

Roberta Mataragi

**O SER NARRATIVO E RESSONANTE EM *NOVECENTO*,  
DE ALESSANDRO BARICCO**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura, área de concentração em Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela.

FLORIANÓPOLIS

2012

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária  
da  
Universidade Federal de Santa Catarina

M425s Mataragi, Roberta

O ser narrativo e ressonante em Novecento, de Alessandro Baricco [dissertação] / Roberta Mataragi ; orientador, Carlos Eduardo Schmidt Capela. - Florianópolis, SC, 2012.  
116 p.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Baricco, Alessandro - Crítica e interpretação. 2. Literatura. 3. Literatura italiana. 4. Análise do discurso narrativo. I. Capela, Carlos Eduardo Schmidt. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

CDU 82

**ROBERTA MATARAGI**

**O SER NARRATIVO E RESSONANTE EM *NOVECENTO*,  
DE ALESSANDRO BARICCO:**

Esta Dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de MESTRE EM LITERATURA, área de concentração em Teoria Literária, e aprovada na sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, abril de 2012.

---

Profa. Dra. Susana Célia Scramim  
COORDENADORA DO CURSO

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela  
Orientador  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

---

Profa. Dra. Fernanda Landucci Ortale  
Universidade de São Paulo (USP)

---

Profa. Dra. Patrícia Peterle  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

---

Prof. Dr. Luiz Felipe Soares  
Suplente  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)



Ao meu querido Reginaldo Francisco.  
Obrigada pela paciência, bom humor e  
incentivo. Pelo amor e por fazer parte da  
minha vida!  
Dedico essa conquista a nós!



## AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos a todos que colaboraram para a realização deste trabalho, em especial:

Ao Professor Carlos Eduardo Schmidt Capela pela sábia e paciente orientação!

À minha família pelo amor e apoio incondicional! Aos meus pais Daniel e Marisa, por suportarem a saudade e entenderem minha ausência tanto em momentos felizes como nos momentos difíceis... também senti todos eles. Obrigada pela educação, honesta confiança e respeito que investiram em nossa família! Aos meus irmãos Daniel e Rafael, que são meus exemplos de força e persistência! Dedico essa conquista a todos vocês! Obrigada por acreditarem desde o início! Amo vocês!

À Universidade Estadual Paulista, onde cursei a graduação, e aos Professores com os quais desenvolvi estágios: Eli N. Bechara, Maria Celeste T. Ramos, Marilei Sabino, Araguaia S. Roque. À Professora Fernanda Ortale pelos ensinamentos, incentivo e carinho.

À Universidade Federal de Santa Catarina, ao Programa de Pós Graduação em Literatura, aos Professores com os quais tive oportunidade de cursar as disciplinas, bem como aos Professores Patricia Peterle e Luiz Felipe Soares, pelos valiosos apontamentos feitos no exame de qualificação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior (CAPES), pela bolsa que me permitiu uma maior dedicação à pesquisa.



*Non siamo pazzi quando troviamo il sistema  
per salvarci.*

*Siamo astuti come animali affamati. [...]*

*(Novecento, p. 69)*



## RESUMO

Neste trabalho analisamos na narrativa italiana *Novecento: un monologo*, do escritor contemporâneo Alessandro Baricco, o estabelecimento de uma suspensão na qual é possível narrar, contar histórias. Essa suspensão é criada pelo personagem Novecento, protagonista da narrativa, pianista que passa a vida toda dentro de um navio e conhece o mundo somente por meio das narrativas dos passageiros, as quais faz ressonar em sua música e na narrativa da própria história, que transmite ao amigo Tim, o personagem-narrador do enredo. Com base principalmente nos estudos de Walter Benjamin, consideramos a pobreza de experiência a que o homem foi submetido na modernidade, a necessidade de pensar a História por um viés discursivo questionador e a possibilidade de uma resistência por meio do ato de contar histórias. Novecento é o ser que torna possível a ressonância, nos termos de Jean Luc-Nancy, por meio da qual as narrativas se fazem ouvir, compartilhar e circular.

**Palavras-chave:** Alessandro Baricco. *Novecento*. Narração. Experiência. Ressonância.



## ABSTRACT

This study analyzes, in the contemporary Italian writer Alessandro Baricco's narrative *Novecento: un monologue*, the establishment of a suspension in which it is possible to narrate, to tell stories. That suspension is created by the protagonist Novecento, a pianist who has lived his whole life on a ship and knows the world by means of its passengers' narratives, which resonate in his music and in the narrative of his own story, imparted to his friend Tim, the character-narrator of the plot. Based mainly on Walter Benjamin's studies, we consider the poverty of experience to which man has been subjected in modernity, the need to think History from a questioning point of view and the possibility of resistance through the act of telling stories. Novecento is the being who makes possible a "resonance" (in the sense given by Jean Luc-Nancy) through which narratives can be heard, shared and circulated.

**Keywords:** Alessandro Baricco. *Novecento*. Narration. Experience. Resonance.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	17
<b>CAPÍTULO 1: COMO PENSAR O NARRAR?</b> .....	25
1.1 PRIMÓRDIOS DA NARRAÇÃO .....	25
1.2 A FRAGMENTAÇÃO DAS EXPERIÊNCIAS.....	32
1.3 HISTÓRIA, MEMÓRIA, EXPERIÊNCIA .....	36
1.4 A CIDADE: UMA EXPERIÊNCIA VISUAL .....	42
1.5 POR UMA EXPERIÊNCIA SENSÍVEL, À ESCUTA.....	52
<b>CAPÍTULO 2: O SER NARRATIVO E RESSONANTE EM</b>	
<b>NOVECENTO</b> .....	57
2.1. VOZES NARRATIVAS.....	60
<b>2.1.1 O papel narrativo das rubricas</b> .....	63
2.2. NOVECENTO, O SÉCULO XX.....	72
2.3 A RECUSA DA CIDADE E DA MODERNIDADE .....	79
2.4 PONTOS DE PASSAGENS E RESSONÂNCIAS.....	96
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	107
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	109



## INTRODUÇÃO

A inquietação advinda do interesse de entender o universo e sua existência instiga a imaginação da humanidade há milênios. Desde os primórdios, o homem buscava explicação para a criação do mundo e dos seres, mas na Antiguidade a ciência, ainda rudimentar, não satisfazia as suas indagações. “A humanidade dirige-se primeiro à ciência; mas, se a ciência é incapaz de instruí-la, como precisa de explicação suficiente ou satisfatória, dirige-se a seu próprio coração e à sua imaginação”<sup>1</sup>. Os gregos e latinos são exemplos de como os povos deixam-se guiar por crenças, pelo desejo e pela necessidade de conhecer a razão dos seres e das coisas. A esse conjunto de crenças os povos antigos atribuíram durante longos séculos o valor de dogmas e de realidade. A mitologia comportava, em seus relatos e lendas fantásticas, crenças relativas à gênese do mundo e dos deuses. As divindades do Olimpo, do Ar, da Terra, do Mar e do Inferno são entidades em torno das quais eram tecidas lendas heroicas e expedições fabulosas que estimulavam a imaginação da civilização greco-romana.

As mitologias se fazem presentes na base cultural das civilizações humanas nas diversas manifestações artísticas: nas esculturas, nas pinturas, na arquitetura dos templos dedicados aos deuses, nas danças, na música, nos jogos, nos relatos e nas narrações que inspiravam os poetas. Sejam elas reais ou mitológicas, fato ou ficção, o mundo, desde a infância dos povos, é organizado por meio da narração de histórias. E, para criar e organizar a narrativa dessas histórias, o homem, o poeta, o narrador, manipula o código de comunicação nesse processo de construção e transmissão de mitos, utilizando aquilo que Johan Huizinga<sup>2</sup>, considerando o caráter lúdico presente na evolução da espécie humana, entende como o primeiro instrumento forjado pelo homem a fim de comunicar: a linguagem, o “jogo da linguagem”.

Huizinga aponta que nossa espécie, classificada por sua capacidade de raciocínio, foi designada *Homo sapiens*, e apesar do culto à razão do século XVIII, compreendemos que não éramos tão racionais e então recebemos a designação de *Homo faber*, que considerava nossa capacidade de fabricar objetos. Entretanto, tal nomenclatura seria ainda inapropriada por servir para designar um grande número de animais.

---

<sup>1</sup> COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Trad. Eduardo Brandão. 4. ed., São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p. VIII.

<sup>2</sup> HUIZINGA, J. *Homo Ludens: O jogo como elemento de cultura*. Trad. João Paulo Monteiro, São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1971.

Pensando essa questão, o autor defende a existência de uma terceira função que seria verificada tanto na vida humana quanto na animal, e tão importante quanto o raciocínio e a fabricação de objetos: o jogo. Dessa maneira, Huizinga propõe a expressão *Homo ludens* para nossa nomenclatura, ideia expressa no próprio título de sua obra, *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*<sup>3</sup>.

Huizinga concebe o jogo como uma atividade ou ocupação voluntária realizada dentro de determinados limites de tempo e de espaço, obedecendo a regras livremente consentidas pelos jogadores, e, no entanto, obrigatórias para que se realize, e dotada de uma finalidade em si mesma, acompanhada de uma tensão, de uma alegria e de uma consciência de ser diferente da vida cotidiana. Partindo dessa concepção, o autor defende que as atividades arquetípicas da sociedade humana sempre foram marcadas pelo jogo, a exemplo da linguagem.

A linguagem permite a designação das coisas e, por meio dessa designação, torna possível elevá-las ao domínio do espírito. Na criação da fala e da linguagem, brincando com a faculdade de designar, seria como se o espírito saltasse constantemente entre a matéria e as coisas pensadas. Segundo o autor, por trás de toda expressão abstrata está presente uma metáfora, e é neste ponto que se encontra a relação com o jogo, pois toda metáfora é jogo de palavras. “Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza”<sup>4</sup>.

No jogo da linguagem, os povos que mais habilmente manipularem o uso das palavras, forjando um discurso convincente, obterão êxito na disseminação de suas histórias para outros povos. O homem expandiu seus territórios tanto por mar como por terra valendo-se sempre desse instrumento para narração de suas histórias. No domínio de outros povos, seja pela “sedução persuasiva” seja pela imposição de ideologias de culturas ditas mais “civilizadas” sobre

---

<sup>3</sup> O estudioso nos faz recordar que a consideração da função lúdica não constitui uma ideia nova. Tal conceito fora considerado, mesmo que num sentido diferente, no início do século XVII, período em que surgiu o teatro laico. Nessa época, era costume comparar o mundo a um palco onde cada homem desempenhava seu papel. Essa ideia era tomada anteriormente noutro sentido porque não reconhecía o elemento lúdico da civilização. Segundo Huizinga, a ideia de comparar a vida a um palco ecoava o neoplatonismo, então dominante, com um tom fortemente moralista. Seria uma variante temática do caráter vão de todas as coisas. Nesse conceito, a ligação entre o jogo e a cultura não era observada e tampouco expressa, ao contrário do que faz o autor, que propõe o pensamento de que o simples e puro jogo constitui uma das principais bases da civilização.

<sup>4</sup> HUIZINGA, J. *Homo Ludens: O jogo como elemento de cultura*. Trad. João Paulo Monteiro, São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1971, p. 7.

outras, é notório o papel de suma importância ocupado pela linguagem. Porém, o homem também fez uso dela para buscar um ponto de refúgio para manifestar seu imaginário, abrir um espaço possível no qual pensar e narrar suas experiências. A literatura, oral ou escrita, é a manifestação artística por meio da qual o homem buscou articular a linguagem e, servindo-se de mitos, lendas, crenças, narrativas, criou a própria história — e a si mesmo — por meio do ato de narrar.

Walter Benjamin<sup>5</sup> é um dos pensadores que reflete sobre o ato de contar histórias, de narrar, valorizando as narrativas orais por meio das quais, segundo ele, são transmitidas as experiências e os saberes acumulados. Pensando essa transmissão de experiências, Benjamin distingue entre dois tipos originários de narradores, de contadores de histórias, associados às figuras do “marinheiro comerciante” e do “camponês sedentário”. O primeiro seria o viajante que acumula experiências conhecendo lugares diversos em suas viagens, enquanto o segundo, passando a vida toda sem sair de sua terra, conhece melhor suas histórias e tradições. Ainda segundo o autor, a capacidade de contar histórias estaria em declínio devido a uma pobreza de experiências comunicáveis, situação ilustrada por ele no surgimento do romance, no qual o narrador, o romancista, é um indivíduo isolado, que não relata mais a própria experiência, não recebe e não sabe dar conselhos, e na difusão da informação, já que as notícias que nos chegam de todo o mundo vêm sempre acompanhadas de explicações, enquanto “metade da arte narrativa está em evitar explicações”<sup>6</sup>.

Neste trabalho, analisamos a narrativa italiana *Novecento: un monologo*, do escritor contemporâneo Alessandro Baricco, observando que nesta podemos pensar a criação de uma suspensão na qual seria possível narrar, contar histórias. Essa suspensão é criada pelo personagem Novecento, protagonista da narrativa, pianista que passa a vida toda dentro de um navio e conhece o mundo por meio das narrativas dos passageiros, as quais faz ressonar em sua música e na narrativa da própria história, que transmite ao amigo Tim, personagem-narrador que por sua vez a transmite a nós, leitores.

Escrito originalmente na forma de um monólogo teatral, *Novecento* foi interpretado por Eugenio Allegri, da Compagnia Teatro Settimo, sob a direção do próprio Baricco e de Gabrielle Vacis.

---

<sup>5</sup> BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: ————. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

<sup>6</sup> BENJAMIN, W. *Op. cit.*, p. 203.

Posteriormente, o diretor italiano Giuseppe Tornatore adaptou a obra para o cinema, sob o título *La leggenda del pianista sull'oceano*, lançado no Brasil como *A lenda do pianista do mar*. No ano de 1994 a narrativa foi publicada pelo autor em forma de texto literário, o qual configura o objeto de nossa pesquisa.

Reeditado várias vezes na Itália (em 2008, a Feltrinelli, editora da primeira edição de 1994, lançou a 55ª edição), o livro também foi traduzido para diversos idiomas, inclusive para o português brasileiro, como *Novecentos: um monólogo*, em tradução de Y. A. Figueiredo publicada pela Editora Rocco em 2000.

Nas citações de trechos da ficção em italiano utilizamos a edição da Angelo Manzoni de 2000, porém julgamos mais adequado oferecer uma tradução nossa desses trechos para o português, uma vez que observamos diversas inadequações na tradução publicada no Brasil. Por exemplo, para “*Novecento, lui, mica è sceso*” (*Novecento*, p. 63, negritos nossos), presente na carta que o personagem Tim recebe de Neil O’Connor em um ponto muito importante do enredo, Figueiredo dá a tradução “*Novecentos, ele desceu*” (*Novecentos*, p. 61), quando na verdade a construção italiana “*mica è sceso*” indica exatamente o contrário, que Novecento não desceu do navio, informação de suma importância ao sentido filosófico intrínseco à obra, como explicitamos em nossa análise, especialmente no segundo capítulo, pensando o protagonista como ser ressonante.

Apesar de sua origem como texto para ser encenado como espetáculo teatral, o próprio Baricco reconhece em seu prefácio que não classifica *Novecento* por isso como um texto teatral, e na verdade não saberia dizer se ele pertence a algum gênero textual específico. Considera que estaria entre uma cena e um conto para ser lido em voz alta:

*Ho scritto questo testo per un attore, Eugenio Allegri, e un regista, Gabriele Vacis. Loro hanno fatto un spettacolo che ha debuttato al festival di Asti nel luglio di quest'anno. Non so se questo sia sufficiente per dire che ho scritto un testo teatrale: ma ne dubito. Adesso che lo vedo in forma di libro, mi sembra piuttosto un testo che sta in bilico tra una vera messa in scena e un racconto da leggere ad alta voce. Non credo che ci sia un nome, per testi del genere.*

(*Novecento*, p. 9)<sup>7</sup>

De fato, publicado como livro, o texto obteve grande sucesso, sendo muito lido como narrativa além de encenado. O próprio Eugenio Allegri relata que durante a turnê do espetáculo, “*il pubblico veniva a teatro con il libretto, come all’opera, per vedere se saltavi qualche battuta*”<sup>8</sup>. Assim, neste trabalho, o texto é analisado enquanto narrativa literária, independente de suas encenações teatrais.

O enredo de *Novecento* se passa no transatlântico *Virginian*, que faz viagens entre a América e a Europa no início do século XX, levando tanto pessoas ricas como emigrantes pobres. No navio vive e se apresenta o pianista Novecento, protagonista da história, que recebe esse nome, dado pelo pai adotivo, por ter sido encontrado no primeiro ano do século XX (chamado em italiano de *Novecento*). Novecento nasceu a bordo do *Virginian* e ainda criança aprendeu sozinho a tocar piano, tornando-se um exímio pianista. Como nunca desceu em terra firme, conhece o mundo apenas por intermédio das histórias contadas pelos outros passageiros. A história é predominantemente narrada em *ultima res* pelo seu amigo Tim Tooney, trompetista que também toca na banda do navio, apesar de haver uma alternância de vozes narrativas, como discutimos na análise realizada no capítulo 2.

*Novecento* e outras narrativas de Baricco têm sido estudadas por diversos pesquisadores na Itália e no restante do mundo, inclusive no Brasil. O crítico italiano Alessandro Scarsella, por exemplo, discute em seu livro *Alessandro Baricco*<sup>9</sup> diversas obras do autor. A respeito de *Novecento*, entre outros aspectos, Scarsella trata de sua característica a meio caminho entre narrativa e teatro e analisa o personagem do pianista concebendo-o como um mito pós-moderno, por ver na multiplicidade das vidas das muitas pessoas que conhece no navio uma única realidade. Segundo o autor, Novecento seria um símbolo da história do século, pois representaria as dúvidas e incertezas vividas pelo homem diante das guerras e do fenômeno do desenvolvimento industrial das cidades. A

---

<sup>7</sup> “Escrevi este texto para um ator, Eugenio Allegri, e um diretor, Gabriele Vacis. Eles montaram um espetáculo que estreou no festival de Asti, em julho deste ano. Não sei se isso é suficiente para dizer que escrevi um texto teatral: mas duvido disso. Agora que o vejo em forma de livro, parece-me mais um texto entre uma verdadeira encenação e um conto para ser lido em voz alta. Não acredito que haja um nome para textos do gênero.” (Todas as traduções das citações de *Novecento* são de nossa autoria.)

<sup>8</sup> “o público ia ao teatro com o libreto, como nas óperas, para ver se você saltava alguma fala” (*apud* SCARSELLA, A. *Alessandro Baricco*. Fiesole/Firenze: Cadmo, 2003, p. 60, tradução nossa).

<sup>9</sup> SCARSELLA, A. *Alessandro Baricco*. Fiesole (Firenze): Cadmo, 2003.

contribuição de Scarsella é retomada em 2.2, quando discutimos as relações entre a história de Novecento e aquela do século XX.

Elisabetta Tarantino em “*Sailing off on the Adel: Alessandro Baricco’s Metaliterary Trilogy*”<sup>10</sup> investiga os três primeiros romances de Baricco, *Castelli di Rabbia*, *Oceano Mare* e *Seta*, defendendo a existência de uma relação entre eles que permitiria considerá-los uma trilogia, com base especialmente no aspecto metaliterário, autorreflexivo, que seria uma preocupação fundamental e unificadora em todos eles. Apesar de a autora não tratar diretamente de *Novecento* nesse trabalho, a partir de suas ideias pudemos enxergar a possibilidade de leitura das rubricas presentes na narrativa por nós estudada como dispositivos geradores de um efeito metaliterário.

Maria Célia Martirani Fantin, em *A arte de narrar em Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós*<sup>11</sup>, pensa a escrita de Baricco consciente de uma força narrativa como forma de resistência aos apelos de uma sociedade que, segundo ela, já não consegue trocar experiências nem ver o essencial, por ser vítima de uma perda de sensibilidade, o que estaria relacionado a um crescente processo de desumanização. A autora analisa *Novecento*, *Castelli di rabbia* e *Oceano Mare*, porém suas considerações que julgamos interessantes ao nosso trabalho foram as reflexões tecidas a respeito da cidade e de suas implicações com a modernidade, em sua análise de *Castelli di rabbia*. Essas reflexões são levadas em conta no momento em que tratamos dos ilusórios fascínios que a modernidade apresentou ao homem, e as diferentes maneiras como esse tema transparece naquela narrativa e em *Novecento*.

Claudio Bracci em *Alessandro Baricco: le utopie del narrare*<sup>12</sup> estuda os espaços presentes em diversas obras de Baricco. Sua análise é apresentada em dois momentos: o primeiro trata dos lugares observados como recorrentes nas histórias de Baricco, definidos segundo suas características de exceções e certezas em relação ao contexto real; num segundo momento, a análise tem uma dimensão mais abstrata que, mediante categorias dicotômicas, procura definir uma linha estética da

---

<sup>10</sup> TARANTINO, Elisabetta. *Sailing off on the Adel: Alessandro Baricco’s Metaliterary Trilogy*. *Romance Studies*, Vol. 25 (3), July 2007. University of Warwick, UK. p. 241-255.

<sup>11</sup> FANTIN, M. C. M. B. *A arte de narrar em Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós*. São Paulo: 2008. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP.

<sup>12</sup> BRACCI, C. *Alessandro Baricco: le utopie del narrare*. Roma, 2000. Tesi (Laurea) – Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Roma La Sapienza.

narrativa de Baricco.

Rosalie Gallo y Sanches em *O simbolismo das águas em Baricco*<sup>13</sup> estuda as características básicas da modalidade dos monólogos para poder analisar *Novecento* em seu caráter de texto literário e texto teatral. A autora chega à conclusão de que esta ficção italiana teria feito uma modalidade que poderia ser a expressão mais adequada para *Novecento*, o monólogo dramático, um gênero que escaparia ao teatro e resvalaria na literatura por se mostrar como um tipo de poema normalmente destinado à declamação, revelando dramas internos da personagem, ou do eu poético, de onde teria se originado o adjetivo dramático. Nosso trabalho se distancia do caminho seguido por Sanches por não incluir uma preocupação em encontrar uma classificação para *Novecento* a partir de suas características formais, e também por não analisá-lo enquanto monólogo teatral, mas sim como narrativa literária.

Nosso trabalho vem contribuir com os estudos já realizados apresentando uma proposta de análise que toma *Novecento* como personagem que instaura uma suspensão na qual é possível uma proliferação narrativa, dando voz à possibilidade de narrar a partir de uma perspectiva que privilegia uma experiência sonora, em oposição à experiência visual imposta pela modernidade. Nessa suspensão, pensamos o pianista como o ponto de passagem que abre uma brecha viabilizando a circulação das histórias dos passageiros, ressonadas na sua própria história, configurando a experiência narrativa por ele vivida e expressa em sua música.

Para fundamentar essa análise, apresentamos no primeiro capítulo as principais discussões teóricas que nos auxiliam a pensar a narrativa estudada. Primeiramente discutimos em mais detalhes as considerações de Walter Benjamin, especialmente nos ensaios “O narrador” e “Experiência e pobreza”<sup>14</sup>, a respeito do ato de contar histórias e da perda de capacidade do homem de intercambiar experiências na modernidade. Em seguida, tratamos do mal-estar causado pela fragmentação do mundo e das experiências que obriga o homem a estar em constante movimento a partir do pensamento de Zygmunt Bauman em *O mal-estar da pós-modernidade*<sup>15</sup>. O historiador Eric Hobsbawm

---

<sup>13</sup> SANCHES, R. G. y. *O simbolismo das águas em Baricco*. São José do Rio Preto: 2005. Tese (Doutorado em Letras – Área de Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista – UNESP.

<sup>14</sup> In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>15</sup> BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia

vem nos auxiliar, com *A era dos impérios*<sup>16</sup>, a compreender como todo homem é um narrador-historiador de sua própria história, à medida que recorre à sua memória para pensar suas experiências em determinada época. A excitação do olhar resultante do deslumbramento diante da modernidade é pensada a partir do estudo das Passagens realizado por Benjamin e reconstituído por Susan Buck-Morss em *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*<sup>17</sup>, a partir dos fragmentos textuais deixados pelo autor. Por fim, em *A la escucha*, de Jean-Luc Nancy<sup>18</sup>, vislumbramos a possibilidade de uma experiência sensível, que privilegia a capacidade do homem de estar à escuta, tentando desestabilizar a experiência visual alienante à qual o homem moderno é submetido.

À luz dessas reflexões teóricas, procedemos no segundo capítulo à análise da narrativa estudada. Primeiramente fazemos uma descrição da sua estrutura temática e formal. Em seguida, tratamos da alternância de vozes narrativas que apresentam o enredo, incluindo uma discussão do papel narrativo das rubricas. A possibilidade de entender Novecento como um mito representativo do homem século XX é explorada em seguida, para então passarmos à análise de sua recusa da cidade e sua decisão de experienciá-la a seu modo, somente pela imaginação. Discutimos então em que sentido podemos pensar Novecento e o transatlântico em que vive como pontos de passagem e ver em Novecento o ser ressonante por meio do qual as narrativas se fazem ouvir, possibilitando que o sentido se faça compartilhar e circular.

Por fim, apresentamos as considerações finais de nosso trabalho.

---

Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

<sup>16</sup> HOBBSAWM, E. J. *A era dos impérios, 1875-1914*. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 13. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

<sup>17</sup> BUCK-MORSS, S. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Arcadas ou Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. BH/Chapecó: Ed. UFMG/Argos, 2002.

<sup>18</sup> NANCY, J-L. *A la escucha*. Trad. Horacio Pons, Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

## CAPÍTULO 1: COMO PENSAR O NARRAR?

### 1.1 PRIMÓRDIOS DA NARRAÇÃO

Considerando o narrar desde sempre praticado no convívio social da humanidade, Walter Benjamin afirma que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”<sup>1</sup>.

O autor concretiza dois tipos originários, representantes arcaicos, de narradores nas figuras do “marinheiro comerciante” e do “camponês sedentário”. Rememorando a sabedoria popular (“Quem viaja tem muito que contar”), o pensador comenta que os ouvintes, em geral, imaginam que um contador de histórias seja uma pessoa que vem de longe, mas que não deixamos também de escutar com prazer alguém que viveu em seu país e que conhece sua cultura, suas histórias e tradições<sup>2</sup>. O primeiro é o viajante cuja narrativa é organizada no eixo espacial: assim, por meio do deslocamento no espaço tem a possibilidade de adquirir e reunir experiências com outras tradições com as quais tem contato nessas viagens. O segundo é o homem que teria passado toda uma vida sem sair de sua terra, sem se deslocar no espaço, não deixando, por isso, de incitar a curiosidade nos espectadores em conhecer suas histórias. Este estrutura sua narrativa a partir do deslocamento temporal, que lhe permite conhecer, entrar em contato com a tradição de seu povo, transmitida de geração a geração.

Essas duas famílias de narradores constituem tipos fundamentais, e apenas compreendemos a extensão real do espaço narrativo se os considerarmos em sua interpenetração de maneiras múltiplas. No sistema corporativo medieval encontram-se os dois tipos arcaicos de narradores que associam o saber das terras distantes, trazido pelos migrantes, com o saber do passado reunido pelo trabalhador sedentário, o que propiciou o aprimoramento da arte de narrar. Desta maneira, os marinheiros e os camponeses iniciaram com maestria a arte de narrar e, em seguida, os artífices a aprimoraram.

Benjamin destaca no escritor russo Nikolai Leskov os traços grandes e simples que caracterizam o narrador exemplar. Leskov está à

---

<sup>1</sup> BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: ————. *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 198.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 198-199.

vontade tanto no deslocamento espacial como no temporal, pois reuniu em sua vida experiências de empregos que lhe foram úteis para a produção literária, como o cargo de agente russo de uma firma inglesa, por exemplo. As viagens que realizou pela Rússia, a serviço da firma empregadora, enriqueceram suas experiências de conhecimento não somente sobre o mundo, mas também sobre as condições russas. Dessa maneira, conheceu o funcionamento das seitas rurais, o que contribuiu para suas narrativas. Adepto à Igreja Ortodoxa grega, possuía sincero interesse religioso, mas rejeitava a burocracia eclesiástica. Assim, nos contos lendários russos, encontrou vozes aliadas ao combate contra a burocracia ortodoxa, e a partir dessa experiência produziu vários contos desse gênero, em que o personagem central quase sempre é o justo, dificilmente um asceta, simples e ativo, elevado a santo com naturalidade. “Seu ideal é o homem que aceita o mundo e não se prende demasiadamente a ele. Seu comportamento em questões temporais correspondia a essa atitude”<sup>3</sup>. Benjamin considera compreensível e coerente com tal comportamento o fato de Leskov ter começado a produção literária aos 29 anos de idade, depois de ter realizado suas viagens comerciais. Dessa maneira, sua escrita refletia o entrelace das experiências profissionais adquiridas.

