



Fato & ficção em *Candido* de Leonardo Sciascia

Maria Gloria Cusumano Mazzi – Unesp/Araraquara

RESUMO: O presente artigo pretende demonstrar como Leonardo Sciascia entretetece dados históricos na trama ficcional de *Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia*, problematizando a natureza da relação presente/passado, revendo conscientemente, e até ironicamente, fatos e mitos históricos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura & História; discurso histórico; discurso ficcional; interdiscursividade.

*Poiché nulla di sé e del mondo sa la generalità degli uomini,
se la letteratura non glielo apprende.*

Leonardo Sciascia

É próprio da arte, como uma das formas possíveis de conhecimento do mundo, questionar a realidade. Sendo produto de um tempo e de um lugar determinados, a obra de arte, essa configuração estética do mundo, fala direta ou indiretamente do homem em interação com seu universo. Ao representar a História, a ficção contemporânea cria a possibilidade de discutir suas versões, ao mesmo tempo que mostra quão dolorosa e incerta ela pode ser.

Quando pensamos na relação entre História e ficção, coloca-se, imediatamente, a questão dos conceitos de “verdade” e “realidade”, os quais em geral aparecem relacionadas à primeira. Porém, como ensina Barthes (1988), o discurso da história será considerado “verdadeiro” não pela fidelidade da reprodução factual, mas pelo modo como os fatos vêm articulados na estrutura da própria linguagem. Afinal, o historiador constrói seu discurso reunindo e organizando mais significantes do que acontecimentos que só têm existência lingüística e, por isso mesmo, não podem ser considerados simples cópias da

“realidade” a qual, por sua vez, pertence a um campo extra-estrutural. Assim, no discurso da história, a prova da verdade encontra-se na arquitetura de suas articulações e na abundância dos detalhes concretos que correspondem a significantes sem significado, que fazem alusão direta ao referente, gerando o esperado “efeito de realidade”

Os conceitos de “verdade” e “realidade” sofreram mudanças ao longo dos anos, assim como mudaram as narrativas histórica e literária. Durante o século XIX, a História e a literatura quase se fundiram, por exemplo, no romance realista e no realismo buscado pelo romance histórico.

Se houve um tempo em que o discurso literário não precisava mostrar sua relação com o referente, hoje isso não é mais possível, ele está irreversivelmente atrelado à verdade, entendida como ilusão referencial de marca realista. É adequado assinalar as palavras do crítico René Welleck a esse respeito:

É sempre incômodo para os estetas negar a verdade como critério da arte por basicamente dois motivos: primeiramente porque a verdade é um termo bastante honroso pela atribuição da qual se exprime um respeito sério pela arte; em segundo porque illogicamente se receia que, se a arte não for “verdadeira” será então uma “mentira” como Platão impulsivamente lhe chamou (Welleck & Warren, s.d.: 41).

De fato, Platão, na sua concepção ontológica da arte, expulsou os poetas da República por considerá-los mentirosos e “simples imitadores das aparências da virtude e dos outros temas que tratam [...]”; toda espécie de imitação realiza a sua obra longe da verdade” (Platão, 1965: 13).

Contrariando seu mestre Aristóteles, que tem uma concepção estética da arte, considera a superioridade da ficção em relação à História (limitada à representação do contingente e do particular) e vê o poeta sob uma perspectiva eufórica. Aristóteles, no século III a.C., afirma, na *Poética*, que

não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa [...]; – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e o outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e de mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o

universal, e esta o particular. Por "referir-se ao universal" entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário é o que fez Alcebíades ou o que lhe aconteceu (Aristóteles, IX, 1966: 78).

Leonardo Sciascia (1921-1989), escritor siciliano do *Novecento*, parece pertencer àquele grupo de escritores que, defendendo a teoria aristotélica da ficção, acredita no poder paradoxal que a ficção tem de mostrar o ilusório do mundo. Segundo sua declaração numa entrevista dada a Michael Jakob em 1987 e publicada em 1990, os grandes escritores nunca se enganam em relação ao homem, à sociedade e ao momento histórico. O historiador, ao contrário, pode equivocar-se.

Con tutto il rispetto per il lavoro degli storici, devo comunque notare che una simile falsificazione della verità è possibile proprio nelle opere di storia piuttosto che nei testi letterari. Io credo che la verità della storia venga fuori, al di là di quella che è la verità dello storico, nel racconto letterario. Lo storico, e non lo scrittore, può mistificare la verità, può andare per tesi preconconcette. Lo scrittore coglie sempre la verità (Jakob, 1990: 14, grifos nossos).

Naturalmente, há que se perguntar de que verdade se trata e que tipo de escritor consegue dizê-la.

Leitor assíduo dos franceses, Sciascia lê o conto filosófico de Voltaire, *Candide ou l'optimisme* (1759) e o reescreve em *Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia* (1977), parodiando (paródia como canto-paralelo) o modelo voltaireano para visitar criticamente a história de seu próprio país (Mazzi, 1999).

