



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
Campus São José do Rio Preto

Giácomo Enzo Cinquarole Bellissimo

**Luciano De Crescenzo e o narrador plural em *Nessuno*:**  
da ficção ao ensaio

São José do Rio Preto  
2022

Giácomo Enzo Cinquarole Bellissimo

**Luciano De Crescenzo e o narrador plural em *Nessuno*:**

da ficção ao ensaio

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Nome do Programa, junto ao Programa de Pós-Graduação em Nome do Programa, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientadora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Celeste Tommasello Ramos

São José do Rio Preto  
2022

B4441

Bellissimo, Giacomo Enzo Cinquarole

Luciano De Crescenzo e o narrador plural em Nessuno: : da ficção ao ensaio / Giacomo Enzo Cinquarole Bellissimo. -- São José do Rio Preto, 2022

135 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientadora: Maria Celeste Tommasello Ramos

1. Luciano De Crescenzo. 2. Literatura Italiana. 3. Literatura Clássica. 4. Literatura Comparada. 5. Ethos. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Giácomo Enzo Cinquarole Bellissimo

**Luciano De Crescenzo e o narrador plural em *Nessuno*:  
da ficção ao ensaio**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Nome do Programa, junto ao Programa de Pós-Graduação em Nome do Programa, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Celeste Tommasello Ramos (Participação Virtual)  
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto  
Orientadora

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Gisele de Oliveira Bosquesi (Participação Virtual)  
Setor de Italiano, Deto de Línguas Modernas, Inst. de Letras da UFRGS – Porto Alegre

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cláudia Maria Ceneviva Nigro (Participação Virtual)  
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

São José do Rio Preto  
3 de março de 2022

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, trabalhadores inigualáveis que sempre me incentivaram a buscar o conhecimento não somente para um futuro promissor, mas também para o enriquecimento do meu caráter e pela melhor contemplação do universo ao meu redor. A eles todos os créditos do mundo, pois sem o seu incentivo e sacrifício, concluir o Ensino Superior e chegar à Pós-Graduação não fariam parte nem mesmo dos meus sonhos.

À minha orientadora Maria Celeste Tommasello Ramos, que me acolheu e me incentivou a cada passo desde a Graduação, me guiando pelo Maravilhoso caminho da Ciência e das possibilidades, me fortalecendo sempre com seu conhecimento, suas orientações e suas sempre calorosas recepções em todas as atividades e discussões às quais me propunha a realizar e para as quais a procurava para auxílio.

Às Professoras que participaram da banca do Exame Geral de Qualificação e/ou participarão da Defesa Pública: Gisele de Oliveira Bosquesi, Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade e Cláudia Maria Ceneviva Nigro, pela dedicação e carinho com que leram este trabalho, ajudando a aprimorá-lo, compartilhando seu conhecimento e iluminando novos caminhos e possibilidades de pensá-lo.

À minha colega e amiga ibilceana Adriana Reis, que enfrentou comigo o caminho árduo destes dois anos de pós-graduação, depois de outros dois de pesquisa na graduação, sempre me auxiliando de mão estendida em diversos assuntos para os quais sou naturalmente inábil, sempre com alegria, paciência e disposição.

A todos os Orientandos Celestiais, nome que nos atribuímos por sermos orientados pela Profa. Celeste, que caminharam junto comigo em algum momento de seu percurso, alguns já pós-graduados e outros que em breve estarão. A todos o meu carinho e eterna amizade.

Aos meus amigos da Graduação, com os quais eu dei os primeiros passos, ainda meio vacilantes, e que me ajudaram a firmá-lo, me oferecendo a mão amiga nas horas de dificuldade.

Ao Ibilce por ter sido o lar de uma grande transformação em minha vida, onde encontrei um universo do qual eu pudesse fazer parte e onde me reconheci. Enfrentei nesta terra distante muitos ogros, sereias e titãs enquanto seguia em direção ao “caminho de casa”, mas a entrega deste trabalho mostra que mais uma vitória está se concretizando. Sei que, como Ulisses, estarei sempre em viagem e fico contente com a possibilidade de um dia retornar, pois o prazer do descobrimento proporcionado por este local fez de mim um eterno viajante e do próprio Ibilce um novo lar para mim.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, à qual agradeço imensamente e espero com o mais sincero dos desejos que continue financiando a Ciência, principalmente o nosso campo das Ciências Humanas e da Educação, que carece tanto de incentivo no país.

## RESUMO

A presente pesquisa debruçou-se sobre a manifestação da instância narrativa em *Nessuno: l'Odisea raccontata ai lettori d'oggi*, do escritor napolitano Luciano De Crescenzo (1997), que se compele, como diz o subtítulo da obra, a recontar *A odisseia*, epopeia de Homero, adaptando-a aos leitores de hoje. Diante da peculiar atividade desta instância narrativa, a qual sugere uma inseparabilidade entre escritor e narrador, figuração corroborada pelos relatos autobiográficos, autorreferência e interpelação do leitor feita pelo narrador, além também da forma que, ao mesmo tempo sugere uma obra ressignificada aos “leitores de hoje” e uma narrativa mediada pelo comentário como pode ocorrer nos gêneros ensaio e crônica, buscou-se verificar de que maneira a instância do narrador estaria atrelada à do escritor na obra, tendo portanto que considerar as características discursivas na narrativa com base nos estudos de Maingueneau (1996 e 2020), Ducrot (1987) e Genette (1976) para entender a manifestação desta instância e em que ponto ela influencia no gênero narrativa e enquadra a obra como Literatura ou como ensaio, por conta da construção imbricada de comentários e informações alheias ao texto-fonte que procuram conduzir o leitor pela obra homérica, estabelecendo um diálogo com a cultura grega por intermédio da Literatura. Assim, analisou-se a obra *córpus* com a finalidade de responder a quatro perguntas de pesquisa: Como se manifesta a instância narrativa em *Nessuno*? Qual é o gênero dessa obra decrescenziana? Há separação entre as figuras do escritor, do autor e do narrador na obra estudada? Podemos entender o narrador de *Nessuno* como um “narrador plural”?

**Palavras-chave:** Luciano De Crescenzo. Literatura Italiana. Literatura Clássica. Literatura Comparada. Ethos.

## ABSTRACT

The present work turns itself over the manifestation of the narrative instance in *Nessuno: l'Odissea raccontata ai lettori d'oggi* by the napolitan writer Luciano De Crescenzo (1997), which compels itself, as tells the subtitle, to retells *The odyssey*, Homero's epic, adapting it for the today readers. Before the peculiar activity of that narrative instance, which suggest an inseparability of writer and narrator, figuration reforced by the autobiographical relates, self-references and interpellation of the reader by the narrator, besides the form that, at the same time suggests a resignified work for the "today readers" and a narrative mediated by commentary as can occur on essays and chronicles, efforts were made to verify the manner which that narrator instance would be linked at the writer's instance in the work, musting therefore to considerate the discursive characteristics at the narrative using for that the studies of Maingueneau (1996 and 2020), Ducrot (1987) and Genette (1976) to understand the manifestation of that instance and which level it influences in the gender narrative and embraces the work as Literature or essay, considering the imbricate construction of commentary and information coming outside the font-text which search to carry on the reader through the homeric work, establishing a dialog with greek culture by intermedium of the Literature. That considered, the work was analyzed with the finality to answer four questions of research: How is manifested the narrative instance in *Nessuno*? What is the gender of that decresenzian work? Is there a separation between the figures of the writer, author and narrator in the studied work? Can we understand the narrator of *Nessuno* as a "plural narrator"?

**Keywords:** Luciano De Crescenzo. Italian Literature. Classical Literature. Comparative Literature. Ethos.

## SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	7
2.	A NARRATIVA DECRESCENZIANA E HOMÉRICA: PROXIMIDADES E DISTANCIAMENTOS	20
2.1.	Características do narrador épico homérico e o narrador decrescenziano em <i>Nessuno</i>	20
2.2.	De Crescenzo e o contador de histórias	48
2.3.	O tom cronista	54
3.	APRESENTADOR E NARRADOR: O <i>ETHOS</i> DECRESCENZIANO	63
3.1.	Noções de <i>ethos</i> em <i>Nessuno</i>	64
3.2.	<i>Ethos efetivo</i> : da TV ao livro	73
3.3.	O corpo do <i>ethos</i>	78
3.4.	O mundo ético	80
4.	DISSOCIAÇÃO ENUNCIATIVA E MODO NARRATIVO EM <i>NESSUNO</i>	83
4.1.	Discurso e narrativa	83
4.2.	Humor e ironia	99
5.	A PÓS-MODERNIDADE EM <i>NESSUNO</i>	124
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
	REFERÊNCIAS	133



## 1. Introdução

*Nessuno: l'Odissea raccontata ai lettori d'oggi* (1997), em tradução nossa *Ninguém: a Odisseia contada aos leitores de hoje*, de Luciano De Crescenzo, pois ainda não foi publicada tradução para o português da obra, se compele a reescrever a *Odisseia* homérica e adaptá-la ao público de hoje. Ao analisar tal reescritura notamos que não só *Odisseia* aparece como texto-fonte, mas também a *Ilíada*, pois essas duas obras homéricas contam em continuidade feitos de Ulisses na Guerra de Tróia e seu longo retorno para a ilha natal Ítaca. Assim, para estudar a retomada intertextual realizada pelo autor italiano, no final do século XX, recorreremos às traduções de Carlos Alberto Nunes das duas epopeias atribuídas à autoria do poeta grego Homero.

Desde a Antiguidade grega, existem dúvidas sobre o local de nascimento de Homero e o momento em que teria vivido, criando uma especulação no mundo literário sobre a real autoria das obras atribuídas a ele. O primeiro dos poemas é a *Ilíada*, que enfoca as ações em torno da guerra. A *Odisseia* é o segundo poema apresentado como de sua autoria, no qual encontramos os relatos do retorno de Ulisses da Guerra de Tróia, que, por ter ofendido os deuses, acaba por vagar pelos mares por dez anos antes de poder retornar à sua pátria e à esposa, Penélope.

Historiadores encontraram plaquetas da época micênica que “[...] revelavam a existência de uma sociedade palaciana muito complexa, bem diferente da que vivia na casa de Ulisses ou mesmo no palácio de Menelau” (MOSSÉ, 2004, p. 171), revelando um anacronismo dos textos em relação à descoberta, que foi feita pelo alemão Heinrich Schliemann: “[...] seria portanto necessário ou imaginar interpolações tardias ou concluir que a sociedade considerada pelos dois textos era a sociedade contemporânea do poeta” (MOSSÉ, 2004, p. 171). “A ‘questão homérica’ desde então nunca deixou de dividir o mundo erudito” (MOSSÉ, 2004, p. 171). Portanto, como pontua Mossé (2004), é uma questão ainda considerada e discutida entre os estudiosos da Literatura, História e Arqueologia.

Na *Odisseia*, temos o relato externo aos campos de batalha que caracterizaram o ambiente na *Ilíada*, pois o herói iniciado Telêmaco e seu pai Ulisses viajam pelas paisagens da região retratadas por Homero, como cortes, palácios, terras distantes e enigmáticas, ilhas paradisíacas, cabanas (como a do porqueiro Eumeu), e envolvem diferentes classes sociais, o que põe em teste o perfil soberano do rei de Ítaca e também de seu filho herdeiro.

Enquanto os estudiosos destacam sempre que a *Ilíada* é voltada para as ações de Aquiles, sendo considerado o poema de sua ira, a *Odisseia* volta-se para Odisseu, ou Ulisses, na versão latina, que se difere pelo uso dos atributos mentais para se destacar entre os seus.

Os heróis das narrativas se encontram em uma relação de oposição no que diz respeito às suas qualidades. Na *Odisseia*, em notas do prefácio, o tradutor faz considerações sobre o caráter romântico da obra em comparação à *Ilíada*, epopeia guerreira na qual protagoniza o herói Aquiles e que termina com a morte e o funeral de Heitor.

A história do retorno de Ulisses conta como os guerreiros liderados pelos átridas (ou seja, filhos de Atreu) Agamenon e Menelau, conquistaram a cidade murada Tróia, e revela o destino dos heróis que retornavam da guerra que havia durado dez anos. Na epopeia, temos como um possível tema, entre outros, a questão familiar, explícita já nos primeiros versos, quando, ao falar do caso de Agamenon e de Egisto, o autor leva o leitor, ou o ouvinte dos tempos helênicos, a precipitar-se sobre um possível final da narrativa, criando assim um clima de expectativa, pois Agamenon, o superior aqueu (ou seja, relativo à Acaia, como era chamada a antiga Grécia), que se encontrava distante de casa, ao retornar é privado da vida, bens e família por um motim arquitetado por Egisto e sua esposa Clitemnestra, os quais são assassinados posteriormente por Orestes, filho da mulher traidora e de Agamenon, vingança julgada justa e premeditada pelos deuses no início da epopeia.

Posteriormente, segue a consideração de Atena sobre o destino do único dos combatentes da batalha de Tróia que ainda não pôde retornar à sua casa por motivos de forças maiores e que também é ameaçado da privação dos bens e da família pelos pretendentes: Ulisses. A guerra de Tróia é tomada como fato passado e os heróis, depois de pilharem a cidade, matarem todos os homens e tomarem as mulheres como escravas, retornaram para casa, porém não se sabe do paradeiro daquele que, possuidor de grandes artifícios, foi responsável pelo estratagema que deu a vitória sobre os troianos aos gregos – o cavalo de Tróia.

