

REFLEXÕES SOBRE GADDA

Julia Marchetti Polinesio*

RESUMO: O presente ensaio consiste em considerações sobre a vida e a obra do escritor italiano Carlo Emilio Gadda. Em relação à primeira procura-se explicar as causas pessoais e existenciais que levaram o escritor ao pessimismo exacerbado, à busca obsessiva da verdade e à especulação filosófica. Ao examinarmos a obra demonstramos como essa primeira motivação íntima e pessoal levou-o ao trabalho lingüístico e à elaboração do estilo, tornando-se este um meio para a meta desejada e não um fim em si mesmo, como a crítica inicialmente julgava.

Segue-se um breve estudo da linguagem de Gadda, citando as figuras retóricas e os recursos lingüísticos mais freqüentes, exemplificando-os com textos do autor, que traduzimos para permitir melhor compreensão. Tentamos, outrossim, mostrar as causas de ordem pessoal que levaram o escritor à pesquisa cognitiva.

O ensaio demonstra, através da observação dos traços mais característicos, que todo o trabalho lingüístico operado por Gadda tem a função de representar a quase inexpressável verdade da vida, e que a forma expressiva, portanto, está em função direta da expressão da forma.

Palavras-chave: Linguagem gaddiana, Busca cognitiva, Elaboração lingüística, Desvendamento do real.

Carlo Emilio Gadda é considerado o mais importante escritor italiano deste século. Como Alessandro Manzoni no século XIX, ele foi o renovador do romance e da linguagem literária da Itália no século XX. Seus dois principais romances já foram traduzidos em nossa língua, embora a complexidade do estilo, o constante emprego de dialetos e a rica elaboração lingüística tornem a tradução uma tarefa extremamente difícil, que deverá um dia ser retomada e repensada para que possa aproximar-se mais do alto nível do original. As obras que podemos ler em português são *La cognizione del dolore (O conhecimento da dor)*, Ed. Rocco, tradução de Mario Fondelli e *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana (Aquela confusão louca de Via Merulana)* Ed. Record, tradução de Aurora Bernardini. Mas mesmo para quem domina a língua italiana Gadda continua sendo um escritor de difícil compreensão. Sua leitura apresenta grandes dificuldades, quer pela complexidade da linguagem, que ele maneja de modo extraordinário, enriquecendoa com fórmu-

(*) Professora da Universidade de São Paulo.

las variadas e insólitas, quer pelo estilo tão elaborado quanto a língua, em que as digressões, as figuras retóricas e as mudanças de nível são uma constante. Para ler Gadda é preciso um grande trabalho de concentração. A admiração que se tem por ele não é o que se pode chamar de amor à primeira vista: é uma conquista lenta, fruto de meditação e de trabalho, cujo resultado é, porém, extremamente compensador.

Para compreendê-lo devemos considerar em primeiro lugar a região em que nasceu e se formou, a Lombardia, e depois as circunstâncias familiares que moldaram seu ser e exacerbaram sua inata e quase doentia sensibilidade.

Nascido em Milão em 1893, Gadda seguiu, cultural e intelectualmente a “linha lombarda” que, mais européia do que peninsular, de tendência eclética e aberta, caracteriza-se pelo gosto interdisciplinar e enciclopédico. Da mesma região é o escritor Manzoni, que Gadda admirou profundamente e que exerceu grande influência em sua formação artística; são, para citar apenas alguns nomes, o poeta dialetal Carlo Porta e o jurista Cesare Beccaria.

Um dos biógrafos do escritor, Giulio Cattaneo, chamou-o de *Il gran lombardo*; o epíteto difundiu-se e assentou-lhe bem, não apenas pelo sentido explícito que o caracteriza como grande escritor da Lombardia, como pelo significado mais recôndito: esse é o nome dado por E. Vittorini a uma das personagens do seu romance *Conversazione in Sicilia* - figura mítica que se distingue pela clarividência, pela grandeza de alma e senso de justiça no mundo medíocre da Itália fascista - e adapta-se bem a Gadda, na medida em que ele representou essas qualidades no mesmo momento histórico durante o qual viveu.