A história do personagem Candido confunde-se com a História da Itália do pós-guerra, na busca da identidade (ideológica, cultural, histórica) perdida no conflito mundial. Nesse sentido, Candido pode ser lido como a alegoria da Itália desse período. A alegoria (falar o outro; dizer *B* para significar *A*) é uma descrição ou uma imagem que esconde um significado diferente do literal e não imediatamente compreensível, e deve ser interpretada como tal.

Entretecendo dados históricos na trama predominantemente ficcional de *Candido*, Sciascia consegue problematizar a natureza da relação presente-pasado e rever conscientemente, e até ironicamente, fatos e mitos históricos.

A História contemporânea é fonte permanente de inspiração do discurso sciasciano, que transforma a realidade histórica objetiva em realidade estética; isto é, elementos históricos integram-se à ficção, passando a obedecer às suas leis internas. A história figura no texto literário sem alterar-lhe a especificidade, ou seja, sem que ele perca seu estatuto ficcional. Realidade em arte é sempre algo criado, não existe fora do papel. O escritor usa de certas convenções para criar a ilusão de vida real, aproximando, o máximo possível, uma representação simbólica do mundo real ao mundo real em si. Essa realidade estética, construída pelo discurso literário, recorta um momento da História da Itália em cuja sociedade personagens fictícios vão viver suas aventuras individuais, agindo e refletindo sobre ela. Os fatos históricos são usados pela literatura para garantir ao relato um estatuto de verdade. A ficção revisita a História reinventando o real ou o factual com meios próprios e elaborando a linguagem que, por sua vez, instaura uma plurissignificação textual que possibilita mais de uma leitura. Sciascia revisita, de maneira crítica, a História oficial.

Nesse universo particular recriado pelo romancista, *quase* tudo pode acontecer porque a ficcionalização pela literatura não cancela o acordo narrativo cognoscível entre o autor e o leitor, que o romance sobre a História estabelece. Em *Candido*, as situações, os fatos e as personalidades são muito reais e servem de base à ficção, que os retira do referencial histórico, lhes dá vida e os transforma em relato ficcional. A narrativa de Sciascia é basicamente linear e seu discurso tem caráter realista, com um referencial externo identificável por meio dos disfarces da ficção.

Quando o escritor anuncia no seu discurso que vai usar a História, cujos dados principais são do conhecimento geral porque ancorados numa realidade extratextual reconhecível, o “arbitrário do discurso narrativo” (Genette, 1972b: 7) fica comprometido no que diz respeito à sua direção. Vejamos: o narrador inicia o romance afirmando que Candido Munafò nasceu “*nella notte dal 9 al 10 luglio del 1943*” (p. 9). Fica estabelecido, portanto, que a aventu-

ra de *Candido* terá início a partir do final da segunda grande guerra na Itália e, daí por diante, a direção dos acontecimentos históricos não poderá ser alterada. Tais fatos, cuja existência é comprovada por meio de documentos, não podem ser mudados porque são anteriores ao discurso literário. Portanto, fica excluído todo e qualquer episódio que esteja em contradição com nosso saber histórico. Em casos assim, o autor usa do “arbitrário narrativo de expansão” que lhe permitirá manipular as situações (ações, experiências, diálogos) de seus personagens por meio do mecanismo de múltiplas escolhas, determinado pelo critério do “possível-a-cada-instante” (Genette, 1972b: 9), seguindo a coerência interna da narrativa.

A própria estrutura formal do conto filosófico, bem ao gosto de Sciascia, também contribui para o efeito de real pela objetividade e cientificidade que cria. Como se trata de um efeito de semelhança entre duas realidades heterogêneas (o mundo lingüístico do texto e o universo do extratexto, lingüístico ou não), a ilusão mimética é sempre o resultado de uma construção. Segundo Yves Reuter (1996), tal construção se faz a partir de certos procedimentos como a “naturalização” da narrativa, sua inscrição no espaço-tempo, a motivação e verossimilhança e a preocupação didática.

A narração deve apresentar a ficção, naturalmente, como verdadeira, ora justificando a origem da história como em *Candide* que, segundo Voltaire, “*é traduit de Mr Le Docteur Ralph*” (o narrador recebeu-a de alguém confiável com quem os fatos realmente aconteceram); ora ocultando a origem e qualquer referência à enunciação. Neste caso, a narração se faz transparente e a história surge diante de nossos olhos como um fato real, como acontece em *Candido*.

A ficção inscreve-se num espaço e tempo comuns ao extratexto (recorte cronológico, datas, horas, lugares), como se fosse um pequeno fragmento de tempo dotado de um antes e um depois existentes fora do espaço da narrativa. A recorrência de nomes, de lugares e de pessoas “referenciais” no meio dos fictícios favorece um sentimento de identificação entre ficção e realidade, conforme vimos no início da narrativa sciasciana.