A *Ilíada* e a *Odisseia* são, portanto, obras que contam a história da guerra de Tróia, da ira de Aquiles e do retorno de Ulisses à Ítaca, porém, as narrativas foram formadas de canções (ou poemas) que foram feitos não exatamente na ordem dos fatos, constituídos separadamente e agrupados posteriormente às composições maiores que resultaram em

dois grandes poemas. Como expõe Pierre Grimal em *Mitologia Clássica* (2009), em trecho no qual discorre sobre os mitos:

[...] nunca nenhum deles foi matéria de fé imposta por uma autoridade religiosa [...] não havendo, em toda história da literatura helênica, um poeta que, de acordo com a respectiva fantasia, não tenha dado importância às tradições lendárias, modificando-as, adaptando-as, conferindo-lhes esta ou aquela significação moral (GRIMAL, 2009, p. 7-8).

Em *Nessuno*, por sua vez, temos a narração do texto-fonte na mesma ordem que colocada por Homero, no entanto, Luciano De Crescenzo acrescenta títulos aos Cantos, sendo esses, em tradução nossa: “Canto I: O conselho dos deuses”<sup>1</sup>, no qual a deusa Atena se reúne com os deuses no salão do grande conselho para pedir intervenção por Ulisses que se encontra preso na ilha da ninfa Calipso e também conta como a deusa vai até Ítaca para aconselhar Telêmaco a procurar por seu pai; “Canto II: O jovem Telêmaco”<sup>2</sup>, que conta como Telêmaco, filho de Ulisses, procura levantar a população contra os pretendentes que desejam desposar sua mãe e que acabam com os recursos do reino à espera da decisão de Penélope e sobre sua ida até Pilo e Esparta com a finalidade de procurar notícias de seu pai; O “Canto III: O sábio Nestor”<sup>3</sup> narra o acolhimento de Telêmaco por Nestor, que o instrui a procurar Menelau em Esparta; “Canto IV: O loiro Menelau”<sup>4</sup>, quando Telêmaco recebe notícias sobre o paradeiro de seu pai; “Canto V: Calipso”<sup>5</sup>, que conta como Ulisses chega à ilha dos feácios, depois de Hermes, deus mensageiro, levar até Calipso a ordem dos deuses de deixá-lo partir; “Canto VI: Nausícaa”<sup>6</sup>, onde temos a narração do encontro de Ulisses com Nausícaa e suas criadas, elas e ele nus, e como, depois de conquistar sua confiança, ela o leva ao encontro do rei Alcínoo; “Canto VII: O reino de Alcínoo”<sup>7</sup>, no qual encontramos a narração da presença de Ulisses na corte do rei Alcínoo e de como consegue, com auxílio do rei, um navio para seguir até Ítaca; “Canto VIII: Na corte dos feácios”<sup>8</sup>, que narrado o encontro de Ulisses com os príncipes feácios com os quais compete e vence no lançamento de disco. Também temos neste Canto a narração da vitória dos aqueus sobre os troianos por meio do Cavalo

---

<sup>1</sup> Il conciglio degli dei.

<sup>2</sup> Il ragazzo Telemaco.

<sup>3</sup> Il saggio Nestore.

<sup>4</sup> Il biondo Menelao.

<sup>5</sup> Calipso.

<sup>6</sup> Nausicaa.

<sup>7</sup> La reggia di Alcino.

<sup>8</sup> Alla corte dei Feaci.

de Troia arquitetado por Ulisses, feita por um aedo; “Canto IX: Polifemo”<sup>9</sup>, no qual o herói Ulisses começa a contar como, depois de uma estranha aventura no país dos lotófagos, chegou na terra dos ciclopes e foi feito prisioneiro, junto com seus companheiros, por Polifemo, que começou a devorá-los um a um, até que Ulisses o embebedou e cegou seu único olho; “Canto X: A maga Circe”<sup>10</sup>, no qual são narradas três aventuras, entre elas o encontro com o deus Éolo, com os Lestrigões e com a maga Circe, que transformou os companheiros de Ulisses em porcos; “Canto XI: A descida ao Hades”<sup>11</sup>, que narra como Ulisses desceu até o Hades e encontrou as almas de sua mãe Anticleia, de Agamenon, de Aquiles e de Ajax, além do adivinho Tirésias; “Canto XII: As sereias”<sup>12</sup>, quando Ulisses enfrenta as sereias e os monstros Cila e Caríbdis; “Canto XIII: O retorno à Ítaca”<sup>13</sup>, que conta como Ulisses é deixado em Ítaca pelos feácios e como a deusa Atena o ajuda, transformando-o em um velho mendigo para que ninguém o reconhecesse; “Canto XIV: cães e porcos”<sup>14</sup>, que enfoca o encontro de Ulisses com Eumeu, o guardião dos porcos; “Canto XV: O retorno de Telêmaco”<sup>15</sup>, no qual encontramos narrado o retorno do herdeiro à Ítaca e como Atena o ajuda a escapar do embuste programado pelos pretendentes; “Canto XVI: Pai e filho”<sup>16</sup>, narração do encontro de Ulisses e Telêmaco, “Canto XVII: Argos”<sup>17</sup>, sobre a morte do fiel cão de Ulisses que não aguenta as emoções ao vê-lo, “Canto XVIII: Iro”<sup>18</sup>, conta o conflito entre Ulisses e Iro, o mendigo, “Canto XIX: Euricleia”<sup>19</sup>, quando narra o famoso encontro entre Ulisses e Euricleia, sua serva que o reconhece por causa de sua cicatriz; “Canto XX: A véspera”<sup>20</sup>, que narra às vésperas da chacina dos pretendentes; “Canto XXI: O desafio do arco”<sup>21</sup>, em que é narrado o desafio para curvar o arco de Ulisses, o que nenhum pretendente consegue; “Canto XXII: A chacina”<sup>22</sup>, conta como Ulisses matou todos os pretendentes usando seu arco, ajudado por Telêmaco; “Canto XXIII: Uma cama e uma

---

<sup>9</sup> Polifemo.

<sup>10</sup> La maga Circe.

<sup>11</sup> La discesa nell’Ade.

<sup>12</sup> Le Sirene.

<sup>13</sup> Il ritorno a Itaca.

<sup>14</sup> Cani e porci.

<sup>15</sup> Il ritorno di Telemaco.

<sup>16</sup> Padre e figlio.

<sup>17</sup> Argo.

<sup>18</sup> Iro.

<sup>19</sup> Euriclea.

<sup>20</sup> La vigilia.

<sup>21</sup> La gara con l’arco.

<sup>22</sup> La strage.

árvore”<sup>23</sup>, temos narrada a primeira noite de Penelope com Ulisses, quando o herói descreve a cama matrimonial que ele mesmo fez com uma árvore para convencê-la de que era ele mesmo que havia retornado, pois esta não acreditava; “Canto XXIV: Laertes”<sup>24</sup> narra como Ulisses conta ao seu pai Laertes que havia retornado, e como Atena evita um novo conflito do herói com os parentes dos pretendentes.

Porém, Luciano De Crescenzo insere mais um canto a mais, em relação ao texto-fonte, ao final de sua revisitação literária, o “Canto XXV: No outro dia”<sup>25</sup>, em que narra a decisão de Ulisses de partir novamente pelo mar, procurando novas aventuras.

Além disso, o autor recria inovando em âmbitos diferentes: na forma, quando escreve em prosa, uma vez que os textos-fonte são poemas escritos em verso portanto; no conteúdo, pois as falas dos personagens são adaptadas de modo a serem sintetizadas e, ainda, encontramos traços da voz do narrador nos enunciados de ordem mimética, quando, em Homero, simula-se com precisão o discurso direto, sem entendermos ou encontrarmos nítidas marcas do *ethos* do narrador.

Ainda no tocante ao conteúdo, *Nessuno* apresenta comentários, referências e notas trazidas pelo narrador, quebrando o ritmo da narrativa e atuando humoristicamente muitas vezes pelos contrastes e levantamentos que faz, relacionando passado e presente e observando criticamente a obra homérica.

Consideradas as diferenças mencionadas, temos um novo livro (ou capítulo) inserido ao final da obra, chamado “Contra Ulisses”<sup>26</sup>, no qual encontramos narrativas de feitos nada nobres do protagonista, já bastante questionado pelo narrador na narrativa principal, que corresponde aos fatos da *Odisseia*. Neste livro, temos os capítulos “Feio, porco e mau”<sup>27</sup>, no qual o narrador conta da origem dual do herói Ulisses, possível filho bastardo de um estupro cometido por Sísifo; “Palamedes”<sup>28</sup>, que conta da artimanha vingativa de Ulisses contra seu rival Palamedes, levando-o à condenação à morte; “Ajax Telamônio”<sup>29</sup>, em que temos a narrativa de como Ulisses confronta Ajax pelas armas de Aquiles e vence por meio da lábia e da esperteza; “Diomedes”<sup>30</sup>, que narra o caso em que, durante a Guerra de Troia, Ulisses tenta enganar o então parceiro Diomedes e mata-o para

---

<sup>23</sup> Un letto e un albero.

<sup>24</sup> Laerte.

<sup>25</sup> Il giorno dopo.

<sup>26</sup> Contro Ulisse.

<sup>27</sup> Brutto, sporco e cattivo.

<sup>28</sup> Palamede.

<sup>29</sup> Aiace Telamonio.

<sup>30</sup> Diomede.

conseguir para si glórias de uma operação realizada pelos dois e, por fim, “Filoctetes e outras canalhices”, capítulo que encerra a obra e que narra as artimanhas de Ulisses primeiro para livra-se de Filoctetes, que era indesejado nas guarnições por ter um dos pés em estado de putrefação depois de ter sido picado por uma serpente enviada por Hércules e estar cheirando mal a ponto de fazer os outros desmaiarem e, depois, para trazê-lo de volta e roubar suas armas, que na verdade eram de Hércules.

Ressalvamos que, apesar das histórias mitológicas principais contidas nos resumos dos capítulos que acabamos de apresentar, a obra possui muitas outras micronarrativas intercaladas de maneira livre pelo narrador, que as resgata sem cerimônias de sua memória, como se as contasse assim que as recorda, no suposto instante em que está narrando.

Tivemos, durante a graduação em “Licenciatura em Letras”, a oportunidade de realizar duas Iniciações Científicas com bolsas PIBIC/Reitoria e FAPESP respectivamente, e nelas pudemos estudar os processos intertextuais e a ressignificação (na primeira) e a linguagem humorística e a ironia (na segunda) entre as obras homéricas e *Nessuno*. Percebemos como as características que fazem com que o novo texto produzido por De Crescenzo afaste-se em relação aos textos-fonte homéricos, e compreendemos que o texto produzido constitui-se como uma releitura recriadora coordenada pela retomada dos mitos por meio de processos intertextuais como a paródia, o pastiche, a citação, entre outros, e que a linguagem humorística e a ironia, presentes na narração, colaboram para a construção da nova roupagem que o autor imprime à releitura da obra homérica. Esses nossos estudos anteriores despertaram em nós o desejo de aprofundamento no tema e então lançamo-nos à presente pesquisa em nível de Mestrado para buscar responder, principalmente, às seguintes questões:

1. Como se manifesta a instância narrativa em *Nessuno*?
2. Qual é o gênero da obra decrescenziana? (narrativa literária, ensaio narrativo ou dois?)
3. Há separação entre as figuras do escritor, do autor e do narrador na obra estudada?

Lançamo-nos então aos estudos para nos aprofundarmos na análise da obra italiana na qual, no preâmbulo, o narrador decrescenziano, que a nosso ver confunde-se e funde-se com o escritor empírico (a respeito disso trataremos detidamente em nossa pesquisa, enfocando a separação entre o escritor e a instância que ele cria), explica a decisão de inserir um novo Canto à obra e apresenta sua visão a respeito do herói Ulisses. Insere também um capítulo chamado “Nessuno” – exatamente o título da obra, cuja

tradução para o português é “Ninguém” – no qual explica sua admiração pela obra homérica, pelo herói Ulisses e comenta sua escrita, explicando seu tom e suas fontes para a reescritura que está prestes a iniciar. Segue um trecho em que o narrador relaciona a obra com sua vida pessoal:

Quando tinha quinze anos, a sacada de Odisseu de dizer a Polifemo que se chamava Ninguém me entusiasmou a tal ponto que acabei por pedir a meu pai para mudar meu nome: eu também queria ser chamado Ninguém. Ele, porém, pouco amante dos clássicos, me respondeu um tanto bruscamente: “Pensa ao invés em se tornar Alguém e não me enche!”<sup>31</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 11, tradução nossa).

Desde o início, podemos verificar que há uma coincidência sugerida entre o autor e o narrador construída na obra, como vemos no trecho acima. Nele, o narrador interpela o leitor, relacionando a história que está prestes a contar à vida dele mesmo.

Assim, vimos a necessidade de nos aprofundarmos nos estudos do processo de retomada do texto homérico a *Odisseia* feita pelo autor Luciano De Crescenzo em *Nessuno* (1997), no que concerne à atuação deste narrador, às características que o distanciam ou aproximam do narrador homérico e à construção de uma instância narrativa plural, que atua não somente no gênero narrativa, mas também, ao nosso ver, como um ensaísta. Foram tais pontos que nos compeliram a realizar a presente pesquisa.

E, além disso, sua presença marcada nas falas das personagens e em sua alternância para o discurso em que temos a autorreferência, ou seja, marcas autobiográficas e o direcionamento da imagem do narrador para a própria imagem do autor, nos levam a pensar em um narrador que alterna entre encenação, narração e discurso, por isso, a nosso ver, plural: de muitas manifestações. Daí formulamos nossa quarta e última pergunta de pesquisa: 4. Podemos entender o narrador de *Nessuno* como um “narrador plural”?

Desta forma, procuraremos entender principalmente o funcionamento da instância narrativa em *Nessuno*, para elucidar suas características que, em nossa opinião, fazem uma fusão entre narrador de epopeia e cronista, apresentando um tipo de gênero híbrido de narração que assume modos alternados e relativamente marcados.

