

## BUZZATI JORNALISTA E O INSÓLITO NO COTIDIANO

Ana Maria CARLOS  
Universidade Estadual Paulista – UNESP/Assis  
anamcarlos@uol.com.br

**Resumo:** Se o fantástico tradicional caracteriza-se por retratar algum tipo de desvio à norma, o caótico panorama da modernidade obrigou o insólito a inserir-se na escritura como regra e como tema. A obra do escritor italiano Dino Buzzati (1906-1972) foi composta dentro em uma nova forma de representar um mundo que deixou de ser lógico. O absurdo e o irracional que a literatura fantástica tradicional retratava como sobrenaturais e que se apresentavam como forças mágicas, malignas e, principalmente exteriores ao homem, passam, em sua produção narrativa, a figurar o universo interior do indivíduo. Mesmo a narrativa de acontecimentos jornalísticos que, enquanto cronista e correspondente dos jornais *Il corriere della sera* e *Il corriere dell' informazione*, ele produziu por quase toda sua carreira, mostra um olhar perplexo para além da configuração exterior do fato. Este trabalho busca analisar algumas das crônicas do autor, destacando o modo como, apesar da linguagem límpida, enxuta e lógica que caracteriza a escritura jornalística (e também a sua), o autor consegue ambigüizar a realidade observada, trazendo o insólito para dentro do cotidiano.

**Palavras-chave:** Dino Buzzati; crônica fantástica; insólito.

Nada é mais maravilhoso, nada mais fantástico, que a vida real.

E. T. A. Hoffmann

Não existe nada mais romanesco que a realidade.

Umberto Eco

### 1. O fantástico revisitado

Se é difícil caracterizar o gênero fantástico pelo hibridismo genérico praticado em literatura, que não finda de repropor variações e ramificações entre os gêneros, subgêneros e modos literários, mais árduo ainda é propor uma sua delimitação em época de desrealizações e de incertezas cada vez mais contundentes como a nossa, na qual a noção de realidade – essencial para a configuração do gênero – vem sofrendo profundos questionamentos. Para alguns críticos mais radicais, toda a literatura não plenamente realista que se produziu no século XX seria fantástica. Outros, por sua vez, acreditam que a persistência do modo fantástico em nossa época seria mesmo uma forma de preservar a fugidia noção de realidade. Se deixarmos de lado as simplificações e os exageros classificatórios, é possível ainda encontrar um tipo de fantástico específico da literatura contemporânea, diferenciado dos demais modos vigentes de representação do imaginário.

Italo Calvino, que apesar de toda sua tendência iluminista também se aventurou pelos caminhos do maravilhoso, dá a seguinte definição para o fantástico contemporâneo:

O fantástico do século XIX, produto refinado do espírito romântico, logo entrou para a literatura popular (Poe escrevia para os jornais). No século XX, é um uso intelectual (e não mais emocional) do fantástico que se impõe: como jogo, ironia, dissimulação e também como meditação sobre os pesadelos ou os desejos escondidos do homem contemporâneo. (2001, p.261<sup>1</sup>)

---

<sup>1</sup> As traduções das citações neste trabalho, quando não houver indicação em contrário, são de nossa autoria e as informações sobre o número das páginas referem-se aos textos originais.

Para Silvia Zangrandi, "passou-se de um fantástico determinado pelos temas, herança do século XIX, a um fantástico que explora as possibilidades inquietantes do *não* (não dito; não feito...)", (2008, p.6), no qual o terror sobrenatural é substituído pelo

mal estar diante daquilo que foge ao nosso controle; quando muito, o terror é dado pelos pontos interrogativos, pelas perguntas sem resposta, pela falta de nexos, pelos finais truncados; é privilegiada a elipse, entendida como figura do silêncio, da incompletude, da incapacidade de dizer coisas não narráveis. [...] os novos fantasmas são frequentemente produtos urbanos. (2008, p.13)

Todorov, em seu clássico estudo sobre o gênero, afirmava que, após as descobertas da psicanálise, a literatura fantástica não teria mais nenhuma função que justificasse sua permanência, uma vez que todos os temas do fantástico, reportados ao seu verdadeiro lugar de origem – as instâncias psíquicas –, haviam se tornado postulados científicos. Também Barthes, na mesma época, lamentava os efeitos do desvelamento de Édipo sobre o imaginário. Porém, como afirma o crítico italiano Ferdinando Amigoni, "em sua extrema inapreensibilidade, todavia, o inconsciente é muito menos reformável do que pensavam Barthes e Todorov: não basta saber para vencer as resistências." (2004, p.19). Zangrandi também parece concordar com essa afirmação ao lembrar que nosso inconsciente, apesar de todas as descobertas trazidas pela psicanálise, continua a rejeitar a fatalidade da morte, (2008, p. 10) o que a configura tema ainda recorrente em algumas narrativas fantásticas contemporâneas. Assim como a morte, a maioria dos temas do fantástico tradicional, como a loucura, o duplo, o monstruoso, etc., voltam hoje a povoar as narrativas fantásticas, que deles fazem, porém, novo uso, inseridos que são a partir de novas intenções.

O fantástico que vem sendo produzido desde o século XX apresenta o excepcional na realidade e não além dela. Se o fantástico ortodoxo fazia com que o leitor exorcizasse seu lado renegado e obscuro, o desenvolvimento do gênero modificou essa relação, uma vez que a leitura não provoca mais o alívio catártico esperado. Em vez disso, a consciência do leitor é impregnada por uma opressão ainda maior, pois agora é a realidade que se torna assustadora e sem sentido. A excepcionalidade e a extraordinariedade das situações narradas são geradas a partir de ações absolutamente corriqueiras. Abre-se, desta forma, uma enorme brecha entre a causa e o efeito, instaura-se a desproporção, a exceção transforma-se em regra, o anormal em norma e o preceito básico é a indeterminação: não há verdade absoluta na realidade nem fora dela. Nesse sentido, conforme o pensamento de Zygmunt Bauman, as verdades, ainda que parciais e provisórias, só podem mesmo ser encontrada agora na ficção, sua "segunda morada". (1998, p.159)