Considerando a modernidade, Benjamin<sup>4</sup> aponta as transformações que o narrador começa a sofrer e nosso distanciamento de sua figura pela perda da capacidade de intercambiarmos experiências. Como se estivéssemos tolhidos da faculdade que nos parecia inerente: trocar experiências, narrar nossas histórias uns aos outros. O narrador deixou de ser reconhecido pelo senso prático e pela sabedoria de seu texto: aconselhar a partir da própria experiência, portanto, tornou-se impossível.

O primeiro indício do enfraquecimento da narrativa, segundo o autor, foi o surgimento do romance, ainda no início do período moderno. O romance diferencia-se da narrativa pelo segregamento do romancista. Enquanto o narrador retira da experiência, sua própria ou a relatada pelos outros, o que conta em suas histórias, e incorpora as situações narradas à experiência dos ouvintes, o romancista isola-se. O romance tem em sua origem o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente de suas preocupações mais importantes e não recebe

---

<sup>3</sup> BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: ————. *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 200.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 197-221.

nem sabe dar conselhos. Tais características distinguem o romance e o afastam da sabedoria das histórias transmitidas oralmente; o romance, por exemplo, diferentemente da narrativa, é veiculado por meio do livro, essencialmente, distanciando-se, deste modo, da tradição oral. O primeiro livro do gênero teria sido *Dom Quixote*, que apresenta um dos mais nobres heróis da literatura, o qual, mesmo com sua nobre alma, valentia e generosidade, rejeita conselhos e não possui o menor resquício de sabedoria. As aventuras do herói demonstram atitudes de um indivíduo isolado que não pensa as experiências com as quais se envolve.

Benjamin aponta que as transformações nas formas épicas ocorreram lentamente. Depois do romance, na época do alto capitalismo ocorre o aparecimento de uma forma de comunicação que ameaçaria não somente a narrativa, mas também o próprio romance: a informação.

A imprensa tomou grandes dimensões, e atingiu uma grande parcela da sociedade, valendo-se da essência da informação, que consiste em privilegiar os acontecimentos mais próximos. O saber que vinha de longe, considerando tanto o longe espacial das terras estranhas quanto o longe temporal contido na tradição, gozava “de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência”<sup>5</sup>. Já a informação objetiva uma verificação imediata e necessita ser compreensível nela própria. Às vezes pode ser menos exata que os relatos antigos, mas estes tendiam ao miraculoso e podiam fazê-lo, enquanto que a informação tem de ser plausível. Nesse aspecto notamos as diferenças essenciais da informação em relação à narrativa. “Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio”<sup>6</sup>. Mesmo que recebamos notícias de todo o mundo, todos os dias, ainda assim somos pobres em histórias surpreendentes, pois as informações possuem explicações que privam o leitor de interpretá-las à sua maneira. A liberdade do leitor em viajar pelo imaginário é suprimida em favor de uma informação objetiva. Eis a incompatibilidade desta com a narrativa, pois metade da arte narrativa consiste justamente em evitar explicações.

Nisso, segundo Benjamin, Leskov é magistral. *A fraude e A águia branca* são textos em que o escritor russo contempla o extraordinário e o miraculoso narrados com a maior exatidão, sem, contudo, impor o

---

<sup>5</sup> BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: ————. *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 202-203.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 203.

contexto psicológico da ação ao leitor. Leskov, ao evitar explicações, alcança o preceito essencial da arte narrativa: proporcionar a liberdade de interpretação da história e a imaginação ao leitor; assim, o episódio narrado alcança uma amplitude que não existe na informação. O autor russo “frequêntou a escola dos Antigos”<sup>7</sup>, de Heródoto, o primeiro narrador grego, que possui no capítulo XIV do terceiro livro de suas *Histórias* um relato muito instrutivo cujo tema é Psammenit, que nos ensina a essência da verdadeira narrativa<sup>8</sup>. O relato de Heródoto é dos mais secos, não fornece explicações, preservando a magia contida na narrativa, possibilitando ao leitor usar a imaginação. Dessa maneira, a história do antigo Egito, mesmo depois de milênios, conserva a capacidade de provocar espanto e reflexão, semelhante às sementes de trigo que por milhares de anos permaneceram fechadas nas câmaras das pirâmides e ainda assim conservam forças germinativas.

A configuração do romance e o caráter objetivo da notícia fazem notar a alteração ocorrida no ritmo orgânico relativo ao tempo. Ainda na visão de Benjamin, Paul Valéry talvez tenha sido o que melhor expressou essa quebra do ritmo orgânico do tempo. Referindo-se às criações completas e perfeitas da natureza, descreve-as como resultado valioso de uma longa sequência de causas semelhantes entre si. Nas palavras de Valéry,

Antigamente o homem imitava essa paciência. Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas... — todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: ————. *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 203.

<sup>8</sup> A história do rei egípcio Psammenit, derrotado e aprisionado pelo rei persa Cambises, que para humilhar o vencido, rebaixou sua filha a criada e condenou seu filho à execução. O rei cativo, diante do espetáculo, manteve-se imóvel, porém ao ver um de seus servidores, um velho e miserável, na fila dos cativos, desesperou-se, golpeando a própria cabeça com os punhos cerrados. Essa história contrapõe o caráter da informação que somente tem valor no momento que é nova — aparece e tem de ser explicada naquele exato momento — ao passo que a narrativa é contrária à explicação dos fatos.

<sup>9</sup> *Apud* BENJAMIN, W. *Op. cit.*, p. 206.

Assim, segundo Benjamin, o homem teria conseguido abreviar até mesmo a narrativa:

Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral, e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas.<sup>10</sup>

A noção de tempo agora concebida pelo homem é de constante aceleração, fato refletido na maneira de narrar, que necessita ser informativa e objetiva, mesmo ao risco de aparecer como superficial. Notamos que a experiência que estruturava as narrativas de viagem, remetendo ao saber obtido no deslocamento espacial, bem como aquela acumulada com o tempo, tornou-se desinteressante ao texto agora também abreviado. Passou a não mais estruturar a narrativa tal como entendida por Benjamin no ensaio em questão.

O indivíduo isolado do romance e os fatos objetivos da informação são característicos anúncios da função das novas formas textuais abreviadas. A evidente fragmentação do mundo reflete essas experiências individuais e quase nada compartilháveis e, portanto, pobres em comunicação. Para o filósofo Giorgio Agamben,

Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer. Pois, assim como foi privado de sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo.<sup>11</sup>

A “pobreza de experiência” da época moderna, que em 1933 havia sido diagnosticada por Benjamin, que indicava suas causas na

---

<sup>10</sup> BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: ————. *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 206.

<sup>11</sup> AGAMBEN, G. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 21.

catástrofe da guerra mundial, de cujos campos de batalha os combatentes tinham voltado silenciosos, “mais pobres em experiências comunicáveis”.

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.<sup>12</sup>

Na visão de Agamben, porém, o contexto e o cenário em que essa geração viveu não necessita ser hoje revivido, nem mesmo nessa proporção de catástrofe, para que tenhamos o que ele chama de uma “destruição da experiência”. Segundo esse autor, a pacífica existência cotidiana enfrentada em uma grande cidade já seria, para esse fim, perfeitamente suficiente. Para ele, não há quase nada ainda traduzível em experiência no cotidiano do homem contemporâneo, nas inúmeras ações que pratica e presencia diariamente, desde a leitura do jornal, o tempo preso em engarrafamentos, as viagens em vagões do metrô, as manifestações de rua e a névoa de gás lacrimogêneo resultante, os súbitos estampidos de pistola detonados não se sabe de onde, as filas, os momentos de convívio dentro de elevadores ou ônibus com desconhecidos... “O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos — divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz —, entretanto nenhum deles se tornou experiência.”<sup>13</sup> Esta incapacidade de traduzir-se em experiência torna hoje, a seu ver, a existência cotidiana insuportável, como em momento algum no passado teria sido.

Georges Didi-Huberman<sup>14</sup>, por sua vez, considera que o ponto de vista pelo qual Agamben analisa todo o contemporâneo, sob o ângulo da *destruição da experiência*, baseia-se numa leitura de Benjamin — “O valor da experiência caiu de cotação”<sup>15</sup> — e poderia ser mais

---

<sup>12</sup> BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: ————. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 115.

<sup>13</sup> AGAMBEN, G. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 22.

<sup>14</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

<sup>15</sup> *Apud* DIDI-HUBERMAN, G. *Op. cit.*, p. 120. Didi-Huberman baseia-se na tradução do texto de Benjamin para o francês: BENJAMIN, W. Le conteur: réflexions sur l'oeuvre de Nicolas

aprofundado partindo de uma análise do sentido dessa passagem no próprio alemão. Ao pensar essa *destruição efetuada*, no sentido de acabada, é compreensível a interpretação de Agamben de ser isso que “torna hoje insuportável — como em momento algum no passado — a existência cotidiana”<sup>16</sup>. Porém Agamben transforma a “queda” diagnosticada por Benjamin em ocorrência passada, assim, em uma “destruição” sem possibilidade de recurso.

Didi-Huberman destaca a necessidade de detalhar o significado do trecho “A experiência caiu de cotação” (*die Erfahrung ist im Kurse gefallen*) a partir da análise do verbo alemão no particípio *gefallen*, que significa “caído, fracassado”. Esse verbo indica sem dúvida um movimento terrível, porém que continua sendo um movimento. O filósofo expõe ainda que o verbo *gefallen* soa de maneira estranha ao significar, por outro lado, o ato de amar, de agradar, de convir. E, em especial, esse movimento não se refere à própria experiência, e sim à sua “cotação” na bolsa de valores modernos — segundo o autor, o diagnóstico de Benjamin se aplica ainda mais em relação à “bolsa de valores pós-moderna”.

Isto posto, o que Benjamin descreve seria uma destruição efetiva, eficaz, porém, nas palavras de Didi-Huberman, “uma *destruição não efetuada*, perpetuamente inacabada, seu horizonte jamais fechado”<sup>17</sup>. Assim também aconteceria com a experiência, pois o que “cai” não “desaparece” necessariamente, e com a aura nas imagens à época de sua reprodutibilidade técnica, pois continuam, estão lá para fazer transparecer o que restou, algum vestígio ou sobrevivência que possibilite a circulação e ressignificação do sentido.

O vocabulário que Benjamin utiliza no artigo “O narrador” é o do *declínio*, mas o declínio entendido em suas harmonias, em suas ressurgências, que supõem uma declinação, uma persistência das coisas decaídas. Didi-Huberman ressalta que “desde o início, Benjamin fala do ‘declínio da experiência’ em termos de ‘fenômeno’: *Erscheinung*, ou

Leskov. Trad. M. de Gandillac revista por P. Rusch. In: \_\_\_\_\_. *Œuvres*. p. 115. v. III, 1936, p. 47-52. Na tradução para o português utilizada neste trabalho, a referida passagem é traduzida como “[...] as ações da experiência estão em baixa [...]” (BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 198.)

<sup>16</sup> AGAMBEN, G. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 22.

<sup>17</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 121.

seja, [...]‘uma aparição apesar de tudo’.”<sup>18</sup> Quando Benjamin coloca que “a arte da narrativa tende a se perder”, teríamos o sentido de um horizonte de “fim” (*Ende*) e um movimento sem fim (*neigen*: pender/debruçar-se, inclinar, abaixar) que aponta para a coisa em “vias de desaparecer” e não já desaparecida. Trata-se de um “declínio” e não de uma desapareção efetuada, interpretação reforçada pela palavra empregada por Benjamin, *Niedergang*, que significa “a descida progressiva, o pôr do sol, o ocidente (isto é, um estado do sol que desaparece de nossas vistas, mas nem por isso deixa de existir em outro lugar [...], com a possibilidade, o “recurso” de que ele reapareça do outro lado, no oriente)”<sup>19</sup>.

Considerando os argumentos do filósofo e historiador da arte, pensamos o significado do movimento da queda e a necessidade de percebê-lo, pois a partir dele se torna possível o entendimento, a apreensão de uma experiência, bem como o seu narrar, em contextos outros, com o recurso de poder pensá-la em suas ressurgências, por uma outra perspectiva sobrevivente.

## 1.2 A FRAGMENTAÇÃO DAS EXPERIÊNCIAS

Conforme discutido acima, é possível notar que a narrativa antes estruturada com base no imbricamento dos tipos arcaicos de narradores, concretizados nas figuras do “marinheiro comerciante” e do “camponês sedentário”, sofreu modificações e não é mais possível da mesma maneira. Por isso nosso distanciamento da figura do narrador. O fato de estarmos imersos em informações, que são intencionalmente veiculadas com rapidez, em prol de uma “objetividade” funcional desse texto, com explicações que nos impõem a maneira como deve ser interpretado, é um exemplo da mudança na valorização do tempo na estruturação textual.

O isolamento do indivíduo do romance bem como a rapidez e a busca de objetividade do texto informativo podem ser entendidos como reflexos de um mundo interligado, globalizado e fragmentado. Nele, as mudanças na valorização do tempo e a aceleração dos deslocamentos espaciais dificultam a lenta acumulação de experiências e a paciente elaboração das narrativas. Além disso, há uma necessidade de mobilidade constante que não permite ao indivíduo permanecer fixo, o

---

<sup>18</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 122.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 123.

que se refletirá na composição do texto narrativo bem como na interpretação deste. As reflexões de Zygmunt Bauman sobre o mal-estar gerado pela pós-modernidade podem nos auxiliar na compreensão desse cenário, e no capítulo 2 veremos como o personagem Novecento consegue reverter esse processo, dentro de uma suspensão na qual é possível acumular lentamente experiências e pacientemente tecer sua narrativa.

A fragmentação do mundo e das experiências entre os indivíduos provoca um novo paradigma com o qual o homem moderno tem de conviver: a necessidade do indivíduo *de estar em constante movimento* em busca de se estabelecer. “É-se colocado em movimento ao ser lançado na espécie de mundo dilacerado entre a beleza da visão e a feiúra da realidade — realidade que se enfeiou pela beleza da visão”<sup>20</sup>.

O período da Modernidade analisado por Benjamin direciona-se à Pós-modernidade concebida por Bauman. As ansiedades modernas ocasionaram uma necessidade no indivíduo de busca por liberdade, tida como o bem maior na pós-modernidade — uma falsa liberdade, algo como uma sensação incitada pela velocidade das mudanças econômicas, tecnológicas (e aqui lembramos a relevância da imprensa e dos meios de comunicação) e culturais ocorridas, que se designaram de maneira genérica como “pós-modernas”. Dessa maneira, Bauman dialoga com questões inspiradas nos pensamentos de Freud, em *O mal-estar na civilização*, e enfrenta um terreno minado no qual não se limita à discussão da fragmentação da cultura e do sujeito contemporâneo, mas vai além ao discutir o sentimento universalizado do medo ou das concessões feitas pelo homem decorrentes da troca da ordem, de uma “estabilidade de um convívio social”, pela busca da liberdade.

A necessidade de mover-se aponta o fato da implicação de uma experiência na qual o mundo é vivido como incerto, incontrolável e assustador. Na realidade não há escolhas. “Nesse mundo, todos os habitantes são nômades, mas nômades que perambulam a fim de se fixar”<sup>21</sup>. A metáfora dos nômades surge a partir dessa necessidade do homem de mover-se, deslocar-se, à procura de um espaço que não será preenchido, pois esse lugar não será permanente, já que a condição de nômade lhe é inerente. Nessa aproximação, ser nômade significa não ter parada fixa; existe sempre uma procura, uma chegada temporária e uma nova partida ocasionada por novas necessidades e frustrações e novas

---

<sup>20</sup> BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 92. (grifo nosso)

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 92.

esperanças que ainda não foram desacreditadas.

O hábitat dos nômades é o deserto — esse lugar-não-lugar sobre o qual Edmond Jabès escreveu que, nele, ‘não há avenidas, bulevares, becos sem saída nem ruas. Somente — aqui e ali — vestígios fragmentários de passos, rapidamente apagados e negados’. Apagar as pegadas de ontem é tudo o que resta à quimérica simplicidade do pernoite. Faz com que a chegada dê, reconfortantemente, a impressão de estar em casa — isto é, até que também se transforme em um vestígio a ser negado e apagado<sup>22</sup>.

Os habitantes do mundo atual seriam empurrados para essa situação instável na qual se está em movimento, à procura de um lugar melhor para viver e se fixar, ao mesmo tempo em que se está diante de uma inevitável impossibilidade de permanecer fixo. O tempo-espaço com estrutura rígida no qual os homens antes viviam adquiriu uma nova configuração. Segundo Bauman, nesse processo no qual o tempo não mais estrutura o espaço, “já não há ‘para a frente’ ou ‘para atrás’; o que conta é exatamente a habilidade de se mover e não ficar parado”<sup>23</sup>.

A mudança na concepção do espaço e do tempo gerada por essa vontade de liberdade que acompanhou a velocidade das mudanças econômicas, tecnológicas e culturais refletidas no cotidiano da sociedade mostra-se presente também nas preocupações de Walter Benjamin. Em sua pesquisa sobre as *Passagens*, reconstituída por Susan Buck-Morss<sup>24</sup> a partir dos fragmentos textuais deixados pelo autor, os espaços das arcadas apresentados podem ser entendidos como exemplos que procuram despertar a consciência do homem contemporâneo para a dimensão dessas mudanças.

As arcadas, ou passagens, que, no século XIX, foram a morada dos primeiros mundos de sonho de consumo, apareceram no século XX como cemitérios mercadológicos, encerrando a recusa

---

<sup>22</sup> BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 92.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>24</sup> BUCK-MORSS, S. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Arcadas ou Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. BH/Chapecó: Ed. UFMG/ Argos, 2002.

de um passado descartado.<sup>25</sup>

As arcadas cobertas dos centros comerciais do século XIX eram a imagem central das passagens para Benjamin por serem a réplica material precisa da consciência interna, ou melhor dito, o inconsciente do sonho coletivo. Todos os erros da consciência burguesa poderiam ser encontrados ali (fetichismo da mercadoria, coisificação, o mundo como ‘interioridade’), assim como (na moda, na prostituição, na jogatina) todos os seus sonhos utópicos. Mais ainda, as arcadas enquanto passagens foram o primeiro estilo internacional da arquitetura moderna, e portanto, parte da experiência vivida por uma geração metropolitana e, mais amplamente, em escala mundial.<sup>26</sup>

Buck-Morss aponta que o evento do urbanismo em constante desenvolvimento sofria uma forte influência do Estado na construção de uma fantasmagoria moderna além da ocorrência das feiras internacionais (exposições nas capitais dos países bem desenvolvidos), para exibir os monumentos feitos de ferro e vidro. Segundo ela, Benjamin enfoca o “novo urbanismo”, contemporâneo das feiras, financiado pelo Estado. Em Paris, o ministro de Napoleão III, Barão Haussmann, contribuiu para a promoção do papel do Estado ao impulsionar as ilusões fantasmagóricas construídas a partir da imagem do progresso histórico que seria resultado do evento do urbanismo. Os projetos de renovação urbana tentavam, nas palavras de Buck-Morss, retomando fragmentos textuais deixados por Benjamin, “criar uma utopia social mudando a disposição de edifícios e ruas — objetos no espaço — deixando intactas as relações sociais”<sup>27</sup>. Eram construídos hospitais e escolas, por exemplo, trazendo ar e luz à cidade, contudo os antagonismos sociais eram somente ocultados, e não eliminados.

Pensamos essas Passagens de fins do século XIX que chamaram a atenção de Benjamin como espaços por onde circula a exposição das incoerências geradas pelo “promissor progresso” da modernidade: luxo, conforto, ostentação vivendo lado a lado com a miséria que daquele momento em diante frequentava as imediações comuns dos espaços

---

<sup>25</sup> BUCK-MORSS, S. *Dialética do Olhar*: Walter Benjamin e o Projeto das Arcadas ou Passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. BH/Chapecó: Ed. UFMG/ Argos, 2002, p. 64.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 66-67. (grifo da autora)

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 120.

agradáveis aos olhos; os pobres saíam às ruas e contribuíam para compor o cenário das Passagens. O homem foi lançado nesse ambiente que se compõe pela beleza da visão enquanto também transparece a feiura da realidade, retomando os apontamentos de Bauman, tal como discutimos acima.

Nessa perspectiva, como seria possível pensarmos as narrativas a partir do contexto da Modernidade, engendrado por marcantes transformações históricas, econômicas, sociais e culturais; a partir de acontecimentos pungentes que marcaram as experiências do ser humano de modo a fazer com que este tenha que lidar, no narrar de suas histórias, com as fragmentações ocasionadas pelas novas concepções de tempo e espaço? A realidade urbana, ao impor uma experiência visual ao homem moderno, promoveu um embotamento da visão. Diante disso, como narrar uma experiência a partir de uma “realidade outra” na qual seja possível repensar os preceitos estabelecidos por essa experiência visual?

Para pensarmos sobre a figura do homem como historiador e narrador nesse contexto, atentemos às considerações acerca da história, da memória e da experiência tal como entendidas pelo historiador Eric Hobsbawm.

### 1.3 HISTÓRIA, MEMÓRIA, EXPERIÊNCIA

Os anos iniciais da “Era de Mil e Novecentos” — 1900 — compõem e inauguram o Século Vinte — XX, época que, grafada por extenso, numeral cardinal ou romano, remete à lembrança de uma era de conquistas, lutas e fracassos pelos quais o homem construiu sua história. Os acontecimentos do século XX marcaram de maneira indelével a história e a memória da humanidade. Ao apresentar a História, utilizando as palavras de Pierre Nora, como uma “incompleta e problemática reconstrução do que já não existe”, Eric J. Hobsbawm<sup>28</sup>, em *A era dos impérios*, evoca a existência de uma estreita relação entre a representação do passado e a memória humana. Ou seja, a concepção da história depende da maneira pela qual a lembrança dos fatos se faz

---

<sup>28</sup> HOBBSAWM, E. J. *A era dos impérios*, 1875-1914. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 13. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 13. Nesta obra, o historiador analisa o período de 1875 a 1914, que ele denomina a “era dos impérios”. A opção por este livro como fonte de consulta para o estudo dos acontecimentos mundiais do século XX deve-se ao fato de Hobsbawm não somente oferecer informações históricas, sobre interesses políticos e econômicos dos países (a expansão capitalista e a dominação europeia que levaram às guerras e crises mundiais), mas também analisar os anos que formaram o mundo cultural do século XX.

presente na memória das pessoas que viveram uma determinada época.

Na epígrafe da introdução, o historiador oferece uma aceção de história e memória na qual é compreensível a importância não somente do conceito de história, mas também da maneira como ela é lembrada pela memória, entendida também a partir de Pierre Nora, em *Les lieux de la mémoire*, de 1984.

Memória é vida. Seus portadores sempre são grupos de pessoas vivas, e por isso a memória está em permanente evolução. Ela está sujeita à dialética da lembrança e do esquecimento, inadvertida de suas deformações sucessivas e aberta a qualquer tipo de uso e manipulação. Às vezes fica latente por longos períodos, depois desperta subitamente. A história é a sempre incompleta e problemática reconstrução do que já não existe. A memória sempre pertence à nossa época e está intimamente ligada ao eterno presente; a história é uma representação do passado.<sup>29</sup>

Segundo o historiador, todo ser humano possui uma zona de penumbra entre a história e a memória, “entre o passado como um registro geral aberto a um exame mais ou menos isento e o passado como parte lembrada ou experiência de nossas vidas”,<sup>30</sup>. A extensão dessa zona de penumbra pode variar, assim como a imprecisão e a obscuridade que a caracterizam. Para o autor, o período que compreende os anos da chamada Era dos Impérios fica na sua zona de penumbra particular, porém ressalta que “isso não se aplica só aos indivíduos, mas também às sociedades. O mundo em que vivemos é ainda, em grande medida, um mundo feito por homens e mulheres que cresceram no período de que trata este livro, ou imediatamente antes”,<sup>31</sup>. Alguns exemplos são as personalidades políticas que já estavam na idade adulta em 1914 e que lançaram suas ideias e impulsionaram e moldaram o século, como Vladimir Ilyitch Ulyanov (Lenin), Joseph Vissarionovich Dzhugashvili (Stalin), Franklin Delano Roosevelt, Adolf Hitler, Konrad Adenauer (construtor da República Federal da Alemanha no pós-1945),

<sup>29</sup> *apud* HOBBSAWM, E. J. *A era dos impérios, 1875-1914*. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 13. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 13.

<sup>30</sup> HOBBSAWM, E. J. *A era dos impérios, 1875-1914*. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 13. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 16.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 16.

Mahatma Gandhi, Mao Tsé-Tung, Charles de Gaulle, Benito Mussolini, entre muitos outros.

No terreno da cultura, o autor aponta o fato de que, entre os pensadores presentes no *Dicionário do Pensamento Moderno*, publicado em 1977, quarenta e cinco por cento eram pessoas ativas no período que compreende os anos de 1880 a 1914, ou adultas em 1914. Além disso, outros dezessete por cento do total eram de pessoas nascidas entre 1900 e 1914. Assim, a Era dos Impérios também pode ser considerada a mais significativa na formação do pensamento moderno registrado nesse dicionário.

Não são apenas os “sobreviventes” vinculados diretamente aos anos anteriores a 1914 que enfrentam o dilema de como olhar a paisagem de sua zona nebulosa particular, como também os que vivem no mundo da década de 1980 (quando foi lançado pela primeira vez o livro de Hobsbawm), porque foram moldados pela era que nos direcionou à Primeira Guerra Mundial.

Ao propor a discussão e a escrita da história, o estudioso destaca que no percurso desse exercício, como historiador, partiu dos pressupostos de sua própria época, lugar e situação, assim como da tendência a reler o passado em seus termos, a ver o que esse passado lhe preparou para discernir e o que a sua perspectiva lhe permitiu reconhecer. Apesar disso, também afirma utilizar as ferramentas e materiais comuns do seu ofício, como arquivos, outras fontes primárias e literatura secundária, enfrentando, porém, nesse trabalho, o obstáculo de se deparar com outros historiadores, contemporâneos seus, discutindo como estranhos sobre um passado que já não é mais parte da memória.

Quando os historiadores se defrontam com um período para o qual existem testemunhas vivas,

dois conceitos de história bem diferentes se chocam ou, no melhor dos casos, completam-se mutuamente: a acadêmica e a existencial, o arquivo e a memória pessoal. Pois todo mundo é historiador de sua própria vida passada consciente, na medida em que elabora uma versão pessoal dela: um historiador nada confiável, sob a maioria dos pontos de vista, como bem sabem todos os que se aventuraram pela “história oral”, mas um historiador cuja contribuição é essencial. Os acadêmicos que entrevistam velhos soldados ou políticos já terão adquirido informação mais vasta e mais confiável sobre os acontecimentos,

em publicações e documentos, do que a guardada na memória de sua fonte, mas mesmo assim pode[m] interpretá-la mal.<sup>32</sup>

Além disso, confrontando o relato de um historiador que estude as Cruzadas, por exemplo, com um que estude a Segunda Guerra Mundial, é notável que este último pode ser corrigido por quem, lembrando-se da época, pode contestá-lo dizendo ter sido totalmente diferente. Contudo, as duas versões da história em confronto são, em sentidos diferentes, construções coerentes do passado, uma vez que são defendidas de modo consciente como tais e são potencialmente passíveis de serem definidas.

Mas a história da zona de penumbra é diferente: constitui, em si, uma imagem incoerente e incompletamente percebida dos acontecimentos, ora obscura, ora mais nítida, sempre transmitida pelo aprendizado da “história oficial” (dos livros e documentos, mesmo sendo compostos por discursos manipulados) e pela memória, esta moldada pelos discursos da tradição pública e particular. “Pois ela ainda faz parte de nós, mas não está mais inteiramente dentro de nosso alcance pessoal”<sup>33</sup>.

Intrínseca a cada um de nós, a zona de penumbra é comparada pelo autor a mapas antigos multicoloridos com contornos improváveis e espaços vazios, margeados por monstros e símbolos. O fato de a zona de penumbra ser importante para nós coloca-a em destaque nos meios modernos de comunicação de massa, que ampliam a dimensão de seus “monstros e símbolos”. Em consequência, temos essas imagens fragmentárias e simbólicas que sobreviveram, e ainda sobrevivem, ao menos no mundo ocidental. O *Titanic* é um exemplo notável de uma imagem que, mesmo passadas décadas de seu naufrágio, assemelha-se a um campo magnético, que incita e atrai a imaginação humana e ocupa manchetes. Nenhuma dessas imagens afetaria os historiadores sérios, pois lhes são exteriores. No entanto, mesmo como profissionais, eles não conseguiriam ter o mesmo olhar frio em relação às imagens mitificadas da Era dos Impérios, admite Hobsbawm, seja o *Titanic*, o terremoto de São Francisco, o caso Dreyfus. Para o autor, o período da história referente à Era dos Impérios exige desmistificação porque não vivemos mais nela, porém não sabemos o quanto dela ainda vive em

---

<sup>32</sup> HOBSBAWM, E. J. *A era dos impérios, 1875-1914*. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 13. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 18.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 19.

nós. O que não significa que ela deva ser desmascarada ou denunciada<sup>34</sup>.