Outro fator marcante na formação de Gadda foi, como dissemos, a condição familiar. Ele criou-se no ambiente rígido e conservador que caracterizou a burguesia milanesa da época. Tendo perdido o pai muito jovem, aos dezesseis anos, continuou a freqüentar, mesmo sem ter mais as condições financeiras para tanto, a rica sociedade burguesa a que pertencia, posteriormente execrada em sua obra. Com os sacrifícios da mãe, professora de literatura, e segundo o parecer desta, estudou em bons colégios e manteve um tipo de vida não mais condizente com a situação financeira da família. A luta para aparentar uma condição que não era mais a sua constituiu uma das primeiras causas do seu sofrimento e foi o germen que levou o escritor a meditar sobre a diversidade entre a realidade e a aparência, chegando depois a levá-lo à obsessão de descobrir a verdade essencial da vida, da qual nos é dado perceber apenas uma pequena e nebulosa parcela.

A participação como oficial voluntário na Primeira Guerra Mundial, com a conseqüente amargura por ter caído prisioneiro dos alemães e não poder mais participar do combate; a morte na guerra do irmão mais moço que Gadda tanto amava, considerando-o melhor do que ele e portanto mais digno de viver; as dificuldades que posteriormente encontrou para manter-se, exercendo a profissão de engenheiro (carreira não escolhida, mas sugerida e quase imposta pela mãe) sem deixar de dedicar-se aos estudos e à vocação de escritor; a solidão afetiva e sentimental em que sempre viveu, foram todas causas que aprofundaram, quase até a loucura, a natural tendência do escritor à introspecção, à especulação filosófica e ao sofrimento.

É quase impossível separar a vida de Gadda de sua obra, pois esta, que contém em sua maior parte traços autobiográficos, é o reflexo direto das marcas profundas que aquela imprimiu em sua alma sensível. A obra, praticamente ligada por um mesmo fio condutor, é o resultado das incessantes especulações sobre os motivos da dor, sobre o contraste entre um mundo ideal que, pela lógica, “deveria” existir, e a realidade, caracterizada pela falta de sentido, pela desorganização, pela “desordem” imanente nas pessoas e nas coisas. Extrapolando o sofrimento particular - como ocorreu com Leopardi, o grande poeta do romantismo italiano - Gadda atingiu um plano mais amplo, representando, depois de compreensão profunda, a dor universal.

Além da influência regional que já citamos, outra grande marca, digamos, geográfica, foi a Brianza, região situada ao sul do lago de Como, onde a família do escritor possuía uma casa de campo. Mantida à custa de sacrifícios, para aparentar o antigo bem-estar econômico, a casa foi para ele motivo de grande angústia, trazendo-lhe à memória as tristes lembranças da infância e da adolescência e o difícil relacionamento com a mãe. Esse foi o cenário no qual Gadda localizou a ação de uma de suas obras-primas, *La cognizione del dolore*, romance autobiográfico em que o escritor faz uma profunda análise da própria personalidade e do sentimento complexo de amor e ódio que o ligava à mãe.

A primeira abordagem da obra de Gadda deve ser feita através da compreensão e do estudo da linguagem, que ele elabora da maneira mais variada possível. Elementos complexos e heterogêneos são empregados em mistura coesa, sem solução de continuidade, constituindo o que os críticos chamam de “groviglio linguistico”, “impasto gaddiano” ou “pastiche”, que à princípio eles mesmos tiveram dificuldade em compreender. Os críticos dos anos trinta ou quarenta, de fato, embora reconhecendo em Gadda grandes qualidades de escritor, não captaram a razão de suas mirabolantes inovações lingüísticas, considerando-as apenas uma busca de efeitos literários, sem compreender que por meio da complexidade da linguagem o escritor quis reproduzir a complexidade da vida, tentando transcender a aparência das coisas para chegar à sua estrutura interna e à sua verdade mais profunda. Alguma coisa dessa busca cognitiva, no entanto, já era percebida: Gargiullo, por exemplo, comentando as “elaborações artificiosas”, sentiu que havia algo mais por detrás delas e dizia, com certo espanto: “Non sempre egli scherza” [Nem sempre ele brinca]. O sucesso de público e de crítica veio em 1957, com a publicação pela editora Garzanti do romance *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*.

A incompreensão inicial amargurou muito o escritor, que fez da literatura sua razão de viver. Consciente do próprio valor, escreve a um amigo: “I miei capolavori sono dei capolavori, devono essere dei capolavori a tutti i costi, anche se nessuno li legge” [Minhas obras-primas são obras-primas, devem ser obras-primas a qualquer custo, mesmo se ninguém as lê].¹

(1) Carta ao amigo Ambrogio Gobbi de 7 de abril de 1934, in *Lettere agli amici milanesi*, a cura di Emma Sassi, Milano, Il Saggiatore, 1983.