## 2. O jornalismo especial de Dino Buzzati

Quando perguntado sobre suas influências, Dino Buzzati, autor marcadamente de linha fantástica, no mais das vezes se reportava "aos grandes narradores 'puros' do século XIX: Stevenson, Victor Hugo, Melville e os mestres do horror da narrativa gótica, evitando cuidadosamente os escritores italianos" (ARSLAN, 1993, p.7). Vivendo em um país e numa época profundamente politizados, o autor quase sempre teve contra si a crítica a apontá-lo como um escritor desengajado. Seu romance mais famoso, *O deserto dos Tártaros*, reconhecido hoje como uma das grandes obras do século XX, por ocasião de sua publicação, em 1940, foi menosprezado pelos intelectuais de esquerda que, naquele período bélico, promoviam o neo-realismo, único modo de representação e de apreensão da "verdade" que consideravam legítima. A forma alegórica com que construiu aquela fábula, que inclusive prenunciava a entrada do país na Segunda Guerra, não surtiu muito entusiasmo. O mais grave é que o caso de Buzzati não foi um fato isolado. Também Calvino, filiado ao PCI, autor declaradamente empenhado, quando publicou seu retrato da guerra recém-terminada – o romance *Il sentiero dei nidi di ragno*, de 1947 – não recebeu da crítica a devida leitura justamente porque havia tratado a guerra de forma não "realista", mas vista através dos olhos

de um menino, que pouco compreendia daquele feérico jogo entabulado pelos adultos. Talvez, então, a referência a autores estrangeiros nas indicações que Buzzati fez de suas filiações literárias tenha sido um modo encontrado para se manter distante daquela arte pretensamente realista de seu país. Não que buscasse o afastamento da realidade. Ao contrário. Paralelamente à sua carreira de escritor, Buzzati foi também jornalista, atividade que desenvolveu por toda sua vida profissional e através da qual buscou investigar a realidade circundante, sobretudo quando esta lhe parecia opaca. Tal processo indiciário resultou nas crônicas que escreveu para os jornais *Corriere dela sera* e *Corriere dell'informazione*, além de outros em que atuou como colaborador.

Eu, narrando uma coisa de caráter fantástico, tenho que buscar ao máximo que ela se torne plausível e evidente. E quando digo eu, na realidade, englobo qualquer outro escritor de tipo fantástico. Acredito que, para isso, a coisa fantástica deva ficar o mais próximo possível da crônica. A palavra justa não é "banalizar", mas, afinal, é um pouco isso. Quero dizer que, para que uma história fantástica seja eficaz, é preciso contá-la nos termos mais simples e práticos. Até burocráticos, eu diria. (BUZZATI, apud PANAFIEU, 1988, p.261)

Na verdade, sempre houve em sua obra uma relação estreita entre a literatura e o jornalismo. O autor chegava mesmo a inverter as estruturas tradicionais de ambos os tipos de narrativa. Podia iniciar um conto fantástico como se organizasse uma notícia de jornal, utilizando as cinco regras básicas do jornalismo, conhecidas com os cinco "W" do inglês – *who?, what?, when?, why?, where?* (quem?, o quê?, quando?, porque? onde?). Vejamos, como exemplo, o início do conto "Encontro com Einstein":

No final de uma tarde de outubro passado, Albert Einstein, depois de um dia de trabalho, passeava pelas alamedas de Princeton, e naquele dia estava só, quando lhe aconteceu uma coisa extraordinária. De repente, e sem nenhuma razão especial, com o pensamento correndo livre como um cão solto da coleira, ele concebeu aquilo que pela vida inteira havia inutilmente desejado. De repente, Einstein viu à sua volta o chamado espaço curvo, e podia contemplá-lo pelo direito e pelo avesso como vocês a este volume. (1997, p.81)

Em contrapartida, várias de suas crônicas, mesmo aquelas policiais, foram escritas como se fossem fábulas, como mostraremos mais adiante. Para Andrea Oppo, (2006) esse tipo de inversão seria uma maneira de iludir o leitor. Além disso, diz o crítico, para muitos acontecimentos, o simples relato pontual dos fatos não diz quase nada sobre ele, sendo necessário, quando a realidade é complicada por si mesma, mais um intérprete que um cronista.

Na introdução aos dois volumes que recolhem o material jornalístico do autor, publicados em 2002 e intitulados *La nera di Dino Buzzati*, Lorenzo Viganò afirma que Buzzati descrevia a realidade colhendo nela os aspectos mais íntimos, mais secretos, mais atormentados, construindo um afresco da Itália, do pós-guerra aos anos 70. Atuou como enviado especial na Etiópia, em Tóquio e na Índia, além de ter sido correspondente de guerra. Sua capacidade de escamotear a realidade através de uma veia ficcional fantástica muito peculiar, tornara-o único cronista a passar impune pelas garras da censura. Sob o regime fascista, aos cronistas era permitido apenas contar as vitórias, nunca as derrotas.

O único que conseguiu contar as batalhas navais foi Buzzati. Mas por quê? Porque Buzzati escapou da censura com suas narrativas concebidas de modo a que o pobre censor – geralmente o censor era um cretino, porque só um cretino aceita tornar-se censor – não conseguisse perceber em que século e em que mar desenvolvia-se a batalha que Buzzati estava contando. Buzzati, de fato, fazia dela uma fábula e, deste modo, driblava todos. Assim, foi o

único jornalista italiano que conseguiu contar as nossas derrotas navais sem se enredar nas malhas da censura. (MONTANELLI, 2000, p.20)