Essas reflexões sobre a relação entre história e memória nos sugerem que tanto o historiador cujo ofício é registrar a história oficial de um país, como aquele desejoso por repensar um passado, ou até aquele que almeja escrever uma história fictícia (remontando à perspectiva do homem moderno com seus anseios de grandes transformações, revoluções industriais, grandes construções, edifícios, transportes marítimos cruzando oceanos), enfrentará o desafio da passagem pela referida zona de penumbra que concentra a história, a memória e a experiência do homem do fim do século XIX e início do XX, veiculadas por meio de um historiador narrador, “real” ou “fictício”.

Como pensar sobre esse passado, se ele normalmente nos chega atravessado pelos discursos aprendidos da história oficial? A ficção não abriria um espaço no qual seria possível repensar as imagens fragmentárias e os símbolos produzidos e ampliados pelos meios de comunicação de massa fomentados pelos interesses da burguesia nos “anos modernos”? Na literatura, poderíamos pensar essa “terra de ninguém no tempo” de que fala Hobsbawm<sup>35</sup>, essa zona de penumbra que inquieta o imaginário humano. Por meio da ficção, é possível realizar um exercício de reflexão sobre essas imagens fragmentárias e símbolos produzidos a partir dos fatos históricos, considerando a experiência na/da linguagem, presente no pensamento de alguns filósofos do século XX.

Assim, revisitando o século XX em *Novecento*, atentamos à posição do homem diante dos impasses ideológicos gerados pela modernidade dentro de uma perspectiva do narrar, que possibilita refletirmos sobre a sua experiência no emaranhado dos acontecimentos que tocam de modo incessante nosso imaginário. É no espaço da literatura que temos o refúgio da suspensão do tempo e tentamos esse exercício de reflexão que aguça nossa criticidade e discernimento ao olhar/entrar em contato/tocar/sentir o mundo criticamente pela linguagem artística.

Nas palavras de Benjamin, nas reflexões tecidas “Sobre o conceito da história”, tese seis, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um

---

<sup>34</sup> HOBSBAWM, E. J. *A era dos impérios*, 1875-1914. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 13. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 20.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 16.

perigo”<sup>36</sup>. Segundo ele, escapar ao conformismo e indagar a História contada pelo ponto de vista dos vencedores seria o papel do materialista histórico, atento às ciladas presentes na cultura e no seu processo de transmissão, que não são isentos de barbárie.

O filósofo italiano Paolo Virno retoma a discussão sobre o ponto de vista de quem escreve a História. Ao analisar a importância do futuro anterior (“*futuro anteriore*”) como segunda forma verbal que se entrecruza com o condicional contrafactual (“*condizionale controfattuale*”), o estudioso enfatiza que ele “é um tempo linguístico, mas também um modo de experimentar, inquietante e enigmático”<sup>37</sup>.

Ainda nas palavras de Virno, entendemos a importância do uso do futuro anterior no discurso sobre a História, pois “quando se recorre ao futuro anterior, está-se disposto a questionar, a examinar *criticamente* o curso do mundo e o próprio modo de viver”<sup>38</sup>. Ao concluir que o condicional contrafactual é o modo do futuro anterior, e este é o tempo daquele, o estudioso aponta que a relação entre modo e tempo também pode referir-se a eventos já transcorridos e argumenta ser o que acontece, de maneira implícita, nas teses “Sobre o conceito da história” de Walter Benjamin,

lá onde se trata de “redimir” o passado, não mais de incorporá-lo como um pressuposto *necessário* e inalcançável. E redimir o passado quer dizer não deixar que a história seja escrita ainda e sempre pelos vencedores, representada como um *continuum* vazio no qual não resta mais traço das alternativas que se colocaram ao longo do tempo.<sup>39</sup>

A relação estabelecida por Paolo Virno consiste em considerar as

---

<sup>36</sup> BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 224.

<sup>37</sup> “è un ‘tempo’ linguistico, ma anche un modo di esperire, inquietante ed enigmatico.” (VIRNO, Paolo. *Parole con parole: poteri e limiti del linguaggio*. Roma: Donzelli, 1995, p. 127)

<sup>38</sup> “Quando si ricorre al futuro anteriore, si è spinti per lo più a mettersi in questione, a esaminare criticamente il corso del mondo e il proprio modo di vivere.” (VIRNO, Paolo. *Parole con parole: poteri e limiti del linguaggio*. Roma: Donzelli, 1995, p. 127, grifos do autor)

<sup>39</sup> “là dove si tratta di ‘redimere’ il passato, non più di acquisirlo come un presupposto necessario e inatingibile. E redimere il passato vuol dire non lasciare che la storia sia scritta ancora e sempre dai vincitori, rappresentata come un continuum vuoto in cui non resta più traccia delle alternative che via via si posero. (VIRNO, P. *Parole con parole: poteri e limiti del linguaggio*. Roma: Donzelli, 1995, p. 127-128, grifos do autor)

possibilidades contrastantes com os “fatos”, às quais recorreram os vencidos; entender o presente como “o futuro anterior” daquilo que aconteceu anteriormente, como uma prova de apelação para os acontecimentos condenados em primeira instância. Visto a partir da análise do futuro anterior, todo o passado sairia de sua aparente paralisia e seria agitado novamente por múltiplos e contraditórios decursos que ele continha em si a cada momento. O condicional contrafactual sulca, abre uma fenda, questiona a história indo contra a corrente<sup>40</sup>.

A preocupação com a voz transmissora dos entrecos da história marcada no pensamento do historiador Eric Hobsbawm, do filósofo, crítico literário, sociólogo e tradutor Walter Benjamin e do filósofo e semiólogo Paolo Virno são exemplos do discurso consciente desses pensadores sobre a necessidade não somente do conhecimento da história como também da reflexão do papel da história pelo homem que demonstram a relevância de nosso questionamento. Ora, ir contra o fluxo, na direção oposta, “escovar a história a contrapelo”, responsabilidade do materialista histórico, segundo Benjamin, não seria também a do “historiador narrador” que se propõe a refletir e a transmitir histórias e relatos; a do historiador existente em cada um de nós, como apontou Hobsbawm (2010)?

#### 1.4 A CIDADE: UMA EXPERIÊNCIA VISUAL

A zona de penumbra que compreende os anos finais do século XIX e os iniciais do século XX, que inquietou o imaginário de pensadores e escritores de diversas nacionalidades, foi uma época na qual o espaço urbano tornou-se o palco do desenrolar e da efervescência dos anseios e questionamentos do homem “moderno”. A cidade é o lugar de onde e sobre o qual se fala, o cenário que se retrata, o *locus* que produz símbolos que incitam o imaginário humano, que tenta moldar a experiência e a memória do homem. Este, porém, o “historiador narrador”, como por nós tratado, por meio do contato com esse caos histórico, imerso nesse contexto, clamará por uma experiência outra que proporcione uma reconfiguração do modo de narrar no discurso ficcional.

Ao reunir material de pesquisa para seu ousado projeto intelectual, o *Passagen-Werk*, Walter Benjamin aponta um trecho do guia ilustrado de Paris de 1852 como “o *locus classicus* para a

---

<sup>40</sup> “*Il condizionale controfattuale solca la storia andando contro la corrente*”. (VIRNO, P. *Parole con parole: poteri e limiti del linguaggio*. Roma: Donzelli, 1995, p. 128.)

representação das arcadas [*Passagen*]<sup>41</sup> a que se refere o nome do seu projeto, pensadas como passagens das quais o próprio material histórico — os resíduos anacrônicos dos edifícios do século XIX, tecnologias e mercadorias precursoras de sua própria era, “ur-fenômenos”<sup>42</sup> da modernidade — possibilita uma leitura das mais recentes configurações da história.

“Nós temos”, assim diz o guia ilustrado de Paris do ano de 1852, [oferecendo] uma visão completa da cidade, do Sena e seus arredores, “repetidamente pensado nas arcadas como bulevares interiores, assim como os que se abrem através deles. Estas passagens, uma nova descoberta do luxo industrial, são corredores cobertos de vidro, calçados em mármore ao longo de blocos inteiros de edifícios, cujos donos se juntaram para engajar-se nesta aventura. Ao longo de ambos os lados desta calçada, que recebem sua luz de cima, estão as mais elegantes lojas de mercadorias, para que tal arcada seja uma cidade, um mundo em miniatura.”<sup>43</sup>

As Passagens de Paris, construídas no início do século XIX, foram o gérmen da arcada, da moderna galeria comercial. Os centros comerciais originários, que traziam uma imagem de lugar mundano para

---

<sup>41</sup> BUCK-MORSS, S. *Dialética do Olhar*: Walter Benjamin e o Projeto das Arcadas ou Passagens. Trad. Ana Luíza Andrade. BH/Chapecó: Ed. UFMG/ Argos, 2002, p. 25.

<sup>42</sup> Termo emprestado por Benjamin dos escritos de Goethe sobre morfologia da natureza e que, tirado do domínio da natureza e inserido na história, considerando o contexto do estudo sobre as Passagens na interface da história com a filosofia, proporcionaria o entendimento daqueles resíduos anacrônicos dos edifícios do século XIX, assim como as “imagens” que Benjamin teria reunido, como representantes de “pequenos momentos particulares” em que o “evento histórico total” possibilitaria que as origens do presente fossem encontradas. Georg Simmel (estudioso pelo qual Benjamin foi influenciado), em seus estudos sobre Goethe, em 1913, descreveu o conceito de ur-fenômeno sublinhando a concepção filosófica de que o referido termo significaria uma lei intemporal inserida em uma observação temporal; assim, nas palavras de Simmel, “é o geral que se revela imediatamente, numa forma particular”. Ainda segundo ele, Goethe considerava que todo o factual poderia ser entendido no âmbito de uma já teoria. Nessa concepção não há necessidade de buscarmos nada por trás dos fenômenos, pois eles mesmos são a teoria. Partindo do referido conceito, Benjamin considerava o material recolhido para a pesquisa do Projeto das Passagens como os ur-fenômenos da modernidade que poderiam explicar as configurações do presente tal como se apresentava em sua época. (BUCK-MORSS, S. *Dialética do Olhar*: Walter Benjamin e o Projeto das Arcadas ou Passagens. Trad. Ana Luíza Andrade. BH/Chapecó: Ed. UFMG/ Argos, 2002, p. 102-103.)

<sup>43</sup> *Apud* BUCK-MORSS, S. *Dialética do Olhar*: Walter Benjamin e o Projeto das Arcadas ou Passagens. Trad. Ana Luíza Andrade. BH/Chapecó: Ed. UFMG/ Argos, 2002, p. 25.

a inspiração filosófica, eram justamente o ambiente propício que Benjamin precisava como “*locus* de pesquisa de campo”, pois ele intencionava fazer a relação entre a experiência cotidiana e as preocupações tradicionais dos pesquisadores acadêmicos, para então alcançar a hermenêutica do mundo profano pretendida por Heidegger. Benjamin desejava estudar o materialismo com tal seriedade que os fenômenos históricos chegariam a pronunciar-se. O projeto consistia em investigar o “quão ‘concreto’ se pode estar em conexão com a história da filosofia”<sup>44</sup>.

As arcadas ou passagens representaram o “templo original do capitalismo da mercadoria”. Assim, reluziram na Paris do Segundo Império de Napoleão III como “grutas encantadas”. As passagens eram propriedades particulares, mas também travessias públicas que ligavam as quatro ruas circundantes, de modo que eram arquitetadas em forma de cruz. Ao mesmo tempo em que exibiam mercadorias nas vitrines, ofereciam o produto do prazer sexual por alguns momentos nas casas profanas. Os ninhos celestiais onde se vendia o prazer tentavam os passantes colocando em oferta: gastronomia requintada, bebidas intoxicantes, jogos de azar, teatro, “transportes de prazer sexual vendidos pelas senhoras da noite, celestes anfitriãs vestidas à última moda”<sup>45</sup>.

As vitrinas do andar superior das Passagens são galerias em que os anjos fazem seus ninhos: eles se chamam andorinhas.”

Ângela  
Um andar acima, à direita.<sup>46</sup>

A coexistência dos extremos da sociedade da época mostrava-se no espaço das arcadas, do econômico ao social: o ambiente luxuoso do comércio sendo usufruído pelos ricos e cobiçado, como objeto de desejo, pelos passantes. Com o tempo, a “fantasmagoria urbana” ultrapassou os limites das passagens originais e contaminou toda a Paris. Tomando proporções cada vez maiores, passaram a exibir mercadorias em exposições internacionais: momento auge da “fantasmagoria das vitrines”.

---

<sup>44</sup> Benjamin, *apud* BUCK-MORSS, S. *Dialética do Olhar*: Walter Benjamin e o Projeto das Arcadas ou Passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. BH/Chapecó: Ed. UFMG/Argos, 2002, p. 27.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 115.

A primeira exposição mundial foi sediada em Londres em 1851, contendo o Palácio de Cristal, monumento construído de ferro e vidro, o mesmo material utilizado para as Passagens, porém de maneira mais ousada e em maiores proporções ainda. A imagem deste grandioso monumento fruto da Revolução Industrial, significando o progresso e o potencial do homem moderno, pode ser comparado à imagem do *Titanic*, por exemplo, como símbolo que inquieta o pensamento humano, capaz de permanecer no imaginário de gerações para depois despertar em algum meio de expressão que possibilite uma nova configuração de sentidos e uma releitura dos acontecimentos históricos. O Palácio de Cristal pode ser entendido como um símbolo pertencente à zona de penumbra das gerações seguintes de europeus, como se pode concluir a partir das recordações descritas por Julius Lessing em 1900:



Palácio de Cristal – Londres, 1851. Idealizador: Joseph Paxton. Fonte: <http://www.arq.ufsc.br>

Lembro-me de meus anos de infância, de como as novidades do Palácio de Cristal chegaram à Alemanha, e de como, em cidades provincianas remotas, seus retratos eram pendurados nas casas burguesas. Tudo o que nós imaginávamos sobre velhos contos de fadas, de princesas em caixões de vidro, de rainhas e anões que viviam em casas de cristal, parecia estar encarnado ali.<sup>47</sup>

Paris não sediou a primeira exposição mundial, mas recepcionou algumas das mais grandiosas, que mobilizaram a Europa. Em 1867, a capital francesa sediou a feira na qual se construiu um monstruoso teto de vidro. A estrutura, que foi comparada ao Coliseu, proporcionou ao público o contato com sensações ainda não experimentadas: como se o homem estivesse diante de um monumento construído num outro planeta, diante de um sabor desconhecido até então e de cores às quais os olhos humanos não estavam acostumados. Algumas feiras deixaram rastros permanentes em Paris, como as de 1889 e 1900, nas quais foram exibidos monumentos como o Grand Palais, Trocadero e o símbolo da Cidade Luz, a Torre Eiffel.



Exposição de Paris, 1900

Fonte: [http://theurbanearth.wordpress.com](http://theurbaneearth.wordpress.com)

---

<sup>47</sup> *Apud* BUCK-MORSS, S. *Dialética do Olhar*: Walter Benjamin e o Projeto das Arcadas ou Passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. BH/Chapecó: Ed. UFMG/ Argos, 2002, p. 116.

Comparadas à *Gesamtkunstwerke* (obras de arte totais) por Siegfried Giedion, por exibirem artigos dos mais variados gêneros — da maquinaria tecnológica à galeria de arte, canhões militares e moda, negócio e prazer — as feiras internacionais tinham raízes fantasmagóricas. A combinação desses artigos de naturezas diversas apresentava-se sintetizada em uma experiência visual, que deu origem à “indústria do prazer”. As feiras internacionais “refinaram e multiplicaram as variedades do comportamento reativo das massas. Nesse sentido, prepararam as massas para a publicidade. Fundamenta-se assim a conexão entre a indústria publicitária e as exposições internacionais”<sup>48</sup>. Dessa forma as multidões aprenderam o princípio da publicidade: olhar, mas não tocar, obtendo prazer somente do espetáculo, da excitação do olhar.

O trecho do guia ilustrado de Paris colhido por Benjamin e citado acima, ao iniciarmos o pensamento sobre a experiência visual a que a cidade condicionou o homem moderno e à qual ainda o (nos) condiciona, instiga a reflexão sobre a cidade na literatura, que pensamos abrir margem às reflexões do homem que habitou, observou e questionou os disparates ocorridos no espaço urbano na modernidade e que os expressa, ou se expressa, por meio do fazer literário já no mesmo século (por exemplo, em Baudelaire, como veremos mais adiante), bem como no século seguinte. O desenvolvimento urbano resultou em um “progresso” que instigou o ser humano ao questionamento sobre a vivência e as relações sociais no espaço da cidade. Nas Artes, em suas múltiplas manifestações, encontramos a experiência visual originada no espaço urbano durante a modernidade.

A aventura da modernidade mostrou-se contraditória em seus extremos, a beleza e a luxúria contrastando com a pobreza e a feiura. Ao apontar o grotesco em meio à beleza, o progresso foi retratado também na figura celestial do anjo. A figura que antes se referia às anfitriãs do andar superior das Passagens, onde “os anjos” faziam seus ninhos, tem seu sentido reconfigurado para o questionamento da história, como o anjo que recusa o progresso tal como este era pintado. O “Angelus Novus”, de Paul Klee, foi o “Anjo da História” personificado que Benjamin encontrou e por meio do qual reivindicou uma crítica radical da História, “anunciando-o” na tese nove de seu estudo “Sobre o

---

<sup>48</sup> Benjamin, *apud* BUCK-MORSS, S. *Dialética do Olhar*: Walter Benjamin e o Projeto das Arcadas ou Passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. BH/Chapecó: Ed. UFMG/ Argos, 2002, p. 116.

conceito da história”, inicialmente na apresentação da *Saudação do anjo*, de Gerhard Scholem:

“Minhas asas estão prontas para o vôo,  
Se pudesse, eu retrocederia  
Pois eu seria menos feliz  
Se permanecesse imerso no tempo vivo.”<sup>49</sup>

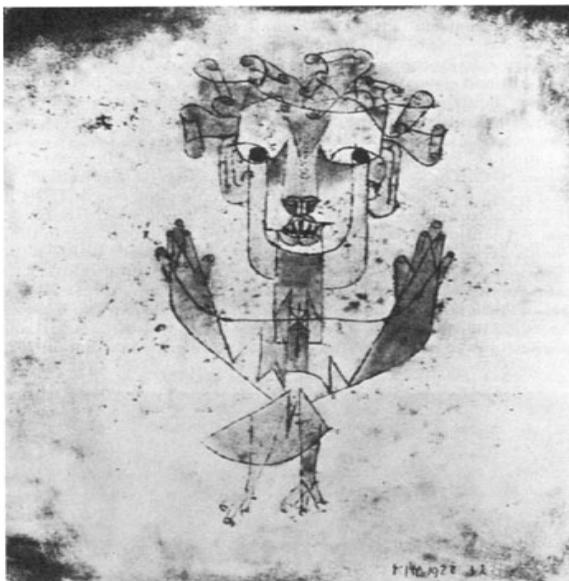
A fantasmagoria moderna implantou a ideia do novo urbanismo, contemporâneo às feiras internacionais, financiado pelo Estado visando a promover o papel do próprio Estado por meio da imagética mítica do progresso histórico. Projetos de renovação urbana criaram uma utopia social propondo a mudança na disposição de objetos no espaço, como edifícios e ruas, mantendo as relações sociais intactas. A dissimulada “união” dos povos ocorrida nas feiras internacionais contribuía para a ilusão de que o industrialismo sozinho seria capaz de eliminar as divisões de classe na sociedade. Benjamin então buscou contra-evidências e contra-imagens nos registros históricos que possibilitassem a proposta de “esfregar asperamente contra o pêlo da semântica do progresso”, encontrando-as na pintura, no quadro de Klee. Para Benjamin, esse quadro representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que encara fixamente.

Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Apud BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.

<sup>50</sup> BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.



“Angelus Novus”, Paul Klee, 1920.

Fonte: [http://abedit.com/fr/LIVRES/tanikawa\\_klee.html](http://abedit.com/fr/LIVRES/tanikawa_klee.html)

Já na literatura, na segunda metade do século XIX a cidade era um espaço sobre o qual se indagava e a partir do qual se escrevia. O poeta da modernidade Charles Baudelaire voltou sua atenção para as relações do homem da época com o espaço urbano em constantes e contraditórias transformações. A Paris foi a metrópole moderna vista pelo poeta através do véu esvoaçante da massa, do homem na multidão. Em “*Le Fleurs du Mal*”, Baudelaire escreveu sobre os transeuntes da Paris do fim do século XIX, no soneto “*À une Passante*”, em cujos versos uma desconhecida com um véu de viúva, “velada por ser tacitamente transportada pela multidão”, cruza seu olhar com o do poeta. Apesar de nenhuma palavra lembrar a multidão, “o processo depende da massa, assim como depende do vento a marcha de um veleiro”<sup>51</sup>.

Segundo Benjamin, o significado deste soneto é que “a aparição que fascina o habitante da metrópole — longe de ter na multidão apenas sua antítese, apenas um elemento hostil — somente pode surgir para ele da multidão”<sup>52</sup>. O prazer do cidadão é um amor não somente à primeira

<sup>51</sup> BENJAMIN, W. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p. 49.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 49.

como “à última vista”, atestando a efemeridade das emoções e sentimentos que coincidem na poesia com o instante do encanto. No soneto é apresentado o esquema de um choque incluindo o esquema de uma catástrofe. O sujeito é golpeado pelo choque, no encontro dos olhares, e pela catástrofe que golpeia não somente o sujeito como a natureza de seu sentimento; é a experiência do choque do homem na multidão.

O sexto verso, “*crispé comme un extravagant*”, traz a imagem da contração do corpo, não pelo sentimento beato do ser invadido por Eros em todos os seus pontos, mas, antes disso, pela comoção sexual que pode surpreender o ser solitário. Além do apontamento de Thibaudet, de que tais versos só poderiam ter origem numa cidade grande, Benjamin acrescenta ainda que “eles fazem vir a tona os estigmas que a vida numa grande cidade inflige ao amor”<sup>53</sup>. Reconhecido como o poeta da modernidade, Baudelaire é superior na arte de se referir à cidade por meio da imagem da massa, sem necessariamente fazer a descrição do espaço urbano, e nem mesmo da própria multidão, em sua escrita. Nas palavras de Desjardins, para Baudelaire “trata-se mais de imprimir a imagem na memória do que dar-lhe cor e enfeitá-la”<sup>54</sup>. O procedimento de não descrever a população e nem a cidade permite ao poeta evocar uma na imagem da outra. A sua multidão é sempre a da metrópole e a sua Paris é sempre superpovoada.

A multidão, a massa, ou, de modo mais geral, a cidade na modernidade, tema analisado por Benjamin em Baudelaire, é, como discutimos acima, recorrente na literatura no século XIX, após a Revolução Industrial, e de forma ainda mais acentuada no século XX. Conforme observamos nos estudos de Renato Cordeiro Gomes<sup>55</sup>, a cidade já representada nas narrativas e poemas de escritores ao longo dos séculos XIX e XX continua estimulando reflexões em textos contemporâneos.

Desta maneira, é importante notarmos que os símbolos produzidos na modernidade seguem incitando o imaginário humano. O “progresso” não modifica somente a disposição da cidade, das ruas e

<sup>53</sup> BENJAMIN, W. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p. 49.

<sup>54</sup> *Apud* BENJAMIN, W. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p. 48.

<sup>55</sup> O estudioso Renato Cordeiro Gomes desenvolve pesquisa contemplando a investigação dos meandros existentes entre a cidade e a experiência urbana, em especial na obra *Todas as cidades, a cidade*, publicado em edição revista e ampliada em 2008 pela editora Rocco, além dos artigos: “Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura” e “A cidade moderna e suas derivas pós-modernas”, ambos publicados na *Revista Semear* (PUC-RJ).

edifícios, objetos no espaço, como antes já observado por Buck-Morss nos fragmentos textuais de Benjamin. As relações sociais existentes desde o chamado “novo urbanismo” não apenas geram e expõem as contradições apontadas, mas também demonstram as mudanças nas experiências entre os homens, como refletimos a partir das palavras de Cordeiro Gomes:

As relações entre literatura e experiência urbana tornam-se mais contundentes e radicais na modernidade, quando a cidade transformada pela Revolução Industrial se apresenta como um fenômeno novo dimensionado na metrópole que perde gradativamente o seu métron. A desmedida do espaço afeta as relações com o humano. Sob o signo do progresso, alteram-se não só o perfil e a ecologia urbanos, mas também o conjunto de experiências de seus habitantes. Essa cidade da multidão, que tem a rua como traço forte de sua cultura, passa a ser não só cenário, mas a grande personagem de muitas narrativas, ou a presença encorpada em muitos poemas. Assim, é a Paris para Victor Hugo, Balzac e Zola, ou para Baudelaire e seus poemas; ou Londres para Dickens. No mesmo diapasão, pode-se perguntar o que significa Buenos Aires para Borges, ou Roberto Arlt, ou o contemporâneo Ricardo Piglia; ou Lisboa para Eça de Queirós e Cesário Verde, ou para José Cardoso Pires; o Rio de Janeiro para Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio, Marques Rebelo ou Rubem Fonseca.<sup>56</sup>

Ainda “no mesmo diapasão”, seguimos refletindo sobre a maneira como a experiência visual, estimulada e valorizada pela modernidade e pelo êxtase diante das possibilidades de avanços econômicos, tecnológicos e culturais, poderia ser repensada a partir de uma perspectiva que busca um contato, uma reflexão por meio de uma experiência que problematize essas questões, de uma possibilidade em que se considere uma experiência sentida e narrada a partir do *entendimento*, do *contato* com o mundo. Mundo este percebido a partir de outra perspectiva, não mais a visual, em sua predominância. A cidade

---

<sup>56</sup> GOMES, R. C. Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura. *Revista Semear* (PUCRJ), Rio de Janeiro, v. 1, 1997, p. 179.

e a modernidade repensadas pela linguagem literária a partir da recusa da experiência visual em favor de outra que nos permita abrir uma fenda na história — uma *experiência sensível*, desestabilizando o ilusório fascínio do visual. Essas possibilidades, pensadas a seguir sob a luz das reflexões de Jean-Luc Nancy, nos auxiliarão na compreensão da atitude de recusa da experiência urbana e de busca por uma experiência sensível, de escuta, em detrimento daquela visual, na narrativa objeto deste trabalho.

### 1.5 POR UMA EXPERIÊNCIA SENSÍVEL, À ESCUTA

Ao privilegiar uma concepção de mundo calcada na experiência do olhar, a ilusão que o insumo visual predominante na realidade urbana expôs ao homem na modernidade fez dele um “ser da visão”. Pensar a história por outro viés, porém, implica que o “historiador narrador”, como por nós tratado, evoque a possibilidade de uma experiência narrativa na contramão da visual — uma *experiência sensível* que considere a existência do (*con*)tato, do toque — e, por meio da narrativa, faça-a, nos termos de Jean-Luc Nancy<sup>57</sup>, “ressonar”.

Segundo Nancy, “*La escritura también es, de manera muy literal y hasta en el valor de una ‘archiescritura’, una voz que resuena. (Aquí, sin duda, escritura literaria y escritura musical se tocan de algún modo: de espaldas, si se quiere.)*”<sup>58</sup>. Toda escritura possui uma voz: esse seria o sentido mais contemporâneo da palavra “*‘escribir’, tal vez tanto en música como en literatura*”. Elaborado desde Proust, Adorno e Benjamin e até Blanchot, Barthes e a “*arquiescritura*” de Derrida, em seu conceito moderno, “escrever” não significaria outra coisa que “*hacer resonar el sentido más allá de la significación o más allá de sí mismo*”<sup>59</sup>. Francis Ponge “escreve” que não somente um poema, mas qualquer texto, comporta sua dicção. Esclarecendo, Ponge explica que a dicção — dicção e escuta, pois a primeira já é sua própria escuta — é o eco do texto no qual este se realiza e se escreve, abre-se a seu próprio sentido e à pluralidade de sentidos possíveis. Em termos mais profundos, não é somente a musicalidade de um texto, “*es la música en él o la archimúsica de la resonancia en que él se escucha, al escucharse se encuentra y al encontrarse se aparta un poco más de sí para resonar*

<sup>57</sup> NANCY, J-L. *À l'écoute*, Paris: Galilée, 2002. As citações referentes a esta obra foram retiradas da tradução para o espanhol *A la escucha*, realizada por Horacio Pons (Buenos Aires: Amorrortu, 2007).

<sup>58</sup> NANCY, J-L. *A la escucha*. Trad. Horacio Pons, Buenos Aires: Amorrortu, 2007, p. 74.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 72.