A motivação e a verossimilhança são fundamentais para criar o efeito de real que deve excluir o extraordinário, as extravagâncias, as incoerências e a

ambigüidade, inerentes à realidade (Genette, 1972b). Como ensina Pirandello, “as absurdidades da vida não precisam parecer verossímeis, porque são verdadeiras; ao contrário daquelas da arte, que, para parecerem verdadeiras, precisam ser verossímeis” (Pirandello, 1978: 314). Verossímil não no sentido de “conforme à realidade” ou “consoante a opinião pública”, como pensaram Platão e Aristóteles, ou seja, verossímil como a relação de um texto particular com outro mais geral; mas verossímil como “a máscara com que se dissimulam as leis do texto, e que nos daria a impressão de uma relação com a realidade” (Todorov, 1971: 98). Quanto à motivação psicológica dos personagens (causa-conseqüência), ela justifica o desenrolar das ações. A motivação pode surgir também de um excesso funcional, como o detalhe que, embora não tenha utilidade narrativa, dá credibilidade à ficção.

A preocupação didática também acompanha sempre o efeito de real, uma vez que as informações e o saber justificam e explicam o mundo da ficção. As informações aparecem sob as formas de referências e de ilustrações e são garantidas por determinados personagens especialistas (técnicos, médicos, cientistas, professores e outros) que, por meio de cenas-pretextos criadas para a manifestação do saber, explicam assuntos específicos a leitores leigos.

Sciascia usa esses procedimentos narrativos para transformar o verídico em verossímil e cria o efeito de realidade no discurso literário. *Candido* e seu preceptor, padre Antonio, por exemplo, discorrem sobre religião, política e literatura, demonstrando conhecer bem o assunto. O escritor explora outros procedimentos específicos da História como, por exemplo, a análise e reflexão de um determinado período histórico apresentado numa seqüência cronológica (a Itália de 1943 a 1977) ou, ainda, a utilização de técnicas de autenticação do discurso como datação, localização espacial e personagens históricos.

Segundo M. T. de Freitas, os personagens históricos podem ser de três tipos: “os que, apesar da pequena participação direta nas narrativas, *agem* sobre a História; os que, embora ligados aos acontecimentos narrados, são apenas *citados*; e os que pertencem à cronologia longa e funcionam como *pontos de referência* histórica” (Freitas, 1986: 17).

Em *Candido* encontramos os três tipos. Fazem parte do primeiro os generais Patton e Montgomery, que aparecem, no início da narrativa, articulados com outras técnicas de autenticação do discurso como data e local: “*Candido Munafò nacque in una grotta, [...] nella notte dal 9 al 10 luglio del 1943.[...] nella Sicilia guerreggiata dalla settima armata americana del generale Patton, dall’ottava britannica del generale Montgomery [...]*” (p. 9).

Suas identidades são facilmente comprovadas, por exemplo, num livro de História sobre a Sicília, no qual um historiador como Santo Correnti escreve: “*Nella seconda guerra mondiale (che per la Sicilia durò dal 1940 al 1943) l’isola fu occupata in trentotto giorni, dal 10 luglio al 17 agosto 1943, dalla VII armata USA del gen. George Patton, e dall’VIII armata britannica del gen. Bernard Montgomery*” (Correnti, 1995: 49).

Entre os personagens históricos do segundo tipo estão Mussolini e Badoglio: o avô de Candido, general Arturo, ex-combatente fascista apresentado como herói das guerras da Espanha e da Etiópia, conservava objetos do passado, como: *medaglie, fotografie con dedica di Mussolini, di Badoglio, del generalissimo Franco* (p. 45). Benito Mussolini, como se sabe, foi o ditador que dominou a Itália de 1922 a 1943, período em que ocorreram as referidas guerras; Pietro Badoglio foi o marechal chefe do governo italiano logo após o fim da Segunda Guerra. O general Franco, o presidente Nixon e Mao Tsè-Tung são personagens do terceiro tipo, que servem como ponto de referência à História. O primeiro aparece num episódio em que o narrador compara a situação do advogado Francesco Maria Munafò, pai de Candido, denunciado pelo próprio filho, àquela histórica do caso *Watergate*, dando vantagem ao primeiro, considerado *meno imbecille* do que Nixon, porque aquele, ao menos, não sabia que o filho costumava ficar na escuta. Os outros dois personagens são encontrados nas viagens que Candido e sua companheira, Francesca, fazem pelo mundo, constatando com amargura que tanto os partidos de direita como os de esquerda são inimigos da felicidade e do bem-estar do homem. Eles vêem contradições políticas por toda parte:

A Madrid, il giorno in cui si celebrava l’anniversario della guerra civile che Franco aveva vinto, accanto al ‘generalissimo’ che sembrava come confitto in una lastra tombale (Candido

ricordava la fotografia che suo nonno si teneva in camera da letto), videro, attento e sorridente alla parata militare che sotto scorreva, l'ambasciatore della Cina di Mao (p. 116, grifos nossos).