Em uma das poucas entrevistas que concedeu, parodiando a máxima do surrealista Jean Couteau, que se dizia um mentiroso que falava a verdade, Buzzati afirmou a Yves Panafieu ser um escritor que se esforçava sobretudo em não inventar (1988, p.22). Por mais estranha que tal declaração possa parecer vinda de um escritor que se notabilizou pela escrita fantástica, a ausência de inventividade aqui se refere justamente à extrema ligação de seus textos com o fato real observado, de onde invariavelmente partia para construir suas narrativas, literárias ou jornalísticas. De acordo com Viganò, o autor conseguia "fotografar" a realidade com sua caneta (2002, p. xx). Enviado ao local do incidente, Buzzati misturava-se à multidão, anotava suas impressões, interrogava testemunhas e, muitas vezes, fazia desenhos para ilustrar tudo o que via. De volta à redação, esse material transformava-se em pequenos contos, a meio caminho entre o jornalismo e a literatura. "O jornalismo não é para mim um segundo ofício, mas um aspecto de meu ofício. O mais importante do jornalismo coincide com o mais importante da literatura" (BUZZATI, apud PANAFIEU, 1988, p. 251) Mesmo tratando de elementos verdadeiros, Buzzati jamais deixou de incluir em suas crônicas os temas clássicos de sua poética, nas quais se destacam a solidão do homem moderno na grande cidade e a angústia diante da morte. Ele "procurava recolher na crônica jornalística seus famosos grandes problemas, indicando ao leitor certas unidades eternas por trás dos banais fatos cotidianos" (VIGORELLI, 1982, p.86). Vejamos mais de perto alguns exemplos das crônicas fantásticas de Dino Buzzati que, como enviado especial à realidade corriqueira, nela buscou brechas para sondar o estranho e muitas vezes opaco universo do homem contemporâneo.

### 3. A morte de um mito: o suicídio de Marilyn Monroe<sup>2</sup>

Quando Marilyn Monroe morreu, em 5 de agosto de 1962, Buzzati dedicou ao fato três crônicas. Falaremos aqui de duas delas, as que consideramos mais instigantes. A primeira, escrita no dia 6, intitulava-se *La favola sbagliata* (A fábula errada). A crônica explora, com narração em primeira pessoa, o choque diante da "mais *estranha e absurda* das notícias, *pelo menos aparentemente*." (BUZZATI, 2002a, p.208, grifos nossos). Porém, contrariando as normas da escrita jornalística, nos seis primeiros parágrafos, dos vinte e um que compõem a narrativa, não há nenhuma menção direta ao assunto da crônica, a morte da atriz, com o autor apenas descrevendo o ambiente em que se encontrava quando ouviu a notícia: uma praia ensolarada, espaço nada condizente ao tema funesto de que irá tratar. Pelo menos não à primeira vista.

Como em grande parte de sua narrativa literária, o autor se vale também aqui do suspense para prender a atenção do leitor. A praia, ao invés da alegria e despreocupação que deveria propiciar, denotava algo estranho: a balbúrdia dos jovens em volta era "assustadora" e "desordenada", as notícias vindas dos rádios de pilha chegavam até ele "incompreensíveis". De repente, os quatro jovens que lhe estavam mais perto suspenderam "os fátuos sorrisos de programada jocosidade", passando a exibir faces "alteradas". Todos esses eram sinais que prenunciavam algo errado. Sua ansiedade em saber o que tinha acontecido – a mesma vivenciada pelo leitor – é parcialmente sanada com a chegada da notícia até ele: "Marilina estava morta. A grande Marilina estava morta. A formidável Marilina havia se suicidado" (BUZZATI, 2002a, p.208).

---

<sup>2</sup> Em 2001, O FBI tornou públicos documentos que comprovavam o envolvimento amoroso de Marilyn com os irmãos Kennedy. Cogitou-se, então, que a morte da atriz teria sido encomendada à Máfia para evitar um escândalo na Casa Branca. A morte da atriz, porém, até hoje permanece um mistério e nos documentos oficiais do processo, encerrado ainda em 1962, consta apenas que tenha cometido suicídio.

Foi um golpe. Para todos os homens do chamado mundo civilizado, foi uma espécie de contradição selvagem, uma reviravolta cruel das fábulas, às quais, relutantes ou não, éramos obrigados a acreditar. [...]

Olhei atentamente os rostos. Exprimiam surpresa, talvez incredulidade, perturbação. Dor, não. (BUZZATI, 2002a, p.208)

Na escritura buzzatiana, é recorrente a utilização de termos referentes a cortes e interrupções. Metáfora obsessiva do autor, quase sempre indicam a quebra de uma sequência que vinha sendo estabelecida no texto. De repente – expressão chave na poética do autor –, sem que o leitor espere, ele cria uma espécie de vácuo que desfaz os nexos entre causa e efeito que até então vinham sendo construídos. E deste corte abrupto parece se descortinar uma janela de onde chegam mensagens de uma realidade mais profunda. De acordo com Carlo Ginzburg, "a realidade é opaca, mas há certos pontos – pistas, sintomas – que nos permitem decifrá-la." (2008, p. 127). No caso da crônica em questão, o ponto/pista que acaba remetendo a uma realidade outra é a estranha ausência de dor diante da morte de um ídolo, como foi Marilyn Monroe. E, a partir desse ponto, a crônica passa a discutir como a mídia padroniza os sonhos em nossa época, incutindo em todos uma imagem de erotização vazia e irreal. A morte da atriz

acordava dentro de nós algo de profundo, dificilmente definível. Mas chorar ninguém conseguia.

Não é cinismo. Exatamente por causa dessa impossibilidade de pranto parece-me maravilhoso e comovente o destino daquela esplêndida criatura.