A linguagem compósita de Gadda caracteriza-se por distorções léxicas e sintáticas, pelo emprego deformado de termos eruditos ou arcaicos, pelo uso dos mesmos termos em sua forma original, por terminologias técnicas, neologismos, montagens vocabulares, termos populares e dialetais, pela introdução de dialetos ou distorções dialetais, bem como pelo emprego de todas as variantes que um termo pode apresentar. Assim ele se expressa ao falar sobre o uso da língua, no ensaio “Lingua letteraria e lingua d’uso”²:

I dopponi li voglio, tutti, per mania di possesso e cupidigia di ricchezze: e voglio anche i triploni, i quadruplioni, sebbene il Re Cattolico non li abbia ancora monetati: e tutti i sinonimi, usti nelle loro variegate accezioni e sfumature, d’uso corrente, o d’uso raro rarissimo. [...] Non esistono il troppo né il vano, per una lingua.

Eu quero as formas duplas, todas, por mania de posse e por avidez de riquezas: quero também as formas triplas e quádruplas, embora o Rei Católico não as tenha ainda cunhado: e todos os sinônimos, usados em suas variadas acepções e nuances, de uso corrente ou de uso raro, raríssimo.[...] Não existem, para uma língua, o excessivo ou o inútil.

Com todos os elementos observados forma-se o “pastiche” gaddiano, que se à primeira vista parece ser uma busca estilística e formal, tem uma razão bem definida de conteúdo: o *pastiche* lingüístico está em relação direta com o *pastiche* (pasticcio) da vida. É interessante observar que o termo *pasticcio* era usado na Itália dos séculos XVII e XVIII para indicar peças musicais formadas de composições de autores diferentes. Da música o termo transferiu-se para a pintura com o conceito de obra que imitava o estilo de um pintor conhecido, e para a literatura, indicando a adaptação de uma obra séria a outra, de sentido cômico ou satírico. Passando para a França, o termo italiano foi traduzido como *pastiche*, e nessa forma francesa é usado até hoje também na Itália, com a conotação atual, ou seja, servindo para caracterizar a linguagem que emprega simultaneamente vários elementos. Gadda, ao usá-lo como título do romance *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, devolveu o termo à sua pátria de origem, recuperando algo do que ele intimamente possuía, isto é, a arte de chegar à verdade através da mistura de vários elementos.

No complicado “groviglio linguistico” gaddiano³ destacam-se trechos da mais pura limpidez clássica, muitas vezes inspirados em Manzoni, que sobressaem entre as mais belas páginas escritas em língua italiana. Porém, quando o lirismo

(2) In *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1958, p. 95.

(3) Podemos traduzir o termo “groviglio” por “emaranhado”

atinge picos altíssimos, Gadda faz cortes bruscos e irônicos para retomar a linguagem contundente e complexa que o caracteriza. Transcreveremos como exemplo dessa linguagem clássica um trecho de *Quer pasticciaccio*, no qual também se manifesta a ternura e a piedade que o autor dedica às personagens do povo, os “humilhados e ofendidos”, que se destacam no romance como seres autênticos, não atingidos pela falsidade das convenções sociais. Trata-se do momento em que Ines, moça pobre e sem profissão definida, é interrogada pela polícia a respeito do namorado, principal suspeito do crime que constitui o eixo fundamental da ação:

Al veder la foto dell'amor suo ripapar sul cuore dello Sgranfia, la Ines, povera pupa, allibí. Le si addensarono al di sopra del nasetto i contristati sopracigli, un corruccio che sembrò ira e non era: lacrime brillarono, splendide repentinamente, sotto i lunghissimi cigli dorati (traverso il di cui pettine, un tempo, al suo sguardo di bimba, si frangeva e si iridava nei mattini la luce, la fulgida luce albana). Discesero lungo le gote, lasciandovi, o parve, due gore bianche, discesero fino alla bocca: il cammino della umiliazione, dello sgomento. Non aveva di che soffiarsi il naso, né riasciugarsi quel pianto: levò la mano, come per contenere col sol gesto ciò che della solitudine immiserita del suo volto avrebbe potuto sgorgare, a render perfetta la crudeltà degli attimi, il gelo e l'irrisione dell'ora che ne è la somma. Le pareva d'esser nuda, sprovveduta: come sono i figli e le figlie senza ricovero e senza sovranto, nell'arena bestiale della terra. [...] Si riasciugò il volto, e il naso: con la manica. Levò il braccio: volle nascondervi il pianto, ripaparvi il suo sgomento, il pudore. Una sdruciatura, all'attacco della manica, un'altra della sottostante maglietta, scoprirono il biancheggiare della spalla. Nulla aveva piú, per celarsi, che quello strappato e scolorato avanzo d'un indumento di povera.⁴

