html>>. Acesso em 29 fev. 2016.
- BRANDÃO, Saulo Cunha de Serpa; SOUZA, Antônia Pereira de. “Todorov, os temas do tu; o fantástico em Ensaio sobre a cegueira”, *RevLet: Revista Virtual de Letras*, v. 5, p. 204-219, 2013. Disponível em: <<http://www.revlet.com.br/artigos/182.pdf>>.
- CAVENAGHI, Ana Raquel Abelha. “Mafalda: humor, ironia e intertextualidade”, in: III *Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Anais Eletrônicos*. Paraná: Londrina, Universidade Estadual de Maringá, 2011. Disponível em <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Ana%20Raquel%20Abelha%20Cavenaghi.pdf>>. Acesso em 27 fev. 2016.
- CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. *Matraga*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 19-26, 1998. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga10/matraga10a02.pdf>>.
- EGIERT, Suéllen de Fátima. 106 f. *Contos fantásticos brasileiros: interrelações entre a leitura e as características e convenções genológicas*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, 2013. Disponível em: <http://www.unicentro.br/posgraduacao/mestrado/letras/dissertacoes/Disserta_o_Su_II_en_Egiert_vers_o_final_completa_53c5807f504e2.pdf>.
- FILIPPETTI, Roberto. *Eugenio Montale e la sua poesia*. Disponível em: <http://www.filippetti.eu/archivio_minisaggi/Eugenio_Montale.pdf>. Acesso em 08 fev. 2016.
- FRAYZE-PEREIRA, João A. *O que é loucura*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- GAMA, Vanderney Lopes da. 136 f. *Antologias brasileiras da Literatura Fantástica: perspectivas teórico-metodológicas e leituras crítico-interpretativas: apresentações, prefácios e textos brasileiros selecionados*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=179297>.

MACHADO, Maria Luiza Bonorino. O narrador nos contos fantásticos de Borges e Cortázar. *Revista Organon*, Porto Alegre, v. 19, n. 38-39, 2005, p. 63-73. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/organon/article/view/30061>>.

PORSETTE, Igor Castilho. 88 f. *Del Ponte e o fantástico na narrativa italiana: Uma leitura de Gli Invisibili e il segreto di Misty Bay*. Dissertação (Mestrado em Estudo Literários Neolatinos – Literatura Italiana) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/igorcastilhoporsettemestrado.pdf>>.

SÁ, Marcio Cícero de. 141 f. *Da literatura fantástica (teorias e contos)*. Dissertação (Mestrado em Letras) – USP, 2003. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-23102003-190256/pt-br.php>>.

SILVA, Elaine Cristina dos Santos. 119 f. *O fantástico nos contos de Hoffmann e de Balzac: o artista louco*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/127697/000844654.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Artigo recebido em 11/03/2016; aprovado para publicação em 07/06/2016

RESUMO: O objetivo deste trabalho é analisar o conto “Segunda fase de Marmeladov”, do escritor italiano Eugenio Montale, partindo do princípio de que faz parte da literatura fantástica. Apresentamos primeiramente as principais características dos conceitos de “fantástico” e de “estranho”, apresentados por Tzvetan Todorov no livro *Introdução à literatura fantástica*. Em seguida, analisamos o texto selecionado a partir desse referencial teórico. Inicialmente discutimos as características do narrador e a possibilidade de que o personagem seja louco. Na sequência, estudamos a manifestação do sobrenatural e como o texto termina sem sanar essa dúvida. Por fim, abordamos a presença do humor e da crítica aos críticos de arte, examinando sua relação com essa dúvida.

PALAVRAS-CHAVE: Eugenio Montale; Literatura Italiana; Tzvetan Todorov; Gênero Fantástico.

ABSTRACT: This article analyses the short-story “Segunda fase de Marmeladov” by the Italian writer Eugenio Montale, following the principle that it is part of the fantastic literature. First of all, we briefly describe the main characteristics of the concepts of “fantastic” and “weird”, presented by Tzvetan Todorov in the book *Introduction to Fantastic Literature*. Next, we analyze the selected text through these theoretical references. Initially we discuss the characteristics of the

narrator and the possibility of the character’s madness. Then, we study the supernatural manifestation and how the text ends up without clarifying this doubt. Finally, we approach the presence of the humor and the criticism to art critics, examining their relation with this doubt.

KEYWORDS: Eugenio Montale; Italian Literature; Tzvetan Todorov; Fantastic Genre.