Como talvez nenhuma outra no mundo, Marilina encarnava a realização completa e gloriosa do sonho *standard* da nossa época. (BUZZATI, 2002a, p.208)

Marilyn foi uma fábula criada por Hollywood. "Que sabíamos nós de suas penas, de seus desprazeres, de suas angústias" [...] Que sabíamos de suas cruces, de suas decepções, de suas crises espirituais". Na verdade, nada. A imagem que chegava ao público através da mídia era completamente falsa. Ela agradava aos homens pelos "deliciosos pecados que sua boca parecia prometer" e às mulheres por aquela "extraordinária frescura, espontaneidade, honestidade física que pareciam excluir a mentira e o fragor". A repetição do verbo "parecer" enfatiza a irrealidade de que se constitui o mito. Daí a dificuldade de *phátos*, de tristeza diante de sua morte. Se ela, que estava "no empíreo da glória", desistiu da própria existência, todos os outros, os menos felizes que ela, foram forçados a admitir que a fábula que se criara em torno de sua figura – verdadeiro simulacro – estava completamente errada, já que a felicidade advinda da riqueza e beleza que o mito de Marilyn professava, não passava de ilusão. "Fingir ou dissimular deixa intacto o princípio de realidade: a diferença é sempre clara, está apenas mascarada; ao passo que a simulação ameaça a diferença entre 'verdadeiro' e 'falso', entre 'real' e 'imaginário'". (BAUMAN, 1998, p.158)

O autor utiliza a precocidade da morte da atriz como novo fator de estranhamento no já estranho suicídio de alguém que todos julgavam feliz:

[...] se tivesse morrido daqui a dez ou vinte anos, não teria servido a nada. Ainda que pareça cruel, é justo e honesto dar a merecida honra a você. [...] Com a sua voluntária morte, sem saber, você deu uma *misteriosa* consolação a quem se acreditava infinitamente menos afortunado que você, aos pobres, aos oprimidos, aos humildes que não tem mais esperança, aos doentes que lentamente morrem de câncer nos esqualidos leitos de hospital. Marilina morreu? Marilina se matou? E se ela se matou, que era tão feliz, como nós infelizes podemos ter coragem ainda de falar? (BUZZATI, 2002a, p.209-10, grifo nosso)

Assim, ao lado da discussão sobre a padronização das imagens de nossa época, Buzzati traz à tona também temas que são comuns à sua escrita de linha fantástica,

estabelecendo uma integração entre um fato particular e aquilo que é comum a todos os homens.

Fantástico para ele não é ficção científica, monstros, mas é, através da dilatação da espessura do real, acrescentar uma dimensão ao mundo que conhecemos, dilatá-lo, ir além, até entender aquilo que é constante, aquilo que se repete na vida de todo homem. [...] O sentido da morte, a precariedade da vida, a fuga do tempo, a dignidade diante do evento, qualquer que seja, doença, morte, destruição, explosão de uma multidão enlouquecida. (ARSLAN, 1993, p.14)

Na segunda crônica que o autor dedica à morte de Marilyn, intitulada *All'alba* (Ao alvorecer), entramos de fato no reino do maravilhoso. O texto, na verdade uma fábula para adultos, é uma paródia ao clássico filme americano *It's a wonderful life* (*A felicidade não se compra*, 1946), dirigida por Frank Capra. No filme, um anjo desce à terra para salvar homem que pretende se suicidar, mostrando a ele como ficariam sua cidade e as pessoas que lhe eram caras sem a sua presença, como, por exemplo, sua esposa, que teria se tornado uma bibliotecária solteirona se ele nunca tivesse existido, ou os pobres, que sem sua costureira ajuda, teriam todos se tornado miseráveis. Mas o edificante filme, considerado uma crítica ao sonho americano, perde o tom otimista nas mãos de Buzzati. Ainda que se configure também como crítica ao sonho americano que Marilyn tão perfeitamente encarnou – apesar da origem humilde, sua tenacidade em vencer na vida possibilitou-lhe riqueza e glória – a crônica inverte o sentido positivo do filme, como a indicar que não há mesmo qualquer possibilidade de resultar algo de bom da criação de um simulacro.

A primeira inversão efetuada por Buzzati é a substituição da figura do anjo por aquela de um gênio. Além de significar a divindade, boa ou má, que acompanha a vida das pessoas desde seu nascimento, por extensão de significado, gênio pode ainda indicar aquele anjo que perdeu a graça. Parece-nos que este seja um possível significado pretendido pelo autor, sugerindo certa decadência dessa figura ficcional. Mesmo no filme não havia propriamente um anjo, e sim um pretendente a anjo, que deveria cumprir a missão de ajudar o suicida, para só então ganhar suas asas. O gênio, na crônica, personagem ambíguo, parece até assumir um caráter demoníaco, munido de seu rastelo a recolher as almas que chegavam ao reino dos mortos.

Um gênio, que pouco antes do alvorecer andava rastelando a extrema landa para recolher as almas recém chegadas e enviá-las à grande porta, avistou de longe algo de claro bem aos pés da muralha que contornava a cidade dos mortos. Aproximando-se, encontrou uma jovem e belíssima mulher nua aparentemente adormecida. (BUZZATI, 2002a, p.211)

Termos como "landa", que remete simbolicamente a território amplo e solitário, além de "rastelo" (uma rebaixamento na imagem do tridente do demônio?), dão um clima sombrio à narrativa, que é contrastado pela claridade que emana da figura de Marilyn, ainda viva naquele momento. Mesmo o título da fábula, "Ao alvorecer", manifesta a zona intersticial na qual toda a narrativa será construída, instância de fronteira entre dois mundos que o texto irá explorar, indicativo da série de campos liminares que ali encontraremos.

O gênio decide mostrar à atriz não como seria o mundo se ela não tivesse existido, como faz o anjo no filme, mas como será o seu futuro, com a intenção de fazer com que ela chegasse à conclusão de que viver valia a pena. A primeira parada na viagem ocorre em 1966, com os dois aterrissando dentro de um cinema em que se exhibe um filme protagonizado pela atriz. Ao final da exibição, muitos e muitos aplausos. É a consagração, mas Marilyn quer mesmo é saber sobre sua vida pessoal:

- E o resto?
- Como assim, o resto?
- O resto. Quero dizer, a minha vida. Continuarei como agora? Sempre

sozinha?

– Não, você casará novamente.