*más lejos, escuchándose más hondamente de lo que se oye y convirtiéndose así de verdad en su 'sujeto', que, sin ser el sujeto individual que escribe el texto, tampoco es otro*<sup>60</sup>. Dessa maneira, propõem-se para ambas (escritura literária e musical) a questão da escuta dessa voz como tal, remetendo somente a si mesma, ou seja, seria a escuta de algo que não está já codificado. Existe a possibilidade de escutarmos e entendermos, por meio da voz que ressona das escrituras, inúmeras aberturas para ressignificações constantes de um (con)texto. Nesse sentido, pensamos que a escritura funda espaços de ressonância.

A partir dessas considerações, como o filósofo poderia pensar os acontecimentos pelo âmbito da escuta? Num primeiro momento, Nancy lança a questão se a escuta (“*l’écoute*”) é um assunto do qual a filosofia seria capaz de tratar ou se a filosofia não estaria adiantada e a teria substituído por algo que é do âmbito do “*entendimiento*” (“*entente*”), considerando que o verbo francês *entendre* tem o duplo sentido de ouvir e escutar, mas também entender, como esclarece o tradutor em nota<sup>61</sup>.

A expressão “à *l’écoute*” (“à escuta”) retoma o sentido do verbo “*écouter*” e, em consequência, o seu núcleo de sentido, no qual se combinam o uso do órgão sensorial, a orelha, o ouvido (*auris*), presente na primeira parte do verbo do qual provém, *auscultare*, (“dar ouvidos”, “escutar atentamente”) e uma tensão, intenção e atenção marcadas na segunda parte do termo. “*Escuchar es aguzar el oído [...] una intensificación y una preocupación, una curiosidad o una inquietud.*”<sup>62</sup>

Cada sentido sensorial possui uma natureza simples e um estado tenso, atento e ansioso: “*ver y mirar, oler y husmear u olfatear, gustar y paladear, tocar y tantear o palpar, oír y escuchar*”<sup>63</sup>. Este último par dos sentidos, o par auditivo, mantém uma relação particular com o *sentido* na acepção intelectual ou inteligível do termo, também referido como “*sentido sensato*”, para diferir do “*sentido sensible*”<sup>64</sup>. Além de no francês “*entendre*” significar, como vimos, tanto “ouvir, escutar” como “entender” ou “compreender”, voltando à etimologia latina do verbo “entender”, “*intendere*”, encontramos o sentido de “tender para”. O primeiro uso em francês tinha o sentido de “*aguçar o ouvido*” (“*tendre l’oreille*”): então “*si en ‘escuchar’ el oído se mueve hasta la tensión, en*

---

<sup>60</sup> NANCY, J-L. *A la escucha*. Trad. Horacio Pons, Buenos Aires: Amorrortu, 2007, p. 73, grifos do autor.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 17.

‘entender’ la tensión lo gana”<sup>65</sup>.

Em seu estudo, Nancy deseja “*aguzar el oído filosófico*”<sup>66</sup>, ressaltando que a valorização existente no pensamento filosófico ocidental do olhar, da visão, em relação à ressonância do sonoro, que é efêmera e ao mesmo tempo duradoura, se assim podemos dizer, causou uma falta de discernimento, uma cegueira. Por isso, a necessidade de “*estar a la escucha*”, de “*aguzar el oído filosófico*” para que este esteja atento ao fato de que “*la verdad misma, como transitividad y la transición incesante de un llegar y partir, [...]*” deve ser entendida como uma questão antes do âmbito da escuta que do da visão<sup>67</sup>.

Se “*entender*” é compreender o sentido (seja figurado ou denotativo: ouvir o som de uma sirene, de um pássaro, de um tambor, já é considerar, compreender “o sentido”, o esboço, de uma situação, de um contexto, de um texto), “*escuchar*” é estar “*tendido hacia un sentido possible, y en consecuencia, no inmediatamente accesible*”<sup>68</sup>. Podemos escutar alguém que profere um discurso que outrem quer compreender, ou podemos escutar o que pode surgir do silêncio e pode indicar um sinal ou um signo, e podemos escutar o que chamamos música. A escuta musical considerada por Nancy é aquela que “*se dirige a — o es suscitada por — aquello donde el sonido y el sentido se mezclan y ressuenan uno en otro o uno por otro. (Lo cual significa que — de manera tendencial, otra vez —, si se busca sentido en el sonido, como contrapartida también se busca sonido, resonancia, en el sentido)*”<sup>69</sup>.

A cegueira predominante, no mundo em que se proferiu o discurso da acessibilidade à informação, da possibilidade de estar em todos os lugares e ter acesso a tudo, é resultante, como aponta Nancy, da prevalência do ser da visão, o ser fragmentado, paupérrimo em experiências comunicáveis, sem sentido. A essa falta de sentido, porém, Nancy<sup>70</sup> pede ouvidos ao pensamento de que nós mesmos o somos: o próprio homem é o sentido.

*No «tenemos» más sentido porque somos nosotros mismos el sentido, enteramente, sin reserva, infinitamente, sin otro sentido que «nosotros».*

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>66</sup> NANCY, J-L. *A la escucha*. Trad. Horacio Pons, Buenos Aires: Amorrortu, 2007, p. 13.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>70</sup> NANCY, J-L. *Être singulier pluriel*, Paris Galilée, 1996. As citações são da tradução para o espanhol *Ser singular plural*, de Antonio Tudela Sancho (Madrid: Arena, 2006).

*Esto no quiere decir que seamos el contenido del sentido, su ejercicio o su cometido, como si se dijera que el ser humano es el sentido (la finalidad, la sustancia o el valor) del ser, de la naturaleza o de la historia. En este sentido el sentido, es decir la significación con la que relacionar y medir un estado de hecho, es precisamente lo que decimos haber perdido. Mas he aquí lo que somos: el sentido como elemento en el que las significaciones pueden producirse y circular*<sup>71</sup>.

O que sugere que também temos a possibilidade de sermos o não ter sido, que devemos preencher em cada ocasião, em cada contexto. “*El ser no tiene sentido, pero el ser mismo, el fenómeno del ser, es el sentido, que es a su vez su propia circulación — y nosotros somos esta circulación.*”<sup>72</sup>

Como pensarmos, por meio da ficção, a experiência visual alienante a que o homem do século XX foi submetido? Como na literatura seria possível recusar-se a dar voz e reforçar aquele discurso dominante, negando-se a reproduzi-lo? Como dar voz(es) à própria história por outro viés discursivo, tentando abrir uma fenda, um espaço que possibilite a movência de histórias outras?

Na particularidade, no singular ao mesmo tempo plural que constitui a humanidade, buscamos a possibilidade de repensar a transmissão da voz discursiva da História (compreendida como uma posse passageira do historiador, questionada na voz de um “historiador narrador”), considerando um espaço ressonante no qual poderíamos ressignificar, por meio de uma experiência sensível, a narração dos acontecimentos históricos do século XX referidos e recusados no enredo de *Novecento: un monologo*, de Alessandro Baricco.

Considerando uma suspensão possível na narrativa desse enredo ficcional, vislumbramos uma tentativa de escovar e contar histórias a contrapelo, *circulando* nós mesmos como historiadores narradores que somos, constituídos por *sentidos* e *vozes*, as partes e o todo da(s) H/história(s). No capítulo a seguir, pensamos o pianista protagonista dessa narrativa e o transatlântico que constitui o seu cenário como pontos de passagem, corpos espaciais nos quais ocorre uma ressonância das histórias dos demais personagens, representantes, assim como o

<sup>71</sup> NANCY, J-L. *Ser singular plural*. Trad. Antonio Tudela Sancho, Madrid: Arena, 2006, p. 17.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 18, grifos do autor.

próprio pianista, do homem do século XX. A experiência narrativa vivida por Novecento de estar à escuta dos passageiros do navio e de suas histórias de vida, compreendê-las e fazê-las transitar a seu modo, pela música, é o aspecto temático presente na narrativa pelo qual refletimos sobre o seu caráter enquanto representativo de um único ser que pode ser pensado pluralmente, ou seja, o único e o todo a um só instante.

## CAPÍTULO 2: O SER NARRATIVO E RESSONANTE EM NOVECENTO

*“Non sei fregato veramente finché hai da parte una buona storia, e qualcuno a cui raccontarla. Lui l’aveva una...buona storia. Lui era la sua buona storia.”*

*(Novecento, p. 20)*

*“la vita è una cosa immensa, lo volete capire o no?”*

*(Novecento, p. 55)*

Em *Novecento, un monologo* temos o enredo ficcional sobre a história de um pianista que nasceu e cresceu dentro de um transatlântico que realizava viagens da Europa para a América durante os anos entre-guerras, levando tanto passageiros pobres imigrantes como milionários. O pianista Danny Boodmann T. D. Lemon Novecento recebeu seu último sobrenome em “homenagem” ao século ao qual se refere a narrativa, também o título da própria ficção: *Novecento*, isto é, Mil e Novecentos, o século XX. Danny Boodmann, seu pai adotivo, que o encontrou sobre um piano de cauda na sala de baile do transatlântico *Virginian* no primeiro ano daquele século, resolveu dar-lhe o referido sobrenome como um *gran finale* (logo depois do próprio nome e da expressão “T. D. Lemon”, que havia na caixa de limão em que o recém-nascido foi encontrado). Como analisamos em detalhes mais adiante neste capítulo, o pianista pode ser entendido como uma metáfora em muitos aspectos da história desse século.

*Insomma, ogni tanto ci scappava anche il bambino, che per un emigrante è una bocca in più da sfamare e un sacco di grane all’ufficio immigrazione. Li lasciavano sulla nave. [...] Con quel bambino doveva essere andata così. Dovevano esserci fatti un ragionamento: se lo lasciamo sul pianoforte a coda, nella sala da ballo di prima classe, magari lo prende qualche riccone, e sarà felice tutta la vita. Funzionò a metà. Non diventò ricco, ma pianista sí. Il migliore, giuro, il migliore. [...]. Il vecchio Boodmann lo trovò là, [...].*

*A quel bambino incominciò a dare il suo, di nome: Danny Boodmann [...]. Poi ci aggiunse T. D. Lemon, proprio uguale alla scritta che c’era nella scatola di cartone [...] « Un bel nome », disse alla fine il vecchio Boodmann, « però gli manca*

*qualcosa. Gli manca un gran finale* ». [...] *L'ho trovato nel primo anno di questo nuovo, fottutissimo secolo, no?: Lo chiamerò Novecento* ». [...] « *Era un numero : adesso è un nome* ». *Danny Boodmann T. D. Lemon Novecento. È perfetto. È bellissimo.*  
(*Novecento*, p. 22-24, grifo do autor)<sup>1</sup>

Tendo nascido em alto-mar, Novecento nunca desceu do *Virginian*. Sempre que o navio atracava, ou simplesmente aproximava-se da terra firme, quando criança escondia-se com receio de o levarem para algum orfanato. Numa dessas vezes, escondeu-se e o comandante o encontrou no meio da noite na sala de baile da primeira classe e, desta vez, tocando piano, sozinho. Ainda que ninguém o tivesse ensinado, tocava totalmente à vontade, como se já soubesse há tempos, como se todas notas já estivessem em sua mente. Assim, por ter impressionado e agradado a todos os passageiros e ao comandante com sua música, Novecento pôde continuar no *Virginian* — o seu lar.

O menino cresceu e tornou-se um músico integrante da banda do navio; mais que isso, tornou-se um exímio pianista, conhecido até em terra firme. Mesmo sem nunca ter descido do navio, ainda assim sua fama se espalhava em terra por meio do relato dos passageiros que desembarcavam a respeito da inacreditável música que tinham escutado durante a viagem. Desse modo a notícia chega aos ouvidos de Jelly Roll Morton, o pianista que se autointitulava o inventor do jazz, o qual desafia Novecento para um duelo musical.

Novecento não sabia nem mesmo o que era um duelo, mas aceitou participar, afinal acreditava que Jelly Roll fosse realmente o inventor do jazz. Somente dessa maneira o pianista do mar se permitia conhecer o mundo exterior ao navio, pois o mundo passava por ele — os passageiros passavam e com eles aprendia sobre a vida fora do seu lar.

Assim, conheceu um camponês da Inglaterra que lhe teria dito

---

<sup>1</sup> Enfim, de vez em quando também escapava um bebê, que para um emigrante é uma boca a mais pra alimentar e um monte de problemas no serviço de imigração. Deixavam-no no navio. [...] Com aquele menino devia ter acontecido isso. Deviam ter pensado: se o deixarmos em cima do piano de caudas, no salão de baile da primeira classe, talvez algum ricoço o pegue e será feliz por toda a vida. Funcionou pela metade. Não virou rico, mas pianista sim. O melhor, juro, o melhor. [...] O velho Boodmann o encontrou lá [...].  
Aquele menino começou por dar o seu nome: Danny Boodmann [...]. Depois acrescentou T. D. Lemon, igual à inscrição da caixa de papelão [...] “Um belo nome”, disse o velho Boodmann, “mas ainda falta alguma coisa. Falta um *gran finale*”. [...] Eu o encontrei no primeiro ano deste novo e foddíssimo século, não?: Vou chamá-lo de Novecento”. [...] “*Era um número: agora é um nome*”. *Danny Boodmann T. D. Lemon Novecento. É perfeito. É bellissimo.*

que o mar era diferente quando visto de terra firme. Em função disso, depois de vencer o duelo com Jelly Roll Morton, Novecento decide descer em Nova York, para ouvir da terra o que o mar teria a lhe dizer. Porém, no último momento, no último degrau, vira-se e volta para o interior do navio, desistindo definitivamente da ideia de descer.

Toda a história de sua vida, o pianista contou ao seu grande amigo Tim Tooney, músico que aos dezessete anos de idade tinha embarcado no transatlântico, somente com alguns pertences e seu trompete, e passado a integrar a mesma banda que Novecento, conforme o próprio trompetista relata: “*Quando c’ero salito, avevo diciassette anni. E di una sola cosa mi fregava, nella vita: suonare la tromba. [...] Gennaio 1927. Li abbiamo già i suonatori, disse il tizio della Compagnia. Lo so, e mi misi a suonare. [...] Quella specie di sorriso voleva dire che mi avevano preso.*” (Novecento, p. 15)<sup>2</sup>.

Os dois tinham se conhecido em meio a uma tempestade, num dos primeiros dias de Tim a bordo, quando ainda estava tentando acostumar-se com os enjoos. O trompetista, à medida que se adaptava à vida no navio e conhecia a tripulação e os passageiros, já tinha ouvido histórias curiosas a respeito do pianista, como o fato de ter nascido a bordo e nunca ter sequer pisado em terra firme. Depois desse encontro, Tim começa a conviver diretamente com ele, confirmando o que tinha ouvido falar e conhecendo com mais detalhes a história da vida do pianista do mar, da qual se torna o narrador.

*Fu in quella notte che gli chiesi se quella storia era vera, quella di lui e la nave, insomma che ci era nato sopra e tutto il resto... se era vero che non era mai sceso da lì. E lui rispose: « Sì ».*

*« Ma vero veramente? »*

*Lui era tutto serio.*

*« Vero veramente ».*

(Novecento, p. 37, grifo do autor)<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Quando subi a bordo, tinha dezessete anos. E só uma coisa me importava na vida: tocar trompete. [...] Janeiro de 1927. Já temos os músicos, disse o fulano da Companhia. Eu sei, e me pus a tocar. [...] Aquela espécie de sorriso significava que tinham me contratado.

<sup>3</sup> Foi naquela noite que perguntei a ele se aquela história era verdade, aquela dele e do navio, enfim, que tinha nascido ali e todo o resto... se era verdade que nunca tinha descido. E ele respondeu:

— Sim.

— Mas verdade *verdadeira*?

Ele estava todo sério.

— Verdade verdadeira.

## 2.1. VOZES NARRATIVAS

O enredo é narrado predominantemente em primeira pessoa pelo narrador-personagem Tim, ou seja, a maior parte dele é apresentada em forma de testemunho, pela visão desse personagem.

*Così quando venne fuori quella storia che cercavano gente per il piroscifo, il Virginian, giù al porto, io mi misi in coda. Io e la tromba. Gennaio 1927.*

(Novecento, p. 15)<sup>4</sup>

*Ora, nessuno è costretto a crederlo, e io, a essere precisi, non ci crederei mai se me lo raccontassero, ma la verità dei fatti è che quel pianoforte incominciò a scivolare, sul legno della sala da ballo, e noi dietro a lui, con Novecento che suonava, e non staccava lo sguardo dai tasti [...]*

(Novecento, p. 34)<sup>5</sup>

No entanto, é possível observar, mesmo o texto se anunciando já no título como um monólogo, uma constante alternância de vozes narrativas. Há, por exemplo, momentos em que a narrativa é realizada em terceira pessoa, referentes a fatos que Tim não teria presenciado pessoalmente, mas dos quais tinha tomado conhecimento por intermédio de Novecento ou de outras personagens. Um exemplo é este relato, com detalhes de acontecimentos da infância de Novecento e do passado anterior à chegada de Tim ao navio.

*Danny Boodmann fece ancora il marinaio per otto anni, due mesi e undici giorni. Poi, durante una burrasca, in pieno Oceano, si prese una carrucola impazzita in mezzo alla schiena. Ci mise tre giorni a morire. [...]*  
*Così, d'improvviso, Novecento divenne orfano per la seconda volta. Aveva otto anni e si era già fatto*

---

<sup>4</sup> Assim, quando surgiu aquela história de que estavam procurando gente pro navio, o *Virginian*, lá no porto, entrei na fila. Eu e o meu trompete. Janeiro de 1927.

<sup>5</sup> Ora, ninguém é obrigado a acreditar, e eu, sinceramente, não acreditaria se me contassem, mas a verdade dos fatos é que o piano começou a deslizar sobre o assoalho do salão de baile, e a gente atrás dele, com Novecento que tocava, e não tirava os olhos das teclas [...]

*avanti e indietro dall'Europa all'America una cinquantina di volte. L'Oceano era casa sua. E quanto alla terra, be', non ci aveva mai messo piede. L'aveva vista, dai porti, certo. Ma sceso, mai.*

(*Novecento*, p. 25-26)<sup>6</sup>

Tanto nos trechos em primeira quanto naqueles em terceira pessoa, o narrador também reproduz a voz de outras personagens do enredo, utilizando tanto o discurso direto como indireto.

*Novecento disse che doveva ancora perfezionarlo, quel trucco. Io dissi che in fondo si trattava proprio solo di registrare i freni. Il comandante, finita la burrasca, disse (concitamente e gridando) « PORCO DI UN DEMONIO VOI DUE ADESSO FINITE IN SALA MACCHINE E CI RESTATE PERCHÉ SE NO VI UCCIDO CON QUESTE MANI [...] »*

(*Novecento*, p. 36, grifos do autor)<sup>7</sup>

Por vezes, porém, o discurso direto não é marcado formalmente como tal, como se outra personagem assumisse a voz narrativa. É o caso, por exemplo, do trecho entre as páginas 16 e 19, em que o texto passa a ser a fala de um integrante da banda de jazz do *Virginian* da qual Tim e Novecento fazem parte, o qual apresenta o navio, a tripulação e a própria banda. Note-se que, no início do trecho, o discurso direto não é indicado por nenhuma marca de pontuação (aspas ou travessão, por exemplo), e, ao final, o próprio Tim é anunciado pela voz narrativa ora assumida pelo outro músico — portanto, em terceira pessoa.

---

<sup>6</sup> Danny Boodmann ainda continuou como marinheiro por oito anos, dois meses e onze dias. Depois, durante uma tempestade, em pleno Oceano, foi atingido por uma roldana enfurecida no meio das costas. Levou três dias pra morrer. [...] Assim, de repente, Novecento ficou órfão pela segunda vez. Tinha oito anos e já tinha ido e voltado da Europa à América umas cinquenta vezes. O Oceano era a sua casa. E quanto à terra firme, bem, jamais tinha colocado os pés nela. Tinha-a visto dos portos, claro. Mas descido, nunca.

<sup>7</sup> Novecento disse que ainda tinha que aperfeiçoar aquele truque. Eu disse que no fundo se tratava só mesmo de regular os freios. O comandante, terminada a tempestade, disse (nervoso e gritando)

— PORCOS DOS DEMÔNIOS, VOCÊS DOIS AGORA VÃO PRA SALA DE MÁQUINAS E FIQUEM POR LÁ PORQUE SENÃO EU MATO VOCÊS COM MINHAS PRÓPRIAS MÃOS [...]

*Ladies and Gentlemen, meine Damen und Herren, Signore e Signori... Mesdames e Messieurs, benvenuti su questa nave, su questa città galleggiante che assomiglia in tutto e per tutto al Titanic [...]*

(*Novecento*, p. 16, grifo do autor)<sup>8</sup>

*Al clarinetto, Sam « Sleepy » Washington!*

*Al banjo, Oscar Delaguerra!*

*Alla tromba, Tim Tooney!*

(*Novecento*, p. 19)<sup>9</sup>

Também ocorre, próximo ao final do enredo, de a voz narrativa passar a ser de *Novecento*. Em todos esses casos mencionados, essa mudança no foco narrativo é introduzida por uma rubrica. A contribuição das rubricas no texto enquanto narrativa literária será discutida mais atentamente adiante, momento em que explicamos o seu papel em termos narrativos em *Novecento*.

Em alguns pontos o narrador demonstra ciência inclusive dos pensamentos e das características psicológicas das personagens, assumindo assim uma voz narrativa semelhante àquela de um narrador onisciente. No trecho a seguir, por exemplo, ele reproduz o que a personagem teria querido dizer e, em seguida, dá voz a ela para revelar a sua fala efetiva, previsível em decorrência da aprendizagem regida pelo condicionamento militar.

*Avrebbe voluto dire molte cose, in quel momento, e tra le altre « Dove cazzo hai imparato? », o anche « Dove diavolo ti eri nascosto? ». Però, come tanti uomini abituati a vivere in divisa, aveva finito per pensare, anche, in divisa. Così quel che disse fu:*

*«Novecento, tutto questo è assolutamente contrario al regolamento ».*

(*Novecento*, p. 29)<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Ladies and Gentlemen, meine Damen und Herren, Signore e Signori... Mesdames e Messieurs, bem-vindos a este navio, a esta cidade flutuante que se parece em tudo e por tudo com o *Titanic* [...]

<sup>9</sup> No clarinete, Sam « Sleepy » Washington!

No banjo, Oscar Delaguerra!

No trompete, Tim Tooney!

<sup>10</sup> Quis dizer muitas coisas, naquele momento, entre outras “Onde raios você aprendeu?”, ou então “Onde diabos estava escondido?”. Mas, como tantos homens acostumados à vida militar,

### 2.1.1 O papel narrativo das rubricas

Como vimos na Introdução, *Novecento* foi escrito inicialmente para ser encenado como espetáculo teatral; porém, o próprio autor afirma não considerar isso suficiente para classificá-lo como um texto teatral, preferindo vê-lo apenas como uma bela história que valia a pena contar e que lhe agrada pensar que “*qualcuno la leggerà*” (*Novecento*, p. 9, grifo nosso). E, de fato, lançado como livro, o texto conquistou sucesso (tanto que foi traduzido para outros idiomas, inclusive o português) e foi muito *lido* como narrativa além de encenado. Como aponta Anne Ubersfeld,

é verdade que sempre se pode ler um texto de teatro como não-teatro, que não há nada num texto de teatro que impeça de lê-lo como um romance, de ver, nos diálogos, diálogos de romance, nas didascálias, descrições; sempre se pode romancear uma peça como se pode inversamente teatralizar um romance [...]<sup>11</sup>

Nessa leitura de *Novecento* como texto narrativo, as rubricas ou didascálias desempenham uma função importante. Se por um lado são elas principalmente que “denunciam” a origem da obra como texto dramático — já que são elementos, marcas textuais explícitas que o diferem do texto de um romance e/ou de um poema — por outro possibilitam a sua leitura como narrativa, organizando e articulando as diferentes vozes que narram o texto, além de poder ser considerada também uma voz narrativa a mais, com uma amplitude maior de onisciência.

A rubrica, ou didascália<sup>12</sup>, é, segundo Luiz Paulo Vasconcellos:

---

tinha acabado por pensar também militarmente. Assim o que disse foi:

— *Novecento*, tudo isto é absolutamente contrário ao regulamento.

<sup>11</sup> UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões Almeida Junior (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 5-6.

<sup>12</sup> De acordo com Luiz Fernando Ramos o termo “*didaskalias*, em grego antigo é um substantivo feminino que pode significar instrução pura e simplesmente, ou, num sentido mais preciso, as instruções dadas pelo poeta dramático aos atores e a indicação de suas respectivas partes na representação. Pode ser também o ato de treinar e ensaiar o coro, de produzir o drama, [...] a data das apresentações e os títulos das compilações de textos utilizadas.” (*apud* GRAZIOLI, F. T. *Teatro de se ler: o texto teatral e a formação do leitor*. 2007. 173 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2007. p. 78). Para efeitos deste trabalho, consideraremos os termos rubrica e didascália como

Qualquer palavra escrita de um texto [teatral] que não faça parte do diálogo. Essas palavras podem ser tanto o nome do personagem diante de cada fala, quanto a descrição do personagem, do cenário, do figurino, ou indicações de entradas e saídas de cena, sugestões de marcação ou, ainda, comentários explicativos relativos ao estado de espírito dos personagens ao enunciar as palavras do texto.<sup>13</sup>

A partir de textos de críticos que atentam para a funcionalidade da rubrica em seu território “privilegiado” de convívio entre o plano literário e o fenômeno teatral, podemos explorar o significado dessa “inscrição textual” em termos narrativos.

O papel da rubrica está inserido em uma ampla discussão teórica. Tanto no texto literário ficcional a ser lido como no texto a ser encenado, desempenha funções diferentes dependendo do contexto e da finalidade que o autor lhe atribuir. Dessa maneira, temos alguns estudiosos que consideram a rubrica como um elemento pertencente ao campo teatral e outros que consideram sua potencialidade para possibilitar que o texto dramático seja fruído como leitura, além de como espetáculo. Nesta segunda alternativa, teria funcionalidades diversas, dentre as quais a de proporcionar ao leitor uma sugestão imaginária da ambientação do enredo, indicar as mudanças das vozes narrativas, os acontecimentos ficcionais do enredo.

Segundo Luiz Fernando Ramos<sup>14</sup>, a rubrica como a conhecemos atualmente é uma forma de textualidade literária recente. Fazendo uma breve retomada histórica, o estudioso lembra que ela

Na idade média, surge nos textos dramáticos religiosos apresentando os aspectos materiais e simbólicos do rito, e, na Renascença, já aparece exercendo a função de indicar aos operadores da montagem aspectos funcionais da sua articulação, como o momento exato das entradas e saídas, a lista de personagens e, principalmente, a distribuição das falas entre eles. No final do

---

intercambiáveis, como normalmente são tratados pelos autores citados.

<sup>13</sup> VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 171.

<sup>14</sup> RAMOS, L. F. A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais & poéticas da cena. Sala Preta (USP), São Paulo, v. 1, p. 9-21, 2001.

século XIX a rubrica consolidou-se como elemento inseparável do texto dramático, mas só em meados do século XX desenvolveram-se abordagens teóricas sobre suas especificidades.<sup>15</sup>

A discussão entre os teóricos no século XX consiste primeiramente no tocante à consideração de cada um quanto ao entendimento da possibilidade de pensar a rubrica como parte constituinte do texto literário, com relevância no processo da imaginação de uma cena do enredo, ou seja, a própria ficção no ato da leitura, ou tão somente como orientação para os atores, operadores e montadores de palco na encenação teatral.

Como aponta Luiz Fernando Ramos a questão dificulta-se frente à avaliação das didascálias por alguns teóricos como “secundárias”, como na visão de Roman Ingarden<sup>16</sup>, pois seriam textos cujo destino é desaparecer na realização do espetáculo, em detrimento dos diálogos, considerados textos “primários” por serem pronunciados na encenação.

Ramos apresenta o debate tomado por um viés diferente com Michael Issacharoff. Esse estudioso, dentro de uma perspectiva de semiótica da literatura dramática, defende que o texto escrito é “o único elemento constante no que acontece em nome do teatro”<sup>17</sup> e que a rubrica será sempre vital na eventualidade de uma encenação imaginária desta dramaturgia. Para Issacharoff, o texto dramático tem um caráter estereofônico, por conter dois canais: os diálogos destinados a serem proferidos pelos atores, que participam da ficção, e a rubrica, que representa a voz do autor e que pode correr paralelo à ficção. Ramos aponta que a rubrica seria para esse autor um componente não ficcional do drama e aquilo que definiria sua especificidade como literatura.

O pensamento de um duplo canal ou de uma dupla enunciação tinha já sido formulado por Anne Ubersfeld, ao apontar a rubrica como espaço de enunciação imediata do autor, ao passo que no diálogo existe a mediação do personagem entre o autor e o espectador.