Ao ver que a foto do seu amor foi parar sobre o coração do tira, Ines, pobre menina, empalideceu. As entristecidas sobranceiras franziram-se sobre o narizinho, numa aflição que parecia zanga, mas não era: lágrimas brilharam, repentinamente esplêndidas, sob os longuíssimos cílios dourados (através de cujo pente, em outros tempos, a luz, nas manhãs, refrangia-se e matizava-se no seu olhar de criança: a fulgente luz do alvorecer). Desceram pelo rosto deixando, ou parecendo deixar, dois sulcos brancos; desceram até a boca: o caminho da humilhação, da angústia. Não tinha nada com que limpar o nariz, ou enxugar o pranto. Ergueu a mão, como para conter nesse simples gesto o que poderia jorrar da mísera solidão do rosto

(4) *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, op. cit., p. 206.

para tornar perfeita a crueldade dos instantes, o gelo e o escárnio da hora que os engloba. Pareceu-lhe estar nua, desamparada, diante de quem tem a faculdade de inquirir a nudez da vergonha, e ainda que não a despreze, a julga. Nua, desamparada: como são os filhos e as filhas sem refúgio e sem socorro na arena cruel da terra. (...) Enxugou o rosto e o nariz, com a manga. Ergueu o braço: quis assim esconder o pranto, proteger a ansiedade, o pudor. Um rasgo na junção da manga, outro na camiseta de baixo, descobriram a brancura do ombro. Nada mais tinha para esconder-se, além desse esfarrapado e descolorido resto de uma roupa de pobre.

Antes de observarmos os recursos lingüísticos adotados por Gadda, é importante compreender as causas que o levaram ao processo da desestruturação da língua, bem como a razão do uso constante do sarcasmo e da ironia ; esta é empregada com tanta insistência que da páginas gaddianas parece emanar uma espécie de revoltada amargura. Em primeiro lugar há uma razão de ordem pessoal: sofrendo na juventude com a falsidade de sua vida, por ter que aparentar uma situação social não correspondente à realidade, Gadda passou a ridicularizar em sua obra a classe abastada que freqüentava, desestruturando a língua em voga, que ele considerava “scialba, miseramente uguale e apodittica” [insossa, miseramente uniforme e apodítica], e usando como arma uma contundente ironia. Sua linguagem amarga e sarcástica decorre, entre outras coisas, do sofrimento e das humilhações por que passou.

Sobrepondo-se a esse motivo pessoal, a elaboração lingüística de Gadda tem uma função de denúncia social. O ataque à burguesia é também um ataque ao fascismo, que o escritor, amante da organização e da ordem, a princípio viu com bons olhos, por acreditar nas prometidas reformas. Porém o regime o desiludiu, pois para manter-se no poder Mussolini apoiou-se cada vez mais nas camadas burguesas que, vendo seus privilégios assegurados, passaram a prestigiar o partido, fortificando-se ambos nessa relação de interdependência. Em sua obra Gadda denuncia os aspectos negativos da burguesia, como o moralismo tacanho, a limitação mental, a mesquinhez e o egoísmo. É preciso, no entanto, observar que no ataque dirigido contra essa classe não há a intenção revolucionária de preconizar reformas, mas a revolta de um burguês ainda ligado às tradições do século XIX - quando na Itália entendia-se por burguesia a elite cultural e a parte mais esclarecida da nação - que vê suas convicções e seus ideais serem subvertidos por uma classe ascendente de novos ricos, com muita soberba e pouca cultura.

A obra de Gadda está toda impregnada dessa crítica social, que se manifesta a nível formal através da linguagem-paródia - imitação burlesca da linguagem burguesa- e, a nível de conteúdo, através da ironia. Na galeria de personagens que ele ridiculariza sobressaem, como contraste, as figuras extraídas do povo, principalmente femininas, das quais ele faz retratos brilhantes, apresentando-as como o único valor positivo na angustiada confusão existencial. As mulheres do povo que

Gadda representa possuem o sentido profundo e verdadeiro da vida, e são observadas com a tristeza de quem não pode abandonar-se ao fluxo vital da existência por estar condenado às complicações da cultura e da civilização.