– É, mas sempre sozinha. (BUZZATI, 2002a, p.211)

Não será diferente nas próximas paragens – seja pelo recebimento da estatueta da Academia de cinema, ou pelo quinto casamento, ou pelo reconhecimento de público e de crítica que a tornam a maior atriz viva, consagrada então não mais apenas pelos atributos físicos – nada demoverá a jovem de seu desejo de morte. As duas últimas paradas farão com que até o gênio acabe mudando de opinião: a primeira quando da visão de um berço "deserto" ao lado da cama de Marilyn, pois a atriz, apesar de possuir uma mansão cheia de "mordomos, empregados, flores, cães de raça e tudo aquilo que se pode desejar no mundo" (BUZZATI, 2002a, p.215), jamais conseguiria ser mãe; a segunda, ao perceber, nos olhos de uma Marilyn já velha, ainda que graciosa, "uma esquelética e árida solidão, não obstante as maravilhas e honras que a circundavam." (BUZZATI, 2002a, p.216)

Contrariando as expectativas criadas por uma estrutura de fábula e enfatizando seu caráter paródico, a narrativa buzzatiana é finalizada de forma inversa daquela do filme. O gênio, diante da vida vazia e solitária que prevê para a atriz, leva Marilyn de volta ao leito, para que ela retomasse seu "fatal sono interrompido" (BUZZATI, 2002a, p.216). Todavia, a conclusão da fábula não é totalmente desprovida de magia e ambiguidade. Durante o caminho de volta, a jovem percebe sinais de dor estampados nas feições do gênio. "Marilina teve piedade dele, e sorriu. Sim, somente por ele teria feito o sacrifício, teria renunciado à partida, teria recomeçado a vida." Por sua vez, também o gênio é tomado pela piedade.

Fez um afetuoso sinal de adeus com a mão direita. "Que Deus esteja com você, pobre menina". E desapareceu como um fantasma, enquanto das janelas entravam as primeiras luzes do alvorecer.

Marilina viu-o sumir. Ficou ali, imóvel, com a mão no telefone. Deixou-se levar, deslizando, pelos sorvedouros do sono. (BUZZATI, 2002a, p.216)

Como podemos perceber, o gênio, assim como Marilyn, são figuras ambíguas dentro da narrativa, duplos de si mesmos, pertencentes à zona porosa a que nos referimos anteriormente. Por um lado, se o rastelo usado pelo gênio pode, a princípio, ser identificado ao tridente do demônio, fazendo com que pensemos que o suicídio da atriz tenha ocasionado sua queda no inferno, as características com as quais, logo em seguida, o gênio é descrito não são condizentes com uma figura demoníaca, como, por exemplo, o embaraço que sente ao apoiar a cabeça sobre o peito nu da atriz para verificar seus batimentos cardíacos. Tais indícios fazem com que pensemos, agora, no seu oposto, na figura de um anjo. Porém, as viagens ao futuro que concede a Marilyn para demonstrar que "na terra, apesar de tudo, se está bem, e suicídio é uma solene bestialidade" (BUZZATI, 2002a, p.214), só lhe apresentam, na verdade, reincidências do maligno "sonho americano" – glória e riqueza como falsos sinônimos de felicidade – do qual a atriz buscava fugir com o suicídio. Se ele procurava seduzi-la com esse sonho irreal, voltamos, então, a imaginá-lo um demônio.

O final da crônica não traz nenhuma definição, deixando em suspenso o leitor. Após a morte, qual terá sido o destino de Marilyn, céu ou inferno? O lugar dos suicidas, segundo a tradição judaico-cristã, é o inferno. Mas, como a vida que levava não era uma vida verdadeira, o seu fim talvez tenha ocorrido por influência divina. Teria, então, sido aceita no céu, apesar do pecado do suicídio? A frase "Que Deus esteja com você, pobre menina" acrescentará nova dúvida ao caráter do gênio, que até há pouco tínhamos como demônio. Pois que espécie seria essa de diabo que deseja a companhia de Deus àquela alma? O gênio, então, seria um anjo que, considerando Marilyn pecadora, a leva de volta ao seu leito de morte para ser "colhida" por outro tipo de "condutor"? Impossível saber, o texto deixa em aberto todas essas questões. De certo, apenas a visão buzzatiana a inverter com sua crônica o otimismo do filme de Capra. Neste, o suicida desiste de se matar porque o anjo havia lhe mostrado que o sonho americano

podia, afinal, ser vencido. Na crônica de Buzzati, só a morte consegue esse feito. Mas a morte, em Buzzati, nem sempre é "a grande inimiga". Com o fim de Marilyn, naquele significativo alvorecer, termina também uma parte daquela fábula que nosso mundo se tornou. E a realidade renasce, assim, através da ficção. De acordo com Fausto Gianfranceschi, em Buzzati, "o símbolo, a metáfora, não são mais meras projeções da psique individual, mas se tornam a própria realidade, não aquela imediatamente visível e tangível, mas a que deve ser decodificada; por sua vez, a realidade torna-se símbolo." (1984, p.9-10)

#### 4. O desastre do Vale Vaiont

Na noite de 9 de outubro de 1963, como decorrência de contínuos deslizamentos de terra do monte Toc sobre a usina de Vaiont, na região de Belluno, localizada entre as províncias do Veneto e de Udine, há o desmoronamento da represa que fora construída três anos antes para conter o lago artificial de uma hidrelétrica. Uma imensa quantidade de rocha (270 milhões de m<sup>3</sup>) desaba sobre a represa (contendo cerca de 30 milhões de m<sup>3</sup> de água), inundando o vale e causando 1994 mortes. Porém, também esse desastre, como aqueles tantos que ainda hoje presenciamos em nosso país, poderia ter sido evitado: apesar das denúncias feitas tanto pelas populações locais como pela imprensa que acompanhou a construção da represa, nenhuma providência oficial foi tomada para prevenir a catástrofe. A responsabilidade foi imputada, décadas depois, durante o "Ano Internacional do Planeta Terra", evento promovido pela ONU em 2008, à escassa compreensão das ciências da terra. Buzzati documentou o trágico acidente também com três crônicas, como no caso da morte de Marilyn. E das três, escolhemos novamente duas para discutir outra faceta do fantástico buzzatiano, o da indizibilidade.

Não bastasse ter ocorrido na região natal do cronista, o drama parece ser mais uma prova do imenso, desconhecido e, por vezes, invisível poder da natureza que sempre lhe atormentou. Recorrente em toda sua obra, a fúria das forças naturais não raras vezes surge como promotora de desastres. Neuro Bonifazi considera mesmo a catástrofe como o mecanismo mais importante de sua narrativa: "É a temática ruína, ou desgraça, ou desabamento, ou morte, ou queda e assim por diante, e é a dissolução da estrutura narrativa [...] que faz, ao mesmo tempo, despontar um discurso fantástico total na narrativa." (1985, p.149-50) Algumas vezes, diante dessas catástrofes, o escritor parece perder a capacidade de expressão.