---

<sup>31</sup> Quando avevo quindici anni la trovata di Odisseo di dire a Polifemo che si chiamava Nessuno mi entusiasmò a tal punto che finii col chiedere a mio padre di cambiarmi nome: volevo anch'io essere chiamato Nessuno. Lui, però, poco amante dei classici, mi rispose alquanto bruscamente: “Pensa piuttosto a diventare Qualcuno e non mi scocciare!” (DE CRESCENZO, 1997, p. 11).

Para entender melhor a perspectiva adotada na narração, que buscamos verificar na obra estudada, é fundamental apontar os elementos biográficos principais do autor, pois eles estão interligados à constituição da instância narrativa na obra, assim já traçamos uma biografia elementar que apresentamos a partir do próximo parágrafo. Mais à frente nesta dissertação, traremos mais detalhes sobre sua relação com a Mitologia em um capítulo dedicado exclusivamente a este assunto, o qual consideramos importante para compreendermos a figura ou *ethos* do narrador em *Nessuno*.

Luciano De Crescenzo nasceu em Napoli, no dia vinte de agosto de 1928, na zona de Santa Lucia, no bairro San Ferdinando, onde frequentou a escola primária na companhia de um dos maiores astros do cinema, cujo nome era Carlo Pedersoli, conhecido com o nome artístico de Bud Spencer. Sua avó materna teve dez filhos e alguns de seus tios viviam com ele em uma casa cheia de moradores. O autor comenta fatos do convívio em família em sua autobiografia intitulada *A vida de Luciano De Crescenzo escrita por ele mesmo*<sup>32</sup> (1991, tradução nossa), em que fala também de seu primeiro contato com a filosofia. Apesar de ser conhecido pela vocação artística, tanto no cinema quanto na Literatura, antes, Luciano formou-se em Engenharia na *Università degli Studi di Napoli Federico II*, onde foi aluno de Renato Caccioppoli, grande matemático italiano, e teve destaque formando-se com nota máxima.

Trabalhou como Engenheiro por quase vinte anos na IBM onde ocupava o cargo de diretor, quando resolveu deixar a carreira e se dedicar à escrita. Publicou então *Così parlò Bellavista*, obra que alcançou sucesso mundial. Após a apreciação de Maurizio Costanzo, jornalista e apresentador italiano, que sugeriu que fosse feita uma versão da obra para a televisão, houve a transmutação da obra e Luciano a dirigiu. Segundo seu depoimento, ele foi o primeiro autor cuja capa de um livro foi mostrada na televisão.

Entre os anos 1977 e 2000, tornou-se um autor de sucesso internacional, com obras traduzidas para dezenove línguas e difundidas em vinte e cinco países. Com a obra *Il tempo e la felicità*, de 1998, venceu o Prêmio Cimitile. Escreveu mais de vinte e cinco livros, muitos deles premiados, com uma prestigiada editora italiana. Entre elas *Storia della filosofia greca – I Presocratici*, de 1983, *Oi dialogoi*, de 1985, *Socrate*, de 1993, *Panta rei*, de 1994, *Nessuno: l’Odissea raccontata ai lettori d’oggi*, de 1997, *La distrazione*, de 2000, *Storia della filosofia medioevale*, de 2002, *Storia della filosofia moderna – da Niccolò Cusano a Galileo Galilei*, de 2003, *Storia della filosofia moderna*

---

<sup>32</sup> *Vita di Luciano De Crescenzo scritta da lui medesimo* (1991).



– *da Cartesio a Kant*, de 2004, *Sembra ieri*, de 2005, *I pensieri di Bellavista*, de 2005, *Il pressappoco*, de 2007, *Il caffè sospeso*, de 2008, *Socrate e compagnia bella*, de 2009, *Ulisse era un fico*, de 2010, *Tutti santi me compreso*, de 2011, *Fosse 'a Madonna*, de 2012, *Garibaldi era comunista*, de 2013, *Gesù è nato a Napoli*, do mesmo ano e *Ti porterà fortuna*, de 2014, *Stammi felice. Filosofia per vivere relativamente bene*, de 2015, *Ti voglio bene assai*, de 2015 e *Non parlare, baciami: la Filosofia e l'Amore*, de 2016. Suas obras sobre filosofia tiveram grande reconhecimento da crítica e seus romances fizeram grande sucesso.

Fez papéis em muitos filmes e contracenou com atores famosos como Riccardo Pazzaglia e Sofia Loren. Sempre uniu sua atividade de escritor com a de divulgador, capaz de introduzir até um leitor leigo aos elevados problemas da antiga Filosofia. De fato, entre os anos oitenta e noventa, conduziu pela RAI (Radiotelevisione Italiana) um conteúdo sobre os mitos e lendas dos antigos gregos, num programa chamado *Zeus – Le Gesta degli Dei e degli Eroi*, tendo desse modo um importante trabalho como educador e divulgador das histórias mitológicas e da cultura em seu país. Em seus trabalhos, sempre intercalou fatos biográficos com o conteúdo das obras, fazendo comparações e lembrando de sua vida em família e em Nápoles.

Entre seus trabalhos no cinema como diretor e ator estão *Così parlò Bellavista* (1984), *Il mistero di Bellavista* (1985), *32 Dicembre* (1998), *Croce e Delizia* (1995). Foi exclusivamente ator em *Francesca e Nunziata* (2001), *Sabato, domenica e lunedì* (1990), no qual atuou com Sophia Loren, ‘*F.F.S.S*’, *cioé:... che mi hai portato a fare sopra a Posillipo se non mi vuoi più bene?* (1983), *Quasi quasi mi sposo* (1982) e *Il Pap'occhio* (1980). Também foi roteirista, inclusive em filmes que dirigiu e atuou como *Croce e Delizia*, *32 Dicembre*, *Il mistero di Bellavista*, *Così parlò Bellavista* e *Il Pap'occhio*. Foi exclusivamente roteirista em *La Mazzetta* (1978). Em 2017, participou de um filme documentário sobre a carreira de Bud Spencer, seu colega de infância e um dos seus últimos trabalhos como ator foi em 2005, no filme *Stasera lo faccio*.

Nos últimos anos de sua vida, Luciano De Crescenzo sofreu de uma doença neuropsicológica e veio a falecer em 2019, no dia 18 de julho, um mês antes de completar 91 anos de idade, deixando um grande e bem humorado legado intelectual.

Tendo considerado a trajetória do autor e o teor da obra estudada, traremos adiante a relação de recriação textual entre *Nessuno* e a *Odisseia* homérica, apontando as estratégias utilizadas pelo autor para sua reescrita; temos também como objetivo estudar a peculiar manifestação da instância narrativa, por apresentar um narrador que interfere sempre,

interpelando o leitor com suas colocações, sugestões de leitura e que faz autorreferência, através da narração de fatos biográficos, se identificando como Luciano De Crescenzo, ou seja, o autor, além de mudar a estrutura da obra em relação ao conteúdo, forma e ritmo.

Compreendemos tal estudo relevante principalmente pelo caráter da obra, que retoma um clássico da Literatura, um cânone mundial e constituinte inclusive da cultura ocidental como a *Odisseia*, escrita por volta de 800 anos antes de Cristo, trazendo-a à atualidade por meio da atualização da linguagem e do estilo do autor, além de, junto com sua retomada, levantar estudos que formam o leitor contemporâneo na medida em que apresenta novos mitos, fatos históricos e questiona a própria essência da obra e dos personagens, trazendo-a da ficção para a realidade como um objeto de estudo.

Somado a isso, temos também a formação do leitor nos costumes da Grécia antiga, apresentados com um tom familiar, leve e descontraído, que envolve o leitor contemporâneo, movido pela velocidade de seu tempo, pelos gêneros digitais e pela linguagem globalizada, e o faz interessar-se pela leitura de um clássico que, de outra maneira, estaria distante de seus padrões de linguagem.

Compreendemos que a manifestação da instância narrativa na obra nos faz pensar na separação entre autor e escritor, sujeito que pratica a ação de escrever e instância ficcional, pois tal instância nos faz relacioná-la diretamente à figura do autor, o que, como coloca Maingueneau (1996, p. 16) está distante da concepção de Literatura, pois “Não somente por razões materiais, mas sobretudo porque é da essência da literatura de não pôr em contato o autor e o público senão através da instituição literária e de seus rituais”. Não menos importante é sua ressalva:

“Convém atentar sobretudo à maneira pela qual o discurso literário trabalha com uma restrição que, por definição, não pode anular: a figura do “autor”, por exemplo, não é redutível à de um locutor comum, mas não pode ser totalmente dissociada dele” (MAINGUENEAU, 1996, p. 5).

Que nos leva a pensar exatamente na relação do autor com seu locutor, ou sua instância narrativa.

Trataremos, portanto, das proximidades e dos distanciamentos dos narradores homérico e decrescenziano, apontando para diferenças de forma e conteúdo em *Nessuno* em relação ao texto-fonte, colocando primeiro os processos intertextuais e fazendo uma interpretação da obra e da resignificação feita pela reescrita de De Crescenzo. Nos capítulos que seguem o primeiro, traremos trechos de obras e analisaremos, junto com

trechos retirados das aparições do autor em programas televisivos em que narra mitos, na tentativa de levantar elementos que coincidam com os encontrados na narração da obra, construindo um *ethos*, ou identidade da instância narrativa, em comum.

Em seguida, demonstraremos como ocorre a dissociação enunciativa na obra, ou seja, como aparece a voz do narrador na construção polifônica dos enunciados, constituindo uma obra na qual, a nosso ver, o narrador tem um papel dramático, assumindo várias roupagens, mas sem ocultar realmente sua presença e que, dessa maneira, constrói uma relação humorística e irônica com o texto-fonte.

## 2. A narrativa descrescenziana e homérica: proximidades e distanciamentos

### 2.1 Características do narrador épico homérico e o narrador decrescenziano

O enredo da *Odisseia*, principal texto-fonte da obra de Luciano de Crescenzo tomada como nosso *corpus* de estudo, tem início com os clamores do poeta à Musa, para que esta recontasse os feitos do “[...] herói astucioso que muito / peregrinou, dêis que desfez as muralhas sagradas de Tróia” (HOMERO, Canto I). Ulisses, que havia partido há vinte anos para honrar uma promessa feita ao pai de Helena, Tíndaro, combateu na guerra de Tróia e trouxe a vitória aos povos aqueus graças ao seu plano ardiloso do cavalo de Tróia, mas devido a um erro cometido pelos seus companheiros na ilha do Sol, acabou se isolando ao retornar, e ficando impossibilitado de conseguir o regresso à amada pátria por vários anos. Outros pontos do enredo do texto-fonte são necessários de serem revisitados para o que discutiremos em seguida.

Na obra original traduzida, após um breve resumo dos fatos feito pelo *aedo*, Zeus, em menção ao livre arbítrio, lembra do caso de Egisto que assassinara Agamenon com ajuda de Cliteminestra, mesmo avisado pelos deuses, que enviaram Hermes para alertá-lo, para que não o fizesse a fim de não agir contra o Destino. No entanto, Egisto cometeu o crime, o que provocou a vingança por parte de seu filho Orestes, posteriormente.

Então, Atena tomou a palavra e levou aos ouvidos de Zeus o caso de Ulisses que se encontrava punido, desmerecidamente, e longe de casa. Com o aval de Zeus, Atena se dirigiu à Ítaca para orientar Telêmaco a procurar pelo pai e ajudá-lo a defender-se dos pretendentes que assolam seu reino. Enquanto isso, Hermes foi até Ogígia e ordenou à Calipso que libertasse Ulisses, ajudando-o a construir uma jangada para seguir sua viagem. Ulisses chegou até a ilha dos feácios, onde contou sua história, conseguindo as graças e a confiança do rei Alcínoo, que lhe ofereceu um navio e tripulantes para levá-lo à Ítaca.

Ao retornar, Ulisses se infiltrou no reino disfarçado, com ajuda de Atena, e revelou sua identidade a seu filho Telêmaco, que retornara de Esparta com esperanças de encontrá-lo dadas por Nestor. Ulisses, disfarçado de mendigo, criou a oportunidade de vingar-se dos pretendentes por meio de uma competição que envolvia dobrar seu arco, o qual acabou por parar em suas mãos as quais, por fim, completaram o objetivo: foi o fim dos pretendentes. Ulisses tomou seu lugar ao lado da esposa que demorou a reconhecê-lo, mas que acabou acreditando após ouvir a história contada por Ulisses, sobre como foi

construído o leito matrimonial dos dois. E o enredo da obra homérica terminou com a intervenção de Atena, que não permitiu que houvesse uma guerra entre os parentes dos pretendentes e o rei recém retornado.

Como já adiantamos na Introdução, Luciano De Crescenzo, com o tom humorístico que estudaremos em um dos próximos capítulos, recontou a história de modo diverso, principiando por uma visão sobre os deuses que estão presentes no *synedrion* (assembleia de juízes), deslocando as falas dos personagens de Homero e operando a mudança de gênero literário de modo a transformar a poesia épica em narrativa, utilizando uma voz narrativa que comenta e opina a respeito dos fatos, de forma a parodiar, à sua maneira, as falas das personagens e adicionar cenas, comentários e notas.

O narrador decrescenziano se apresenta como onisciente, sabendo tudo o que acontece nos céus, ou seja, no monte Olimpo, e na terra, que também inclui os fatos do mar e do mundo inferior. Desse modo, apenas por intermédio dos poderes de uma divindade a verossimilhança poderia existir em tal relato, que por sua vez era feito pelo *aedo* nas antigas epopeias, um poeta humano com aval divino. De Crescenzo não utiliza essa característica do narrador épico, introduzindo inicialmente um comentário que deveria ser posterior.