Basta abrir ao acaso qualquer página de Gadda para encontrar exemplos dessa crítica social feita através da ironia. A que transcreveremos a seguir, em demonstração do que foi dito, é extraída do conto “Una buona nutrizione”⁵. O trecho trata da visita de Claudio, pseudo-pretendente de Lisa, à casa desta, e da acolhida festiva que lhe fazem a mãe e a tia da moça, senhoras de “boa família” toscana:

Alle cinque, dopo il dirlindindìn, veniva introdotto dalla Lisa nel boudoir di mamma, dove c’era appunto la mamma “con un terribile mal di testa”: e zia Vittoria, con gli occhiali sul naso e un corpetto di “lana morbidissima”, appeso ai diti e ai ferri, in corso di ammagliamento: di un bel giallo tuorlo d’uovo. Claudio veniva dolcemente circuito dalle tre donne e carezzevolmente incitato a risuscitare dallo stato di letargia dove pareva annegasse: come Lazzaro a venir fuori dal sepolcro. Non diceva una parola: reggeva con aria inebetita la sigaretta, tra il medio e l’indice, si conformava di buon grado a tutte le esortazioni della signora Gemma: perché si sedesse, perché si accomodasse (gli era indicata una seggiola robusta di fattura antica, la sola che potesse regger l’incarico): poi della signora Gemma e della Lisa a gara perché prendesse un dolcino, un petit-four, un altro, una prima, una seconda tazza di té, “con piú zucchero, con una fettina di limone, con un pochino di latte” La sigaretta, per il mimetismo delle labbra, principiava subito a languire lei pure: e dopo qualche minuto si spegneva. [...] Prendeva, tacendo, tutto quello che gli offrivano. Accoglieva, nella tazza, la fettina di limone o le tre gocce di latte con un’indifferenza metafisica, con l’atarassia del filosofo: e li avrebbe presi tutte due, limone e latte, ove le donne glielo avessero proposto. I petit-four e i dolcini scomparivano, si dissolvevano, in lui, come un corbello di mele fradice, l’una via l’altra, nell’essenza ampia e grigiastra dell’elefante, allo Zoo. Piedi enormi, da pantaloni marron, si dilatavano alla conquista del parquet: di quanto piú pavimento potevano. Il suo contegno, di fronte alle donne, era quello di chi non frappone ostacoli ad essere alimentato. Si pensava, senza volerlo, a un infante, da cui la sagacia della balia riesca a ottenere tutto quel che vuole, cioè, di fargli fare tutto quel che deve. Talvolta la Rosina o la Lisa lo pilotavano, lo guidavano per

(5) *Accoppiamenti giudiziosi*, Milano, Garzanti, 1963.

corridoiucci e scalucce, fino al maiolicato sacello dove, chi ne provi il desiderio, può “lavarsi le mani”

Às cinco horas, depois do trrrriin, era introduzido na salinha da mamãe, onde justamente esta se encontrava, “com uma terrível dor de cabeça”, e onde tia Vitória, com os óculos sobre o nariz, tricotava um colete de “lã finíssima” pendurado nos dedos e nas agulhas: de um lindo amarelo, cor de gema. Claudio era docemente cercado pelas três mulheres e carinhosamente impelido a ressuscitar do estado de letargia em que parecia submerso: como Lázaro ao sair do sepúlcro. Não dizia uma palavra: segurava o cigarro com ar apalermado, entre o indicador e o médio, e submetia-se de bom grado a todas as exortações da senhora Gema para sentar-se, para ficar à vontade (indicavam-lhe uma cadeira de fabricação antiga, a única que poderia preencher a função) ; seguiam-se as solicitações da senhora Gema e de Lisa, que disputavam para que ele provasse um docinho, um “petit-four”, outro, uma primeira, uma segunda xícara de chá, “com mais açúcar, com uma fatiazinha de limão, com um pouquinho de leite” O cigarro, por mimetismo dos lábios, começava logo a enlangüecer também, apagando-se depois de alguns minutos. [...] Calado, aceitava tudo o que lhe ofereciam. Recebia, na xícara, a fatia de limão ou as três gotas de leite com uma indiferença metafísica, com a ataraxia de um filósofo. Se lhe tivessem proposto, aceitaria ambos, o limão e o leite. Os “petit-fours” e os docinhos desapareciam, dissolviam-se nele como uma cesta de maçãs podres, uma após outra, na essência ampla e acinzentada do elefante, no zoológico. Saindo das calças marron, os pés enormes dilatavam-se na conquista do soalho: da maior quantidade possível de soalho. Sua atitude diante das mulheres era de quem não põe obstáculos em ser alimentado. Sem querer, pensava-se num bebê, do qual a esperteza da babá consegue obter tudo o que quer, isto é, consegue levá-lo a fazer tudo o que deve. Às vezes Rosina ou Lisa o dirigiam, guiavam-no por pequenos corredores e escadinhas, até o azulejado santuário onde, quem precisasse, podia “lavar as mãos”