Na crônica intitulada *Natura crudele* (Natureza cruel), escrita no dia seguinte ao fato, Buzzati aponta, desde as primeiras linhas, a dificuldade de narrar uma realidade insuportável: "Desta vez, para o jornalista que comenta, não existe tarefa que possa ser resolvida [...] com o ofício, com a fantasia e com o coração." (2002b, p.157) Para Alvaro Biondi, na obra de Buzzati há "lugares em que o silêncio da realidade e a vontade, a tensão de apreendê-la, confrontam-se mais intensamente: naqueles momentos em que parece que a realidade, a Natureza, *esteja a ponto de falar*, para trair o próprio, último e absoluto segredo." (2010, p.179) A crônica em questão parece ter surgido em um desses momentos. Após descrever a imensidão da paisagem natural montanhosa que o marcou na infância – "me lembro da *extraordinária* impressão que me causou quando a vi pela primeira vez quando menino" (BUZZATI, 2002b, p.158, grifo nosso) –, o autor faz referência à intromissão da mão humana, que "humilha" a natureza majestosa ao introduzir um elemento artificial que macula o espaço:

Aqueles cem metros de *abismo* tinham sido cercados por um muro de cimento, e não só: a *fantástica* e enorme muralha tinha continuado a se elevar por mais de cento e cinquenta metros além do pico e agora se agigantava ainda mais *vertiginosa* que os despenhadeiros em volta, imóveis mas cheios de uma vida *misteriosa*. (BUZZATI, 2002b, p.158, grifos nossos)

O autor tenta imaginar os instantes que antecederam o desastre. Mas se ele é incapaz de representar com palavras o que havia acontecido, "Não, a essa altura a imaginação não é mais capaz de prosseguir" (BUZZATI, 2002b, p.158), ao menos tenta narrar a própria indizibilidade do fato, mostrando que por trás (ou além) das palavras, há mais alguma coisa. Pois a natureza, por sua vez, na difícil narração, é descrita como dotada de uma "voz misteriosa", identificadas nas sombras que rapidamente caíam sobre o vale ou no início de um vento que soprava e gelava tudo em volta. Em sua reflexão, infere que talvez os homens estivessem alheios àqueles avisos e por isso tenham continuado a voltar para casa normalmente. Mas a natureza, como se sentisse uma revolta contra tamanhos descaso e humilhação, rompe seu silêncio e tudo o que é possível ouvir, então, é seu "grito":

O baque na água, o tremor da terra, o estrondo no abismo, o rugido insano da água enlouquecida, o estampido da ruína total, coro de estrugidos, zumbidos, ribombos, chiadeiras, borbotões, gritos, gemidos, estertores, invocações, choros? E o silêncio ao final, aquele funesto silêncio de quando o irreparável se cumpre, o mesmo silêncio que há nas tumbas? (BUZZATI, 2002b, p.158-9)

Essa voz, na qual está incluída também aquela do homem, impotente e inconsciente diante da força incontrolável da natureza, soa ao autor como manifestação de uma vingança: "De novo a fantasia da natureza foi maior e mais astuta que a fantasia da ciência. [...] É quase possível dizer que, em todas as grandes conquistas técnicas, esteja escondida uma lâmina secreta e invisível que, em dado momento, se soltará" (BUZZATI, 2002b, p.159).

Na obra buzzatiana, a montanha é um dos símbolos do absoluto e, por isso, indizível. (BIONDI, 2010, p.180). No desastre de Vaiont, a montanha deixa de ser evocação, apresentando-se em toda sua concretude. Porém, ainda assim, a indizibilidade continua, torna-se mesmo mais contundente, já que resultado da própria realidade e não de uma imagem criada pela fantasia. Por isso, ao final da crônica, ao escrever sobre aquele monte da sua infância, o cronista confessa que "quem escreve acaba ficando com a garganta seca e as palavras de circunstância não lhe vem. As palavras incredulidade, horror, piedade, consternação, raiva, pranto, luto, permanecem dentro dele, com seu peso cruel." (BUZZATI, 2002b, p.160)

A segunda crônica referente ao acidente, "*La bambola del Vaiont*" (A boneca de Vaiont), foi escrita um ano após o ocorrido, em 10 de outubro de 1964. Na já citada entrevista a Panafieu, Buzzati afirmou que, às vezes, quando ocorria um fato importante de crônica, deixava passar um tempo e depois o transformava em uma narrativa fantástica (p.239). Foi o que fez aqui. Se na crônica anterior já apontava a dificuldade da linguagem diante da representação de uma situação inenarrável, em *La bambola* é mesmo a crise da representação que atinge a arte contemporânea – e conseqüentemente a narrativa fantástica – o seu tema principal. O conto inicia-se com a estrutura de uma crônica, introduzindo referências pretensamente verídicas.

Na casa de uma jovem senhora, aqui de Milão, chamada Ester Londomini, aproximadamente 30 anos, muito bonita, intrépida, magra, esnobe, segura de si e das suas riquezas, colecionadora de arte de vanguarda, uma das tantas donas do mundo; no segundo vão da grande sala de estar, decorada com objetos antigos e modernos de forma aparentemente aleatória, mas depois se percebe que tudo foi calculado milimetricamente, os móveis os quadros os tapetes os livros as coisas muito bizarras (como a impressão em gesso do joelho de um anjo, uma lâmina de guilhotina, uma pequena arca de ferro tirada do fundo do Golfo de Tassily e que nunca tinha sido aberta, ainda que agitando se ouvisse balançar dentro algumas coisas duras e metálicas que poderiam ser braceletes diademas broches cravejados de pedras preciosas); no vão de uma estante com portas de vidro, iluminada por dentro, vi uma

daquelas redomas de vidro elípticas que antigamente eram usadas para proteger os relógios de pêndulo ou pequenas estátuas valiosas com uma bonequinha dentro, em pé. Acho que foi há quinze dias atrás. (BUZZATI, 2002b, p.161)