A ficção avança com a História e o general Arturo irá concorrer às eleições históricas, realizadas na Itália em abril de 1948, em que houve vitória esmagadora do Partido Democrata Cristão: *“Una volta eletto, trionfo personale nel trionfo che in quel 18 aprile del 1948 ebbe il partito della Democrazia Cristiana, il generale sembrò ringiovanito”* (p. 33).

Mais tarde, nas eleições de 1953, ele está enfurecido porque: *“Dal primo posto nelle elezioni del 1948, a vedersi digradato al decimo in quelle del 1953 il generale schiumava di collera”* (p. 48). As eleições e as respectivas datas correspondem às encontradas nos discursos históricos. As referências a locais e personalidades políticas continuam.

É interessante observar que a autenticidade dos personagens históricos é assegurada pela ausência de caracterização deles como tais, apresentados, obliquamente, na ficção sem nenhum traço moral ou psicológico. A presença desses personagens só se justifica em função de suas ações na História. As observações de Barthes a respeito de *Sarrasine* são esclarecedoras nesse sentido:

É precisamente esta pouca importância que dá ao personagem histórico seu peso exato de realidade: este pouco é a medida da autenticidade. [...]; pois, se o personagem histórico adquirisse sua importância real, o discurso ver-se-ia obrigado a datá-lo de uma contingência que, paradoxalmente, o “desrealizaria” [...]. Ao contrário, se estão apenas ao lado de seus vizinhos fictícios, apenas chamados para uma reunião mundana, sua modéstia [...] iguala o romance e a história (Barthes, 1992: 129).

Sciascia valoriza personalidades literárias consagradas, cujos discursos ficcionais *Candido* considera superiores aos proferidos por cientistas políticos porque, segundo ele, aqueles estão mais próximos da realidade referencial. *Candido* parece desconfiar do poder de representação do discurso da História:

Una volta che gli avvenne di affermare che, di fronte a Lenin e Marx, Victor Hugo e Zola, e anche Gorkij, erano meglio [...] perché “parlano delle cose che c'erano, ed è come se parlassero delle cose che sono venute dopo. Marx e Lenin parlano delle cose che sarebbero venute, ed è come se parlassero delle cose che non ci sono più” (p. 75).

Os escritores costumam falar de coisas verdadeiras no sentido de que elas podem ainda ocorrer. A grande obra de arte é sempre atual porque os textos literários ainda são os principais organizadores de Cultura. A “verdade” pode ser encontrada sob a máscara da ficção. Só a literatura está apta a articular o discurso da “verdade”, mesmo que seja só como denúncia de uma verdade não alcançada na prática:

A Literatura fornece um tipo único de experiência, porque trabalha com a imaginação, que produz formas de vida *possível* e diferente da nossa de todos os dias. E essa experiência colhida no contato com a imaginação criadora do escritor enriquece nossa maneira de ver os problemas cotidianos, porquanto a Literatura, caminhando antes da vida, lhe vai insinuando os caminhos que pode e deve seguir. Desse modo, o homem se aperfeiçoa com a assimilação de experiências ficcionais antecipadoras e reveladoras de dimensões e situações para além do seu mundo comum (Moisés, 1967: 25).

Até o último capítulo do romance, o narrador apresenta datas, locais ou acontecimentos precisos e de fácil comprovação extratextual, na tentativa de autenticar o seu discurso:

Nell'agosto del 1777 Candido e Francesca andarono a prendere don Antonio alla Gare de Lyon. (p.126)

Candido, Francesca e don Antonio discesero per gli Champs-Elysées. (p. 131)

Dal quai, imboccarono rue de Seine. (p. 132)

Passarono davanti alle statue di Maillol: don Antonio vagheggiò di dormire accanto ad una di quelle donne di bronzo. [...] Passarono il ponte Saint-Michel e don Antonio, quasi predicando, cominciò: “Qui, nel 1968, nel mese di maggio... (p. 132)

Ainda sobre a questão dos efeitos de realidade, há que se considerar a organização da narrativa, isto é, o modo como ela se apresenta ao leitor e vai conduzi-lo na sua leitura. Toda narrativa estabelece um acordo tácito com o leitor, que suspende sua crença para entrar no mundo da ficção. Na introdução de *Candide*, com “*Il y avait en Westphalie, dans le château*” (Voltaire, 1972: 17), ficam previstos como leitor uma criança ou alguém que se comporte como tal, aceitando que o que vai ser contado ultrapasse o razoável. Participando do jogo da ilusão, a própria questão da verossimilhança não se coloca mais e o inverossímil passa a ser a regra. Depois do “era uma vez num castelo” tudo

pode acontecer e o efeito de sentido que tal protocolo de abertura instaura é o de pura fantasia: o maravilhoso dos contos de fada.