Jean Alter acredita ser possível abordar a polêmica questão pelo prisma da literatura, e rejeita a ideia de que a rubrica deva ser assunto evitado pelo discurso crítico. Para ele, o discurso crítico deveria ater-se aos referentes literários, ou seja, à ‘história’, pois o referente ‘teatral’, quando formulado por escrito, torna-se necessariamente literário. Assim

---

<sup>15</sup> RAMOS, L. F. A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais & poéticas da cena. Sala Preta (USP), São Paulo, v. 1, 2001, p. 10.

<sup>16</sup> *Apud* RAMOS, L. F. *Op. cit.*, p. 10.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 10.

existiria apenas uma maneira de se discutir um texto dramático, que seria admitir sua condição literária, restringindo-se aos limites da ficção, “possíveis de serem compartilhados para além de divagações subjetivas.” Diante disso, Ramos se manifesta apontando que

[...] é discutível a idéia de que a rubrica esteja, inexoravelmente, prisioneira de uma “ficção literária”. É verdade que a rubrica, em geral, só existe enquanto literatura, a forma literária é sua condição de existência. Por outro lado, não é exatamente verdadeiro que esta forma literária expresse, necessariamente, uma “ficção” ou “história”, à qual os operadores da rubrica teriam que se remeter para garantir uma interpretação consistente dos referentes apresentados.<sup>18</sup>

Porém, especialmente relevantes para nossas considerações a respeito do papel da rubrica em *Novecento* são os estudos de alguns autores que veem a rubrica pela perspectiva de sua importância para a leitura do texto dramático enquanto texto, independente da encenação.

Para pesquisar a rubrica no texto literário, Luiz Fernando Dias Pita<sup>19</sup> analisou algumas obras do escritor Nelson Rodrigues, considerado o introdutor do teatro moderno no Brasil. Admitindo que as características narrativas atuam como o ponto de intersecção entre o texto literário e o teatral, o pesquisador destaca que os diferentes códigos através dos quais se realizam não possibilitam ao público teatral ter acesso ao texto, mas à sua representação, gerando, segundo ele, uma interpretação muitas vezes induzida. Na Literatura, ao contrário, o contato direto do leitor com o texto permitiria a maior liberdade de interpretação. Com o propósito de demonstrar uma possível “reversibilidade” do texto teatral para a esfera da literariedade, Pita busca evidenciar nele características comuns de possibilidades de leitura tradicionalmente atribuídas somente ao texto literário. Intenciona mostrar também como os constituintes da narrativa são passíveis no texto teatral de variações semelhantes de disposição que se apresentam no texto literário moderno, inclusive chegando a apontar a presença de referencialidade em textos dramáticos. Para tanto, o estudioso

---

<sup>18</sup> RAMOS, L. F. “A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais & poéticas da cena”. Sala Preta (USP), São Paulo, v. 1, 2001, p. 11.

<sup>19</sup> PITA, Luiz Fernando Dias. Nelson Rodrigues e a reversibilidade do texto teatral. *Augustus*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 13, p. 32-39, Jul./Dez. 2001.

justificou a análise das partes do texto teatral que não pertencem ao campo estrito da encenação, as rubricas e epígrafes “pelo fato das [sic] mesmas serem essencialmente descritivas e geralmente relacionadas a figurino, marcação de palco, etc.; dados considerados secundários da encenação, podendo, entretanto conter elementos narrativos e até dissertativos [...]”. Enfatiza a importância da escolha dessas partes do texto pelo fato de “o acesso ao seu conteúdo ser possível somente quando da leitura dos textos, o que as aproxima ainda mais do campo literário”.<sup>20</sup> Isto posto, segundo ele, as rubricas e epígrafes parecem o ponto privilegiado para a reversão do texto teatral em literário.

“[...] a platéia não tem contato com as rubricas, embora assista a realização prática de suas prescrições. No entanto, o fenômeno inverso se manifesta quando se lê o texto de uma obra teatral: o leitor *imagina* a encenação a partir de suas sugestões. Assim — quando respeitadas — as rubricas ora conduzem a encenação segundo os moldes pretendidos pelo autor; ora induzem a imaginação do leitor, mantendo assim o hábito das narrativas literárias.

A partir daí, origina-se uma dupla possibilidade de fruição do texto teatral: aquela que se efetiva pela via da encenação, o “teatro” propriamente dito; e aquela que se exerce pela leitura do texto dramático, na qual se percebem melhor suas características de narrativa, num maior contato com a literariedade.”<sup>21</sup>

Segundo o estudioso, os textos teatrais de Nelson Rodrigues bem exemplificam a hipótese de reversibilidade do texto teatral para o campo literário, pois neles existe um aprofundamento da função da rubrica que agora passa a incluir, além das tradicionais descrições, elementos de narração em que antecipa o desenrolar da cena; porém, esses elementos só podem ser percebidos através da leitura do texto, pois não são “encenáveis”.

Anatol Rosenfeld,<sup>22</sup> ao analisar a função narrativa no “*texto*

---

<sup>20</sup> PITA, L. F. D. Nelson Rodrigues e a reversibilidade do texto teatral. *Augustus*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 13, Jul./Dez. 2001, p. 32.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>22</sup> ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. et all. *A personagem de ficção*. 9. ed., São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 29. (grifo do autor)

dramático”, aponta que a esta função se mantém nas rubricas; nelas se localiza o foco. Quando ocorre a encenação teatral a função narrativa inscrita no texto dramático extingue-se, segundo ele, ao ser assumida pelos atores e elementos do cenário. No palco o sujeito fictício dos enunciados (o narrador) “desaparece”, visto as próprias personagens se manifestarem diretamente através do diálogo, de modo que o mais ocasional “disse ele” do narrador passa a ser desnecessário. Como aponta Fernando Tadeu Grazioli, embora esta não seja a tônica do comentário de Rosenfeld, a leitura do texto que antecede a sua representação seria “articulada por ele ao considerar o texto dramático possuidor de uma estrutura narrativa completa à medida que afirma que as rubricas sustentam o sujeito fictício dos diálogos, ou seja, o narrador”<sup>23</sup>.

Dessa maneira nos é permitido considerar a rubrica no texto dramático — entendido em sua condição de texto lido em vez de encenado — um local em que pode desempenhar ou indicar a voz do narrador, ou de possíveis narradores em seus vários desdobramentos. A partir das considerações a respeito do comportamento das rubricas nos textos analisados pelos diferentes estudiosos no debate teórico, notamos a existência de uma diversidade de elementos que passaram a ser nelas incluídos por alguns autores: como exemplos, a inclusão de conteúdo narrativo e dissertativo, a sugestão do estado emocional e psicológico de uma personagem, que estariam além da expectativa de indicações tradicionalmente atribuídas às rubricas.

Isso também acontece em *Novecento*, já que são incluídas diferentes informações nas rubricas, de modo que elas desempenham diversas funções. Primeiramente, evidenciam as transferências da voz narrativa, indicando as mudanças no foco da narração, como nos trechos em que ela passa de Tim para outros personagens:

*(L'attore esce dalla scena. Parte una musica dixie, molto allegra e sostanzialmente idiota. L'attore rientra in scena vestito elegantemente da jazz man da piroscrafo. Da qui in poi si comporta come se la band fosse, fisicamente, in scena)*

*(Novecento, p. 16)*<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> GRAZIOLI, F. T. *Teatro de se ler: o texto teatral e a formação do leitor*. 2007. 173 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2007. p. 83.

<sup>24</sup> *(O ator sai de cena. Inicia uma música dixie, muito alegre e um tanto idiota. O ator entra novamente em cena vestido elegantemente de jazzman de transatlântico. De agora em diante comporta-se como se a banda estivesse fisicamente em cena)*

(*L'attore si trasforma in Novecento*)

(*Novecento*, p. 65)<sup>25</sup>

A partir da primeira rubrica citada acima, a voz narrativa deixa de ser de Tim, que antes dela falava em primeira pessoa (“*Suonavamo per farli ballare* [...] *E suonavamo il ragtime* [...]”<sup>26</sup>), e passa a outro personagem, que, nas páginas seguintes, apresentará o navio e a banda. Da mesma forma, após a outra rubrica, a voz narrativa é assumida por Novecento.

Quanto à função das rubricas como uma voz narrativa em particular, é possível pensar que em *Novecento* ocorra algo semelhante ao que Pita<sup>27</sup> observa no texto teatral *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, e chama de “duplicidade de narradores”. Nesse texto de Rodrigues, há uma espécie de narrador ou comentarista, chamado pelo autor da peça de *speaker*. Conforme Rodrigues indica numa das rubricas do texto, “o mencionado *speaker*, além do mau gosto hediondo dos comentários, prima por oferecer informações erradas sobre a família”<sup>28</sup>. Assim, a duplicidade de narradores apontada por Pita se refere ao fato de haver esse narrador explícito, textual — o *speaker* — e outro implícito e onisciente (a ponto de saber que as informações fornecidas pelo *speaker* são falsas), representado pelas rubricas e portanto perceptível somente por meio da leitura do texto. De maneira semelhante, em *Novecento*, o narrador que se enuncia por meio das rubricas é mais onisciente, representa um foco mais distanciado da narração, do que o narrador-personagem Tim, que assume a maior parte da narrativa.

Essa característica e também a diversidade de elementos incluídos por Baricco nas rubricas podem ser percebidas no exemplo a seguir:

*(Inizia a volteggiare alla grande per il palcoscenico, sul suo marchingegno, con un'aria felice, mentre l'Oceano impazza, la nave balla, e la musica del piano detta una specie di valzer che con diversi effetti sonori accelera, frena, gira,*

<sup>25</sup> (*O ator transforma-se em Novecento*)

<sup>26</sup> “Tocávamos pra que dançassem [...]. E tocávamos o *ragtime* [...]”

<sup>27</sup> PITA, L. F. D. Nelson Rodrigues e a reversibilidade do texto teatral. *Augustus*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 13, p. 32-39, Jul./Dez. 2001.

<sup>28</sup> *Apud* PITA, L. F. D. *Op. cit.*, p. 34.

*insomma « guida » il grande ballo. Poi, dopo l'ennesima acrobazia, sbaglia una manovra e finisce di slancio dietro le quinte. La musica cerca di « frenare », ma è troppo tardi. L'attore ha giusto il tempo di gridare*

*« Oh cristo... »*

*ed esce da una quinta laterale, schiantandosi contro qualcosa. Si sente un gran fracasso, come se fosse finito a distruggere una vetrata, il tavolo di un bar, un salotto, qualcosa. Un gran casino. Attimo di pausa e di silenzio. Poi dalla stessa quinta da cui è uscito, L'attore rientra, lentamente)*

*(Novecento, p. 35, 36, grifo do autor)<sup>29</sup>*

A rubrica acima se refere ao momento da primeira tempestade que Tim presenciou no *Virginian* ao lado do amigo pianista. Os dois, sentados ao piano, com os freios de segurança destravados, “dançavam” movidos pelos movimentos do mar revolto, aparentemente regidos pelas notas musicais executadas por Novecento. A descrição presente na rubrica inclui primeiramente a narração do ocorrido (o piano rodopiando no salão de baile, a agitação do mar) e a indicação do estado emocional do personagem (a alegria estampada na face do pianista). Em seguida, a rubrica não é encerrada com o fechamento dos parênteses, como esperado, mas há uma pausa para uma fala (“*Oh Cristo*”), e, em seguida, a retomada da narração do desfecho do ocorrido, seguida de um comentário (“*un gran casino*”) para finalizar e então devolver a enunciação para Tim.

Pensando ainda o contexto de leitura de *Novecento* enquanto texto literário independente da sua encenação, uma outra função que as rubricas poderiam desempenhar seria a de marcar uma metaliterariedade, característica observada pela estudiosa Elisabetta

---

<sup>29</sup> *(Começa a rodopiar em grande estilo pelo palco, em cima da sua engenhoca, com um ar feliz, enquanto o Oceano enlouquece, o navio dança, e a música do piano dita uma espécie de valsa, que, com diversos efeitos sonoros, acelera, freia, gira, enfim, “guia” a grande dança. Depois, após a enésima acrobacia, erra uma manobra e acaba arremessado para trás dos bastidores. A música procura “frear”, mas é tarde demais. O ator só tem o tempo de gritar — Oh, Cristo...)*

*E sai por uma coxia lateral, chocando-se contra alguma coisa. Ouve-se um grande barulho, como se tivesse acabado destruindo uma vidraça, a mesa de um bar, de um salão, qualquer coisa. Uma grande confusão. Instante de pausa e silêncio. Depois, da mesma coxia pela qual saiu, o ator volta, lentamente)*

Tarantino<sup>30</sup> como recorrente em narrativas do autor. A autora enxerga relações entre os três primeiros romances de Baricco (*Castelli di Rabbia*, *Oceano Mare* e *Seta*) que lhe permitiriam considerá-los como constituindo uma trilogia, em especial pelo aspecto metaliterário, autorreflexivo, presente nas três obras, embora mais explícito nas duas primeiras. No desfecho de *Castelli di Rabbia* e *Oceano Mare*, como observa a autora, há uma reviravolta, uma virada de mesa, “expondo explicitamente o resto do texto como pertencente a um grau superior de ficcionalidade em relação ao próprio epílogo”<sup>31</sup>. No primeiro romance, por exemplo, os últimos capítulos “desmascaram” a história contada no restante do livro como ficção, além de ao longo de todo o enredo ser visível a “vontade de desnudar o fingimento narrativo, por meio de uma narração surreal, declaradamente antirrealística, toda baseada na exibição dos mecanismos narrativos que regem o fingimento”<sup>32</sup>. Poderíamos portanto pensar que as rubricas em *Novecento* enquanto texto narrativo também funcionam como um recurso metaliterário, desnudando os mecanismos de “fingimento narrativo” do texto e expondo um “grau superior de ficcionalidade” dentro deste.

A existência de alternâncias de vozes narrativas em *Novecento* seria um indício apontando para a fragmentação a que o homem foi submetido na modernidade, refletida na estrutura narrativa do monólogo. A narração assume em *Novecento* uma autoridade singular, visto que essa fragmentação de vozes, à medida que estas vão se entrelaçando na construção do enredo, revela uma proliferação narrativa, uma sequência do ato de contar histórias entre as personagens, que ecoam uma necessidade de se fazer ouvir.

Os passageiros “narram o mundo” para *Novecento*, de modo que este só o “conhece” pelo contato com essas histórias; *Novecento* narra a história de sua vida para Tim, este por sua vez narra a história ao leitor, e as rubricas “narram” a narração de Tim e de outras vozes que se

---

<sup>30</sup> TARANTINO, E. *Sailing off on the Adel*: Alessandro Baricco’s Metaliterary Trilogy. *Romance Studies*, Vol. 25 (3), July 2007. University of Warwick, UK. p. 241-255.

<sup>31</sup> “explicitly exposing the rest of the text as belonging to a higher degree of fictionality with respect to the epilogue itself” (TARANTINO, Elisabetta. *Sailing off on the Adel*: Alessandro Baricco’s Metaliterary Trilogy. *Romance Studies*, Vol. 25 (3), July 2007. University of Warwick, UK, p. 242)

<sup>32</sup> “volontà di mettere a nudo la finzione narrativa, attraverso una narrazione surreale, dichiaratamente antirealistica, tutta basata sull’esibizione dei meccanismi narrativi che reggono la finzione” (Claudio Pezzin, *apud* TARANTINO, Elisabetta. *Sailing off on the Adel*: Alessandro Baricco’s Metaliterary Trilogy. *Romance Studies*, Vol. 25 (3), July 2007. University of Warwick, UK, p. 244)

alternam. Desta maneira configura-se a proliferação narrativa que compõe a narrativa maior a que temos contato através da leitura da ficção em forma de livro:

Passageiros)Novecento))Tim)))outras vozes narrativas))))rubricas))))))Novecento))))))leitor

Esse ecoar de vozes narrativas das personagens tem no pianista um ser em movimento propício para servir como canal de divulgação de suas histórias, anseios e indagações. Talvez fosse esse o ponto de confluência que estivessem à procura para “narrarem” suas experiências do século XX, pensarem os acontecimentos de suas histórias por uma perspectiva ainda não questionada e tampouco contada.

## 2.2. NOVECENTO, O SÉCULO XX

As levas de emigrantes que se deslocavam da Europa para a América durante os anos do entre-guerras com suas histórias estampadas na própria situação de deslocamento em busca de reconstruir suas vidas na terra prometida, de “*far l’America*”, constituem a maioria dos passageiros do *Virginian*. A procura por um espaço no qual haja melhores oportunidades de sobrevivência remete ao constante movimento no qual o homem moderno foi lançado como consequência da fragmentação do mundo, que também se reflete no modo de narrar.

Nesse movimento realizado na viagem entre os continentes europeu e americano, por meio do deslocamento dos passageiros em busca de promissoras oportunidades de estabilidade financeira por causa da crise econômica que atingiu grande parte do mundo — decorrente do período de guerras —, percebemos uma possibilidade de pensarmos na referida situação dessas personagens como uma brecha, uma fenda na qual ver e narrar a história por uma outra perspectiva.

Novecento, trazendo em sua história de vida referências aos acontecimentos do século XX, é a expressão maior do contexto histórico da época bem como dos receios, medos, angústias, anseios e expectativas dos homens que viveram nesse século. Desta maneira, as datas que marcam os acontecimentos ficcionais referentes à vida do pianista indicam, desde o seu nascimento no ano de 1900, uma relação com a História do século XX, um século breve, mas intenso, que surpreendeu a humanidade pelo desenvolvimento deslumbrante e ao mesmo tempo pelas crises e guerras.

Novecento é concebido como um mito pós-moderno por

Alessandro Scarsella<sup>33</sup>. Este autor menciona que, em colaboração a um projeto comparativo de Franco Moretti sobre o romance moderno, com um ensaio sobre Drácula, Baricco salienta a inexistência de Don Giovanni, mito associado ao personagem do vampiro: “*Don Giovanni è un altro che non esiste. Eppure senza di lui nessuno esisterebbe nella storia che prende il suo nome. (Tante storie, a dire il vero [...]). Gli altri sono personaggi: lui è poco più che una forza*”<sup>34</sup>. A referida explanação evidencia a essência gerativa de um mito e seu efeito de irradiação; a suposta eternidade desses personagens especiais, ponto de partida para paráfrases e reescrituras, se justificaria pelas possibilidades de renascimento selecionando um ângulo específico do enredo e o conduzindo ao centro do protagonista. Isto posto, Scarsella questiona se ao colocar a vocação de criador de histórias de Novecento em primeiro plano, Baricco não estaria explicitando a consciência de torná-lo um mito. Nesse sentido, Scarsella aponta que a percepção compartilhada por Baricco retornaria na construção de seu personagem como a variante de uma estrutura ausente que também conserva a força de irradiação, de alcance e de conservação na memória dos receptores — assim, Novecento configurar-se-ia como um mito pós-moderno.

Mais que isso, pensamos Novecento como mito que torna presente os sentimentos do homem pós-moderno, do homem do século XX. Os sentimentos despertados pela pós-modernidade no ser humano seriam assombrosos, causando insegurança, receio e apreensão diante da infinitude, das “inúmeras possibilidades de escolhas” que o “progresso” oferecia ao homem, a falsa liberdade, em consonância com os estudos de Zigmunt Bauman<sup>35</sup> sobre o sentimento de mal-estar causado pela pós-modernidade discutidos no capítulo 1.

Scarsella<sup>36</sup> faz um elenco de datas desde o início da história do pianista, associadas aos fatos reais da história do século XX e ficcionais do enredo de *Novecento* correspondentes a cada uma delas:

- nascimento de Novecento (1900);
- morte do pai adotivo (11 de março de 1908);

---

<sup>33</sup> SCARSELLA, A. *Alessandro Baricco*. Fiesole (Firenze): Cadmo, 2003.

<sup>34</sup> *apud* SCARSELLA, A. *Alessandro Baricco*. Fiesole (Firenze): Cadmo, 2003, p. 68.

“Don Giovanni é outro que não existe. E no entanto sem ele ninguém existiria na história que leva o seu nome. (Diversas histórias, pra dizer a verdade [...]). Os outros são personagens: ele é pouco mais que uma força.” (tradução nossa)

<sup>35</sup> BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

<sup>36</sup> SCARSELLA, A. *Alessandro Baricco*. Fiesole (Firenze): Cadmo, 2003, p. 66.

- chegada do narrador Tim Tooney em 1927;
- duelo pianístico com Jelly Rolly Morton (verão de 1931);
- tentativa de Novecento de descer do navio (fevereiro de 1932);
- momento em que Tim Tooney deixa o navio (21 de agosto 1933);
- explosão do *Virginian* e morte de Novecento (imediate pós-guerra).

O ano do nascimento de Novecento corresponde também ao nascimento do século XX — conhecido como “século da violência”. No enredo, durante a escolha do nome para o bebê encontrado, Danny Boodmann, que se tornaria seu pai adotivo, exclama entusiasmado: “*L’ho trovato nel primo anno di questo nuovo, fottutissimo secolo, no?: Lo chiamerò Novecento*” (*Novecento*, p. 24)<sup>37</sup>. Em seguida, estabelecida a motivação da escolha do nome do pianista pelo nascimento no início do século, é ativado o dispositivo gerador da ficção.

Nesse sentido, a partir das datas seguintes instaura-se uma suspensão das referências explícitas a datas históricas concernentes à realidade, para que no plano da ficção seja possível pensar sobre o século XX, porém por meio das instâncias de vozes narrativas operando dentro do enredo. Desta maneira se inicia uma brecha na história na qual as personagens atingidas pelas crises contraditoriamente geradas pelo desenvolvimento, pelo dito “progresso”, passam a ter voz, ou seja, em um gesto de exposição ao pianista, têm a possibilidade de se fazerem ouvir.

A partir da morte do pai adotivo de Novecento, é revelado o dispositivo ficcional da narração, pois, ao se ver órfão novamente aos oito anos de idade, o personagem tem de “emancipar-se”, passando então a conduzir sua história de vida. Fazendo do *Virginian* o seu lar, Novecento passou a observar o ambiente ao seu redor na tentativa de compreendê-lo. Os passageiros passavam aos milhares no transatlântico, gente de todo tipo, tanto ricos como pobres emigrantes. Assim o mundo desfilava aos seus olhos e ele com maestria o catalogava em sua mente. Os passageiros da história pareciam ter ao alcance o canal que necessitavam para enfim se mostrarem como expressão consequente do contexto histórico mundial.

A suspensão instaurada começa a operar considerando os fatos históricos que podem ser inferidos no enredo. Mesmo não constando de

---

<sup>37</sup> “Eu o encontrei no primeiro ano deste novo e foidíssimo século, não?: Vou chamá-lo de Novecento.”

modo explícito nas datas constituintes da ficção, o contexto permite intuí-los por uma referência implícita à história oficial ao se investirem no motivo e na proliferação das histórias que o constituem. Imbuídas nas histórias, nos motivos de estarem todos ali naquele espaço flutuante, as referências ao contexto sócio-político-econômico mundial são perceptíveis na viagem dos passageiros, fruto das crises econômicas e políticas (os efeitos da Primeira Guerra Mundial, o fascismo, por exemplo) que provocavam a emigração de europeus para a América.

O próprio Novecento muito provavelmente seria filho de emigrantes que o teriam deixado no navio por não terem condições de alimentá-lo e muito menos de arcar com gastos para regularização de documentos cobrados dos imigrantes ao desembarcarem.

*Non aveva l'aria però di essere un neonato di prima classe. Quelle cose le facevano gli emigranti, di solito. Partorire di nascosto, da qualche parte del ponte, e poi lasciare lì i bambini. [...] Era miseria, quella, miseria nera. Un po' come la storia dei vestiti... salivano che avevano le pezze al culo, ognuno col suo vestito consumato dappertutto, l'unico che c'avevano. Poi però, dato che l'America era sempre l'America, li vedevi scendere, alla fine, tutti ben vestiti, con la cravatta anche, gli uomini, e i bambini con certe camiciole bianche... insomma, ci sapevano fare, in quei venti giorni di viaggio cucivano e tagliavano, alla fine non trovavi più una tenda, sulla nave, più un lenzuolo, niente: si erano fatti il vestito buono per l'America. A tutta la famiglia. Potevi mica dirgli niente...  
[...] ogni tanto ci scappava anche il bambino, che per un emigrante è una bocca in più da sfamare e un sacco di grane all'ufficio immigrazione. Li lasciavano sulla nave.*

(Novecento, p. 21, 22, grifo nosso)<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Não parecia, porém, um recém-nascido da primeira classe. Aquelas coisas quem fazia eram os emigrantes, normalmente. Parir escondido, em alguma parte do convés, e depois deixar ali as crianças. [...] Era miséria, aquilo, miséria negra. Um pouco como a história das roupas... quando subiam tinham remendos na bunda, cada um com a roupa toda surrada, a única que tinham. Mas depois, visto que a América era sempre a América, você os via descer, no final, todos bem vestidos, até de gravata, os homens, e as crianças com umas camisetas brancas... enfim, sabiam se virar. Naqueles vinte dias de viagem cortavam e costuravam. No final você não encontrava mais uma cortina no navio, nem mais um lençol, nada: tinham feito a roupa boa para a América. Pra toda a família. Não havia o que dizer...

Assim, impelidos por diferentes fatores, os passageiros, em sua viagem de busca por novas oportunidades, encontram em Novecento a possibilidade de se tornarem porta-vozes, “narradores”, da História, de suas histórias, do mundo. Novecento, por sua vez, encontra neles a sua maneira de conhecer o mundo, do qual se recusou a fazer parte. Dentro do navio o mundo passava aos milhares de passageiros a cada viagem e assim mostrava-se ao pianista, que ia conhecendo-o e interpretando-o a seu modo, na imaginação que depois expressava em sua música. Aquele era o seu mundo, o piano e a música que tocava à sua maneira o auxiliavam no conhecimento de um mundo com o qual rejeitava um contato calcado numa experiência visual. Novecento deveria tomar decisões que não saberia tomar em terra firme, como os passageiros desembarcando deveriam fazer, como todos na cidade faziam o tempo todo.

*Cristo, ma le vedevi le strade?/  
Anche solo le strade, ce n'era a migliaia, come  
fate voi laggiù a sceglierne una/  
A scegliere una donna/  
Una casa, una terra che sia la vostra, un  
paesaggio da guardare, un modo di morire/  
(Novecento, p. 67)<sup>39</sup>*

Ao recusar-se a descer em terra firme, ou seja, na cidade imersa na atmosfera da modernidade, Novecento assume o comportamento de um *ser em trânsito*, que vive num constante movimento entre os continentes europeu e americano, sustentado pelo mar. No ambiente em que escolheu passar a vida inteira, conheceu o amigo Tim, que por sua vez se tornou porta-voz da história de sua vida. Assim, no ecoar das histórias *escutadas*, entendidas, *em* cada passageiro, Novecento realiza sua experiência narrativa através do amigo trompetista.

Somente com a explosão do *Virginian* no imediato pós-guerra Scarsella retoma uma referência direta a um fato histórico, apontando para o fim do enredo representado com a morte do pianista dentro do

---

[...] Enfim, de vez em quando também escapava um bebê, que para um emigrante é uma boca a mais pra alimentar e um monte de problemas no serviço de imigração. Deixavam-no no navio.

<sup>39</sup> Cristo, mas você via as ruas?/

Mesmo só as ruas, havia milhares, como vocês fazem lá embaixo pra escolher uma delas/  
Pra escolher uma mulher/

Uma casa, uma terra que seja a sua, uma paisagem pra olhar, um modo de morrer/

navio explodido e do fim — com o próprio narrador-personagem trompetista detonando o dispositivo gerador da ficção — do século XX, por ter queimado grande parte de seu tempo em guerras, causando uma desestabilização não somente espacial, mas principalmente psicológica da sociedade da época representada.

*Insomma, era una storia finita, quella. Che sembrava proprio finita. Poi un giorno mi arrivò una lettera, me l'aveva scritta Neil O'Connor, quell'irlandese che scherzava in continuazione. Quella volta, però, era una lettera seria. Diceva che il Virginian se n'era tornato a pezzi, dalla guerra, l'avevano usato come ospedale viaggiante, e alla fine era così mal ridotto che avevano deciso di buttarlo a fondo. Avevano sbarcato a Plymouth il poco equipaggio rimasto, l'avevano riempita di dinamite e prima o poi l'avrebbero portata al largo per farla finita: bum, e via. Poi c'era un poscritto: e diceva [...] « Novecento, lui, mica è sceso ».*

(Novecento, p. 63)<sup>40</sup>

Nesse sentido, o destino reservado ao navio e à história é o mesmo reservado ao século XX — o fim, a morte. Essa morte da história do século XX remete à experiência a que fora submetido o combatente que voltava silencioso do campo de batalha, mencionado por Benjamin<sup>41</sup>, evidenciando que não trazia experiências dignas de serem transmitidas. Pois, para uma geração que tinha vivido uma das mais terríveis experiências da história, aquela desmoralizadora da guerra estratégica de trincheiras, não é estranho que o homem estivesse notavelmente mais pobre em experiência comunicável. Apesar de Benjamin se referir à Primeira Guerra Mundial, é plausível que a mesma

---

<sup>40</sup> Enfim, era uma história encerrada, aquela. Que parecia realmente encerrada. Então um dia recebi uma carta. Quem tinha escrito era o Neil O'Connor, aquele irlandês que estava sempre brincando. Daquela vez, porém, era uma carta séria. Dizia que o *Virginian* tinha ficado em pedaços, por causa da guerra, tinham-no usado como hospital móvel, e no fim estava tão arruinado que tinham decidido botá-lo a pique.