Nesse longo primeiro parágrafo encontramos resumidas as linhas mestras que o autor irá desenvolver na narrativa. Inicialmente, temos a referência à articulação entre o antigo e o moderno que fundamenta a arte contemporânea, a meio caminho entre a ordem e o caos e, principalmente, a caracterização da coleção de arte moderna da personagem Ester como bizarra. Essa espécie de *assemblage* que o autor nos apresenta na descrição do ambiente corresponde ao que, na década de 60 do século XX, convencionou-se chamar de antiarte. Com uma expressividade mais fria e impessoal, os artistas introduziam fragmentos do real em seus trabalhos, buscando com isso produzir uma crítica radical ao sistema de arte e estabelecer uma ligação mais direta entre a arte e a vida. Movimentos herdeiros dos *ready mades* de Duchamp e produtores de obras feitas dentro da estética da acumulação, criavam instalações elaboradas a partir da apropriação de objetos descartados pela sociedade, como o objetivo maior de fazer com que o espectador atentasse à supervalorização do objeto na era do consumo. Assim, tais artistas passaram a não mais "representar" o mundo, mas a apresentá-lo através de seus resíduos. E se nas artes plásticas reinavam tais *assemblages*, na literatura passará a vigorar o procedimento da colagem/montagem, apresentando narrativas construídas a partir de trechos de textos da tradição. Se observarmos o parágrafo citado, dois pequenos indícios (melhor caracterizá-los como fragmentos de textos fantásticos tradicionais) antecipam a montagem elaborada por Buzzati nesta crônica. É possível perceber a referência a Edgar Allan Poe com a introdução da palavra "pêndulo" ou a remissão ao autômato de E. T. A. Hoffmann naquela boneca exposta como objeto de arte. O indício logo se intensifica com a referência literal ao artista plástico alemão Hans Bellmer (1902-1975), conhecido pela produção de bonecas em tamanho original que, segundo ele mesmo afirma, foram inspiradas pela leitura do conto "O homem de areia", de Hoffmann.

Buzzati deu o próprio nome ao narrador, procedimento que por si só introduz a indistinção entre o verdadeiro e o falso típica do discurso fantástico tradicional. Ao ver a boneca, tem a sensação de já tê-la visto antes. Talvez no conto de Hoffmann, podemos pensar. Finalmente se recorda: próximo ao lugar do desastre da hidrelétrica de Vaiont, havia sido construída uma capela, onde foram colocados os nomes e os retratos das pessoas que morreram no desabamento da represa. Quando havia visitado o lugar, alguns meses antes, algo lhe causara forte impressão, ainda que no momento não tivesse percebido.

Eram fotografias 3x4 reproduzidas em porcelana como habitualmente encontramos em nossos cemitérios. A primeira, logo na entrada, à direita, era de fato a de uma menina, e abaixo do retrato, no chão, havia sido recolhido com amor um pequeno amontoado de coisas que deviam ter pertencido a ela e recuperadas, quem sabe como, depois do desastre. Há um pano colorido dobrado que devia ter sido um vestidinho, um sapatinho, um cestinho, um ursinho de plástico, um patinho sem pernas. E havia também uma pequena boneca cega. (BUZZATI, 2002b, p.164, grifos nossos)

É evidente a similitude entre a descrição daqueles objetos deixados aos pés do retrato da menina e a que encontramos no primeiro parágrafo. Porém, os dois tipos de acumulação são bastante diferentes. Apesar de se apresentar como uma instalação artística, a que vemos no "salão burguês" de Ester não passa de simulação, enquanto que os objetos acumulados junto à fotografia pertencem de fato à realidade. E o mais grave foi o roubo da boneca, executado pela própria Ester, apenas "pelo gosto estúpido de ter uma recordação, pelo gosto do cimélio raridade documento, pelo gosto, talvez, de surpreender os amigos, pelo gosto esnobista de desafiar as coisas mais sagradas [...]" (BUZZATI, 2002b, p.164) Tal atitude de Ester remete mesmo a um dos princípios da antiarte, o do *objet trouvé*, em que o artista

escolhia um objeto para ser exposto como obra de arte por suas qualidades estéticas. Ao ser desmascarada, Ester lhe pede segredo e ri cinicamente, dizendo que a boneca era mesmo uma "obra-prima". Disse ainda que não havia feito nada de errado, pois enviara dias depois uma enorme boneca nova para substituir a original na capela.

O narrador parece não apreciar muito esse tipo de arte, considerando-a "macabra", "pecaminosa" e "sádica". Além disso, a transferência daquela boneca desfigurada dos escombros do desastre para o salão de Ester tinha "algo de inverossímil e de monstruoso". Lembra a Ester, então, de que faltavam poucos dias para o aniversário do acidente.

– E o que tem isso? disse a senhora Ester

– Bem, nunca se sabe. No seu lugar, com esta boneca em casa, eu... eu teria um pouco de medo.

Divertia-se com a ideia. Riu.

– Você está brincando, espero... Não estamos mais na época medieval, caro Buzzati... De qualquer modo, venha aqui no dia... quando é? Nove?... Pois bem, venha então na noite do dia nove... vou receber alguns amigos. (BUZZATI, 2002b, p.166)

A partir daí, a narrativa adquire uma atmosfera de narrativa fantástica clássica. E todos os lugares comuns das antigas histórias fantásticas são recuperados por Buzzati: na noite do aniversário do acidente, o narrador é o único a ouvir rumores vagos, até a entrever no jardim um pequeno fantasma. Tenta alertar os presentes desses presságios, mas ninguém lhe dá atenção. Até que, à meia-noite, a campainha da porta começa a tocar enlouquecida, e "como nos clássicos contos de terror, uma ventania de ar gelado irrompeu na sala, e todos ficaram com os rostos brancos como a morte" (BUZZATI, 2002b, p.168) Buzzati nos remete de novo a Hoffmann, imaginando os pensamentos daquela boneca: "Uma boneca tem pensamentos muito simples, nunca imaginaria acabar um dia, cega, em um salão burguês sob uma redoma de vidro, sofisticado *simulacro de sevícias literárias*." (BUZZATI, 2002b, p.166, grifos nossos).