Ainda é possível ser identificado o narrador que se aproxima da perspectiva do escritor, formando assim a voz enunciativa, colocando-se como um admirador da história que está prestes a narrar, adicionando um comentário pessoal: “Começa assim a *Odisseia*, o mais belo romance de aventuras já escrito na história da literatura. O primeiro canto tem como cenário o monte Olimpo” (DE CRESCENZO, 1997, p. 15, tradução nossa)<sup>33</sup>.

Prosseguindo na narrativa, o narrador introduz uma cena que não está presente no texto-fonte, na qual Zeus entra na sala do grande conselho e os demais deuses se levantam.

Zeus entrou no *synedrion* e todos se colocaram em pé. Não que houvesse talvez algum receio em encarem-no, mas, conhecendo-o, sabiam o quanto era formal. Uma vez, só porque em um banquete um dos Deuses começou a comer antes dele, fez diluviar por um ano inteiro em sua ilha (DE CRESCENZO, 1997, p. 15, tradução nossa)<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> “Comincia così l’*Odissea*, il più bel romanzo di avventure che sia mai stato scritto nella storia della letteratura. Il primo canto ha come scenario il monte Olimpo” (DE CRESCENZO, 1997, p. 15).

<sup>34</sup> “Zeus entrò nel *synedrion* e tutti si alzarono in piedi. Non che avessero chissà quale timore reverenziale nei suoi confronti, ma, conoscendolo, sapevano quant’era formale. Una volta, solo perché a un banchetto uno degli Dei aveva cominciato a mangiare prima di lui, fece diluviare per un anno intero sulla sua isola” (DE CRESCENZO, 1997, p. 15).

Dessa maneira, no novo texto construído por meio do diálogo intertextual feito por Luciano De Crescenzo, segue-se a apresentação no gênero narrativo enquanto reconta a história dos poemas homéricos. Temos presentes aqui as características da voz de seu narrador, quando, ao introduzir Zeus como participante da história, adiciona ao personagem características atribuídas por uma visão alheia à imagem do mito clássico, que pertenceria, de maneira simulada, aos outros deuses, e que satiriza a autoridade da mais alta divindade do Olimpo, temida e respeitada pelos povos helênicos, assim, subvertendo a imagem do reverenciado mito de Zeus helênico, que o leitor com *background* a respeito dos textos homéricos normalmente já tem em mente ao iniciar uma leitura de um texto literário que pretende ser atualização dos textos já conhecidos.

Com o conteúdo que traz presente na mente, o leitor é levado ao riso ao perceber o caráter leviano atribuído ao deus dos deuses, que deixa irritar-se por uma mera formalidade e, assim, derramando irresponsavelmente (ou inconsequentemente) a desgraça sobre os mortais.

De Crescenzo utiliza um recurso híbrido de paródia e pastiche. Segundo Samoyault (2008), o autor de pastiche compõe a estrutura com base em fatos característicos do modelo e utiliza de um novo referente para a reprodução, reconstrói esta estrutura segundo o efeito que quer produzir. E como lembra a estudiosa baseada nos estudos de Gérard Genette, temos o seguinte trecho sobre a paródia:

A definição etimológica de Gérard Genette salienta a operação de derivação na qual o texto anterior é, de uma maneira ou outra, reconhecível: a visada da paródia é então lúdica e subversiva (desviar o hipotexto para zombar dele) ou ainda admirativa; o exercício repousa sempre, de fato, sobre textos canonizados, sobre um corpus escolar [...] O pastiche também deforma, mas imitando o hipotexto, enquanto a paródia o transforma (SAMOYAULT, 2008, p. 53-55).

Temos, no texto de De Crescenzo, uma escrita repleta de deslocamentos de sentido, provocados pela voz narrativa que insere suas observações, assim como pensamentos às personagens, como podemos ver em um dos episódios mais escandalosos da *Odisseia*, no qual há referência ao mito do caso de adultério entre Ares e Afrodite, quando a deusa do Amor traiu Hefesto e foi humilhada na frente dos deuses. Analisaremos agora algumas passagens desse Canto, o número VIII, em que o herói Ulisses se encontra na necessidade de conquistar a afinidade dos feácios, na corte do rei Alcínoo, e para isso tem ajuda da deusa Atena.

De Crescenzo inicia o canto, como todos os outros, que também se encontram disponíveis de acordo com a ordem da obra original, com um prólogo que resume os acontecimentos que ali serão narrados. O autor também dá um título para cada um dos cantos o que, na tradução de Carlos Alberto Nunes por nós consultada, também ocorre, porém com nomes diferentes. Nesse aparece o título do Canto VIII como “Na corte dos feácios”<sup>35</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 69, tradução nossa), enquanto na tradução consultada é “Recepção de Odisseu pelos feácios”.

Onde narra-se como Alcínoo apresenta Ulisses aos príncipes Feácios e como, logo depois, sugere as competições desportivas nas quais o herói participa vencendo no disco. É então a vez de dois artistas e de um aedo ao qual Ulisses pede que conte o episódio do cavalo de Tróia (DE CRESCENZO, 1997, p. 69, tradução nossa)<sup>36</sup>.

O narrador decrescenziano prossegue a narração com uma sátira sutil aos costumes gregos, dizendo que o rei Alcínoo convocou a assembleia para mostrar que os feácios não eram um povo “[...] que pensava apenas em beber e comer, mas que, como tantos outros Gregos, amava a dança, a recitação, o canto e o esporte” (DE CRESCENZO, 1997, p. 69, tradução nossa),<sup>37</sup> traçando um breve panorama sobre os costumes culturais da época retratada, fazendo um contraste com as cenas nas cortes descritas na obra por Homero, nas quais os atos se resumem em comer e beber, com a exceção também da cena final da corte de Ítaca, quando o herói retorna e vinga-se dos pretendentes. O autor comenta no canto anterior, Canto VII, nomeado “O reino de Alcínoo” (DE CRESCENZO, 1997, p. 63, tradução nossa)<sup>38</sup>, a presença do alimento na *Odisseia*, explicando também o significado que essa presença conota em relação à sua importância naquela época. Como podemos ver no trecho abaixo:

O fato de que em quase todos os cantos da *Odisseia* bebe-se e come-se não deve surpreender muito: nos faz entender, no entanto, quanto o alimento era importante naquela época. Evidentemente os ouvintes de Homero se sentiam muito mais tranquilos quando os heróis estavam

---

<sup>35</sup> Alla corte dei Feaci (DE CRESCENZO, 1997, p. 69)

<sup>36</sup> “Laddove si narra di come Alcinoo presenti Ulisse ai principi Feaci e di come, subito dopo, indica delle gare sportive alle quali l’eroe partecipa vincendo nel disco. È quindi la volta di due giocolieri e di un aedo al quale Ulisse chiede di raccontare l’episodio del cavallo di Troia” (DE CRESCENZO, 1997, p. 69).

<sup>37</sup> “[...] che pensava solo da bere e da mangiare, ma che, come tanti altri Greci, amava la danza, la recitazione, il canto e lo sport” (DE CRESCENZO, 1997, p. 69).

<sup>38</sup> La reggia di Alcinoo (DE CRESCENZO, 1997, p. 63).

saciados: para eles era quase um comer por um intermediário (DE CRESCENZO, 1997, p. 63, tradução nossa)<sup>39</sup>.

Desse modo, o autor prossegue atuando, por meio de comentários e notas, no âmbito da educação pelo viés da Literatura, evidenciando características dos gregos da época pré-helênica, descritos na obra por meio de fatos narrados, estabelecendo um diálogo com a cultura.

No canto VIII, ele descreve a cena em que Atena se disfarça de arauto, ou seja, de emissário de um governante, encarregado de comunicar publicamente fatos importantes, e divulga à assembleia, para que o maior número de feácios possível possa testemunhar a grandeza de Ulisses, quem ela deixa mais alto e fascinante, para que possam respeitá-lo. Porém, o narrador não deixa também de fazer uma sátira ao perfil “prestativo” da deusa.

A fazer-se de *promoter*, como sempre, providencia Atena: andou de cima a baixo pela cidade de Scheria, disfarçada de arauto, e a todos aqueles que encontrava dizia:

“Rápido, rápido, corram para a praça. O divino Alcínoo convocou uma assembleia geral. Estará presente também aquele estrangeiro vindo do mar. Todos dizem que é similar a um Deus!” (DE CRESCENZO, 1997, p. 69, tradução nossa)<sup>40</sup>.

O uso do estrangeirismo *promoter*, relativamente novo em relação ao uso da língua inglesa na Itália, que surgiu por volta do último século com o aparecimento das mídias eletrônicas e virtuais, e que se expande devido à globalização ocorrida pelo aumento da capacidade comunicativa graças ao progresso das ciências tecnológicas e, conseqüentemente, com o avanço da tecnologia da informação, faz com que o narrador se situe na atualidade do leitor, aproximando a linguagem ao coloquial. Dessa forma, em relação também à profissão que não existia na época grega, mas que o autor utiliza de modo paródico à função do arauto, *promoter* contrasta fortemente com a linguagem da obra fonte, levando assim o leitor a assumir uma perspectiva de proximidade com a deusa,

---

<sup>39</sup> Il fato che in quasi tutti i canti dell’Odissea si beva e si mangi non ci deve meravigliare più di tanto: ci fa capire, piuttosto, quanto il cibo fosse importante a quell’epoca. Evidentemente gli ascoltatori di Omero si sentivano molto più tranquilli quando gli eroi erano sazi: per loro era quasi un mangiare per interposta persona (DE CRESCENZO, 1997, p. 63)

<sup>40</sup> A fare da *promoter*, come sempre, provvide Atena: andò su e giù per la città di Scheria, travestita da araldo, e a tutti quelli che incontrava diceva:

“Presto, presto, correte alla spiaggia! Il divino Alcinoos ha indetto un’assemblea generale. Sarà presente anche quello straniero venuto dal mare. Tutti dicono che è simile a un Dio!”(DE CRESCENZO, 1997, p. 69).



sobrepondo o tom respeitoso e elevado com o qual o narrador homérico descreve as ações da deusa da sabedoria, situando-a no contexto da atualidade. A passagem na obra homérica se configura dessa forma:

Todos foram se sentar em assentos de pedra polida.  
Bem juntos. Palas Atena, no entanto, percorre a cidade  
sob a exterior aparência de arauto de Alcínoo sensato,  
determinada em mandar o divino Odisseu para casa.  
10 E, apresentando-se a todos, dizia-lhes estas palavras:  
“Ide, Feácios, que sois conselheiros e guias do povo,  
ide ao conselho, na praça, porque conheceis o estrangeiro,  
hóspede novo de Alcínoo prudente, depois de jogado  
no vasto mar, sem destino. Parece um dos deuses eternos”  
(HOMERO, Canto VIII, v. 6-15).

Temos a impressão de que, enquanto o narrador homérico faz com que as palavras de Palas Atena, versos de 11 a 15, soem com elegância e eloquência, a personagem é exibida na obra original com um tom de elevada superioridade em relação à voz atribuída à deusa em *Nessuno*.

No próximo parágrafo, o narrador de De Crescenzo, após relatar a graça divina que a deusa concede, que deixa o herói mais imponente no momento propício, faz um comentário no qual o narrador da história se manifesta como o autor, em uma sátira a fatos autobiográficos e, conseqüentemente, ao fato do herói conseguir as façanhas por intermédio do auxílio de Atena:

Depois, para manter a promessa, entornou sobre a cabeça de Ulisses uma quantidade de favorecimentos, deixando-o mais alto e mais fascinante. E, a propósito, quanto me agradaria ter tido também alguém na vida como Atena, que tivesse me ajudado nos momentos decisivos. Que são: quando eu me apresentei à IBM para ser aceito, ou mesmo no terceiro ano do ensino médio, quando declarei o meu amor a uma garotinha de nome Giuliana, pela qual eu perdi completamente a cabeça, ou também quando, pela primeira vez, levei o manuscrito de *Così parlò Bellavista (Assim falou Bellavista)* à Mondadori. E ao invés, tive de me contentar com o fato que no momento era a moda: um pouco de creme bronzador para parecer menos pálido, e um par de saltos com um centímetro a mais para parecer mais alto (DE CRESCENZO, 1997, p. 69-70, tradução nossa)<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Poi, per tener fede alle promesse, versò sul capo di Ulisse pregi in quantità, rendendolo più alto e più affascinante. E, a questo proposito, quanto mi sarebbe piaciuto avere avuto anch'io nella vita una come Atena che mi avesse aiutato nei momenti decisivi. Che so: quando mi presentai alla IBM per essere assunto, oppure in terza liceo quando dichiarai il mio amore a una ragazzina di nome Giuliana, per quale avevo perso completamente la testa, o anche quando, per la prima volta, ho portato il manoscritto di *Così parlò Bellavista* alla Mondadori. E invece, mi sono sempre dovuto accontentare di ciò che in qual momento passava la moda: un po' di crema abbronzante per sembrare meno pallido, e un paio di tacchi con un centimetro in più per sembrare più alto (DE CRESCENZO, 1997, p. 69-70).

O autor (italiano, ex-engenheiro da IBM, autor de *Così parlò Bellavista* e habitante de Nápoles) se apresenta ao público neste trecho, expondo fatos de sua vida, fazendo com que o leitor tome esta posição, pensando o quanto seria mesmo bom ter uma ajuda divina como a de Atena, o que os gregos consideravam ser possível de acontecer por meio de atos que agradassem a deusa. A presença de referências ao momento contemporâneo que nos remetem à estratégia da beleza para a conquista do carisma com a finalidade de obter sucesso com o público, como o creme bronzeador e o salto alto, nos faz pensar no conceito de beleza que já estava implicado na época como modo de persuasão, pois no texto original traduzido, temos a passagem seguinte: “para que fosse possível tornar-se estimado de todos, / considerado e temido [...] (HOMERO, Canto VIII, v. 21-22, p. 106). Com esta estratégia, o autor aproxima o leitor contemporâneo, que está acostumado com tais artifícios, à época dos relatos homéricos, fazendo com que este se sinta como parte da narrativa e desperte em si o desejo fantasioso, assim como o autor empírico declara ter visto despertar em si, da possibilidade de obter um auxílio sobrenatural.