A crítica social é um dos aspectos mais evidentes da obra de Gadda, mas na elaboração que ele opera sobre a língua há outro motivo mais recôndito e profundo, que somente muitos anos de estudos críticos permitiram identificar: é a pesquisa cognitiva, através da qual o escritor busca a face oculta das coisas, para desvendar o real e descobrir a verdade, quase sempre disfarçada sob enganosas aparências. As inovações lingüísticas e a técnica narrativa de Gadda constituem a fórmula que lhe permite captar, partindo de um ponto de vista externo, o inacessível interior das coisas.

Na difícil tarefa de representar o real, Gadda sentiu que o material do escritor - a língua - deve ser dominado e manipulado da maneira mais completa possível, para revelar o que está além da superfície. Para tanto ele recorre fartamente às figuras retóricas, dentre as quais sobressaem as metáforas e as comparações, estas o mais das vezes metafóricas também.

As metáforas gaddianas, além de originais, são extremamente expressivas ; sua função, não apenas estética, como a princípio se pensou, é a de reproduzir mais adequadamente e com mais precisão imagens ou idéias. Um termo comum e usual não é suficiente para expressar determinadas impressões; só a solução metafórica permite transmitir conceitos diferentes e apropriados para sensações mais complexas. Assim, Gadda tranfigura o vento, num momento da ação em que este infunde angústia e medo em “un fiato d’orrore [um hálito de horror]; a escuridão transforma-se em “i latrati del buio” [os latidos das trevas] ; as lágrimas são “disperate gocce” [desesperadas gotas]. Outras vezes ele emprega a metáfora para especificar conceitos ou definir com mais precisão as coisas. Por exemplo, o movimento de ida e volta, indicador de hesitação, é representado como “la tecnica degli scarafaggi” [a técnica das baratas] ; um gato é “una vellutata presenza” [uma aveludada presença] ; o tempo que passa lentamente transfigura-se em “le ore senza consumo” [as horas sem consumo] ; a eternidade é “il tempo dissolto” [o tempo desfeito].

Outra figura de estilo amplamente usada por Gadda é, como já dissemos, a comparação. Sua função, além de servir de referencial na especificação da matéria representada, é a de situar todas as coisas - homens, animais e objetos - num único plano gravitacional, pois faz parte da filosofia gaddiana considerar a vida um conjunto indivisível em que tudo está igualmente envolvido na complexa corrente existencial. Assim, numa visão antropomórfica do mundo, ela compara homens ou objetos com animais, humaniza objetos ou objetiva sentimentos e sensações. Os badalos esfuziantes de um sino, por exemplo, são comparados com pistilos de flores: “pistilli pazzi” [pistilos enlouquecidos] ; uma motocicleta é caracterizada como uma égua - “la cavalla” - ou seu motor como vísceras - “il viscerame” Muitas vezes o processo comparativo se complica pela introdução de comparações simultâneas, formando uma sucessão de imagens que, além de configurar com precisão o objeto representado, inserem-no, juntamente com o termo de confronto, num plano existencial sem escala de valores. No magistral período que em seguida transcreveremos (note-se que esse tipo de comparação não constitui uma exceção, mas é um recurso que o escritor usa amplamente), uma mulher, pela maneira de andar, é comparada com uma codorna ; os saltos dos seus sapatos, sobre os quais ela se equilibra com dificuldade, são confrontados com pernas-de-pau, e a mulher, novamente, por usar sapatos que se assemelham a pés de porco, é comparada com esse animal:

E uscí tutta de prescia, smovenno er culo come una quaja e ticchettando in equilibrio sui tacchi degli scarpini boni che paravano due trampoli, come una scrofona su quei zoccoletti che cianno.⁶

(6) *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, op. cit.

E saiu toda apressada, agitando a bunda como uma codorna, equilibrando-se tiquetaqueando sobre os saltos dos sapatos novos que pareciam pernas-de-pau, como uma porca sobre aqueles tamanquinhos que elas têm. (A linguagem usada por Gadda é uma fusão de italiano e dialeto romano, para o qual não há correspondente em português.)

É interessante observar que há um quarto elemento de comparação, interno: os cascos da porca são implicitamente comparados com tamancos, o que implica uma reversão: o elemento humano passa a servir de termo de comparação para o elemento animal.