Na narrativa de Sciascia, o acordo é outro porque, como vimos, o narrador anuncia o nascimento do personagem em tempo, data e lugar situados historicamente, além de citar personagens históricos envolvidos na trama, criando o efeito de realidade. Aqui a verdade dos fatos se impõe e o emprego de material realista é constante, como de resto acontecia no realismo verguiano e no próprio neo-realismo. O início das narrativas, portanto, constitui um ponto estratégico do texto, uma vez que programa o seu modo de leitura, além de resolver a tensão entre a informação e o interesse. Enquanto em *Candide* o narrador deve construir o mundo ficcional da narrativa, em *Candido* o leitor é introduzido, de imediato, em um universo realista com personagens nomeados ou socialmente marcados que correspondem ao nosso mundo.

Os estudiosos da narrativa, especialmente Genette, consideram a existência de dois grandes modos narrativos (*diegesis* e *mimesis*), que correspondem a duas tendências da narração (entendida como a organização da ficção na narrativa que a expõe). Embora toda história, em princípio, seja narrada no primeiro modo – *diegesis* – isso não é dissimulado e o narrador deixa ver as marcas de sua presença (narrador intruso). No segundo modo narrativo, o mimético, constrói-se a impressão de uma história sem mediador. Assim, enquanto os sumários predominam no modo de *narrar*, as cenas ocupam maior espaço no modo de *mostrar*, trazendo muitos diálogos “tais quais” eles surgem na história, ou seja, em discurso direto, como em *Candide*. Em *Candido*, são explorados os sumários; por isso as falas dos personagens são narrativizadas e/ou aparecem em forma de estilo indireto ou indireto livre. Na narrativa de Sciascia predomina o discurso indireto livre, que representa os pensamentos dos personagens sem que o narrador precise abdicar de seu estatuto de mediador. Encontramos um bom exemplo disso quando o narrador fala da hostilidade dos camponeses e das idéias socialistas do protagonista:

Dell'odio dei contadini Candido, come abbiamo detto, non si accorgeva; ma il disagio di essere il padrone di quelle terre lo sentiva. Perché dovevano essere sue, tutte quelle terre? Com'è che un

uomo – suo nonno o suo bisnonno – non lavorandole o lavorandone solo una minima parte le aveva fatte proprie? Ed era giusto riceverle come lui le aveva ricevute, e tenersele? (Sciascia, 1990: 61)

Ou ainda quando Zucco, um corretor oportunista e mau-caráter, tenta, em vão, convencer Candido a negociar seu terreno:

“Ecco... Io... Mettiamo... Ecco...” Zucco era in difficoltà, non riusciva a trovare il giusto filo del discorso; del discorso da fare a uno sprovveduto, a un cretino come il giovane Munafò. Suo padre, buonanima avrebbe capito a volo. Suo nonno pure: pur non essendo intelligente e pur essendo onesto (una smorfia di disgusto si disegnò sulla faccia di Zucco, al pensiero dell’onestà del generale). Questo qui a chi assomigliava, di chi era figlio? (p. 88)

O discurso indireto livre, bastante explorado no romance do século XX, é um discurso híbrido em que a voz do personagem entra na estrutura formal do discurso do narrador, de modo a criar uma oscilação entre a voz de um e de outro. Porque proporciona uma confluência de vozes, o discurso indireto livre marca sempre a atitude do narrador em relação aos personagens. Em Sciascia, a atitude é de distanciamento irônico e, às vezes, satírico em face deles, com exceção de Candido e de padre Antonio, nos quais a empatia é bastante acentuada, sobretudo em relação ao primeiro.

As funções narrativa e de regência são próprias de todo narrador, mas o de *Candido* assume outra função complementar importantíssima, a de meta-narrativa, que consiste em comentar o texto e assimilar a sua organização. É uma função de regência explícita que se presta a fins paródicos como, de resto, faz Sciascia.

Ao comentar os fatos, as ações e reações dos personagens, o narrador se coloca do ponto de vista do leitor. O efeito desse procedimento é um certo distanciamento irônico que acaba chamando a atenção para o momento histórico que serve de fundo para a narrativa. Um exemplo disso encontramos no momento em que, acabada a guerra, o general fascista se mostra indeciso quanto à escolha do novo partido: democrata-cristão ou comunista. O narrador justifica sua indecisão, dizendo que ele

aveva una certa propensione verso i comunisti, ricordando una massima che una volta, verso il '30, Mussolini gli aveva confidato. “Caro Arturo” gli aveva detto il duce: e il generale riferiva

la massima caricando di infinita dimestichezza il “caro Arturo”, “caro Arturo, se il fascismo crolla, non c’è che il comunismo” (p. 17).

Enquanto a declaração de Mussolini aponta o comunismo como o inimigo a ser evitado a todo custo, o general vê o partido como a alternativa natural, necessária. A ambigüidade propositadamente criada serve à tese do autor, segundo a qual todos os partidos se equiparam na busca do Poder.