Além disso, no trecho exposto, temos a manifestação da instância narrativa que motiva esta pesquisa. O narrador se identifica como o autor, com o nome presente na capa do livro e, com o qual “divide” a experiência de ter publicado o livro *Assim falou Bellavista*, obra-prima de Luciano De Crescenzo que o iniciou na carreira de escritor, diretor, ator e apresentador de programas televisivos.

Para mais um exemplo de como De Crescenzo apresenta narrativas mitológicas, verifiquemos adiante o trecho posterior ao momento em que é narrado por Demódoco, na corte dos feácios, o mito do adultério de Afrodite com Ares, quando estes são expostos aos outros deuses masculinos por Hefesto, pois “só se abstiveram as deusas mimosas, que pejo sentiam” (HOMERO, Canto VIII, v.324, p. 144) mas na cena encontram-se Hermes e Apolo, cujo diálogo destacamos:

“Ó, Hermes do olhar aguçado” disse Apolo ao Mensageiro “seja sincero: você gostaria de estar no lugar de Ares, mesmo que em grilhões?”

“Quem dera eu pudesse!” suspirou o Mensageiro. “Mesmo se os grilhões fossem três vezes mais pesados, e os nós três vezes mais apertados, e a observar estivessem, não só os Deuses, mas também as

Deusas, seria sempre o mais feliz dos Imortais!” (DE CRESCENZO, 1997, p. 73, tradução nossa)<sup>42</sup>

E o narrador segue adicionando uma cena também não presente na obra original, aproveitando o ensejo para se referir a um outro mito grego:

Este comentário foi tão positivo que no outro dia a loira Afrodite, a pretexto de agradecimento, meteu-se em sua cama, gerando, nove meses depois, um pequenino sendo tão masculino quanto feminino chamado Hermafrodito em homenagem aos seus pais (DE CRESCENZO, 1997, p. 73-74, tradução nossa)<sup>43</sup>.

Neste trecho, os deuses Hermes e Apolo são inseridos como cobiçadores do amor físico da deusa de Afrodite, de beleza irresistível, assim como Ares recebera. Aqui, os dois primeiros são representados com os desejos relativos aos homens mortais, característicos também dos deuses gregos, que eram representados com qualidades e defeitos peculiares aos seres humanos, pois os gregos os “[...] criaram à sua própria imagem” (HAMILTON, 1992, p. 8). Sendo assim, aos deuses de De Crescenzo foram atribuídos valores do homem contemporâneo, ao qual a criação literária de *Nessuno* é direcionada.

O fato do adultério é deixado de lado e ocorre a opção de reforçar o aspecto da divindade do Amor, o amor dionisíaco. O canto do episódio de adultério dos deuses na *Odisseia* tem um valor significativo, pois a obra é também um veículo de transmissão dos valores da mulher da época, retratados em Penélope, que espera pelo seu marido fielmente em sua casa, indo contra os costumes impostos e agindo pela honra e, desse modo, atingindo a semelhança divina. Mais uma concretização da *Paidea* grega, ou seja, um direcionamento pedagógico e moral que correspondia à educação grega.

Vimos também que o narrador insere o mito de Hermafrodito, um filho de Hermes e Afrodite, aproveitando-se do momento criado pela inserção da narração do diálogo entre os deuses, criado pelo autor. Essa inserção é de caráter didático, uma vez que a origem

---

<sup>42</sup> “O Hermes dallo sguardo acuto” disse Apollo al Messaggero “sii sincero: ti piacerebbe stare al posto di Ares seppure in catene?”

“Magari lo potessi!” sospirò il Messaggero. “Anche se le catene fossero tre volte più pesanti, e i nodi tre volte più stretti, e a guardare ci fossero, non solo gli Dei, ma anche le Dee, sarei sempre il più felice degli Immortali!” (DE CRESCENZO, 1997, p. 73).

<sup>43</sup> Questo commento fece sì che il giorno dopo la bionda Afrodite, a titolo di ringraziamento, s’infilasse nel suo letto, generando, nove mesi dopo, un pargoletto sia maschio che femmina chiamato Ermafrodito in omaggio ai suoi genitori (DE CRESCENZO, 1997, p. 73-74).

etimológica do nome é o mito do fruto da relação entre Hermes e Afrodite, segundo Ovídio, gerando um efeito de resgate no fato narrado.

Desse modo, temos ilustrada nos exemplos a construção intertextual da obra, os processos adotados pelo autor e a ressignificação atribuída por ele, quando se utiliza de linguagem humorística e introduz um novo final à história, o qual será analisado mais adiante, com nova visão sobre o herói Ulisses. Para todos esses efeitos é importante o que a estudiosa Samouyalt afirma sobre a memória da literatura, para a qual trabalham as práticas textuais, gerando também o sentido de autenticidade, pois, segundo ela, “A autonomia e a individualidade mesma das obras repousam sobre seus liames variáveis com o conjunto da literatura, no movimento do qual elas desenham seu próprio lugar” (2008 p. 68), e que, dessa forma, também não se prende à essa posição de modo determinista, pois

[...] já que se define sob diferentes pontos de vista: historicamente – pela pertença da obra a uma corrente historicamente definida ou não, por sua identificação numa época, sujeita também à variação, – como gênero – pela relação da obra literária com a classe na qual ela se localiza –, como reconhecimento – pela modificação possível do caráter discursivo de um texto. Isso explica também que “a memória das obras” para retomar a expressão Judith Schlanger, seja um espaço, onde esquecimento, a lembrança fugaz, a recuperação repentina, o apagamento temporário atuam plenamente (SAMOYALT, 2008, p. 68).

Ao recontar a obra *Odisseia* de Homero, Luciano De Crescenzo, pela atuação de seu narrador, que estudaremos mais adiante neste trabalho, não apenas rerepresenta a obra com uma linguagem mais acessível, mas também inova, inserindo outras narrativas e, fazendo delas sua própria narrativa, pois por meio de sua linguagem acaba por mudar a identidade da obra homérica, identificando-a com sua época. Também destitui o cânone de seu *status*, pois a *Odisseia*, com sua linguagem rebuscada e referenciais culturais e religiosos, volta-se em geral para um público leitor hoje considerado erudito, preparado, enquanto a reescrita de De Crescenzo em *Nessuno* derruba as barreiras que impedem um leitor despreparado de entender e aproveitar seu conteúdo completo, por meio da modificação do caráter discursivo deste texto, sendo inclusive informado de questões que o envolvem (seja na área dos estudos Literários, da História e da Cultura), levantadas ao longo de anos de estudo, ainda que sem rigoroso comprometimento, sendo o seu objetivo a tradução da obra homérica para a modernidade. Sendo assim, impossível não pensar em sua relação com a classe social desse leitor “de hoje”, pela razão de que classe social e nível de

instrução ou conhecimento tem uma relação de interdependência. O leitor “de hoje” pode conhecer, por meio da narrativa decrescenziana, não somente a obra de Homero, mas também a mesma obra pelo viés do estudioso. Pode também ampliar seus horizontes culturais, por conta de outros fatos com os quais o narrador faz relação, principalmente mitos e histórias diversas.

Como podemos observar na recriação intertextual operada em *Nessuno* é mantido o enredo da história conservando todos os fatos narrados na epopeia de Homero, porém ao seu corpo são adicionadas análises e comentários e ao seu término são acrescentados novos capítulos nos quais é feita uma interpretação do caráter do protagonista Ulisses, atribuindo-lhe características novas em relação à visão heroica e sacra do aqueu sugerida pela obra clássica, pois De Crescenzo estrutura tal acréscimo utilizando relatos de fatos mitológicos e estudos, muitos deles posteriores à obra original. De Crescenzo nomeia no canto de número XXV de “No outro dia”<sup>44</sup>, e em sua epígrafe justifica-se: “Este canto não existe na *Odisseia*, eu o coloquei. Disse a mim mesmo: visto que Homero não terminou o poema com a noite de amor entre Ulisses e Penélope por que não o alongar um pouco escrevendo um outro final? (DE CRESCENZO, 1997, p. 221, tradução nossa)<sup>45</sup>. Neste canto inserido por De Crescenzo, o personagem encontra-se em uma Ítaca pacificada, entre os entes queridos, os quais observa dizendo para si mesmo “Como sou feliz!” (DE CRESCENZO, 1997, p. 221)<sup>46</sup>, ao contemplá-los dormindo com semblante sereno em suas respectivas camas. Então Ulisses sai ao aberto e observa. Da grande colina onde está situado o reino, mais precisamente do seu terraço de onde se tem uma belíssima visão do mar, e murmura pela terceira vez “Como sou feliz”, para em seguida suspirar a palavra “*thalatta*”, que o narrador explica significar “mar” em grego. E descreve os pensamentos do herói:

Talvez, pensou, tenha feito bem em sair de viagem. De outro modo o que disse Tirésias no dia em que o tinha encontrado nos Infernos? Havia lhe dito que depois de vingar-se, deveria pegar novamente o remo para pôr-se novamente ao mar e que teria chegado a um povo que não conhecia nem o sal nem os navios. Mas além disso, disse-lhe também que encontraria um viajante que o teria perguntado porque nunca carregava nos ombros um ventilabro. Agora que diacho fosse um ventilabro ele não sabia, mas a ideia de que alguém pudesse perguntar o agradava muitíssimo.

---

<sup>44</sup> Il giorno dopo.

<sup>45</sup> Questo canto nell’*Odissea* non c’è, l’ho aggiunto io. Mi sono detto: visto che Omero non ha finito il poema con la notte d’amore tra Ulisse e Penelope, perché non allungarlo un po’ scrivendo un altro finale? (DE CRESCENZO, 1997, p. 221)

<sup>46</sup> Come sono felice! (DE CRESCENZO, 1997, p. 221)

“*Thalatta, thalatta*” suspirou novamente. (DE CRESCENZO, 1997, p. 222, tradução nossa)<sup>47</sup>

Em seguida o narrador comenta, incorporando o sentimento do personagem:

Depois de vinte anos de aventuras, de monstros que querem te matar, de canibais que querem te comer, de mulheres que querem te seduzir, de tempestades e de duelos até a morte, não é fácil permanecer em casa com as mãos no bolso olhando para a esposa. Talvez a sua verdadeira pátria não era Ítaca, era o mar. (DE CRESCENZO, 1997, p. 222, tradução nossa)<sup>48</sup>.

Assim termina a narrativa das aventuras do Ulisses de De Crescenzo, quando o herói avista, atracado no porto, o navio que trouxe Telêmaco de Pilo e, após pensar um pouco, diz aos marinheiros: “Rapazes, coragem, vamos partir” (DE CRESCENZO, 1997, p. 222, tradução nossa)<sup>49</sup>.

Com um final diferente, que aproveita a previsão de Tirésias para lançar o herói novamente ao mar e à vida de aventuras, a nosso ver, o autor consegue transmitir novos valores, além daqueles que já estão presentes na obra original e que são revividos no momento em que os mitos são novamente trazidos pelo processo intertextual. Ainda que o símbolo mítico, que configura os valores da obra para os povos gregos da antiguidade, se situe em um campo atemporal, segundo Eliade (1972), pois “Numa fórmula sumária, poderíamos dizer que, ao “viver” os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo “sagrado”, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável” (ELIADE, 1972, p. 17), de maneira que todas as atualizações feitas ao longo da história da literatura a respeito do mito fazem com que o seu símbolo retorne, polissêmico, adquirindo a nova roupagem, mas de modo cumulativo, mantendo também o seu valor original.

O Ulisses de De Crescenzo resolve continuar suas aventuras e aceitar o seu Destino. A vida de aventuras fez dele um homem do mar, um desbravador, incorporando

---

<sup>47</sup> Forse, pensò, avrebbe fatto bene a rimettersi in viaggio. D'altra parte cosa aveva detto Tiresia il giorno in cui lo aveva incontrato negli Inferi? Gli aveva detto che dopo essersi vendicato, avrebbe dovuto riprendere il remo per rimettersi in mare e che avrebbe raggiunto un popolo che non conosceva né il sale né le navi. Ma non basta, gli aveva anche detto che avrebbe incontrato un viandante e che quest'ultimo gli avrebbe chiesto perché mai portava sulla spalla un ventilabro. Ora che cavolo fosse un ventilabro lui non lo sapeva, però l'idea che qualcuno glielo potesse chiedere gli piaceva moltissimo.

“*Thalatta, thalatta*” sospirò di nuovo (DE CRESCENZO, 1997, p. 222).

<sup>48</sup> Dopo venti anni di avventure, di mostri che ti vogliono uccidere, di cannibali che ti vogliono mangiare, di donne che ti vogliono sedurre, di tempeste e di duelli all'ultimo sangue, non è facile restare a casa con le mani in mano a guardare la moglie. Forse la sua vera patria non era Itaca, era il mare (DE CRESCENZO, 1997, p. 222).