Tão freqüente é essa figura retórica que não há, pode-se dizer, uma página de Gadda em que não se encontram algumas comparações, sempre originais e pertinentes, correspondentes, sobretudo, à exigência de aprofundamento cognitivo.

O fato de considerar a vida como um todo, em que não há planos de maior ou menor importância, é a razão das freqüentes digressões que encontramos na obra de Gadda. Muitas vezes ele suspende a ação num momento culminante, para inserir episódios ou pormenores aparentemente desligados do contexto. Sua atenção se detém em determinado fato ou objeto e a narrativa é interrompida para dar destaque ao acontecimento que, repentinamente, adquire importância maior. Não se trata de interrupções: é a prioridade que, em dado momento, certos elementos adquirem no andamento da ação; passam, então, para o primeiro plano, deixando o restante em suspensão, pois no mundo que Gadda representa - o mundo *real* - as coisas não são projetadas com uma perspectiva fixa, nem há entre elas a escala de valores convencional. Há em *Quer pasticciaccio*, por exemplo, a página antológica da descrição de uma galinha, que aparece num momento de "suspense", quando uma mulher suspeita é interrogada pelo investigador. A ave entra no local em que ambos estão conversando e o narrador, deixando de lado a ação, concentra nela toda sua atenção, descrevendo com incríveis minúcias seu comportamento e seu aspecto. O interessante é que não apenas o narrador, mas também as personagens esquecem suas aflições para observar o animal.

O "laboratório gaddiano" é assombrosamente rico de toda espécie de recursos. Além dos citados, e entre os muitos outros que não cabe aqui mencionar, um dos mais significativos é o emprego de complementos de especificação no lugar do adjetivo qualificativo. A função desse recurso estilístico - a hendiáde da retórica clássica - é ressaltar a propriedade intrínseca das coisas, dando maior ênfase à qualidade do objeto do que ao mesmo em si; a qualidade é, portanto, substantivada e o substantivo torna-se um complemento atributivo. Encontramos, por exemplo, a expressão "la chiarezza dell'estate" [a claridade do verão] ao invés de "l'estate chiara" [o verão claro]; "la paura delle scogliere" [o pavor dos penhascos] por "le scogliere paurose" [os penhascos assustadores]; "la vacuità degli

spazi”[a vacuidade dos espaços] por “gli spazi vacui” [os espaços vácuos] ; “la lontana dolcezza degli anni” [a longínqua doçura dos anos] por “i lontani dolci anni” [os longínquos doces anos]

Outra forma à qual Gadda recorre obsessivamente para representar o real, resultante da minuciosa observação das coisas, é o dimensionamento geométrico dos objetos e dos espaços e a linguagem técnica. Segundo ele, um objeto existe em função de sua estrutura e esta, para ser representada através da linguagem, deve ser configurada com a maior exatidão. Nomear um objeto significa evocar todas as suas modalidades e localizá-lo no espaço e no tempo. Para tanto, sempre que necessário, Gadda recorre à linguagem técnica e ao vocabulário científico, usando-o como recurso enriquecedor na tarefa da caracterização. Sempre muito interessado na pesquisa lingüística, escreveu sobre o assunto o ensaio “Le belle lettere e i contributi espressivi delle techiche”⁷, no qual defende o uso da linguagem técnica e da terminologia científica para ampliar as possibilidades de representar os objetos e para melhor caracterizá-los.

À complexidade do mundo representado, ao caldeirão em ebulição das vicissitudes humanas, Gadda opõe o cosmo superior e distante, que segue seu curso imutável, indiferente às complicações e às banalidades da vida terrena. Símbolo desse plano inacessível são as estrelas frias e distantes, que ele qualifica como “frede”[frias], “silenti” [silenciosas], “lontane”[longínquas], “lontanissime”, “atrocemente lontane” [cruelmente distantes]; são as árvores silenciosas e sem memória, símbolo de um passado incorrupto e religioso do qual os homens se afastaram. “Silenti”[silenciosas], “smemoranti”[sem memória], “lontani”[distantes], elas transmitem, pela distância e inacessibilidade, uma sensação de solidão e desamparo à vida dos homens sobre a terra.