Além de registrar a presença da subjetividade no discurso (inerente à própria narrativa literária), as intrusões do narrador servem para dizer ao leitor que ele está diante de uma obra de ficção. Vale lembrar que toda técnica deve ser interpretada em seu contexto histórico. As intrusões do narrador, em séculos passados, contestavam as convenções e a recusa do realismo. Elas concorriam para criar o efeito de verossimilhança na narrativa. Hoje, as intrusões contestam a vontade realista e chamam a atenção para o fazer do texto, para os mecanismos da escritura. O narrador dissimula sua presença, dando a palavra aos personagens que expressam suas opiniões, defendendo diferentes discursos como o da família, o da Igreja, o do Partido e outros. Desse procedimento resulta uma narrativa polifônica, construída sobre instâncias discursivas marcadas por formações ideológicas. O próprio conto filosófico por si só tem esse caráter fortemente dialogizado, dialético.

Como pudemos ver, Sciascia manipula personagens, paisagens e eventos da realidade histórica, inserindo-os num universo estético-ficcional, criando uma nova realidade conforme sua ideologia. Aqui, talvez pudéssemos assinalar o limite (ideológico, não estético) de Sciascia. Segundo o crítico Giuseppe Bonura, “*Sciascia non ama la Storia con la maiuscola. Per lui la Storia è il peccato originale*” (1990: 293). De fato, *Candido* sente-se feliz só no final do romance quando se libera da História (da ideologia).

Retomando a afirmação inicial, esse personagem pode ser lido como a alegoria da Itália do pós-guerra. Ora, o personagem nasce em 1943, na Sicília, na noite do desembarque dos aliados na ilha. Desde o nascimento até a idade de 34 anos, sua trajetória corresponde a uma seqüência de rupturas – familiar, religiosa, educacional, político-partidária – que ocorrem também no interior da sociedade italiana do momento.

A primeira grande ruptura de Candido-Itália se dá na mudança repentina de seu nome, decorrente da nova situação histórica: o fim da guerra, o bombardeio, a invasão dos americanos na Itália. O narrador explica:

Indicato dal destino – e cioè dagli avvenimenti che da quella sera corsero in Sicilia e in Italia – fu invece il nome che gli misero; e carico di destino anche. Fosse nato dodici ore prima, nella città fino a quel momento mai bombardata, il suo nome sarebbe stato Bruno: quello del figlio di Mussolini che da aviatore era morto e che viveva nel cuore di tutti gli italiani come l'avvocato Munafò e sua moglie, Maria Grazia [...] (Sciascia, 1990: 10).

Após o bombardeio, o até então Bruno passa a ser Candido, nome escolhido acidentalmente, “quasi surrealmente” pelo pai quando este sai ileso de uma explosão: “*E si trovò a pronunciare e a ripetere, a ripetere la parola ‘candido’*” (p. 11).

A mãe, Maria Grazia, filha de um general fascista, aceita a troca do nome de Bruno para Candido por razões não tão nobres quanto as que determinaram a escolha do primeiro que homenageava Mussolini. Agora era preciso acompanhar as mudanças históricas que estavam ocorrendo. Diz o narrador: “*Come una pagina bianca, il nome Candido: sulla quale, cancellato il fascismo, bisognava imprendere a scrivere vita nuova*” (p. 10).

A Itália-bruna permite duas leituras: a primeira refere-se ao período fascista, enquanto *bruna*, em italiano, significa turva, escura, carente de luz, como foi a ditadura. Com o fim da Segunda Guerra e a queda de Mussolini (1943), de *bruna*, a Itália passa a cândida, na esperança de que a Nação seja reconstruída, escrevendo-se uma nova página na História. Na segunda leitura, *bruna* pode representar a cor morena predominante nos italianos, da qual deriva o nome próprio Bruno. Com a entrada dos americanos no país, a Itália fica mais cândida, isto é, mais clara (*bionda* = loira), à medida que os valores deles vão dominando a península.

A segunda ruptura de Candido-Itália ocorre justamente no momento difícil da reconstrução do país. Candido bebê não se adapta ao leite materno e a nenhum outro disponível no lugar, criando uma situação deveras constrangedora para seu pai, que se vê obrigado a pedir ajuda ao inimigo:

L'avvocato Munafò fu perciò costretto a venir meno a quella dignità patriottica che aveva deciso di mantenere nei riguardi del nemico vincitore: andò a trovare il capitano americano che nella città comandava tutto e tutti, gli prospettò la condizione di affamato in cui Candido si dibatteva e guaiva, e specialmente di notte (p. 15-16).