<sup>49</sup> Ragazzi, coraggio, si parte (DE CRESCENZO, 1997, p. 222).

dessa maneira o principal aspecto da escrita da *Odisseia*, que é servir como um tipo de referência aos lugares que os viajantes descobriam na época em que os povos gregos expandiam seu conhecimento de território na tentativa de fazer comércio. Esse Ulisses não deixa a sua essência para trás, como no episódio do encontro com as sereias, comentado por Kohler, que desde a Antiguidade via-se como a “[...] ilustração da vida intelectual: a curiosidade de Ulisses e a possibilidade de ‘saber mais’ através das Sereias, que tudo sabem sobre o passado e parecem também capazes de prever o futuro” (KOHLER, 1988, p. 908). Aspecto do herói também comentado por De Crescenzo no episódio que dá nome à obra, quando por curiosidade, Ulisses se aproxima da ilha dos ciclopes: “A curiosidade era uma de suas características imutáveis: queria sempre saber tudo. Melhor para ele, de qualquer forma, no momento em que não existe qualidade mais preciosa que o desejo de conhecimento” (DE CRESCENZO, 1997, p. 81, tradução nossa)<sup>50</sup>. Por isso, o Ulisses de De Crescenzo não se contenta em ficar olhando para a esposa sem agir e anima-se com a mera possibilidade de descobrir o que seria um ventilabro. Ao conseguir atingir seu objetivo, o herói sai em uma nova aventura, da qual o fim não sabemos, mas conhecemos algumas histórias possíveis, nas quais o herói teria participado da fundação de Roma, teria até mesmo visitado os etruscos e ganhado o nome de *Nanos*.

Temos também uma leitura de Ulisses na obra do *Trecento* (século XIV), *A divina comédia*, no canto XXVI do cântico “O Inferno”, do poema didático-alegórico de Dante Alighieri, que o coloca entre os punidos do oitavo círculo, onde estão os maus conselheiros, estando ali após ter falecido no percurso de uma nova aventura, que realizava após o retorno à Ítaca, no intuito de conhecer o lado desconhecido da terra – o hemisfério oposto, onde acabou naufragando com seus marinheiros.

Ainda em seu processo de reescritura intertextual, faz uso de estratégias como o deslocamento de informações do enredo, modificando as falas dos personagens em uma fala híbrida na qual se reconhece a voz enunciativa. Podemos conceber a escrita de Luciano De Crescenzo em *Nessuno* como provida de uma estética pós-moderna, onde está presente a mescla do antigo, que atua como uma memória melancólica pela posição clássica, que por sua vez afirma-se como obra autêntica, de modo que [...] “dizer diferentemente é renovar” (SAMOYAULT, 2008, p. 73).

---

<sup>50</sup>La curiosità era una delle sue caratteristiche fisse: voleva sempre sapere tutto. Meglio per lui, comunque, dal momento che non c'è qualità più preziosa del desiderio di sapere (DE CRESCENZO, 1997, p. 81).

De modo análogo, o narrador de De Crescenzo se aproxima do narrador homérico no quesito função pedagógica, porém, o desejo de educativo presente em *Nessuno* se volta para a apresentação de conhecimentos a respeito de um passado histórico relativo às crenças de um povo ancestral por meio da Literatura, enquanto com Homero, como declara Jaeger em *Paideia* (1995, p. 19-66), encontramos ressaltada a contribuição para a formação social e cultural do seu povo, o qual considera essas histórias como verdades factuais e encontram nelas modelos ideológicos. Uma vez que o leitor moderno está influenciado por novos paradigmas contrastantes com esses modelos, a retomada dos mitos é importante para a recuperação desses valores que neles estão presentes e que estão difusos na sociedade contemporânea.

A presença do narrador decrescenziano, fortemente marcada por suas intromissões, modificações e inserções de novas narrativas na obra homérica, nos leva a considerar o caráter oral que está presente na narração. A falta de contiguidade aparente em relação à narrativa principal, aos relatos do retorno de Ulisses, ou seja, a *Odisseia* em si, nos leva a questionar o gênero da obra, que apresenta cortes, interrupções, sugerindo, muitas vezes, o improviso como motor de criação, assim como em um ensaio e também em uma crônica. Além disso, nos faz pensar nas características da poesia épica, gênero do texto-fonte em relação à reescritura de De Crescenzo.

Salvatore D’Onofrio, em *Da Odisseia a Ulisses* (1981), traça um panorama de evolução do gênero romanesco, partindo da épica para chegar ao romance. Utilizaremos suas colocações para estabelecermos mais aproximações e distanciamentos entre a escrita homérica e a decrescenziana. Falaremos adiante, portanto, das características da poesia épica, seu autor, narrador, personagens e sua temporalidade e as compararemos com os mesmos elementos presentes em *Nessuno*.

No capítulo “Peculiaridades da poesia épica”, D’Onofrio (1981) levanta a origem na palavra grega *epos*, ou seja, a “épica”, e postula que *epos* não se referia a um gênero literário, mas à métrica empregada em versos destinados à recitação, ou seja, à apresentação oral. Seja poesia épica ou epopeia, segundo o estudioso, seu objetivo é a exaltação das ações heroicas que constituem certa nacionalidade em sua origem (cf. D’ONOFRIO, 1981, p. 11). De Crescenzo, no início de *Nessuno*, lembra que segundo o mito presente na *Eneida*, a Itália é o destino final dos sobreviventes do ataque à Tróia coordenado pelos aqueus, sendo assim, podemos conceber que a mencionada característica da epopeia de exaltar ações heroicas constituintes da nacionalidade de um



povo também pertence à *Odisseia*, uma vez que ali está registrado o destino final dos aqueus e o modo pelo qual derrotaram os troianos.

Contudo, a obra decrescenciana aqui estudada, apesar de ter como objetivo de sua narração a *Odisseia* de Homero, não porta consigo o intuito de levar o leitor a conhecer as ações de uma casta de herói, divino ou não, que o fizesse compreender a origem da nação italiana ou sua própria identidade. Entendemos que, pelo contrário, a revisitação da *Odisseia*, entrecortada pelos comentários do narrador, questiona justamente a origem divina das coisas acreditadas sagradas pelos gregos, inclusive pelo seu protagonista, como podemos ver no Canto X, intitulado “A maga Circe” (DE CRESCENZO, 1997, p. 89)<sup>51</sup>, depois de narrar as ameaças do capitão Ulisses a Euríloco, que o contesta e tenta fazer com que seus companheiros façam o mesmo, o narrador explica o episódio da estadia de Ulisses na ilha de Eeia, com a maga que “transforma seus companheiros em porcos”. Segue:

Duas palavras para esclarecer o significado deste episódio: dizer que Circe os transformou em porcos não deve ser levado ao pé da letra. Quer dizer simplesmente que a Deusa, aproveitando seu apetite sexual, os levou para as alcovas de suas criadas. A sabe-se lá a quantos, na vida, aconteceu coisa do tipo, mesmo sem ter encontrado magas ou varinhas mágicas. A casa de Circe muito provavelmente era fechada e ela, a maga, uma *mâîtresse*. Percebemos, enfim, que os companheiros de Ulisses, como todos os marinheiros do mundo, depois de tanto navegar, logo que desceram à terra rapidamente pensaram naquilo. Não por acaso Dante Alighieri os mete no Inferno e faz dizer a Ulisses a famosa frase:

Não fostes feitos para viver quais brutos,  
mas para buscar virtude e sapiência.<sup>52</sup>

Onde por “brutos” deve pretender putanheiros e por “buscar virtude” um convite a pensar mais nas esposas e nos filhos ao invés do sexo extraconjugal. Quanto à “sapiência”, por sua vez, tenho algumas dúvidas: qual sapiência poderia ter uma turma de remadores analfabetos do século XII antes de Cristo? (DE CRESCENZO, 1997, p. 98, tradução nossa).<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> La maga Circe (DE CRESCENZO, 1997, p. 89).

<sup>52</sup> Para a tradução do trecho do livro Inferno, da obra *A divina comédia*, de Dante Alighieri, recorremos à tradução feita por Italo Eugênio Mauro da obra *A divina comédia: Inferno* (1998, v. 119-120, p. 179).

<sup>53</sup> Due parole per chiarire il significato di questo episodio: dire che Circe li aveva trasformati in porci non deve essere preso alla lettera. Vuol dire semplicemente che la Dea, facendo leva sul loro appetito sessuale, li aveva portati nelle alcove delle sue ancelle. A chissà quanti, nella vita, sarà capitata qualcosa del genere, anche senza aver incontrato maghe e bacchette magiche. Quella di Circe con ogni probabilità era una casa chiusa e lei, la maga, una *mâîtresse*. Teniamo conto, infine, che i compagni di Ulisse, come tutti i marinai del mondo, dopo tanto navigare, appena scesi a terra hanno subito pensato a quella cosa là. Non a caso Dante Alighieri li schiaffa all’Inferno e fa dire a Ulisse la famosa frase:

Além, portanto, das ameaças feitas ao companheiro, quem contesta quando o herói sugere que fiquem na ilha na companhia de Circe, por mais um tempo, dizendo: “Não deem ouvidos a Ulisses. Já três vezes, por sua loucura, muitos de nós encontraram a morte” (DE CRESCENZO, 1997, p. 96, tradução nossa)<sup>54</sup>, Ulisses e seus companheiros são movidos e manipulados pelo instinto masculino. Nada mais humano e menos heroico do que tal fato, pois, além de ser movido pelo impulso sexual, Ulisses tem uma relação extraconjugal com a maga por um ano, tempo em que permanece na ilha, esquecendo-se de Penélope, o que o narrador decrescenziano não deixa passar despercebido no seu comentário, evocando a obra-prima de Dante Alighieri e os versos voltados a Ulisses, nela personagem residente no Inferno.

Ainda, temos a desmistificação da transmutação em porcos sofrida pelos companheiros de Ulisses, entendida de outra maneira pelo narrador comentarista decrescenziano.

No que diz respeito, inclusive, a esse julgamento trazido pelo narrador e, também, às intromissões feitas por ele em relação às características do narrador da épica, nos utilizamos das considerações de D’Onofrio (1981), que levantam o fato de que um narrador épico só poder se expressar através de um ponto de vista objetivo:

Sem se deixar arrastar emocionalmente pelos eventos que narra, ele permanece impassível, com ânimo inalterado. Sua função não é a de analisar ou de julgar as ações e as atitudes das personagens, mas apenas a de apontar, apresentar, ordenar em fábulas os acontecimentos míticos e descrever os caracteres dos deuses e dos heróis já pertencentes ao cabedal cultural da coletividade (D’ONOFRIO, 1981, p. 13).

Tendo isto considerado, encontramos um distanciamento entre os dois narradores, quando o homérico tem essa impassividade mencionada por D’Onofrio no trecho acima e o decrescenziano, por sua vez, julga, analisa, se intromete, e insere emoção através da crítica às colocações de Dante ao referir-se a Ulisses no Inferno. Coloca-se na posição de

---

Fatti non foste a viver come brutti,  
ma per seguir virtude e canoscenza.

Dove per “brutti” bisogna intendere puttanieri e per “seguir virtude” un invito a pensare più alle mogli e ai figli che non al sesso extraconiugale. Quanto alla “canoscenza”, invece, avrei qualche dubbio: quale conoscenza poteva avere un ciurma di analfabeti del dodicesimo secolo avanti Cristo? (DE CRESCENZO, 1997, p. 97-98)

<sup>54</sup> “Non date ascolto a Ulisse! Già tre volte, per la sua follia, molti di noi hanno trovato la morte” (DE CRESCENZO, 1997, p. 96).

crítico ao trazer a citação dantesca e analisar o uso da palavra *canoscenza*, comumente atualizada para *conoscenza*, no italiano padrão, e traduzida por Ítalo Eugênio Mauro (1998) por “sapiência”, em português brasileiro, palavra que corresponde à “sabedoria”, ou “conhecimento”.

Quando coloca “turma de remadores analfabetos” ao referir-se aos companheiros de Ulisses, ao mesmo tempo julga as personagens, relaciona-as com um fato histórico (o analfabetismo), levando o leitor a conhecer as características dos povos da época, supostamente entre o século VIII e o XIV a. C.

Théodor Adorno declara sobre a objetividade na épica, em seu texto *Posições do narrador no romance contemporâneo* (2003):

O empenho épico em não expor nada do objeto que não possa ser apresentado plenamente do início ao fim acaba por suprimir dialeticamente a categoria épica fundamental da objetividade (ADORNO, 2003, p. 59).

Adorno se refere às grandes digressões que existem na épica e na epopeia. Uma característica das obras homéricas, segundo Eric Auerbach, é justamente ter longas descrições. Em *Mímesis* (1971), o autor explica:

O primeiro pensamento que acode ao leitor moderno, de que o que se pretende é aumentar a tensão, é, se não totalmente falso, pelo menos não decisivo para a explicação do processo homérico. Pois o elemento da tensão é muito débil nas poesias homéricas; elas não se destinam, em todo o seu estilo, a manter em suspenso o leitor ou ouvinte. Para tanto seria necessário, antes de mais nada, que o leitor não fosse “distendido” pelo meio que procura pô-lo em “tensão” – e é justamente isto o que acontece muito frequentemente; também no caso em apreço ocorre isto (AUERBACH, 1971, p. 2).

Ou seja, o estudioso entende que o texto homérico “distende” o leitor ou o processo de leitura por meio da descrição. Já D’Onoffrio (1981, p. 13-14) justifica a utilização do Exórdio, ou seja, da Proposição (antecipação de fatos) e da Invocação, no início de cada canto, como sendo justamente uma “[...] forma de evitar a tensão que seria provocada pelo desconhecimento do desfecho da obra”.

Auerbach irá exemplificar o estilo homérico com a cena do reconhecimento de Ulisses pela criada Euricleia, sua ama e criada desde seu nascimento, que o reconhece por meio da cicatriz que ele possui na coxa, concebida em um acidente em uma caçada. Homero conta, entre o momento em que Euricleia, contra os planos de Ulisses, acaba

reconhecendo o herói, e o momento em que a criada deixa o pé do mesmo cair na bacia, toda a história da cicatriz.