Tinham desembarcado em Plymouth o pouco equipamento que tinha sobrado, tinham-no enchido de dinamite e mais cedo ou mais tarde o levariam pra alto-mar pra dar um fim nele: bum, e acabou. Depois, havia um *post-scriptum*: e dizia [...] “O Novecento, ele não desceu”.

<sup>41</sup> BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza”. In: *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 114-119.

pobreza de experiência também se verificasse entre os sobreviventes da Segunda Guerra.

A explosão do *Virginian* e a escolha de Novecento daquele momento como o seu fim, o final de sua vida, com sua história e assim a opção pelo final para a narrativa de sua experiência tal como viveu, a seu modo, demonstram o reconhecimento do pianista da impossibilidade de continuar com aquela história pelas circunstâncias que se apresentavam. Sua existência não faria sentido no mundo burocratizado do pós-guerra.

Porém, às histórias dentro da possível suspensão ativada pelo dispositivo gerador da ficção é permitido operar na narrativa numa circulação constante, através do contato com o pianista do mar. Novecento comporta-se como o ser que está num ponto fixo, dentro do navio, e ao mesmo tempo está em constante movimento, considerando o deslocamento realizado entre os continentes. A experiência narrativa realizada por ele expressa o entrelaçamento da paciência de apreender nos mínimos detalhes a história que cada passageiro que conheceu carregava consigo, e, ao mesmo tempo, sem sair do navio, no movimento das viagens, captar conhecimentos, experiências desses passageiros que eram de terras distantes. Assim pensamos essa experiência narrativa do pianista compreendendo uma proximidade com os saberes dos narradores primitivos pensados por Benjamin<sup>42</sup> nas figuras do “camponês sedentário”, que reunia histórias de seu povo de geração para geração, e do “marinheiro comerciante”, que tinha contato com as pessoas que conhecia durante as viagens em terras distantes, acumulando e narrando essas experiências diferentes em seus relatos — no caso de Novecento, viabilizados pelo amigo porta-voz Tim.

Nessa perspectiva apreendemos uma fissura que possibilitou a ressurgência de uma experiência, ou de experiências plurais, e, por meio da figura do pianista do mar, abriu a perspectiva de os passageiros se fazerem ouvir e assim fazerem conhecer e pensar suas histórias na sobrevivência da narrativa dessas experiências. Experiências que também ressoavam na música de Novecento, pois era a música infinita que carregava todas as notas do mundo inteiro, com suas histórias, os cheiros de suas terras, as histórias todas de uma só vez, numa só história sobrevivente.

---

<sup>42</sup> BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: ————. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

### 2.3 A RECUSA DA CIDADE E DA MODERNIDADE

A experiência de Novecento na cidade realiza-se apenas na ausência de seu contato direto com esse ambiente, com suas formas concretas. Ao pensarmos sobre a concepção da cidade e seu significado para o pianista, que nasceu e viveu toda sua vida dentro do transatlântico, há que se considerar o seu modo de conhecer o mundo exterior ao seu lar — pela imaginação. A cidade desconhecida por meio de um contato direto, de um convívio em terra firme, apresentava-se ao pianista pela *escuta*, pelo *entendimento* das pessoas que por ele passavam.

Para o mundo exterior, Novecento não existia oficialmente, pois não havia nenhuma documentação que comprovasse sequer seu nascimento. Desta maneira, a relação estabelecida entre o pianista e o ambiente urbano mostra-se na ausência: o mundo se apresentava aos olhos do pianista, mas este simplesmente não existia para o mundo.

*A voler essere precisi, Novecento non esisteva nemmeno, per il mondo: non c'era città, parrocchia, ospedale, galera, squadra di baseball che avesse scritto da qualche parte il suo nome. Non aveva patria, non aveva data di nascita, non aveva famiglia. Aveva otto anni: ma ufficialmente non era mai nato.*

(Novecento, p. 26)<sup>43</sup>

A cidade no século XX representava uma imagem de território onde as inovações criadas pela modernidade incitavam o imaginário do ser humano. A apelação à euforia do olhar, muito explorada nessa época, incitando o desejo de ver, de ter, de ser tudo o que a modernidade oferecia de bonito aos olhos, realizar todos os desejos ao mesmo tempo, atribuiu ao homem uma necessidade de participação em um cenário criado para comportar essa sensação de pertencimento ilusório — contradições e engodos gerados pelos avanços da modernidade.

É na contramão dos desejos apresentados como necessários à sociedade da referida época que Novecento se apresenta ao mundo, o mundo que por ele passava. Nascido junto com o século, o pianista não

---

<sup>43</sup> Para ser preciso, Novecento nem mesmo existia para o mundo: não havia cidade, igreja, hospital, prisão, quadra de beisebol que tivesse o seu nome escrito em algum lugar. Não tinha pátria, não tinha data de nascimento, não tinha família. Tinha oito anos: mas oficialmente nunca tinha nascido.

se deixa arrastar pelos ventos do progresso que sopravam supostamente em prol do bem da humanidade. Não existir oficialmente para o mundo é o primeiro gesto de resistência inerente ao seu modo de conceber o ser que ele entende ser.

Novecento escolhe conhecer o mundo à sua maneira, sem a necessidade de estar em ordem com os regulamentos e com a exigência de fazer escolhas o tempo todo. Por isso, existir oficialmente para o mundo não importava para ele. Era contrário às regras — desde criança não seguia nem mesmo aquelas existentes no navio.

*« Novecento, tutto questo è assolutamente contrario al regolamento ».*

*Novecento smise di suonare. Era un ragazzino di poche parole e di grande capacità di apprendimento. Guardò con dolcezza il comandante e disse:*

*« In culo il regolamento ».*

*(Novecento, p. 29, 30)<sup>44</sup>*

No episódio do duelo musical com Jelly Roll Morton, compositor e pianista de jazz estadunidense que realmente existiu e se autointitulava o “inventor do jazz”, também é possível observar como Novecento não se importa, ou mesmo não conhece, as convenções do mundo externo ao navio. Quando a fama do pianista do mar chega até Jelly Roll Morton e este, sentindo-se ferido em seu orgulho, decide embarcar no *Virginian* para desafiá-lo para um duelo, Novecento aceita o desafio principalmente por curiosidade, sem compreender de fato seu propósito.

*Quel che aveva in mente era un duello. Si usava, allora. Si sfidavano a colpi di pezzi di bravura e alla fine uno vinceva. Cose da musicisti. Niente sangue, ma un bel po' di odio, di odio vero, sotto la pelle. [...]*

*Novecento, lui, non è che si interessasse molto alla cosa. Non la capiva neanche bene. Un duello? E perché? Però era curioso. Voleva sentire come diavolo suonava l'inventore del jazz. Non lo diceva per scherzo, ci credeva: che fosse*

---

<sup>44</sup> — Novecento, tudo isto é absolutamente contra o regulamento.

Novecento parou de tocar. Era um garoto de poucas palavras e de grande capacidade de aprendizagem. Olhou docemente o comandante e disse:

— Foda-se o regulamento.

*davvero l'inventore del jazz. Credo che avesse in mente di imparare qualcosa. Qualcosa di nuovo. Era fatto così, lui. Un po' come il vecchio Danny: non aveva il senso della gara, non gli fregava niente sapere chi vinceva: era il resto che lo stupiva. Tutto il resto.*<sup>45</sup>

Essa maneira particular de ver a situação faz com que a sua participação no duelo seja totalmente diferente do esperado, do previsto pelas convenções vigentes. Sem perceber a princípio que o objetivo da disputa era definir qual dos dois era superior musicalmente, Novecento mostra-se mais preocupado em desfrutar da apresentação de seu adversário e em aprender com ela. Assim, depois que Jelly Roll Morton toca pela primeira vez, demonstrando uma habilidade impressionante, Novecento simplesmente toca uma música infantil, sem nenhuma pretensão de demonstrar superioridade.

*Novecento sorrise. Si stava divertendo. Sul serio. Si sedette al piano e fece la cosa più stupida che poteva fare. Suonò Torna indietro paparino, una canzone di un'idiozia infinita, una roba da bambini, l'aveva sentita da un emigrante, anni prima, e da allora non se l'era più tolta da dosso, gli piaceva, veramente, non so cosa ci trovasse ma gli piaceva, la trovava commovente da pazzi. Certo non era quello che si direbbe un pezzo di bravura. Volendo l'avrei saputa suonare perfino io.*<sup>46</sup>

Seu ato contrário às expectativas incomoda profundamente seu

---

<sup>45</sup> O que tinha em mente era um duelo. Usava-se na época. Desafiavam-se a golpes de virtuosismo e ao final um deles vencia. Coisa de músicos. Nada de sangue, mas um bom tanto de ódio, ódio verdadeiro, sob a pele. [...]

Novecento, na verdade, não se interessava muito pela coisa. Nem a entendia muito bem. Um duelo? E pra quê? Porém estava curioso. Queria ouvir como diabos tocava o inventor do jazz. Não falava por brincadeira, acreditava mesmo: que ele fosse realmente o inventor do jazz. Acho que tinha em mente a intenção de aprender algo. Algo novo. Era assim, ele. Um pouco como o velho Danny: não tinha o senso de competição, não lhe importava nem um pouco saber quem vencia: era o resto que o impressionava. Todo o resto.

<sup>46</sup> Novecento sorriu. Estava se divertindo. Sério mesmo. Sentou-se ao piano e fez a coisa mais estúpida que podia fazer. Tocou *Torna indietro paparino*, uma canção de uma idiotice infinita, uma coisa de criança. Tinha ouvido de um emigrante, anos antes, e desde então não a tinha mais tirado da cabeça. Gostava dela, realmente, não sei o que via nela, mas gostava, achava-a uma loucura de comovente. Certamente não era o que se poderia chamar de uma demonstração de virtuosismo. Se quisesse, até eu conseguiria tocá-la.

opponente, que o fulmina com os olhos e apresenta um número ainda mais impressionante, um blues capaz, segundo o narrador, de fazer qualquer um chorar. De fato, quando é novamente a vez de Novecento se apresentar, ele próprio está com os olhos cheios de lágrimas — tinha se emocionado e não se preocupava em esconder o fato. Mais que isso, sentou-se ao piano e tocou exatamente a mesma peça: “*Il blues che aveva appena sentito. ‘Era così bello,’ mi disse poi, il giorno dopo, per giustificarsi, pensa te. Proprio non aveva la minima idea di cosa fosse un duello, non ne aveva la minima idea.*”<sup>47</sup>

A atitude acaba definitivamente com a paciência de Jelly Roll Morton, que, lançando um insulto a Novecento, senta-se novamente ao piano e toca demonstrando toda a sua habilidade, numa velocidade monstruosa. Somente então, pelas palavras, atitude e maneira de tocar do adversário, que Novecento se dá conta do que era esperado em um duelo — parecendo até, como descreve o narrador, espantado e desiludido com essa percepção — e finalmente demonstra sua superioridade, tocando numa velocidade tal que ao final consegue acender um cigarro nas cordas do piano, de tão quentes que tinham ficado. Com isso, vence o duelo, derrotando Jelly Roll Morton, que, sentindo-se humilhado, tranca-se em sua cabine e desce no próximo porto, retornando aos Estados Unidos com outro navio. Vendo-o descer, Novecento expressa mais uma vez seu desdém pelas convenções do mundo moderno em terra firme: “*E in culo anche il jazz*”<sup>48</sup>.

Em *Novecento*, o espaço que promove uma suspensão do ambiente carregado de engodos da modernidade é o movente espaço das águas, ou seja, o mar proporciona um olhar outro para o referido contexto na narrativa. A cidade é o espaço questionado dentro da suspensão operante que vai se configurando no interior da estrutura narrativa desta ficção. A recusa da cidade com suas ilusórias oportunidades bem como a violência física e moral com a qual a modernidade “se ofereceu”, se impôs aos homens, aos passageiros da História, sabida pelo discurso dos vencedores, é uma chave para a desconstrução da História por meio da voz do pianista, somada às outras vozes presentes no enredo, na mesma direção do interrogar.

Em sua maneira de conhecer o mundo à distância, Novecento não deixa de “ver” a seu modo, pelos olhos dos passageiros, algumas facetas

---

<sup>47</sup> “O blues que tinha acabado de ouvir. ‘Era tão bonito’, ele me disse depois, no dia seguinte, para se justificar, imagine só. Não tinha mesmo a menor ideia do que fosse um duelo, não tinha a menor ideia.”

<sup>48</sup> “E foda-se o jazz também”

da cidade, e de se encantar com elas; não deixa de ver, ou melhor, de imaginar, o seu lado belo.

*Novecento era uno che se tu gli dicevi « Una volta son stato a Parigi », lui ti chiedeva se avevi visto i giardini tal dei tali, e se avevi mangiato in quel dato posto, sapeva tutto, ti diceva « Quello che a me piace, laggiù, è aspettare il tramonto andando avanti e indietro sul Pont Neuf, e quando passano le chiatte, fermarmi e guardarle da sopra, e salutare con la mano ».*

« Novecento, ci sei mai stato a Parigi, tu? »

« No ».

« E allora... »

« Cioè... sì ».

« Sì cosa? »

« Parigi ».

*Potevi pensare che era matto. Ma non era così semplice. Quando uno ti racconta con assoluta esattezza che odore c'è in Bertham Street, d'estate, quando ha appena smesso di piovere, non puoi pensare che è matto per la sola stupida ragione che in Bertham Street, lui, non c'è mai stato. Negli occhi di qualcuno, nelle parole di qualcuno, lui, quell'aria, l'aveva respirata davvero. A modo suo: ma davvero.*

(Novecento, p. 38, 39)<sup>49</sup>

Porém, inicialmente, a recusa das regras e convenções sociais o

---

<sup>49</sup> Novecento era uma pessoa que se você dizia “Uma vez estive em Paris”, ele perguntava se você tinha visto tal e tal jardim, e se tinha comido naquele determinado lugar, conhecia tudo, dizia “Aquila que me agrada, lá em baixo, é esperar o pôr do sol indo e vindo em cima da *Pont Neuf*, e quando passam as barcas, parar e olhá-las de cima e acenar com a mão”.

— Novecento, você já esteve alguma vez em Paris?

— Não.

— E então...

— Quer dizer... sim.

— Sim, o quê?

— Paris.

Podia pensar que era louco. Mas não era simples assim. Quando alguém lhe conta com exatidão que cheiro tem *Bertham Street*, no verão, assim que para de chover, você não pode pensar que seja louco somente pela estúpida razão de que ele nunca esteve em *Bertham Street*. Nos olhos de alguém, nas palavras de alguém, ele tinha respirado de verdade aquele ar. A seu modo: mas de verdade.

faz não querer ter um contato direto com ela. Precisa conhecê-la sempre filtrada, sempre intermediada, pelo olhar, e principalmente pela voz, do Outro. Até que um dia, também por meio da experiência, da voz alheia, passa a sentir a necessidade de ver o seu ambiente, o mar, no qual estava suspenso — e assim de certa forma ver-se a si mesmo — de outra perspectiva. Mais que ver, buscar ouvir, no sentido de *entender*, buscar uma reflexão sobre o sentido da vida por meio de uma experiência auditiva que desestabiliza a visual.

*Quando, in mezzo all'Oceano, Novecento alzò lo sguardo dal piatto e mi disse: « A New York, fra tre giorni, io scenderò da questa nave ».*

*Ci rimasi secco.*

[...] « Devo vedere una cosa, laggiù, mi disse ».

« *Quale cosa?* » *Non voleva dirla, e si può anche capirlo perché quando alla fine la disse, quel che disse fu:*

« *Il mare* ».

« *Il mare?* »

[...] « *Sono trentadue anni che lo vedi, il mare, Novecento* ».

« *Da qui. Io lo voglio vedere da là. Non è la stessa cosa* ».

[...] *Gliel'aveva detto uno che si chiamava Baster Lynn Baster. Un contadino. [...] era finito in un paesino di nulla, dove però se continuavi sulla strada, facevi due curve e giravi dietro a una collina, alla fine, d'improvviso, vedevi il mare. Non l'aveva mai visto prima, lui. Ne era rimasto fulminato. L'aveva salvato, a voler credere a quello che diceva. Diceva: « È come un urlo gigantesco che grida e grida, e quello che grida è: 'banda di cornuti, la vita è una cosa immensa, lo volete capire o no? Immensa' ». [...] Forse è che Novecento, anche lui... non gli era mai venuta in mente davvero quella roba, che la vita è immensa. Magari lo sospettava anche, ma nessuno gliel'aveva mai gridato in quel modo.*

(*Novecento*, p. 53-55)<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Quando, em meio ao Oceano, Novecento levantou os olhos do prato e me disse: — Em Nova York, daqui a três dias, eu descerei deste navio.

Fiquei pasmo.

[...] — Preciso ver uma coisa, lá embaixo — me disse.

Contudo, no último momento, Novecento desiste e volta para dentro do navio. Esse ato de reiteração da recusa só será explicado mais tarde, quando ele explicita suas razões para Tim, evidenciando o que o assusta (e talvez a todo homem frente à modernidade) diante da cidade: sua infinitude de (im)possibilidades, de incertezas.

*Tutta quella città... non se ne vedeva la fine... /  
La fine, per cortesia, si potrebbe vedere la fine? /  
[...]  
Non è quel che vidi che mi fermò/  
È quel che non vidi/  
Puoi capirlo, fratello?, è quel che non vidi... lo  
cercai ma non c'era, in tutta quella sterminata  
città c'era tutto tranne/  
C'era tutto/  
Ma non c'era una fine. Quel che non vidi è dove  
finiva tutto quello. La fine del mondo/  
[...] Tutto quel mondo/  
Quel mondo addosso che nemmeno sai dove  
finisce/  
E quanto ce n'è/  
Non avete mai paura, voi, di finire in mille pezzi  
solo a pensarla, quell'enormità, solo a pensarla?  
A viverla... /*  
(Novecento, p. 65-67, grifos do autor)<sup>51</sup>

---

— Que coisa?

Não queria dizer, e dá pra entender, porque quando disse, o que disse foi:

— O mar.

— O mar?

[...] — Faz trinta e dois anos que você vê o mar, Novecento.

— Daqui. Eu quero ver de lá. Não é a mesma coisa.

[...] Quem tinha dito aquilo a ele era um cara que se chamava Baster Lynn Baster. Um camponês. [...] tinha acabado num vilarejo de nada, onde, porém, se você continuasse pela estrada, fizesse duas curvas e contornasse uma colina, ao final, via o mar. Ele nunca o tinha visto antes. Ficou atordoado. Aquilo foi a salvação pra ele, pelo que ele dizia. Dizia: “É como um urro gigantesco que grita e grita, e o que grita é: ‘seu bando de chifrudos, a vida é uma coisa imensa, querem entender ou não? Imensa’”. [...] Talvez também a Novecento... não lhe tinha jamais passado pela cabeça aquela coisa, que a vida é imensa. Quem sabe até suspeitava, mas ninguém tinha gritado isso pra ele daquele jeito.

<sup>51</sup> Toda aquela cidade... não se via o fim.../

O fim, por gentileza, seria possível ver o fim?/

[...]

Não foi aquilo que vi que me parou/

Foi o que não vi/

Consegue entender, amigo?, aquilo que não vi... procurei mas não havia, em toda aquela

Essa dificuldade de lidar com o infinito, de compreender uma realidade por demais complexa em sua infinitude de possibilidades, para que se possa viver nela, pode ser comparada ao que sente outro personagem de Baricco, o pequeno Pehnt, em *Castelli di Rabbia*<sup>52</sup>. O menino, já aos oito anos — coincidentemente (?) a mesma idade com a qual Novecento perde o pai adotivo — sentia um desconforto diante da infinitude de coisas que era necessário aprender para viver. A solução que por fim o personagem encontra para se sentir mais confiante diante dessa imensidão é bastante interessante, apesar de esplendidamente simples: fazer um catálogo das coisas que deveria saber.

*Con una certa tempestività, il ragazzino aveva già intuito, allora, che la vita è un casino tremendo e che in linea di massima si è chiamati ad affrontarla in stato di assoluta e radicale impreparazione. Soprattutto lo sconcertava — non a torto — il numero di cose che occorreva imparare per sopravvivere alle incognite dell'esistenza [...]: guardava il mondo, vedeva una sterminata quantità di oggetti, persone, situazioni e capiva che solo a imparare i nomi di tutta quella roba — tutti i nomi, uno per uno — ci avrebbe messo una vita. Non gli sfuggiva che in ciò si celava un certo paradosso.*

*“Ce n'è troppo, di mondo” pensava. E cercava una soluzione.*

*[...] Pehnt capì, in un istante di noumenica illuminazione, che la soluzione stava nell'astuzia del catalogare. Se uno, via via che imparava le cose, se le scriveva avrebbe ottenuto alla fine un completo catalogo delle cose da sapere,*

---

interminável cidade havia de tudo, mas/

Havia tudo/

Mas não havia *um fim*. O que não vi é onde terminava tudo aquilo. O fim do mundo/

[...] Todo aquele mundo/

Todo aquele mundo que você nem sabe onde termina/

E quanto dele existe/

Vocês não têm medo de acabar em mil pedaços só de pensar naquela imensidão, só em pensá-la? Em vivê-la.../

<sup>52</sup> BARICCO, A. *Castelli di rabbia*. Milano: Feltrinelli, quinta edizione, 2010. Nas citações de trechos desta narrativa indicaremos apenas o nome do livro e a página. Referenciaremos da mesma forma os trechos correspondentes da sua tradução, apresentando a referência completa apenas na primeira ocorrência.

*consultabile in ogni momento, aggiornabile ed efficace contro eventuali cali di memoria. Intui che scrivere una cosa significa possederla — illusione verso cui inclina una non insignificante parte di umanità. Pensò a centinaia di pagine zeppe di parole e sentì che il mondo gli faceva molto meno paura.*

(Castelli di Rabbia, p. 39-40)<sup>53</sup>

Diante da infinitude da cidade, da infinitude de (im)possibilidades que avistou do terceiro degrau do navio, Novecento, perplexo com as inúmeras incertezas dentro daquela imensidão, com tudo aquilo que não viu, parece entendê-la como uma contra-imagem daqueles lugares que imaginava no momento em que fechava os olhos e os “via”, enquanto tocava seu piano. Como o anjo da história, o pianista, empurrado pelo vento do “progresso”, tenta retroceder. Assim, ao considerar a maneira como sua história seria conhecida se ele imergisse naquele ambiente e como, ao contrário, poderia contá-la a seu modo se não seguisse adiante, decide retornar ao seu mundo, aquele onde era possível viver a sua experiência narrativa e disseminá-la aos passageiros da História, da sua história. Assim como o chapéu que Novecento tira e deixa cair não é levado pelo vento, mas rodopia, cai no mar e flutua, o vento que soprava em direção a um futuro “promissor” na cidade repleta de marcas contraditórias da modernidade não é suficiente para arrastar Novecento — ele também escolhe o mar. Sua maneira de ver e sentir o mundo estaria na vida percebida dentro da perspectiva construída por meio da suspensão ficcional, possível na cidade flutuante, no navio, sobre o mar, em sua experiência narrativa.

---

<sup>53</sup> Com um certo senso de oportunidade, o menino já havia intuído que a vida é uma tremenda bagunça e que, em geral, se é chamado a enfrentá-la em estado de absoluto e radical despreparo. O que mais o desconcertava — e não sem razão — era o número de coisas que era preciso aprender para sobreviver às incógnitas da existência [...]: olhava o mundo, via uma ilimitada quantidade de objetos, pessoas, situações e compreendia que só para aprender os nomes de tudo aquilo — todos os nomes, um a um — levaria uma vida. Não lhe escapava que naquilo se escondia um certo paradoxo.

“Há coisas demais no mundo”, pensava. E procurava uma solução. [...] Pehnt compreendeu, num instante de iluminação, que a solução estava na esperteza de catalogar. Se alguém, à medida que aprendesse as coisas as escrevesse, no fim teria obtido um catálogo completo das coisas que precisaria saber, consultáveis a qualquer momento, atualizáveis e eficazes contra eventuais falhas de memória. Intuiu que escrever uma coisa significa possuí-la — ilusão para a qual se inclina uma significativa parte da humanidade. Pensou em uma centena de páginas lotadas de palavras e sentiu que o mundo o assustava menos. (BARICCO, A. *Mundos de Vidro*. Tradução de Elia F. Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 41-42)

*E intanto lui là, fermo, con un piede sul secondo gradino e uno sul terzo. Se ne rimase così per un tempo eterno. Guardava davanti a sé, sembrava che cercasse qualcosa. [...] Si tolse il cappello, allungò la mano oltre il mancorrente della scaletta e lo lasciò cadere giù. [...] Fece un paio di curve nell'aria e cadde in mare. Galleggiava. [...] Quando rialzammo gli occhi verso la scaletta, vedemmo Novecento, [...] che risaliva quei due gradini, con le spalle al mondo e uno strano sorriso in faccia. Due passi, e sparì dentro la nave.*

(Novecento, p. 58)<sup>54</sup>

A cidade e a modernidade se sobressaem como temas relevantes que também transparecem no primeiro romance de Alessandro Baricco, *Castelli di rabbia*, de 1994, apesar de o cenário deste ser uma cidade fictícia, Quinipak, num contexto que alude aos meados do século XIX. Lançado no Brasil como *Mundos de vidro* em 1999, refere-se ao ambiente urbano como aquele que comporta as contradições da modernidade, tanto os sonhos e aventuras como a resistência da substituição da natureza pela máquina. Nessa ficção, o ferro e o vidro são elementos presentes nos sonhos de alguns personagens, de construir seu castelo ou ferrovia pelos quais tentar entender o sentido da vida ou ao menos pensar sobre ele, em consonância com os estudos de Maria Célia Martirani Fantin<sup>55</sup>. Essas personagens se deslumbram, se encantam com a modernidade e veem os avanços do progresso como positivos para o homem.

O desejo de construção do Palácio de Cristal, do personagem Hector Horeau, é um exemplo, uma metáfora, da admiração do homem diante dos grandiosos monumentos construídos nas cidades no século

---

<sup>54</sup> E enquanto isso ele lá, parado, com um pé no segundo degrau e um no terceiro. Assim ficou por um bom tempo. Olhava à sua frente, parecia que procurava alguma coisa. [...] Tirou o chapéu, estendeu a mão por cima do corrimão da escada e o deixou cair. [...] Fez várias curvas no ar e caiu no mar. Flutuava. [...] Quando voltamos os olhos pra escada, vimos Novecento, [...] que voltava aqueles dois degraus, de costas pro mundo e com um estranho sorriso no rosto. Dois passos e desapareceu dentro do navio.

<sup>55</sup> FANTIN, M. C. M. B. *A arte de narrar em Alessandro Baricco*: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós. São Paulo: 2008. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana/ Orientação: Profa. Dra. Doris Nátia Cavallari) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP.

XIX — das aventuras da modernidade. Apontando para a História das construções de monumentos de ferro e vidro expostos em feiras internacionais, temos a referência ao Palácio de Cristal construído para a primeira exposição mundial, que teve lugar em Londres em 1851.

“O teto, de cento e doze pés de altura, chegava a cobrir árvores inteiras. Produtos industriais eram exibidos como obras artísticas, rivalizando pela atenção do público com jardins ornamentais, estátuas e fontes. [...] O Palácio de Cristal misturava a velha e a nova natureza — tanto palmeiras como bombas e pistões — em um mundo de fantasia que penetrou na imaginação de toda uma geração de europeus.”<sup>56</sup>

O projeto arquitetado pelo sr. Horeau para participar do concurso promovido pela Sociedade de Artes de Londres envolve o leitor numa teia de acontecimentos contextuais que se remetem à História das Exposições Mundiais. Até mesmo o detalhe de que o palácio cobria árvores inteiras, mencionado por Buck-Morss, é aludido na ficção de Baricco como uma das exigências para o projeto ser aceito no concurso. No romance observamos o ambiente urbano como palco do desenrolar do enredo referente aos desejos de exposição dos enormes monumentos em lugares públicos para exaltar a magnificência da capacidade humana.