A resposta ao apelo foi imediata, uma vez que “*il capitano se ne commosse: gli mandò a casa latte in polvere, latte condensato, latte semicondensato, zucchero, caffè, fiocchi di avena, biscotti al malto e carne in scatola*” (p. 16), todos produtos (em sua maioria industrializados) vindos da América. A Itália vencida curva-se diante do vencedor, é obrigada a aceitar suas condições de ajuda e paga um preço alto para reerguer-se: a perda da própria identidade. Após a Segunda Guerra, a América do Norte autoriza seus imigrantes italianos a enviarem alimentos enlatados, roupas, calçados, remédios e outros objetos de uso pessoal aos parentes necessitados que permaneceram na Itália. Acompanhavam os tão esperados *pacchi* (pacotes) *d'America* cartas dos ítalo-americanos recomendando o voto para o Partido da Democracia Cristã. O voto comunista, eles advertiam, impediria a continuidade da ajuda americana. Assim, a Itália passa a vestir-se, a comer e a pensar à americana, arriscando perder a própria identidade. O narrador mostra bem esse processo por meio das transformações físicas que se estão verificando em Candido:

Mentre Maria Grazia costruiva la nuova fortuna politica di suo padre, Candido veniva su, grazie al latte e ad altri prodigiosi alimenti americani, roseo e biondo da bruno che pareva nei primi giorni di vita. Somigliava sempre di più a John H. Dykes – ad Amleto (ma l'avvocato Munafò, con scontroso ostinazione, continuava a chiamarlo Ggionn) (p. 17, grifos nossos).

Apesar de perder a guerra, Francesco Maria reluta em chamar o dominador pelo seu nome, insistindo no modo italiano de pronunciá-lo: *Ggionn*. O capitão é um personagem híbrido que representa as duas culturas, italiana e americana, totalmente assimiladas, com predomínio da segunda. O narrador apresenta-o como John H. Dykes, professor de literatura italiana na América, filho de uma imigrante siciliana, e explica que “*la H. stava per Hamlet: rivelazione che incantò poi Maria Grazia, al punto che finì col chiamare il capitano semplicemente Amleto, quando tra loro ci fu sufficiente confidenza*” (p. 16). Daí

por diante, o capitão será referido pelo narrador e por Maria Grazia sempre como Amleto. E, parodiando o homônimo shakespeariano, o ítalo-americano Amleto não apresenta nenhum tipo de conflito com a mãe ou com seu país. Invade a Itália, dominando-a, delega poderes aos chefes mafiosos locais e desestrutura uma família para construir a sua, tudo sem o menor problema existencial. O “ser ou não ser” refere-se à nova identidade da nação italiana, de futuro incerto, que passa a ser questionada no pós-guerra. O apoio americano à ditadura italiana é reforçado na revelação que Amleto faz ao general Arturo, tranquilizando-o quanto a seu passado fascista. “*Sua madre [de Amleto] gli aveva sempre detto che grazie al fascismo gli italiani all'estero avevano guadagnato un po' di rispetto*” (p. 17).

Sciascia-narrador toca num ponto delicado da história italiana: a questão do fortalecimento das organizações mafiosas no pós-guerra, que, segundo alguns historiadores, é atribuído aos Estados Unidos da América. Quando, no final do romance, padre Antonio pergunta a Amleto como ele havia conseguido nomear para os cargos públicos da Sicília as piores pessoas do lugar, ele responde:

“*Quando mi hanno mandato nella vostra città, mi hanno consegnato la lista delle persone di cui dovevo fidarmi... Dovevo: era un ordine, insomma*”. E molto formalmente aggiunse: “*Mi dispiace?*”

“*É dispiaciuto di più a noi*” disse don Antonio. (pp. 130-131)

A semelhança física entre Candido e Amleto mostra o início de um processo de “americanização”, que ocorre durante os primeiros anos de sua vida, por uma questão de sobrevivência, e só se dá no nível do parecer e nunca do ser, uma vez que Candido e a Sicília estão fortemente ligados à cultura francesa.

As rupturas de Candido-Itália continuam ainda quando sua mãe decide deixá-lo, partindo para a América com o capitão Amleto para viver com ele uma vida “*come in un film, pensò poi Maria Grazia: un film americano*” (p. 21).

A partida de Maria Grazia representa um marco histórico importantíssimo que provocou grandes mudanças na estrutura familiar da sociedade siciliana: o fim do matriarcado na ilha. Candido-Itália, órfão, tem de recomeçar sem passado. Aos poucos, Candido rompe com os demais membros da

família (o avô, a governanta, os tios), com a escola, a Igreja, o Partido Comunista e até de certa forma com a Itália, ao decidir viver na França, em Paris, onde “*si sente che qualcosa sta per finire; ed è bello... Da noi non finisce niente, non finisce mai niente [...]*” (p. 132).

E, de fato, o rompimento com a mãe será definitivo e definido em Paris. Após trinta anos, Candido reencontra Maria Grazia, agora Grace, e Amleto, típico casal de classe média americana de férias em Paris. A descrição que o narrador faz deles (gestos, posturas) constitui uma das mais belas páginas dessa narrativa pela feliz caracterização e pelo tom irônico com que critica a sociedade capitalista por eles representada:

A lato a loro era una coppia di americani. Non c'era da sbagliarsi, che fossero americani. L'uomo aveva capelli bianchissimi e ben pettinati sul volto pieno e roseo, occhiali dalla leggera montatura metallica, sigaro tra i denti; la donna era vecchia nel volto, i capelli di un bianco che dava nel violetto, grandi e pesanti occhiali a forma di farfalla, il corpo snello e giovanile. In lui era un che di stanco e annoiato, di assonnato: a contrasto della scattante volubilità con cui lei parlava e muoveva le mani. Soltanto le donne americane sono così vecchie e insieme così giovani; e soltanto gli uomini americani hanno quell'aria di assonnato dopopranzo – di un buon dopopranzo, ma quasi al punto della nausea – di fronte alle loro consorti (p. 128).