[...] o incidente em si compreende cerca de quarenta versos antes e quarenta depois da interrupção. [...] tudo é narrado, novamente, com perfeita conformação de todas as coisas, não deixando nada no escuro e sem omitir nenhuma das articulações que as ligam entre si. E só depois o narrador retorna ao aposento de Penélope, e Euricleia, que tinha reconhecido a cicatriz antes da interrupção, só agora, depois dela, deixa cair assustada, o pé na bacia (AUERBACH, 1971, p. 2).

Ainda sobre esta característica da escrita homérica, D’Onofrio (1981) concebe que a meta de um poeta épico não é o fim de determinado episódio ou trama, mas justamente a narração da origem de objetos, de linhagens, cenas, entre outras descrições que colocam objetos mundanos em primeiro plano, iluminando-os através da narrativa e tornando-os parte de um universo maravilhoso e mítico.

A objetividade da narração, na obra estudada, se assemelha àquela da *Odisseia*, pois da mesma maneira que o narrador homérico interrompe sua narrativa para introduzir suas descrições e digressões, o narrador descrescenziano o faz por meio de seus comentários. Porém, a natureza de digressões, comentários e descrições é diferente. Seus comentários são pontuais e não tem intenção descritiva. A eles, o narrador não dedica muito tempo. Exemplificaremos a seguir com trecho do “Canto XIX – Euricleia”.

O início deste Canto narra a sugestão de Ulisses, disfarçado de mendigo, para guardar as armas longe das cinzas e fumaça, feita a Telêmaco, quem o obedece. Telêmaco convoca Euricleia e pede para que esta leve as mulheres aos aposentos, pois irá colocar as armas na câmara longe da fumaça que as degrada: “Nos aposentos, mãezinha, as mulheres detém desde agora,/ pois de meu pai vou as armas na câmara pôr bem depressa” (HOMERO, Canto XIX, p. 320, v. 16-17). Euricleia lhe responde, sugerindo que uma serva deve ficar para ajudá-lo, no entanto o jovem recusa. Segue o trecho na tradução de Carlos Alberto Nunes:

A ama querida, Euricleia, lhe disse, em resposta, o seguinte:  
“Se fosse o dia chegado, meu filho, de teres juízo,  
para cuidares da casa, assim como de toda a fazenda!  
Mas, qual das servas te deve seguir, porque o facho te leve,  
Se não consentes que saiam? Qualquer poderia alumiar-te.”  
O ajuizado Telêmaco disse-lhe, então, em resposta:  
“Este estrangeiro me ajuda; inativo viver não consinto

Quem do meu pão se alimenta, ainda mesmo que venha de longe”  
(HOMERO, Canto XIX, p. 320, v. 21-25)

Algumas diferenças significativas são encontradas na revisitação desse momento narrativo em *Nessuno* (1997), como podemos ver a seguir:

O primeiro problema foi aquele de retirar as armas das paredes para “limpá-las das fuligens das fogueiras”, assim como foi sugerido por Ulisses. Na realidade pai e filho tinham decidido levar as armas aos andares superiores sobretudo para evitar que os Pretendentes se apropriassem delas no momento que tivessem iniciado a Grande Vingança. Ver, de qualquer maneira, o jovem Telêmaco colocar-se à disposição para organizar as armas causou uma ótima impressão na ama Euricleia.

“Estava na hora, meu filho, de cuidar de seus bens. Que as criadas te ajudem nesta tarefa e que te iluminem com as tochas pelas escadas.”

“Obrigado, mãe,” respondeu Telêmaco “mas não preciso: tenho aqui o estrangeiro que certamente me dará uma mão”<sup>55</sup> (DECRESCENZO, 1997, p. 177, tradução nossa).

Percebemos que os versos de 1 a 20 do texto-fonte estão resumidos na narração em discurso indireto na reescrita feita por De Crescenzo, desde a fala de Ulisses ao trecho exposto acima. Em seguida, temos o comentário explicativo inserido pelo narrador decrescenziano, justificando a recusa de ajuda feita por Telêmaco e, também para descrever o espaço narrativo, envolto por uma luz mágica criada pela deusa Atena.

Na realidade, o jovem tinha vontade de ficar lado a lado com o pai, ao menos para conhecer o plano que o herói tinha em mente, e acabava de ingressar nos andares superiores, quando uma espécie de milagre aconteceu diante dos seus olhos: toda vez que entrava em um ambiente este se iluminava espontaneamente, sem que alguém o precedesse com uma tocha. Evidentemente a Deusa Atena, apenas com a sua presença, porém invisível, iluminava os corredores, as escadas e os quartos: **primeiro exemplo de iluminação difusa na história da literatura** (DE CRESCENZO, 1997, p. 178, tradução e grifo nosso).

---

<sup>55</sup> Il primo problema fu quello di staccare le armi dalle pareti per “ripulirle dalla caligine dei camini”, così come era stato suggerito da Ulisse. In realtà padre e figlio avevano deciso di portare le armi ai piani superiori soprattutto per evitare che i Proci se ne appropriassero nel momento in cui avessero messo mano alla Grande Vendetta. Vedere, comunque, il giovane Telemaco darsi da fare per mettere a posto le armi fece un’ottima impressione alla nutrice Euriclea.

“Era ora, filho mio, che ti occupassi dei tuoi beni, Che le ancelle ti aiutino in questa fatica e che ti facciano luce con le torce lungo le scale.”

“Grazie, madre,” rispose Telemaco “ma non ne ho bisogno: ho qui lo straniero che di certo mi darà una mano.” (DE CRESCENZO, 1997, p. 177).

Com o final do trecho, em que o narrador cita a iluminação difusa, característica arquitetônica contemporânea a ele, acabamos com um efeito humorístico por contrastar duas realidades, deslocando-as e fazendo com que ocupem espaços estranhos a elas.

Veremos mais adiante, nesta dissertação, características do humorismo e da ironia. No entanto, é importante aqui demonstrar que, dentro ainda da narração sintética e objetiva do narrador, ele encontra espaço para jocosidades, o que compreendemos como uma diferença na economia e conseqüentemente na velocidade. Ainda, sua explicação através do comentário é curta e toma pouco espaço. O humor aqui retira o leitor do ambiente narrativo e o traz para a atualidade, portanto, não temos uma narrativa que pretende envolver o leitor no espaço maravilhoso mitológico: sua descrição do efeito mágico é breve, apresentada através da perspectiva do narrador e não do personagem, como veremos adiante e, além disso, desmistificada, racionalizada pelo contraste com a atualidade. Segue trecho no texto-fonte:

Sem mais demora eles dois, Odisseu e o brilhante Telêmaco,  
para o interior transportaram os elmos e escudos boleados,  
bem como as lanças pontudas. À frente dos dois avançava  
Palas Atena com áurea candeia de luz inefável.  
com isso admirado, se vira Telêmaco e o pai interpela:  
“Coisa realmente espantosa, meu pai, tenho agora ante os olhos,  
pois, em verdade, as paredes da sala e os belíssimos nichos,  
bem como as vigas de abeto e as colunas em que se sustentam,  
brilham-me diante dos olhos, tal como se o fogo as queimasse.  
(HOMERO, Canto XIX, p. 320, v. 31-39).

Constatamos que, na reescritura feita por De Crescenzo, o narrador ignora as descrições espaciais, às quais se refere como repetições e exageros na obra homérica no trecho: “Peço desculpas se nominei tantas vezes o ouro e a prata, mas a repetição não é minha, mas sim de Homero”<sup>56</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 64, tradução nossa).

Trazemos adiante um trecho em que o narrador explica a situação de Ulisses quando encontra Penélope, no mesmo Canto. O herói disfarçado é interrogado por Penélope, sua anfitriã, que quer saber sua procedência:

“Hóspede, antes de tudo deve me dizer quem é, onde nasceu, quem são os teus pais e de onde vem.”  
Ulisses tentou esquivar-se. A explicou que para um fugitivo contar a própria vida, e particularmente os momentos da adolescência, equivalia

---

<sup>56</sup> Chiedo scusa se ho nominato tante volte l'oro e l'argento, ma la ripetizione non è mia, bensì di Omero (DE CRESCENZO, 1997, p. 64).

a sofrer duas vezes: uma primeira vez, porque foram excepcionais, e uma segunda, porque não podiam voltar mais. Mas Penélope pediu novamente, e desta vez com tal graça, que o pobre coitado se deu conta que não era possível dizer não. **Por outro lado, para ele, inventar histórias nunca foi um problema: lhe bastava abrir a boca**<sup>57</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 179, tradução e grifos nossos).

Vemos que o narrador coloca sua posição sobre o herói: um mentiroso nato, pois basta abrir a boca que as histórias inventadas saem. Diferente do narrador homérico, este narrador interpreta para o leitor, coloca juízos de valor sobre os personagens.

Além disso, encontramos trechos nos quais o narrador convida o leitor a pesquisar e consultar fontes e, ainda, faz citações, trazendo suas próprias fontes como o que vem após o trecho em que Ulisses conta a Penélope uma história fictícia, na qual diz ter encontrado Ulisses, ele mesmo, em Creta, para manter seu disfarce, o narrador coloca os versos de uma edição da *Odisseia* para exemplificar como Homero descreve a comoção de sua esposa ao saber de seu marido:

Aqui como Homero nos descreve a comoção da brava mulher:

Como se dissolve sobre os montes excelsos a neve,  
que Euro derreteu e Zefiro amontoou,  
e enquanto se dissolve os rios se alargam,  
assim se dissolveram lhe as belas gotas chorando,  
gemendo pelo seu esposo, sentado ao lado, E Ulisses...<sup>58</sup>  
(*Odissea*, XIX, 205-209, Mondadori, trad. A. Privitera. *apud* DE CRESCENZO, 1997, p. 180, tradução nossa).

Os trechos mencionados acima correspondem ao conteúdo dos versos 104 a 209 (cf. HOMERO, Canto XIX, p. 322-325) na tradução de Carlos Alberto Nunes. No texto-fonte, encontramos entre estes versos relatada a estratégia de Penélope de desfazer a mortalha que tecia para Laertes para enganar os pretendentes, além de um resumo sentimental de

---

<sup>57</sup> “Ospite, come prima cosa, devi dirmi chi sei, dove sei nato, chi sono ituoi genitori e da dove vieni.”

Ulisse tentò di schermirsi. Le spiegò che per un fuggiasco raccontare la propria vita, e in particolare i momenti dell’adolescenza, equivaleva a soffrire due volte: una prima volta, perché erano stati eccezionali, e una seconda, perché non potevano più tornare. Ma Penelope glielo chiese di nuovo, e questa volta con tale grazia, che il proveraccio si rese conto che non era possibile dirle di no. D’altra parte, per lui, inventare storie non era mai stato un problema: gli bastava aprire la bocca (DE CRESCENZO, 1997, p. 179).

<sup>58</sup> Ecco come Omero ci descrive la commozione della brava donna:

Come si scioglie sui monti eccelsi la neve,  
che Euro sciolse e Zefiro aveva ammicchiata,  
e mentre si scioglie i fiumi s’ingrossano,  
così le si sciolsero le belle gote piangendo,  
gemendo per il suo sposo, seduto vicino, E Ulisse...  
(*Odissea*, XIX, 205-209, Mondadori, trad. A. Privitera. *apud* DE CRESCENZO, 1997, p. 180).

sua situação, entre os versos 104 e 162, depois dos quais ela volta a insistir pelas informações sobre a precedência do herói disfarçado.

Devemos nos atentar para o fato de que a interpretação do herói construída durante a obra *Nessuno* não é um mero julgamento baseado em uma perspectiva pessoal, mas é compartilhada pela tradição crítica. O herói Ulisses, apesar de não ser caracterizado diretamente como um mentiroso por Homero é, dentro da mitologia, atrelado a uma origem determinista que fortalece essa interpretação na crítica. Ulisses é relacionado a Sísifo recorrentemente na literatura, sendo colocado como seu descendente, fruto de um estupro. Tal mito de origem de Ulisses é trabalho por De Crescenzo no livro acrescentado ao final de *Nessuno*, chamado “Contra Ulisses<sup>59</sup>” (DE CRESCENZO, 1997, p. 224, tradução nossa) no capítulo “Feio, porco e mau”<sup>60</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 225, tradução nossa).

Muitos autores tomam esse mito para trazer à tona um Ulisses de aspecto negativo. “Mas essa hereditariedade é ativa e manifesta-se através da mesma *métis* da qual vimos o aspecto positivo” (KOHLEER, 1988, p. 901), ou seja, foi pela *métis* (palavra grega que significa “habilidade”) que Ulisses logrou muitos êxitos nas situações narradas sobre ele em diversos mitos. A nosso ver, não é possível seguir a linha maniqueísta, pois a mesma característica faz da personagem um herói distinto.

Sísifo é interpretado pela tradição literária como um sujeito astuto e maquinador. Em Brunel (1998) encontramos fatos que esclarecem essa interpretação negativa de Sísifo que vem a ser compreendido como um trapaceiro condenado.

Sísifo é também o interlocutor de Sócrates no diálogo de Platão que leva seu nome (*Sísifo ou da Deliberação*). Ele é um tessálio de Farsala, mas o nome provavelmente não foi escolhido ao acaso, a menos que esse interlocutor seja fictício, num diálogo que tem a língua por objeto, o nome de Sísifo adquire valor emblemático.

Em grego, com efeito, esse nome chama a atenção pelo duplo emprego do *s*, sem a variante da sonora que o francês permite (bem como em português). [...] Salomão Reinach observa que *si-sufos* sugere “uma espécie de redobramento da intensidade de *sophos*”. Sísifo, portanto, o muito hábil, muito sábio, ou antes, muito sutil: está designado no verso [...] da *Iliada* como “o mais hábil dos homens[...]” (BRUNEL, 1998, p. 840).

---

<sup>59</sup> Contro Ulisse (DE CRESCENZO, 1997, p. 224).