*La ragnatela che era la sua anima era tornata ad essere una trappola per quelle strane mosche che sono le idee. Ciò gli permise di non rimanere indifferente al concorso che la Società delle Arti di Londra, presieduta dal principe Albert, decise di indire per la costruzione di un immenso palazzo atto a ospitare una prossima, memorabile Grande Esposizione Universale dei Prodotti della Tecnica e dell'Industria. Il palazzo doveva sorgere in Hyde Park e doveva rispondere ad alcuni requisiti fondamentali: offrire almeno 65 mila metri quadrati di superficie coperta, prevedere un solo piano, [...] salvaguardare gli enormi e centenari olmi che dimoravano al centro del parco. Il concorso fu reso pubblico il 13 marzo 1849. La*

---

<sup>56</sup> BUCK-MORSS, S. *Dialética do Olhar*: Walter Benjamin e o Projeto das Arcadas ou Passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. BH/Chapecó: Ed. UFMG/ Argos, 2002, p. 115-116.

*data di scadenza per la presentazione dei progetti fu fissata per l'8 aprile.*

*Dei 27 giorni che aveva a disposizione Hector Horeau ne consumò 18 a vagabondare con la mente intorno a qualcosa che non sapeva cosa fosse. Fu un lungo, discreto corteggiamento. Poi, un giorno che sembrava qualunque, prese distratamente dal tavolo una carta assorbente usata e ci vergò sopra, con l'inchiostro nero, due cose: lo schizzo di una facciata e un nome: Crystal Palace.*

*(Castelli di rabbia, p. 129)<sup>57</sup>*

A mudança na concepção e na valorização do tempo, por sua vez, associada ao advento da velocidade, contribuiu para instigar nos personagens os ilusórios sentimentos de admiração e desejo em relação aos “avanços” resultantes das descobertas e do desenvolvimento da tecnologia para “o bem-estar”, para o “conforto” do homem, que o autor metaforiza (por que não dizer, ironiza?), por meio das viagens de trem e do sonho do personagem Dan Rail de construir uma estrada de ferro. A locomotiva é o meio de transporte especialmente significativo como símbolo da velocidade na modernidade, que uniu a ideia de tempo e rapidez em um meio de locomoção introduzido na vida no ambiente urbano.

*Non ne avevano mai avuto bisogno, prima, della manfrina dell'orologio. Mai. Perché non esisteva il treno. Neanche lo possedevano come idea. E allora viaggiare da qui a là era una cosa talmente lenta, e sgangherata, e casuale, che comunque il*

---

<sup>57</sup> A teia que era a sua alma voltara a ser uma armadilha para aquelas estranhas moscas que são as ideias. Isso lhe permitiu não ficar indiferente ao concurso que a Sociedade das Artes de Londres, presidida pelo príncipe Albert, decidiu promover, para a construção de um imenso palácio que pudesse alojar a próxima e memorável Grande Exposição Universal de Produtos da Técnica e da Indústria. O palácio seria construído no Hyde Park e teria que corresponder a alguns requisitos fundamentais: oferecer ao menos 65 mil metros quadrados de superfície coberta, prever um único andar, [...] salvar os olmos enormes e centenários que habitavam o centro do parque. O concurso foi tornado público a 13 de março de 1849. O prazo para a apresentação dos projetos foi fixado para o dia 8 de abril.

Dos vinte e sete dias que tinha a disposição, Hector Horeau gastou dezoito vagabundeando com a mente em torno de algo que ainda não sabia o que era. Foi uma corte longa, discreta. Depois, um dia que parecia ser um dia qualquer, pegou distraidamente da mesa uma folha de papel usado e sobre ela rabiscou com tinta preta duas coisas: o esboço de uma fachada e um nome, *Palácio de Cristal*. (*Mundos de Vidro*, p. 134 -135)

*tempo ci si smarriva senza che nessuno si sognasse di opporre resistenza. [...] Prima o poi si arrivava, tutto lì. Ma il treno... quello era esatto, era tempo divenuto ferro, ferro in corsa su due binari, sequela precisa di prima e di poi, incessante processione di traversine... e soprattutto... era velocità... velocità. La velocità non perdonava. Se c'erano sette minuti di differenza tra l'ora di qui e l'ora di là, lei li rendeva visibili... pesanti... Anni di viaggi in carrozza non erano mai riusciti a scoprirli, un solo treno in corsa poteva smascherarli per sempre. La velocità. Gli dev'essere scoppiata dentro, a quel mondo, come un urlo represso per migliaia di anni. Niente dev'esser sembrato uguale a prima quando arrivò la velocità. Tutte le emozioni ridotte a piccole macchine da ritarare. Chissà quanti aggettivi si rivelarono improvvisamente scaduti. Chissà quanti superlativi si sbriciolarono in un attimo, tutto d'un colpo tristemente ridicoli... Di per sé il treno non sarebbe stata gran cosa, non era poi che una macchina... questo però è geniale: quella macchina non produceva forza, ma qualcosa di concettualmente ancora sfumato, qualcosa che non c'era: velocità. Non una macchina che fa ciò che mille uomini potrebbero fare. Una macchina che fa ciò che non era mai esistito. La macchina dell'impossibile.*

(Castelli di rabbia, p. 50-51, grifos nossos)<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Nunca haviam tido necessidade, antes, do ritmo do relógio. Nunca. Porque não existia o trem. Não faziam sequer idéia dele. E, então, viajar para ali era uma coisa de tal forma lenta, e desengonçada, e casual, que de qualquer modo, o tempo passava sem que ninguém soubesse em opor-lhe resistência. [...] Uma hora ou outra se chegava, era isso. Mas o trem... aquela era exato, era tempo transformado em ferro, ferro correndo sobre dois trilhos, seqüela precisa de antes e depois, procissão interminável de dormentes... e acima de tudo... era velocidade... velocidade. A velocidade não perdoava. Se havia sete minutos de diferença entre a hora daqui e a hora de lá, ele as tornava visíveis... pesadas... Anos de viagens em carruagens, jamais foram descobertos, um único trem podia desmascará-los para sempre. A velocidade. Deve ter explodido dentro daquele mundo como um urro reprimido por milhares de anos. Nada deve ter parecido igual a antes de quando chegou a velocidade. Todas as emoções reduzidas a pequenas máquinas de revivenciar. Quem sabe quantos adjetivos de repente se revelaram ultrapassados. Quem sabe quantos superlativos se pulverizaram em um segundo, de um momento para outro tristemente ridículos... Por si mesmo o trem não teria sido grande coisa, afinal não era nada mais que uma máquina... isto porém é genial: aquela máquina não produzia força, mas algo conceitualmente ainda nebuloso, algo que não existia: velocidade.

A recusa do “progresso”, da modernidade, tal como pensamos no comportamento de Novecento, ocorre neste ponto do romance, por meio de uma resistência ao “progresso”, à modernidade, representada pela imagem do veículo sobre trilhos puxado por um cavalo, criado na tentativa de competir com as locomotivas. Esse conflito entre o animal e a máquina, representativo daquele entre tecnologia e natureza, entre passado e futuro, tem um desfecho precoce no triunfo da modernidade representado na desclassificação da locomotiva com tração animal antes mesmo do início da competição.

*Una delle prime e più famose locomotive costruite da George Stephenson si chiamava Rocket e faceva gli 85 chilometri orari. Fu lei a vincere, il 14 ottobre 1829, il certame di Rainhill. In gara c'erano altre tre locomotive, ciascuna con il suo bel nome (a ciò che spaventa si dà sempre un nome, come dimostra il fatto che gli uomini ne hanno, per prudenza, due): Novelty, Sans Pareil, Perseverance. A dire il vero ne iscrissero anche una quarta: si chiamava Le ciclopède, l'aveva inventata un certo Brandreth, e consisteva in un cavallo che galoppava su un tapis roulant collegato a quattro ruote che correvano, a loro volta, sui binari. Vedi come ogni volta, sempre, il passato resiste al futuro, conia incredibili compromessi senza il minimo senso del ridicolo, si mortifica perdutamente pur di continuare a possedere il presente, anche a tempo scaduto, ostinato e ottuso, e mentre profetiche caldaie in ebollizione sventolavano le loro ciminiere lucide in sbuffi e sberleffi di vapore bianco, quello montava un povero cavallo su un trabiccolo che scambiava il mezzo, cioè le rotaie, per il fine. Lo squalificarono, comunque. Lo squalificarono prima ancora che partisse.*

*(Castelli di rabbia, p. 51, grifos nossos)<sup>59</sup>*

---

Não era uma máquina que faz o que mil homens poderiam fazer. Era uma máquina que faz o que jamais existiu. A máquina do impossível. (*Mundos de Vidro*, p. 52, 53, grifos nossos)

<sup>59</sup> Uma das primeiras e mais famosas locomotivas construídas por George Stephenson chamava-se *Rocket* e fazia 85 quilômetros por hora. Foi ela que venceu, no dia 14 de outubro de 1829, o certame de Rainhill. Da competição participavam outras três locomotivas, cada uma com seu nome próprio (aquilo que nos assusta sempre damos um nome, como bem o demonstra o fato de que os homens, por prudência, têm dois): *Novelty*, *Sans Pareil*,

A resistência à modernidade expressa na tentativa de não se render à máquina, sugere o seguinte pensamento: se não é possível continuar com o animal como veículo de transporte, ao menos tentemos acoplá-lo à máquina, à locomotiva (na tentativa de preservá-lo no tempo presente, resistindo aos promissores avanços do futuro representado pela locomotiva), porém a ideia não prosperou. A modernidade técnica, neste caso, teve êxito e venceu a resistência: a locomotiva que se opôs representada na figura do animal tentando correr sobre “os trilhos da modernidade” não conseguiu partir e foi desclassificada.

Já em *Novecento*, o pianista é uma espécie de herói capaz de superar a modernidade, a ilusão da modernidade. Nesse sentido, o navio no qual consegue viver sua experiência narrativa se contrapõe simbolicamente à locomotiva. Mesmo sendo um transatlântico a vapor, portanto uma máquina moderna, as viagens que realizava eram longas, de modo que os passageiros conviviam por um longo período até chegarem ao destino. O tempo dentro do *Virginian* não era primado pela velocidade e rapidez, mas pelas relações que poderiam ser desenvolvidas naquele ambiente.

O *contato* de Novecento com os passageiros e a *leitura*, o *entendimento* que *escutava* em cada um era possível dentro dessa duração do tempo de cada viagem, o tempo que não precisava ser apressado, o tempo importante para que o narrador trabalhe a matéria-prima das histórias conhecidas. Configura-se assim uma aproximação entre a atividade artesanal e o ato de contar histórias em *Novecento* pela experiência narrativa do pianista. A convivência do pianista com os passageiros é a matéria narrável, a matéria-prima da experiência trabalhada com cuidado, considerando os ritmos lentos e orgânicos possíveis no trabalho do artesanato em oposição à rapidez do trabalho industrial, à velocidade da produção em série, velocidade que em *Castelli di rabbia* era exaltada na figura da locomotiva. Impossível na sociedade capitalista moderna, esse ritmo lento é uma das principais

---

*Perseverance*. Para maior exatidão inscreveram ainda uma quarta: chamava-se *Le cyclopède*, fora inventada por um certo Brandreth, e *consistia em um cavalo que galopava puxando um tapete rolante ligado a quatro rodas que corriam, por sua vez, sobre trilhos. Vejam como a cada vez, sempre, o passado resiste ao futuro*, inventa comprometimentos incríveis sem o menor senso de ridículo, humilha-se perdidamente, contanto que continue a possuir o presente, mesmo ultrapassado, obstinado e obtuso, e enquanto proféticas caldeiras de ebulição exibiam suas chaminés brilhantes bufando e resfolegando fumaça branca, aquele montava um pobre cavalo puxando um traste que trocava o meio, isto é, os trilhos, pelo fim. *De qualquer modo foi desclassificado. Desclassificaram-no antes mesmo que partisse.* (Mundos de Vidro, p. 53, 54, grifos nossos)

condições apontadas por Benjamin para que a arte de contar seja possível. Existente, especialmente na atividade artesanal, o ritmo lento e orgânico do trabalho manual do artesão tem relação profunda com a atividade narradora, pois esta de certa maneira dá forma à imensa matéria narrável, participando da ligação secular entre a mão e a voz, entre o gesto e a palavra<sup>60</sup>. Nesse sentido, assim como a mão do oleiro que trabalha e imprime sua marca na argila do vaso<sup>61</sup>, com *cura infinita*, com todo cuidado, Novecento vai tecendo um mapa do mundo todo em sua mente, imprimindo sua marca na experiência narrativa que expressa nas notas de sua música ao piano, enquanto visita as cidades na imaginação.

[...] *il mondo passava su quella nave: ed erano ventisette anni che lui, su quella nave, lo spiava. E gli rubava l'anima.*

[...] *sapeva leggere la gente. I segni che la gente si porta addosso: posti, rumori, odori, la loro terra, la loro storia... Tutta scritta, addosso. Lui leggeva, e con cura infinita, catalogava, sistemava, ordinava... Ogni giorno aggiungeva un piccolo pezzo a quella immensa mappa che stava disegnandosi nella testa, immensa, la mappa del mondo, del mondo intero, da un capo all'altro, città enormi e angoli di bar, lunghi fiumi, pozzanghere, aerei, leoni, una mappa meravigliosa. Ci viaggiava sopra da dio, poi, mentre le dita gli scivolavano sui tasti, accarezzando le curve di un ragtime.*

(Novecento, p. 39)<sup>62</sup>

<sup>60</sup> GAGNEBIN, J. M. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 10-11.

<sup>61</sup> BENJAMIN, W. O narrador. In: *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 205.

<sup>62</sup> [...] o mundo passava sobre aquele navio: e fazia vinte e sete anos que ele, naquele navio, o espiava. E lhe roubava a alma.

[...] sabia ler as pessoas. Os sinais que as pessoas carregam consigo: lugares, ruídos, cheiros, a sua terra, a sua história... Toda escrita, consigo. Ele lia e, com um cuidado infinito, catalogava, arrumava, organizava... Todo dia acrescentava um pequeno pedaço àquele imenso mapa do mundo que estava desenhando em sua cabeça, imenso, o mapa do mundo, do mundo inteiro, de uma ponta a outra, cidades enormes e cantos de bar, longos rios, poças, aviões, leões, um mapa maravilhoso. Viajava sobre ele como um deus, depois, enquanto os dedos deslizavam sobre as teclas, acariciando as curvas de um *ragtime*.

Dentro do navio Novecento supera a necessidade que a modernidade instigava no homem de viver na cidade e compartilhar dos desejos e ilusões que ela oferecia com todo o desenvolvimento que resultava nas contradições às quais o homem moderno foi lançado. No *Virginian* ele dominava o seu teclado, ele era infinito. A cidade que avistou do terceiro degrau do navio não era um mundo que poderia dominar: ele seria finito dentre aquela infinitude. Portanto, considerando a sua vivência dentro do navio, decide não descer e retornar para esse espaço no qual consegue viver e “narrar” o mundo a seu modo.

*Primo gradino, secondo gradino, terzo gradino/  
Primo gradino, secondo/  
Non è quel che vidi che mi fermò/  
È quel che non vidi/  
[...] Quel che non vidi è dove finiva tutto quello.  
La fine del mondo/  
Ora tu pensa: un pianoforte. I tasti iniziano. I  
tasti finiscono. Tu sai che sono 88, su questo  
nessuno può fregarti. Non sono infiniti, loro. Tu,  
sei infinito, e dentro quei tasti, infinita è la musica  
che puoi fare. Loro sono 88. Tu sei infinito.  
Questo a me piace. Questo lo si può vivere. [...]   
Ma se io salgo su quella scaletta e davanti a me si  
srotola una tastiera di milioni di tasti, milioni e  
miliardi/  
Milioni e miliardi di tasti, che non finiscono mai e  
questa è la vera verità, che non finiscono mai e  
quella tastiera è infinita/  
[...] Su quella tastiera non c'è musica che puoi  
suonare. Ti sei seduto su un seggiolino sbagliato:  
quello è il pianoforte su cui suona Dio/  
(Novecento, p. 66-67, grifos do autor)<sup>63</sup>*

---

<sup>63</sup> Primeiro degrau, segundo degrau, terceiro degrau/  
Primeiro degrau, segundo/  
Não foi aquilo que vi que me parou/  
Foi o que *não* vi/  
[...] O que não vi é onde terminava tudo aquilo. O fim do mundo/  
Agora pense: um piano. As teclas começam. As teclas terminam. Você sabe que são 88, sobre  
isso ninguém pode enganá-lo. Elas não são infinitas. *Você* é infinito, e dentro daquelas teclas,  
infinita é a música que você pode fazer. Elas são 88. *Você* é infinito. *Isso* me agrada. Isso é  
possível viver. [...]

Mas se eu subo naquela escada e diante de mim se desenrola um teclado de milhões de teclas,  
milhões e bilhões/  
Milhões e bilhões de teclas, que não terminam nunca e esta é a verdade, que não terminam  
nunca e aquele teclado é infinito/

O limite entre o espaço que Novecento considerava sua casa e aquele da cidade eram os degraus que separavam o navio da terra firme. As escadas do transatlântico eram o vínculo maternal que o ligava ao seu lar, como uma espécie de cordão umbilical nutrindo-o no ventre materno daquela cidade flutuante que o acolhera, o *Virginian*. Este é o ponto de passagem sustentado pelo mar no qual as vozes narrativas das personagens conseguem a suspensão, o espaço oco, para fazerem ressonar suas histórias por meio do *contato* com Novecento.

## 2.4 PONTOS DE PASSAGENS E RESSONÂNCIAS

Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano*, inicia o capítulo sobre “Relatos de espaços” com a discussão sobre o significado de transportes coletivos, os quais são chamados de *metaphorai* em grego contemporâneo, passíveis de serem entendidos como veículos de relatos.

Na Atenas contemporânea, os transportes coletivos se chamam *metaphorai*. Para ir para o trabalho ou voltar para casa, toma-se uma “metáfora” - um ônibus ou um trem. Os relatos poderiam igualmente ter esse belo nome: todo dia, eles atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaços.<sup>64</sup>

Os relatos cotidianos ou literários seriam nossos transportes coletivos, nossas *metaphorai*. A partir da leitura do transporte coletivo<sup>65</sup>

---

[...] Naquele teclado não existe música que você possa tocar. Está sentado no banquinho errado: aquele é o piano no qual Deus toca/

<sup>64</sup> CERTEAU, M. de. “Relatos de espaços”. In: *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. 16. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: RJ: Vozes, 2009, p. 182.

<sup>65</sup> Ana Luiza Andrade, em “Passagens de *Bond*, com Machado”, pensa o bonde nas crônicas de Machado de Assis como o transporte alegórico da própria crônica. Desenvolve tal pensamento expondo que “a ambivalência da crônica como forma de produção jornalística, ao ligar-se (que em inglês é estar *bonded*) e ao desligar-se (como é o caso do burro) à nova tecnologia, revela-se no transporte que se faz alegórico da própria crônica como elo, ou liga locomotora.” (ANDRADE, A. L. Passagens de *Bond*, com Machado. *Travessia* 33. Revista de Literatura da Pós-Graduação, EDUFSC, 1996, p. 99.)

Retomando algumas características das crônicas machadianas apontadas por Andrade, temos a informação de que a crônica foi uma invenção recente do fim do século XIX, a qual participou de forma violenta de movimentos significativos de passagem de uma sociedade moderna, “transformando-se” em meio de transporte para o entrecruzamento dos processos sociais,

do transatlântico como o veículo no qual o pianista vive toda sua vida e no qual circulam passageiros de todos os cantos do mundo, o *Virginian* seria como uma metáfora do transporte coletivo onde circulam as histórias, os relatos de todos que por ali passavam. Essas histórias eram transcendidas pelo pianista em seu modo de ver o mundo exterior ao navio, pela sua música, ao mesmo tempo buscando firmar-se nesse ponto de trânsito a fim de tornar possível a narrativa das experiências das quais ia tomando conhecimento e com as quais convivia, tinha *contato*.

Nesse sentido, as estruturas narrativas têm valor de sintaxes espaciais, por meio das quais os relatos se configuram e promovem uma abertura em que, como percursos de espaços, permitem que transitem, circulem por sua travessia as narrativas e experiências. Os relatos podem ser pensados como “a fronteira em relação à ponte”, considerando as delimitações e as mobilidades existentes no trânsito das narrativas. O relato a todo momento apresenta uma fronteira, a qual funciona como um terceiro, um “entre dois” — “um espaço entre dois”. “Lugar terceiro, jogo de interações [...], a fronteira é como um vácuo, sím-bolo narrativo de intercâmbios e encontros”<sup>66</sup>. O relato, porém, por suas histórias de interação, privilegia uma lógica da ambiguidade. “‘Muda’ a fronteira em ponto de passagem [...]. Narra com efeito as inversões e deslocamentos: a porta para fechar é justamente aquilo que se abre; o rio aquilo que dá

---

históricos, políticos e econômicos que foram desencadeados culturalmente na época e que, muitos deles, ainda perduram. Dentre eles identificamos certamente os movimentos do setor público ao privado, da monarquia à república e o movimento gritante entre as classes sociais que projeta uma imagem de otimismo, de um futuro promissor, mas resulta na mais absoluta miséria, tanto cultural quanto econômica. A atenção de Machado de Assis está voltada às minúcias, ao que é descartado, “ao que se desterritorializa no processo do movimento, nesta passagem da ordem do dia para a noite do obscurantismo, o que se perde entre a construção e a destruição, chegando ao próprio ser humano, em seu corpo orgânico e animal, entre os seus extremos culturais e suas fronteiras naturais.” (*ibid.*, p. 98-99).

Assim como Ana Luiza Andrade, ao pensar o bonde elétrico introduzido no Rio de Janeiro como corpo que se funde à crônica machadiana, evidenciando um movimento cultural desterritorializador da mecanização, interpreta-o como transporte alegórico da própria crônica, pensamos o navio *Virginian* como o veículo que não somente transportava passageiros com suas histórias de vidas, mas que possibilita pensá-lo também como um ponto de passagem por meio do qual entendemos uma significação deste veiculando a história do século XX. Desta maneira, entendemos o *Virginian* numa aproximação com o veículo alegórico do bonde, como significativos dos próprios contextos históricos a que se referem. Em *Novecento*, considerando a configuração da narrativa ficcional e o entrelaçamento de vozes narrativas das personagens que transitam pelo corpo ressonante do pianista, este se comporta como o ser em trânsito que possibilita essa travessia das histórias dos passageiros bem como da sua própria.

<sup>66</sup> CERTEAU, M. de. “Relatos de espaços”. In: *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. 16. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: RJ: Vozes, 2009, p. 195.

passagem [...]”<sup>67</sup>. Segundo Certeau, onde o mapa delimita, demarca, o relato faz uma travessia. “O relato é ‘diégese’, como diz o grego para designar a narração: instaura uma caminhada (‘guia’) e passa através (‘transgride’)”<sup>68</sup>.

Nessa direção, o *Virginian* é o ponto de passagem, o espaço físico que possibilita a existência daquele que se comporta como o *ser em trânsito*, que se arrisca numa experiência de estar no espaço entre o oficial e o poder-ser instaurado na ficção, na suspensão narrativa por meio da qual querem se fazer ouvir as vozes narrativas da (H)istória — Novecento, de forma ainda mais acentuada, um ponto de passagem, que se abre para o fluxo dessas experiências, representadas *nos* personagens da ficção.

O transatlântico se mostra pela estrutura de uma verdadeira cidade flutuante. O espaço físico, a estrutura interna do navio, é organizado em camadas que recebem os passageiros provenientes do mundo todo, que constituem a população do navio. Nessa distribuição evidencia-se o contraste existente entre os passageiros ricos, que circulam pelo salão de baile, com finas roupas, comidas e bebidas ao som da *Atlantic Jazz Band*, a banda de Novecento que tocava para a primeira classe, e, por outro lado, os emigrantes da terceira classe que viviam numa situação de miséria.

Esse contraste visível em qualquer cidade em terra firme refletia as consequências da evolução, dos disparates que o progresso evidenciou, fez saltar aos olhos, na estrutura organizacional da sociedade. Essa desigualdade tão bem reproduzida na cidade flutuante do navio é a mesma observada nas galerias, nas Passagens, no fim do século XIX adentrando o XX. Os extremos existentes na organização das classes sociais dividiam de modo contraditório, no mesmo ambiente, luxo e ostentação de riqueza convivendo com a pobreza e a fome; reproduzia-se assim o quadro econômico e social externo que transitava dentro do transatlântico por meio das histórias dos passageiros. Assim como os pobres olhavam as galerias, as passagens, os passageiros da terceira classe tinham acesso, ouviam a música de Novecento. Porém, aqueles primeiros apenas olhavam algo que lhes era inacessível, numa experiência visual ilusória, enquanto no transatlântico, Novecento mais uma vez subverte essa lógica inerente à cidade moderna, oferecendo o melhor e o mais autêntico da sua música para os passageiros da terceira

---

<sup>67</sup> CERTEAU, M. de. “Relatos de espaços”. In: *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. 16. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: RJ: Vozes, 2009, p. 196.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 197.

classe.

*Giravano storie curiose, anche vere, alle volte, come quella del senatore americano Wilson che si era fatto il viaggio tutto in terza classe, perché era lì che Novecento suonava, quando non suonava le note normali, ma quelle sue, che normali non erano. [...] C'era dentro tutto: tutte in una volta, tutte le musiche della terra. C'era da rimanere di stucco. E rimase di stucco, il senatore Wilson, a sentire quella roba, e a parte quella storia della terza classe, lui, tutto elegante, in mezzo a quella puzza, perché era puzza vera e propria, a parte quella storia, lo dovettero portare giù di forza, all'arrivo, perché se era per lui sarebbe rimasto là sopra, a sentire Novecento per tutto il resto dei fottuti anni che gli restavano da vivere.*

(Novecento, p. 41-42, grifos nossos)<sup>69</sup>

A vivência entre os passageiros tal como compartilhada no ponto de passagem, nesse espaço do navio em que transita gente de toda parte do mundo, nos permite pensar a formação dentro do navio de um microcosmo, uma espécie de comunidade primitiva que, junto ao pianista, é nutrida e embalada por esse ambiente maternal, pelo útero puro do *Virginian*, a nave mãe.

Nessa “horda primitiva”, como naquelas discutidas por Peter Sloterdijk<sup>70</sup>, consideramos dentro do *Virginian* a “existência” de um

---

<sup>69</sup> Circulavam histórias curiosas, inclusive verdadeiras, às vezes, como aquela do senador americano Wilson, que fez toda a viagem na terceira classe, porque era ali que Novecento tocava, quando não tocava as notas normais, mas as dele, que normais não eram. [...] Havia tudo dentro: tudo de uma vez só, todas as músicas da Terra. Era de se ficar de boca aberta. E ficou boquiaberto o senador Wilson, ao ouvir aquela coisa, e agora aquela história da terceira classe, ele, todo elegante, no meio daquele fedor, porque era um verdadeiro fedor, agora aquela história, tiveram que fazê-lo descer à força, na chegada, porque se fosse por ele ficaria lá em cima, escutando Novecento pelo resto dos malditos anos que lhe restavam pra viver. (grifos nossos)

<sup>70</sup> SLOTERDIJK, P. *No mesmo barco*: ensaio sobre a hiperpolítica. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

Em seu estudo *No mesmo barco*, Peter Sloterdijk pensa a história da humanidade a partir da desestabilização do conceito de História de um ponto inicial que considera o homem a partir do que se nomeou de sociedade moderna, das grandes civilizações, descartando a existência do homem e sua organização em comunidade na pré-história, termo este por ele também criticado por levar em conta o marco de uma história em uma concepção de um ponto de vista único do homem, de quando começa a escrevê-la conforme seu interesse. Assim, o autor investiga três conjunções de ideias concretas constitutivas da sociedade, que, segundo ele, possibilitaram,

grupo de pessoas que convivem coletivamente, no qual “pertencer-se” significaria “ouvir juntos”<sup>71</sup> dentro do ambiente no qual se estabeleceu uma convivência que reuniu, deslocou pessoas para um interior comum e ampliado. “Para hordas primitivas da estepe, isto parece não ser tão difícil quanto para nações modernas e sociedades multiculturais de centenas de milhões de pessoas”<sup>72</sup>.