Dos presentes, apenas Ester parece reagir. Corre para abrir a porta e mostrar que toda aquele medo era infundado. Ao abri-la, descobre na soleira a boneca que havia deixado na capela para substituir a original. Porém, o que assusta, no final da narrativa, não é a aparição daquela boneca, inclusive muito menos apavorante que a boneca desfigurada, suja, quase sem cabelo, com o pé esquerdo pendente e o braço direito saindo no tórax que Ester roubara para expor como objeto de arte. O que assusta mesmo é a reação dela à estranha aparição.

– Aquela tolinha é capaz mesmo de ter vindo aqui para me devolver a boneca.

Inclina-se para pegá-la, levanta-a do chão, entra em casa, fecha a porta, coloca a boneca sobre uma cômoda, dá de ombros:

– Sempre os mesmos aqueles lá! Nunca estão contentes! (BUZZATI, 2002b, p.168)

Buzzati, que se notabilizou pela aparente contradição de uma escrita clara e funcional (ou até mesmo banal, como ele quer) no tratamento do fantástico, une nessa crônica forma e conteúdo. Associou o tema da destruição de Vaiont às "macabras" formas da antiarte, com suas montagens de fragmentos de realidade; da mesma forma, escreveu sua crônica através do procedimento da colagem, unindo fragmentos de um modo narrativo já em extinção. Pois como a própria personagem Ester defende, não estamos mais em época de acreditar no sobrenatural e no fantástico. Pelo menos, não naquele tradicional. O assombroso que provinha do sobrenatural deu lugar, na segunda metade do século XX, a um tipo de irracionalismo que não nos remete para fora da realidade, mas para dentro dela.

Escrever contos fantásticos no século XX representa, para muitos escritores, a ocasião para refletir sobre os comportamentos da sociedade em que vivemos, para zombar dela e para evidenciar seus defeitos: o objetivo é fazer

o leitor pensar sobre os riscos que corremos se não for incluído o universo todo no próprio horizonte ético. Cientistas que manipulam a matéria numa busca espasmódica de imortalidade; a violação da natureza por parte do homem e a conseqüente rebelião da primeira; a vida de aparências da burguesia, o consumismo e as modernas escravidões; as dificuldades das relações interpessoais são assuntos tratados através da modalidade do fantástico com a intenção de provocar a reflexão sobre os problemas reais que afligem o homem moderno, como a solidão e a incomunicabilidade. (ZANGRANDI, 2011, p.149-50)

Nas quatro crônicas comentadas aqui, é possível ver a posição do autor diante de um cotidiano cada vez mais absurdo. Através de suas narrativas híbridas, indefinidas entre a crônica e o conto e recheadas de realismo e também de fantasia, Buzzati mostra que não é mais preciso recorrer – a não ser como citação – aos universos "paralelos" para encontrar a irrealidade. Ela nos rodeia, basta ler com atenção as manchetes dos jornais para nos atemorizarmos.

### Referências:

- AMIGONI, Ferdinando. *Fantasmii del novecento*. Torino: Bollati Boringhieri, 2004.
- ARSLAN, Antonia. *Dino Buzzati: tra fantastico e realistico*. Modena: Mucchi, 1993.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BIONDI, Alvaro. *Il tempo e l'evento*. Dino Buzzati e l' "Italia Magica". Roma: Bulzoni, 2010.
- BONIFAZI, Neuro. *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia*: Tarchetti – Pirandello – Buzzati. 2. ed. Ravenna: Longo, 1985.
- BUZZATI, Dino. *A queda da Baliverna*. Trad. Ana Maria Carlos. São Paulo: Nova Alexandria, 1997.
- BUZZATI, Dino. *La "nera" di Dino Buzzati*. Crimini e misteri. A cura di Lorenzo Viganò Milano: Mondadori, 2002a, vol. 1.
- BUZZATI, Dino. *La "nera" di Dino Buzzati*. Incubi. A cura di Lorenzo Viganò. Milano: Mondadori, 2002b, vol. 2.
- CALVINO, Italo. *Una pietra sopra*. Discorsi di letteratura e società. Milano: Mondadori, 2001.
- GIANFRANCESCHI, Fausto. Buzzati postmoderno. In: BUZZATI, Dino. *I sette messageri*. Milano: Mondadori, 1984.
- GINZBURG, Carlo. Chaves do mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes. In: ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. *O signo de três*. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MONTANELLI, Indro. Buzzati jornalista e a política. In: GIANETTO, Nella (cur.). *Buzzati giornalista*. Milano: Mondadori, 2000.
- OPPO, Andrea. "Qualcosa era successo..." Per una lettura filosofica del giornalismo di Buzzati. In: *Xáos*. Giornale di confine. Anno IV, N.1 Marzo-Giugno 2005/2006. Disponível em < [http://www.giornalediconfine.net/n\\_4/11.htm](http://www.giornalediconfine.net/n_4/11.htm)> Acesso em: 18 jul. 2010.
- PANAFIEU, Yves. *Dino Buzzati, qui êtes-vous?* Lion: TexTel, 1988.
- VIGANÒ, Lorenzo; Buzzati: la vocazione per la "nera". In: BUZZATI, Dino. A cura di Lorenzo Viganò. *La "nera" di Dino Buzzati*. Crimini e misteri. Milano: Mondadori, 2002, vol. 1.
- VIGORELLI, Giancarlo. Buzzati, la morte, Dio. In: FONTANELLA, Alvise (cur.) *Dino Buzzati*. Firenze, Olschki, 1982.
- ZANGRANDI, Silvia. *Pagine infestate*. I fantasmi e la tradizione fantastica del XX secolo. Milano: Arcipelago, 2008.
- ZANGRANDI, Silvia. *Cose dell'altro mondo*. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento. Bologna: Archetipolibri, 2011.