A correspondência entre a forma expressiva e a expressão da forma é o cerne da obra de Gadda, que realizou todo o trabalho de pesquisa sobre a língua para adequá-la da melhor maneira à função de representar a quase inexprimível realidade. Nada é casual na sua linguagem, porque nada é casual na vida, e esse é o ponto para o qual conflui seu trabalho de escritor. Os recursos lingüísticos que emprega estão em estreita correlação com um tema que, explícita ou implicitamente, fundamenta toda sua obra: é o tema da concatenação de causas, ou seja, da ocorrência de determinados fatos pela combinação articulatória de outros casos e outros acontecimentos. Gadda, influenciado pela filosofia de Leibniz, que estudou profundamente, sustenta que um fato nunca ocorre isoladamente, mas é decorrente de complexas combinações e sucessões de causas, as quais não somente o provocam, como o inserem na dinâmica da vida. “Ogni affetto ha la sua causa è un’asserzione che non comprendo assolutamente” - diz ele - “io dico: ogni effetto (gruppo di relazioni) ha le sue cause”⁸ [Todo o efeito tem sua causa, é uma

(7) *I viaggi la morte*, op. cit.

(8) *Meditazione milanese*, Torino, Einaudi, 1974, p. 76.

asserção que não compreendo absolutamente. Eu digo: todo efeito (grupo de relações) tem as suas causas.]

O real é fruto de um incessante processo de experimentação que, articulando-se, forma a cadeia dos acontecimentos. Há uma interdependência profunda entre os elementos constitutivos do universo, de tal forma que o mais insignificante está no total, e o total está compreendido em cada uma das parcelas que o constituem. Esse conceito foi expresso de forma magistral numa das mais importantes obras de Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, que tem como tema a interação entre todos os fatos, formando uma intrincada rede de eventos que é impossível “desembaraçar” “La realtà - diz ele - sembra una città, e la città è fatta di case: e la casa è fatta di muri: e il muro è fatto di mattoni: e il mattone è fatto di granuli. E il granulo è in sè, è nel mattone, è nel muro, è nella casa, è nella città”⁹ [A realidade parece uma cidade, e a cidade é feita de casas: a casa é feita de muros: o muro é feito de tijolos: o tijolo é feito de grânulos. E o grânulo está em si mesmo, está no tijolo, no muro, na casa e na cidade.]

Captando a essência desse conceito, podemos transferi-la para toda a obra do escritor, poderosa arquitetura que tem como ponto de partida a elaboração da linguagem e como ponto de chegada a representação do real. O todo da obra está compreendido em cada elemento lingüístico, usados como tijolos na armação da estrutura, e a estrutura já está, potencialmente, em cada uma das parcelas que a constituem. Como na temática da concatenação de causas, há uma interdependência entre todos os recursos lingüísticos e estilísticos usados por Gadda, que, encadeados, contribuem para chegar à meta que fundamentalmente se propôs: o desvendamento e a representação do real.

Após a fama, que veio tarde demais, Gadda passou os últimos anos recolhido num modesto apartamento em Roma, onde até a morte, ocorrida em 1973, permaneceu solitário e amargurado como foi durante toda a vida, fiel a si mesmo e à meta que se propôs alcançar.

Por ocasião de sua morte o crítico Pietro Citati, que foi também seu admirador e amigo, escreveu as seguintes palavras, que poderiam servir-lhe de epitáfio:

Nella povera casa di Via Blumenstihl [...] si raccoglieva un destino così pieno, così intero, così ricco, come quello di nessun'altra persona conosciuta. Bastava che egli esistesse - che una sola persona come lui esistesse - perché molte cose diventassero tollerabili, e leggere e scrivere avessero ancora un senso.¹⁰

(9) *Meditazione milanese*, op. cit.

(10) In *Corriere della sera*, 27 /05/ 1973.

Na pobre casa da rua Blumenstihl recolhia-se um destino tão pleno, tão completo, tão rico, como o de nenhuma outra pessoa conhecida. Bastava que ele existisse - que uma única pessoa como ele existisse - para que as coisas se tornassem mais toleráveis, e ler e escrever ainda tivessem sentido.

BIBLIOGRAFIA

- GADDA, Carlo Emilio - *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, Milano, Garzanti, 1957.
- *Accoppiamenti giudiziosi*, Milano, Garzanti, 1963.
 - *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1958.
 - *Meditazione Milanese*, Torino, Einaudi, 1974.
- CATTANEO, Giulio - *Il gran lombardo*, Milano, Garzanti, 1973.
- ROSCIONI, Gian Carlo - *La disarmonia prestabilita*, Torino, Einaudi, 1969.

ABSTRACT: Considerations regarding the life and writings of Gadda. The essay shows the personal causes that exacerbated his sensitivity and brought him to an obsessive search for truth and philosophic speculation.

Observations regarding his language citing his most frequent rethoric figures and the personal and social grounds that led the writer to research in order to get a representation of the reality.