A formação dessa horda primitiva associa-se ao agrupamento dos passageiros na viagem à terra prometida, aponta uma reivindicação pelo narrar questionando aquela situação a que foram sujeitados em decorrência da conjuntura socioeconômica resultante dos “avanços” da modernidade. Convivendo no *Virginian*, essa congregação de passageiros que forma uma jangada à deriva em que todos os componentes através de cordões umbilicais psico-acústicos, por meio dos quais todo indivíduo está continuamente ligado, em maior ou menor escala, ao corpo sonoro do grupo, encontraram na suspensão possível instaurada por meio da ficção a possibilidade de ouvir juntos e se fazerem ouvir. No ventre do *Virginian* formou-se o nutrido corpo sonoro do grupo, conseguindo vibrar em si mesmo; compôs-se uma configuração sócio-uterina, produzindo um efeito de espaço interior comunitário. Da mesma forma que

viver em sociedade significa repousar sobre um regaço-fantasma em parte imaginário, em parte psico-acústico — a idéia de algo que abriga e

---

talvez milhares de gerações anteriores à nossa, a arte de pertencer ao coletivo. A partir de três imagens, mostra “como da madeira torta da pré-humanidade de hordas, foram inicialmente talhadas as antigas populações de caçadores e colhedoras; como então na era agroocultural, os impérios e reinos locais foram dispostos em camadas superpostas; e por último, no industrialismo, como uma sociedade de trânsito internacional que tende à desfronteirização começa a criar relações planetárias pós-imperiais.” (p. 16) Sloterdijk apresenta uma espécie de teoria em três etapas da história da humanidade, inspirada na metáfora da navegação: “o primeiro sob o símbolo de jangadas, nas quais pequenos grupos de pessoas navegam através de gigantescos espaços de tempo; o segundo, como a era da navegação costeira, com galeras nacionais e regatas de dominação, saindo para arriscadas e distantes metas por meio de uma visão de grandeza psiquicamente ancorada na Santa Ordem Masculina; e o terceiro, como era dos super-ferries que, quase inconduzíveis pela enormidade, trafegam por um mar de afogandos, com turbulências trágicas se abatendo no casco do navio e aflitas conferências a bordo sobre a arte do possível.” (p. 17) Esse panorama, nas palavras do autor, “resultaria num afresco histórico e mundial de formatos hegelianos — para total irritação daqueles que acolheram aliviados a tese de que grandes narrativas não seriam mais possíveis.” (p. 17)

<sup>71</sup> SLOTERDIJK, P. *No mesmo barco*: ensaio sobre a hiperpolítica. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 1999, p. 26. Em nota explicativa, a tradutora informa o jogo de palavras que o autor utiliza, de difícil tradução para o português: *zusammgehören* (‘pertencer-se’) e *zusammen hören* (‘ouvir juntos’).

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

envolve, que nos permite ouvir e pertencer-se juntos, assim como uma mãe murmurante junto ao fogo, que no arbusto próximo mantém a grande família dispersa em sua esfera pacífica<sup>73</sup>,

viver na espécie de “horda primitiva” que se formou junto ao pianista no espaço fértil do navio aproximou a população ali recriada, vinda de todos os lugares do mundo para o interior ampliado, o espaço sócio-uterino, do *Virginian*. Nesse sentido, o espaço oco, o ventre do navio, funciona como uma espécie de caixa acústica na qual é possível a ressonância dessas vibrações sonoras das histórias, a partir do corpo ressonante representado pelo pianista do mar Novecento.

Como pontos de passagem, o navio e o pianista são corpos espaciais nos quais ocorre uma ressonância das histórias dos personagens. Novecento, porém, como corpo ressonante, acrescenta a sua própria história à composição do quadro questionador da pobreza de experiência à qual foi submetido o homem na modernidade.

Por meio da experiência vivida do pianista somada às outras vozes presentes no enredo na mesma direção do interrogar, inicia-se uma desconstrução da História, abre-se um espaço para a reflexão, para *o entendimento*, na narrativa, por meio de uma experiência contrária àquela sedutora do olhar — a experiência sensível da escuta. No movimento de estar à escuta do contexto das histórias de cada passageiro, entendê-las e fazê-las transitar a seu modo, por meio de sua música, Novecento faz ressonar o coro das vozes que interpelam a História, por essa fenda aberta pela suspensão possível na narrativa.

As vozes dos passageiros que clamavam por se fazerem ouvir buscavam indagar as suas próprias histórias de vida naquele contexto que apontava para o movimento ao qual estavam sendo lançados. O que fazer em meio às expectativas frustradas que se revelaram contrárias àquelas promessas de prosperidade, em meio àquela desigualdade que saltava aos olhos? Procurar desestabilizar as regras daquela experiência que lhes estava sendo imposta foi o início de uma experiência outra que tornou possível aos passageiros se fazer ouvir e fazer ser ouvido o apelo por suas histórias — em busca de escovar a História e as experiências ilusórias da modernidade a contrapelo. A experiência proporcionada pela sensibilidade da escuta, de estar disposto à escuta, de prestar ouvidos.

Estar à escuta, “*a l’ecoute*”<sup>74</sup>, é, segundo o filósofo Jean-Luc

<sup>73</sup> SLOTERDIJK, P. *No mesmo barco*: ensaio sobre a hiperpolítica. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 1999, p. 26.

<sup>74</sup> NANCY, J-L. *A la escucha*. Trad. Horacio Pons, Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

Nancy, uma expressão que retoma o verbo “*écouter*” e seu núcleo de sentido, no qual se unem o uso do órgão sensorial, o ouvido, e uma tensão, intenção e atenção. Nesse sentido, estar à escuta seria “aguçar o ouvido filosófico”, como o autor aponta ser necessário para que o homem consiga discernir como a valorização atribuída ao sentido da visão no pensamento da sociedade ocidental predominou sobre o sonoro, causando a cegueira, a alienação que assolou a humanidade. Portanto, seria preciso aguçar a capacidade do homem de escutar, de entender, de estar à escuta.

Na suspensão possível na narrativa, Novecento, no movimento constante das viagens realizadas durante toda a vida, sempre no entre-lugar dos continentes europeu e americano, é revestido de características de um ser em trânsito, que viabiliza a circulação das histórias. Assim, o pianista é o ser que *ausculta*, presta ouvidos aos passageiros, de modo a *entender* neles suas histórias, inscritas *em* cada um com quem ele tem *contato*.

*Il mondo, magari, non l'aveva visto mai. Ma erano ventisette anni che il mondo passava su quella nave: ed erano ventisette anni che lui, su quella nave, lo spiava. [...]*

*In questo era un genio [...]. Sapeva ascoltare. E sapeva leggere. [...] sapeva leggere la gente. I segni che la gente si porta addosso: posti, rumori, odori, la loro terra, la loro storia...*

(Novecento, p. 39)<sup>75</sup>

Esse saber escutar do pianista se manifesta na disposição em prestar ouvidos não somente às histórias dos passageiros, como também às músicas que traziam consigo. Ao se reunirem, os emigrantes da terceira classe cantavam e tocavam, compartilhando com Novecento também as suas experiências musicais, as quais ressonavam na infinita música do pianista do mar:

*Prima ascoltava: voleva che la gente gli cantasse le canzoni che sapeva, ogni tanto qualcuno tirava fuori una chitarra, o un'armonica, qualcosa, e*

---

<sup>75</sup> O mundo, pode ser que nunca o tivesse visto. Mas fazia vinte e sete anos que o mundo passava sobre aquele navio: e fazia vinte e sete anos que ele, sobre aquele navio, o espiava. [...]

Nisto era um gênio [...]. Sabia escutar. E sabia ler. [...] sabia ler as pessoas. Os sinais que as pessoas carregam consigo: lugares, ruídos, cheiros, a sua terra, a sua história...

*iniziava a suonare, musiche che venivano da chissà dove... Novecento ascoltava. Poi incominciava a sfiorare i tasti, mentre quelli cantavano o suonavano, sfiorava i tasti e a poco a poco quello diventava un suonare vero e proprio, uscivano dei suoni dal pianoforte — verticale, nero — ed erano suoni dell'altro mondo. C'era dentro tutto: tutte in una volta, tutte le musiche della terra. C'era da rimanere di stucco.*

(Novecento, p. 42)<sup>76</sup>

Dessa maneira, ao desordenar as regras estabelecidas pelo discurso dominante de ter que pertencer à cidade tal como se apresentava lá embaixo, naquele ambiente que se exibia em abundância de fragmentos alienantes para o homem, e ressignificá-las fazendo-as *circular* a seu modo, pela ressonância, nas notas de sua música, das histórias *escutadas*, Novecento devolve ao mundo a interpretação que realiza daquele confuso quadro que avista e questiona e do qual se recusa a participar.

Em meio a todas as “possibilidades” que Novecento vislumbra no ambiente ao qual se recusa a pertencer, o homem na modernidade foi submetido a uma pobreza de experiência, que tolhe a sua capacidade de compartilhar, por meio do ato de contar histórias, o saber acumulado, e ocasiona uma sensação inquietante, que resulta no lugar-comum de que a humanidade, a vida, o mundo não têm mais sentido. A isso Jean-Luc Nancy<sup>77</sup> pondera que não temos mais sentido porque somos nós mesmos o sentido, “*enteramente, sin reserva, infinitamente, sin otro sentido que «nosotros»*”. Não que sejamos o conteúdo do sentido, e sim o sentido como elemento no qual as significações podem “*producirse y circular*”. Dessa maneira, o ser não tem sentido, mas “*el ser mismo*”, o fenômeno do ser, é o sentido, que por sua vez é a sua própria circulação; nós mesmos somos esta circulação. Portanto, a existência do sentido depende do compartilhar do próprio sentido, “*el sentido mismo es la participación del ser*”.

---

<sup>76</sup> Primeiro escutava: queria que as pessoas lhe cantassem as canções que sabiam. Às vezes alguém pegava um violão, ou um acordeom, algum instrumento, e começava a tocar, músicas que vinham sabe-se lá de onde... Novecento escutava. Depois começava a roçar as teclas, enquanto eles cantavam e tocavam, roçava as teclas e pouco a pouco aquilo se tornava um tocar propriamente dito, saíam sons do piano — vertical, preto — e eram sons de outro mundo. Havia tudo dentro: todas de uma só vez, todas as músicas da Terra. Era de se ficar de boca aberta.

<sup>77</sup> NANCY, J-L. *Ser singular plural*. Trad. Antonio Tudela Sancho, Madrid: Arena, 2006, p. 17-18.

As vozes das histórias dos passageiros, dos personagens, ressonam por meio de Novecento, que compartilha da experiência do sonoro e dessa maneira desestabiliza a experiência visual. O sentido configura-se na proliferação narrativa existente no enredo por meio da ressonância das histórias e das músicas no próprio existir do ser ressonante do pianista.

Novecento subverte os regulamentos da modernidade ao construir o sentido para sua experiência dentro do ambiente suspenso do *Virginian*. Como alternativa ao infinito da cidade, daquele ambiente que avistou na escada do navio e no qual não encontraria um sentido do qual poderia compartilhar, aprendeu a viver à escuta, captando no singular de cada experiência ouvida e compartilhada a pluralidade desse infinito que recusou. É por meio desse mecanismo que consegue, como explica em sua última conversa com o amigo Tim, “desarmar a infelicidade”.

*Un lavoro perfetto. Tutte le donne del mondo le ho incantate suonando una notte intera per una donna [...]. Il padre che non sarò mai l'ho incantato guardando un bambino morire, per giorni, seduto accanto a lui [...], quando se ne andò, guardandomi negli occhi, non fu lui ad andarsene ma tutti i figli che mai ho avuto. La terra che era la mia terra, da qualche parte nel mondo, l'ho incantata sentendo cantare un uomo che veniva dal nord, e tu lo ascoltavi e vedevi, vedevi la valle, i monti intorno, il fiume che adagio scendeva, la neve d'inverno, i lupi la notte, quando quell'uomo finì di cantare finì la mia terra, per sempre, ovunque essa sia. Gli amici che ho desiderato li ho incantati suonando per te e con te quella sera, nella faccia che avevi, negli occhi, io li ho visti, tutti, miei amici amati, quando te ne sei andato, sono venuti via con te. Ho detto addio alla meraviglia quando ho visto gli immani iceberg del mare del Nord crollare vinti dal caldo, ho detto addio ai miracoli quando ho visto ridere gli uomini che la guerra aveva fatto a pezzi, ho detto addio alla rabbia quando ho visto riempire questa nave di dinamite, ho detto addio alla musica, alla mia musica, il giorno che sono riuscito a suonarla tutta in una sola nota di un istante, e ho detto addio alla gioia, incantandola, quando ti ho visto entrare qui. Non è pazzia,*

*fratello. Geometria. È un lavoro di cesello. Ho disarmato l'infelicità. Ho sfilato via la mia vita dai miei desideri. Se tu potessi risalire il mio cammino, li troveresti uno dopo l'altro, incantati, immobili, fermati lì per sempre a segnare la rotta di questo viaggio strano che a nessuno mai ho raccontato se non a te/ [...].*

(Novecento, p. 69-71, grifo do autor)<sup>78</sup>

Desse modo, à sua maneira o pianista do mar transpôs a experiência do olhar pela sonora, que, ainda que comportando a efemeridade do som, perdurou e *circulou* disseminando a ressignificação da experiência por meio da experiência narrativa vivida na suspensão possível da ficção instaurada a partir da habilidade do pianista de ouvir, de *entendre*. Assim, revela em si mesmo a significação inerente ao homem como um único ser que pode ser pensado pluralmente, o único e o todo a um só instante, configurando o compartilhar do sentido, a participação e a circulação deste sentido do existir do homem.

---

<sup>78</sup> Um trabalho perfeito. Todas as mulheres do mundo, encantei-as tocando uma noite inteira para *uma* mulher [...]. O pai que não serei nunca, encantei-o olhando um menino morrer, por dias, sentado ao lado dele [...], quando ele se foi, olhando nos meus olhos, não foi ele que foi embora, mas todos os filhos que nunca tive. A terra que era a minha terra, em alguma parte do mundo, encantei-a ouvindo um homem que vinha do norte cantar, e você o escutava e via, via os vales, as montanhas em volta, o rio que descia lentamente, a neve no inverno, os lobos à noite, quando aquele homem acabou de cantar acabou a minha terra, pra sempre, onde quer que ela esteja. Os amigos que desejei, encantei-os tocando pra você e com você aquela noite, na feição que você tinha, nos olhos, eu os vi, todos, meus amigos queridos, quando você foi embora, foram junto com você. Disse adeus aos milagres quando vi os enormes *icebergs* do mar do Norte desmoronarem vencidos pelo calor, disse adeus aos milagres quando vi rirem os homens que a guerra tinha feito em pedaços, disse adeus à raiva quando vi encherem este navio de dinamite, disse adeus à música, à minha música, o dia que consegui tocá-la toda em uma única nota de um instante, e disse adeus à alegria, encantando-a, quando vi você entrar aqui. Não é loucura, amigo. Geometria. É um trabalho de cinzel. Eu desarme a infelicidade. Despi minha vida dos meus desejos. Se você pudesse refazer o meu caminho, encontraria todos eles, um após o outro, encantados, imóveis, parados ali para sempre, marcando a rota desta viagem estranha que nunca contei a ninguém a não ser para você/ [...].



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, pensamos a narrativa italiana *Novecento: un monologo*, do escritor contemporâneo Alessandro Baricco, a partir da compreensão do protagonista do enredo como um ser em trânsito que instaura no espaço flutuante do transatlântico no qual escolhe passar toda a sua vida uma suspensão na qual é possível viver uma experiência narrativa. Na ficção que se anuncia como um monólogo, notamos a existência de uma constante alternância de vozes narrativas que apontam para a fragmentação a que o homem foi submetido na modernidade, refletida na composição da própria estrutura narrativa do texto. A narração assume em *Novecento* então uma autoridade singular, visto que essa fragmentação de vozes, à medida que se entrelaçam na construção do enredo, revela uma proliferação narrativa, constituindo uma sequência do ato de contar histórias entre as personagens; por um ecoar de vozes querendo se fazer ouvir.

O *Virginian* é o ponto de passagem sustentado pelo mar no qual essas vozes narrativas das personagens conseguem a suspensão, o espaço oco, para fazerem ressonar suas histórias por meio do *contato* com *Novecento*. Já para o pianista, o navio é o espaço físico que lhe possibilita sustentação e apoio para sua decisão de não participar da pobreza de experiência calcada na valorização do olhar imposta no ambiente urbano. É a nave mãe onde ele supera a necessidade que a modernidade instigava no homem de viver na cidade e compartilhar dos desejos e ilusões que ela oferecia com todo o desenvolvimento que resultava nas contradições às quais o homem moderno foi lançado. A escolha do personagem de jamais descer em terra firme, de recusar a cidade com sua infinitude de (im)possibilidades, não configura, a nosso ver, um ato de conformismo, acomodação ou mesmo covardia, mas sim um mecanismo para subverter a lógica inerente da cidade moderna.

Por meio do contato com os passageiros do navio e de sua disposição de estar à escuta, de auscultar, prestar ouvidos às suas histórias, *Novecento* consegue criar uma abertura para a reflexão, para o *entendimento*, na narrativa, por meio da experiência sensível da escuta, contrária àquela sedutora do olhar. Prestando ouvidos às histórias de cada passageiro, entendendo-as e fazendo-as transitar a seu modo, por meio de sua música, *Novecento* faz ressonar um coro de vozes que interpelam a História, por essa fenda aberta pela suspensão possível na narrativa.

Nossa leitura de *Novecento* representa uma possível interpretação do enredo, porém não esgota as inúmeras possibilidades de leitura que o

texto de Baricco propicia. Além disso, diversos aspectos vislumbrados em nosso estudo, que porém não constituíram seu ponto central, poderiam ser aprofundados em futuras pesquisas. Pode ser estudado, por exemplo, o uso da oralidade, muitas vezes apoiada num emprego diferenciado da pontuação. A pontuação em si também constitui um aspecto interessante no texto de Baricco, como seu uso da barra inclinada (/), utilizada para indicar suspensões de pensamento ou para separar orações como se fossem versos de um poema, o que mereceria um estudo privilegiando um pensamento sobre o lirismo, a poeticidade que compõe a linguagem de *Novecento*.

Estudos transversais, ligando aspectos presentes em diferentes obras de Baricco, também seriam relevantes. Elizabetta Tarantino, por exemplo, como mencionamos anteriormente, estabelece uma relação entre os três primeiros romances do autor, *Castelli di Rabbia*, *Oceano mare e Seta*, quanto à metaliterariedade presente em todos eles. Em nosso segundo capítulo, apontamos as maneiras opostas como os temas da cidade e da modernidade transparecem em *Novecento* e *Castelli di Rabbia*, tópico que poderia ser discutido mais detalhadamente.

Também interessantes são as relações possíveis de estabelecer entre *Novecento* e obras de outros autores. Uma possibilidade bastante rica seria estudar a proximidade, quanto a alguns temas, entre *Novecento* e *Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino. Kublai Khan, no texto de Calvino, não pode conhecer todo o próprio império pessoalmente devido a sua vastidão, tendo contato com ele somente por intermédio das narrativas fantásticas de Marco Polo, de maneira comparável a como Novecento conhece o mundo externo ao *Virginian* somente por meio das histórias contadas pelos passageiros. As próprias viagens de Marco Polo, porém, são também realizadas apenas pela imaginação, conforme observa o imperador a certa altura: “Não sei quando você encontrou tempo de visitar todos os países que me descreve. A minha impressão é que você nunca saiu deste jardim.”<sup>1</sup>

Assim, acreditamos que nosso trabalho tenha contribuído para os estudos literários com uma proposta de pensamento dessa narrativa como desestabilizadora da ordem vigente baseada na experiência visual imposta na sociedade moderna, por meio da experiência sensível da escuta e do “entendimento”, que possibilita a circulação das histórias e a sobrevivência do ato de narrar.

---

<sup>1</sup> CALVINO, I. *Cidades Invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 95.

## REFERÊNCIAS

### Obras citadas

AGAMBEN, G. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

ANDRADE, Ana Luiza. “Passagens de *Bond*, com Machado”. *Travessia 33*. Revista de Literatura da Pós-Graduação, EDUFSC, 1996.

BARICCO, A. *Castelli di rabbia*. Milano: Feltrinelli, quinta edizione, 2010.

———. *Mundos de vidro*. Trad. Elia Ferreira Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

———. *Novecento: un monologo*. Torino: Angelo Manzoni, 2000 (Collana Corpo 16).

BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENJAMIN, W. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

———. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRACCI, C. *Alessandro Baricco: le utopie del narrare*. Roma, 2000. Tesi (Laurea) – Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Roma La Sapienza.

BUCK-MORSS, S. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Arcadas ou Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. BH/ Chapecó: Ed. UFMG/ Argos, 2002.

CALVINO, I. *Cidades Invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. 16. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: RJ: Vozes, 2009.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Trad. Eduardo Brandão. 4. ed., São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FANTIN, M. C. M. B. *A arte de narrar em Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós*. São Paulo: 2008. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana/Orientação: Profa. Dra. Doris Nátia Cavallari) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP.

GOMES, R. C. *Todas as cidades, a cidade*. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

———. Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura. *Revista Semear* (PUCRJ), Rio de Janeiro, v. 1, p. 179-188, 1997. Disponível em: [http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/semiar\\_1.html](http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/semiar_1.html). Acesso em 29 mar. 2011.

———. A cidade moderna e suas derivas pós-modernas. *Revista Semear* (PUCRJ), Rio de Janeiro, v. 4, p. 29-37, 2000. Disponível em: [http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem\\_03.html](http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem_03.html). Acesso em 29 mar. 2011.

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. *Teatro de se ler: o texto teatral e a formação do leitor*. 2007. 173 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2007.

HOBSBAWM, Eric J. *A era dos impérios, 1875-1914*. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 13. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens* (O jogo como elemento de cultura). Trad. João Paulo Monteiro, São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1971.

NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Trad. Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena, 2006.

\_\_\_\_\_. *A la escucha*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

RAMOS, L. F. . A rubrica como literatura da teatralidade. Sala Preta (USP), São Paulo, v. 1, p. 9-21, 2001.

PITA, Luiz Fernando Dias. Nelson Rodrigues e a reversibilidade do texto teatral. *Augustus*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 13, p. 32-39, Jul./Dez. 2001.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et all. *A personagem de ficção*. 9. ed., São Paulo: Perspectiva, 1998.

SANCHES, R. G. y. *O simbolismo das águas em Baricco*. São José do Rio Preto: 2005. Tese (Doutorado em Letras – Área de Teoria da Literatura / Orientação: Prof. Dr. Carlos Daghlian) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista – UNESP.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões Almeida Junior (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VIRNO, Paolo. *Parole con parole: poteri e limiti del linguaggio*. Roma: Donzelli, 1995.

SCARSELLA, A. *Alessandro Baricco*. Fiesole (Firenze): Cadmo, 2003.

SLOTERDIJK, P. *No mesmo barco: ensaio sobre a hiperpolítica*. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

TARANTINO, Elisabetta. Sailing off on the Adel: Alessandro Baricco's Metaliterary Trilogy. *Romance Studies*, Vol. 25 (3), July 2007. University of Warwick, UK. p. 241-255.

**Obras consultadas**

AGAMBEN, G. Bartleby o de la contingencia. In: DELEUZE, G.; AGAMBEN, G.; PARDO, J. L. *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville*. Trad. José Manuel Benítez Ariza. Valencia: Pre-textos, 2002. P. 93-136.

———. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

———. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

AUGÉ, M. *Não-Lugares*. 7. ed. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

ALIGHIERI, D. *La divina commedia*. BiblioBazaar, 2009.

ARSILLO, Vincenzo. O mar e a terra que foram: uma leitura de memória de elefante de António Lobo Antunes. *Revista Semear*. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 9. Disponível em: [http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/9Sem\\_15.html](http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/9Sem_15.html) Acesso em 29 março 2011.

BACHELARD, G. *A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BALBONI, P. E.; CARDONA, M. *Storia e testi di letteratura italiana per stranieri*. 2. ed. Perugia: Guerra Edizioni, 2004.

BARICCO, A. *City*. Trad. Roberta Barni. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

———. *L'anima di Hegel e le mucche di Wisconsin. Una riflessione su musica colta e modernità*. 1. ed. Milano: Garzanti, 1996.

———. *Novecentos: um monólogo*. Trad. Y. A. Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

———. *Oceano mare*. 21. ed. Milano: Rizzoli, 2007.

———. *Oceano mar*. Trad. Roberta Barni. São Paulo:

Iluminuras, 1997.

BARTHES, R. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini [et al.] 4ªed. São Paulo: UNESP, 1998.

BARENGHI, Mario. A memória da ofensa: recordar, narrar, compreender. *Novos estudos – CEBRAP* nov. 2005, n. 73, p. 176-191. ISSN 0101-3300 indexado em SciELO Brazil.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

———. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Braziliense, 1984.

———. HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.; HABERMAS, J. *Textos Escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald [et al.] 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Os Pensadores.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moises e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAPELA, C. Buquê sem perfumes nem rosas que são 13. *Anuário de Literatura*, v. 15, n. 1, p. 236-254, jul. 2010. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/14286/13143>. Acesso em 27 out. 2010.

———. Idílios-Exílios. *Boletim de Pesquisa Nelic*, v. 9, n. 14, p. 78-86, 2009.2.

FANTIN, M. C. M. B. “Quando o olhar se faz visão: O diálogo entre Oceano mar, de Alessandro Baricco, e Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago”. *Rascunho* O jornal de literatura do Brasil. Curitiba- PR 15 de agosto de 2009.

FIRESTONE, Ross. *Swing, Swing, Swing: The Life and Times of Benny Goodman*. Nova York: Norton, 1993.

GULLO, Annita. Os “novíssimos”: a narrativa contemporânea italiana em foco. XI Congresso Internacional da ABRALIC *Tessituras, Interações, Convergências* 13 a 17 de julho de 2008. USP, São Paulo, Brasil.

MESCOLINI, C. *La narrativa di Alessandro Baricco*. Roma, 2000. Tesi (Laurea) – Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Roma La Sapienza.

PETERLE, Patrícia. Da política à literatura: o percurso de Ignazio Silone. *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 11, n. 1, p. 99 – 110. Rio de Janeiro Jan./June 2009. indexado em SciELO Brazil. Print version ISSN 1517-106X doi: 10.1590/S1517-106X2009000100009. Disponível em: [http://link.periodicos.capes.gov.br/sfx/c3?sid=metalib:L\\_SCIELO&id106X&date=2009&volume=11&issue=1&spage=99&epage=110&aulast=Peterle&aufirst=&aunit=&title=Alea&atit](http://link.periodicos.capes.gov.br/sfx/c3?sid=metalib:L_SCIELO&id106X&date=2009&volume=11&issue=1&spage=99&epage=110&aulast=Peterle&aufirst=&aunit=&title=Alea&atit)

RICCI, C.; SALINARI, C. *Storia della letteratura italiana: con antologia degli scrittori e dei critici*. Bari: Laterza, 1988.

SAFRANSKI, R. *Nietzsche: Biografia de uma tragédia*. Trad. Lya Luft. 2. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 09-26.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

ZANICHELLI. *Enciclopedia Zanichelli 2006 a cura di Edigeo*: dizionario enciclopedico di arti, scienze, técnicas, letras, filosofia, história, geografia, direito, economia. Bologna, 2006.

## Sites visitados

[www.labcity.it](http://www.labcity.it). Acesso em: 30 abr. 2011

<http://www.desvendandoteatro.com/>. Acesso em: 30 dez. 2010.

<http://www.fsh.unl.pt/invest/edtl/index.htm>. Acesso em: 30 dez. 2010.  
E-Dicionário de Termos Literários. Edição e Organização de Carlos Ceia. ISBN: 989-20-0088-9 Copyright © [Carlos Ceia](#) 2005.

[http://theurbanearth.wordpress.com/2009/05/14/exposicao-universal-de-1900-em-paris/](http://theurbaneearth.wordpress.com/2009/05/14/exposicao-universal-de-1900-em-paris/). Acesso em: 09 fev. 2011.

<http://www.youtube.com/watch?v=iTDrS6TShdsSafatle> [Debussy](#) e o nascimento da modernidade

Palestra de Vladimir Safatle no âmbito do projeto "Música na Cabeça" da OSESP. <http://www.osesp.art.br/>. Acesso em 09 fev. 2011.

[http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20071013/not\\_imp64307,0.php](http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20071013/not_imp64307,0.php) Acesso em 17 março. 2011.

[http://www.arq.ufsc.br/arq5661/trabalhos\\_2003-1/vidros/paginas/emprego\\_na\\_evolucao\\_da\\_arquitetura.htm](http://www.arq.ufsc.br/arq5661/trabalhos_2003-1/vidros/paginas/emprego_na_evolucao_da_arquitetura.htm)  
[http://www.arq.ufsc.br/arq5661/trabalhos\\_2003-1/vidros/paginas/emprego\\_na\\_evolucao\\_da\\_arquitetura.htm](http://www.arq.ufsc.br/arq5661/trabalhos_2003-1/vidros/paginas/emprego_na_evolucao_da_arquitetura.htm) Acesso em 10 maio. 2011.

[http://www.abedit.com/fr/LIVRES/tanikawa\\_klee.html](http://www.abedit.com/fr/LIVRES/tanikawa_klee.html) Acesso em 13 maio 2011.

## Entrevistas

“Entrevista com Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós”, na *Revista de Literatura e Arte Etcetera* número 9, Curitiba: Travessa dos Editores, 2006, p. 188-193, por Maria Célia Martirani Fantin.

“Minhas histórias vêm da voz”, diz Alessandro Baricco. *Jornal O Globo* documento arquivado em Entrevistas, Mal do dia, de 31 de dezembro de 2008, por André Miranda.

### **Filmes**

*A lenda do pianista do mar.* (1999) Direção: Giuseppe Tornatore.

*E la nave va.* (1983) Direção: Federico Fellini.