São muitos os comentários do narrador e os de alguns personagens (Candido e padre Antonio), pronunciados num tom irônico. Quanto à ironia propriamente dita, sabemos que ela trabalha com a tensão dialética entre o dito e o não-dito, o que determina sua ambigüidade. O dito pertence à significação literal, enquanto o não-dito, que naturalmente não está evidente no discurso, necessita da participação dinâmica do leitor. Este precisa apresentar, além da competência lingüística e retórica, um saber filosófico para interpretar a ironia que está no não-dito, que, por sua vez, trabalha com o contexto sócio-histórico-ideológico do leitor.

Em entrevista à jornalista Marcelle Padovani, publicada com o título de *La Sicilia come metafora*, Sciascia declara que

uno scrittore può sbagliarsi su se stesso, ma l'opera di un vero scrittore non sarà mai sbagliata [...] Quando lo scrittore serve, è nel senso che ci aiuta a vivere nella verità. [...] (Sciascia, 1984: 83).

[...] *mi sono convinto che, se la verità ha per forza di cose molte facce, l'unica forma possibile di verità è quella dell'arte* (p. 87).

Para ele, escrever (revelando e denunciando) parece ser o único modo de fazer oposição aos males da História, de resistir diante deles. Por meio de *Candido* Sciascia questiona as instituições de poder não apenas pela matéria narrada, mas pelo próprio discurso da História internalizado e reescrito no texto da literatura. Ele se vale da temática do romance para repensar o discurso canonizado das várias instituições, ou seja, o discurso histórico oficializado. Afinal, a verdade do escritor não tem que se restringir ao tipo limitado que o realismo fático pode produzir.

Uma vez que o uso de símbolos lingüísticos de representação falsifica qualquer análise da vida – toda arte é tradução, e a equação *traditore-traduttore* é válida – a formalização significativa da vida pode ser mais verdadeira do que a sua falsificação por convenções mais simples que afirmem ser verídicas (Mendilow, 1972: 41).

Ao transformar a História em narrativa ficcional, o escritor tem a possibilidade de escapar à engrenagem da História, quase sempre trágica. Só a arte é capaz de apreender os sonhos dos homens. E *Candido* é, de fato, um sonho tido na Sicília por Leonardo Sciascia.

ABSTRACT: Con questo articolo si dimostra che Leonardo Sciascia intesse dati storici nella trama narrativa di Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia, mediante la problematizzazione della natura del rapporto presente/passado e il riscatto cosciente nonché ironico dei fatti e miti storici

PAROLE CHIAVE: Letteratura & Storia; discorso storico; discorso letterario; interdiscorsività.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. e com. E. de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BARTHES, R. Da História ao real. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Cultrix, 1988, pp. 121-41.
- _____. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p. 129.

- BONURA, G. Ma questo Candido è soltanto un nome. In: BONURA, G. & LUISI, L. (orgs.) *Una vita per il romanzo: Leonardo Sciascia*. Taranto: Mandese, 1990, pp. 290-3.
- CORRENTI, S. *Breve Storia della Sicilia*. Catania: Ed.T. Newton, 1995.
- FREITAS, M. T. de. *Literatura e História: o romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.
- GENETTE, G. Verossímel e motivação. In: _____. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972b, pp. 7-34.
- JAKOB, M. Testimoniare un mondo scomparso. Interviste. *Nuove Effemeridi: rassegna trimestrale di Cultura*, vol. 9, anno III, 90, Palermo, 1990, pp. 14-7
- MAZZI, M. G. C. *Sciascia leitor de Voltaire in Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia*. Araraquara, 1999. Tese de doutorado em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista.
- MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MOISÉS, M. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. São Paulo: Melhoramentos/Edusp, 1967.
- PIRANDELLO, L. Advertência sobre os escrúpulos da Fantasia. In: _____. *O falecido Matia Pascal e seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Abril, 1978, pp. 323-4.
- PLATÃO. *A República*. Trad. J. Guinsburg. vol. 2, livro X. São Paulo: Difel, 1965.
- REUTER, Y. *Introdução à análise do romance*. Trad. A. Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SCIASCIA, L. *La Sicilia come metafora: intervista a Marcelle Padovani*. Milano: Mondadori, 1984.
- _____. *Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia*. Milano: Adelphi, 1990.
- TODOROV, T. *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, 1971.
- VOLTAIRE. *Candide ou l'optimisme*. Présenté par Paul Vernière. Paris: Didier, 1972.
- WELLEK, R. & WARREN, A. *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa, América, s.d.