<sup>60</sup> Brutto, sporco e cattivo (DE CRESCENZO, 1997, p. 225).



Sísifo é então considerado um indivíduo mau caráter pela tradição literária, representado na *Odisseia* no suplício de empurrar eternamente o rochedo ao alto da montanha. Porém, a interpretação dessa cena é feita também pelo viés positivo, considerando o outro mundo como um lugar atemporal, onde estaria representada a ação que simboliza os feitos do homem enquanto vivo, repetindo-se eternamente. Mas, ainda, Sísifo é considerado descendente de Hermes, o deus astuto, Mensageiro dos deuses, que

[...] reivindica ainda, como aliás Atena, a glória de haver descoberto as ciências e as artes, e sabe que o Hino homérico (v. 25 ss) faz dele o inventor da lira de sete cordas. É o mestre de um certo saber ou melhor, de uma maneira de alcançar o conhecimento (divino, gnóstico, ‘transdisciplinar’ – dependendo do enfoque, ou tudo ao mesmo tempo. (FAIVRE, 1988, p. 449)

Hermes se associa simbolicamente, assim como Atena, ao raciocínio lógico, ao caráter astuto, compatível com a *métis* de Ulisses, tornando dessa maneira concisa a versão mitológica de que o protagonista da *Odisséia* é seu descendente.

A essa hereditariedade bastante carregada – onde Hermes se opõe à benéfica influência de Atena – vem somar-se uma versão do nascimento de Ulisses, ignorada por Homero, mas que os Trágicos não deixarão de explorar. Autólico teria concedido ao velhaco Sísifo, de passagem por sua casa, o *jus primae noctis* com sua filha Anticléia, que partiria depois com Laertes, que ignorava seu infortúnio, grávida por obra de um indivíduo nada recomendável. E a tradição posterior desenvolvendo um *odium* a Ulisses não perderá ocasião de lançar-lhe ao rosto o epíteto de “bastardo de Sísifo”, compreendendo-se então que Ulisses devesse ter boas razões para sentir-se amargurado (KOHLE, 1998, p. 901).

Justificando, ainda, a escolha do nome “Odisseu” por seu avô, nome derivado do termo grego “*odyssomai*”, que é traduzido para o português como “ódio”, ou seja, “Odisseu” seria aquele que odeia ou que provoca ódio. Tudo isso, por fim, nos mostra que apesar de trazer a subjetividade inerente ao ponto de vista que o narrador tem sobre o herói Ulisses, seu ponto de vista é fundamentado nos estudos sobre o herói, extraídos da crítica, sendo assim, seu posicionamento uma atitude de valor informativo e formativo do leitor inserido no universo da literatura grega e clássica.

No que diz respeito ao enredo, na *Odisseia* é apresentado por uma narração constituída por sequências narrativas. Os episódios da obra são narrados separadamente. Segundo D’Onoffrio (1981, p. 14), é característica da narrativa épica sua composição por partes autônomas.

[...] o nexu que une os episódios é bastante frouxo. Temos a impressão de que cada núcleo narrativo é independente do contexto, sendo estruturado para ser compreendido isoladamente, pois a parataxe predomina sobre a hipotaxe, os episódios estando entre si mais coordenados do que subordinados (D'ONOFFRIO, 1981, p. 14).

Da mesma maneira, a narrativa em *Nessuno* é unida por um nexu frouxo, pois seus capítulos, assim como na obra homérica (e também em episódios televisivos), podem ser compreendidos de maneira independente, porém, as digressões e descrições longas não fazem parte do elo entre elas, mas sim os comentários e análises do narrador.

Adiante, para tratarmos do caráter sintético da narração em *Nessuno*, colocamos o exemplo do famoso episódio do reconhecimento de Ulisses por Euricleia, que toca um trecho da obra estudada já citado anteriormente nesta pesquisa, mas aqui é visto em outro ponto. Em seguida, traremos as considerações de Auerbach (1971) que analisa a passagem em seu texto *Mimesis*.

Enquanto lavava os pés do amo disfarçado de mendigo, Euricleia sentia o coração bater no peito, como descreve De Crescenzo (1997, p. 184) “Era uma estranha sensação que saía da ponta dos dedos e chegava até o cérebro”.

“Sabe o que te digo, ó estrangeiro?” exclamou a um certo ponto. “Ninguém, até agora, me pareceu mais similar ao meu patrão do que você: você parece-o na voz, no corpo e até nos pés.”

E teria continuado a falar de semelhanças se não houvesse tocado a cicatriz que Ulisses tinha um pouco mais acima do joelho direito. Era esta uma ferida que retomava sua primeira juventude, quando, ainda imberbe, foi à caça no Parnaso com seu avô Autólico. Um javali, saído de repente de uma moita, o tinha mordido arrancando-lhe um pedaço de carne<sup>61</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 184, tradução nossa).

Na narrativa homérica, temos presente uma longa descrição do episódio em que Ulisses adquire a cicatriz, que traremos resumida abaixo nas palavras de Auerbach (1971).

---

<sup>61</sup> “Sai cosa ti dico, o straniero?” esclamo a un certo punto. “Nessuno, finora, mi è sembrato più simile di te al mio padrone: tu gli somigli nella voce, nel corpo e perfino nei piedi.”

E avrebbe continuato a parlare di somiglianze se non avesse toccato la cicatrice che Ulisse aveva poco più in alto del ginocchio destro. Era questa una ferita che risaliva alla sua prima gioventù, quando, ancora imberbe, era andato a caccia sul Parnaso con suo nonno Autolico. Un cinghiale, uscito all'improvviso da un bosco, lo aveva azzannato tranciandogli un pezzo di carne (DE CRESCENZO, 1997, p. 184).

A interrupção, que ocorre justamente no momento em que a governanta reconhece a cicatriz, isto é, no momento da crise, descreve a origem da cicatriz, um acidente dos tempos da juventude de Ulisses, durante uma caça ao javali por ocasião de uma visita ao seu avô Autólico. Isto da, antes de mais nada, motivo para informar o leitor acerca de Autólico, sua moradia, grau de parentesco, caráter, e, de maneira tão pormenorizada quão deliciosa, seu comportamento após o nascimento do neto; segue-se a visita de Ulisses, já adolescente, a saudação, o banquete de boas-vindas, o sono e o despertar, a saída matutina para a caça, o rastejo do animal, a luta, o ferimento de Ulisses por uma presa, o curativo da ferida, o restabelecimento, o regresso a Ítaca, o preocupado interrogatório dos pais; tudo é narrado, novamente, com perfeita conformação de todas as coisas, não deixando nada no escuro e sem omitir nenhuma das articulações que as ligam entre si. E só depois o narrador retorna ao aposento de Penélope, e Euricleia, que tinha reconhecido a cicatriz antes da interrupção, só agora, depois dela, deixa cair, assustada, o pé na bacia (AUERBACH, 1971, p. 2).

Como vemos na comparação do trecho de *Nessuno* com o resumo feito pelo crítico, exposto acima, na narrativa decrescenziana da *Odisseia* temos uma escrita muito mais sintética e objetiva, que nos conta os fatos e passagens mais importantes, ligados à narrativa principal. Ao narrador decrescenziano basta o fato de que Euricleia o reconhece a partir de uma cicatriz que o herói conseguiu em sua juventude em uma caça com o seu avô Autólico. Enquanto isso, na obra homérica, temos todos os fatos mencionados acima antes do desfecho da cena, quando a criada deixa cair o pé do amo de volta na bacia. Podemos conceber a obra de De Crescenzo mais econômica em relação a narrativa de Homero.

Auerbach, comentado as posições encontradas em cartas trocadas por Goethe e Schiller, considera como uma característica da narrativa homérica a necessidade de não deixar nada às escuras, encontrando espaço para trazer à tona descrições que contam a origem e procedência de personagens e objetos, colocando esta característica como opositiva ao uso da tensão na narrativa, ainda que esteja em desacordo de que tal característica seja uma “[...] lei da poesia épica em geral” (AUERBACH, 1971, p. 3), como parecem estar sugerindo Goethe e Schiller:

Mas a verdadeira causa da impressão de retardamento parece-me residir em outra coisa; precisamente, na necessidade do estilo homérico de não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado (AUERBACH, 1971, p. 3).

Aristóteles (1999) em sua *Poética*, discorre sobre o assunto, postulando que a narrativa principal ou essencial da *Odisseia* é relativamente curta e que Homero se delonga nos episódios. Segue o trecho:

104. Os episódios, nos dramas devem ser breves; é diferente do que sucede na epopeia, que se estende por causa deles. É o que acontece na *Odisseia*, cujo argumento é curto: um homem solitário vagueia, durante anos, em terras estrangeiras, pois Posídon o impede de voltar; em casa, os pretendentes de sua esposa lhe devoram os bens e ameaçam a vida de seu filho; quando, finalmente, se dá o regresso, ele revela a alguns sua identidade, ataca e destrói os inimigos, salvando-se. Aí está a parte essencial; tudo o mais são episódios (ARISTÓTELES, 1999, p. 59).

Tendo isto considerado, encontramos nos estudos de D’Onoffrio (1981) uma interessante colocação que nos leva à compreensão da necessidade de trazer as descrições de tudo às claras em relação ao poeta épico em geral. Segundo o estudioso, a figura do poeta ou narrador épico tem sua origem no início da formação cultural de uma nação, e seu olhar está atento a toda vida ao seu redor.

Demora-se na contemplação da realidade circunstante, na descrição do feitio dos objetos, na narração de histórias que ouviu contar, na evocação das crenças nos mitos religiosos de seu povo, na exaltação dos heróis lendários, na análise de sentimentos e de paixões (D’ONOFFRIO, 1981, p. 15).

Portanto, a própria natureza dos dois narradores leva à diferença do seu fazer narrativo. Ao narrador decrescenziano não é necessária a descrição de tudo, pois para seu leitor contemporâneo tudo está às claras. A ele uma grande quantidade de informações já está disponível, sendo assim, longas descrições não lhe são interessantes. Em decorrência disso, a diferente velocidade da narrativa nas obras é um fator que as distancia. Fator, por sua vez, causado pela cultura contemporânea a cada escritor, o que influencia na atuação das instâncias narradoras que criam, pois existe ao mesmo tempo a subjetivação da obra de Homero por De Crescenzo.

A nosso ver, o narrador decrescenziano se distancia do narrador épico homérico quanto aos dispositivos utilizados para a instauração da verossimilhança, pois, como postula D’Onoffrio (1981, p. 13) sobre o narrador épico,

Este narrador se apresenta como um ser onisciente e onipresente, que sabe tudo o que acontece no céu, na terra, no mar, no mundo infernal, devassando a consciência das personagens humanas e a intimidade dos

seres divinos. Para evitar inverossimilhança da atribuição de um tal saber a um ser humano, o poeta apresenta o narrador épico como inspirado pela divindade, daí a invocação à Musa ser uma constante nas epopeias (D'ONOFRIO, 1981, p. 13).

ou seja, como o narrador decrescenziano se vale de sua posição temporal em relação à obra, ele assume posição que deixa evidente no início de seu livro, em vários trechos, quando, por exemplo, comenta sua apreciação pelo herói Ulisses, dirigindo-se ao leitor, o que, veremos posteriormente neste trabalho com mais detalhes, implica a instauração de um referente a um EU dêitico, quando explica a natureza da obra e sua reescrita, como podemos ver no seguinte trecho:

<sup>1</sup> Caro leitor,

No fim da minha *Odisseia*, depois de ter matado todos os Pretendentes, Ulisses deixa Penelope e parte de novo. Por que o faz? Porque Ulisses não é um personagem, mas uma mania. Uma mania que leva o homem a partir. Sempre. Uma mania que alguns tem e outros não. Se você também a tem, sabe que no porto tem um navio que te espera. Não se preocupe com a bagagem. Não pergunte o preço da passagem. Não pergunte o destino. O importante é partir<sup>1</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 9, tradução nossa)<sup>62</sup>.

Com a expressão “minha Odisseia”, infere-se que esta é uma outra *Odisseia*, que tem outro intuito, fazendo par opositivo à *Odisseia* conhecida, a homérica, obra do passado retomada e transformada pelo autor. O pronome possessivo “minha” liga o enunciado diretamente a um “EU” implícito, que se opõe a um “TU” leitor, e a um “ELE” narrador da *Odisseia*. Assim como no capítulo introdutório nomeado “Ninguém”<sup>63</sup>, no qual o autor insere um comentário de ordem pessoal, relacionando a obra a uma experiência particular com seu pai, que já citamos anteriormente nesta pesquisa. Ele queria trocar seu nome, quando adolescente, por apreciar demais os feitos de Ulisses na obra homérica, e principalmente mudar seu nome para se chamar exatamente como o nome mentido por Ulisses para enganar Polifemo, Luciano queria se chamar “Ninguém”.

---

<sup>62</sup> Caro lettore,

Alla fine della mia *Odissea*, dopo aver ucciso tutti i Proci, Ulisse lascia Penelope e parte di nuovo. Perché lo fa? Perché Ulisse non è un personaggio ma una mania. Una mania che costringe l'uomo a partire. Sempre. Una mania che alcuni hanno e altri no. Se anche tu ce l'hai, sappi che nel porto c'è una nave che tia aspetta. Non preoccuparti per la valigia. Non chiedere il prezzo del biglietto. Non chiedere la destinazione. L'importante è partire<sup>62</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 9).

<sup>63</sup> Nessuno.

Pensamos na escolha do título “Ninguém” dado por De Crescenzo à sua obra não somente como uma referência ao episódio da infância no autor ou ao episódio do encontro do herói com o ciclope Polifemo, mas também como referência à essência de Ulisses, que é o curioso desbravador, viajante eterno, que por grande parte de sua vida foi um “ninguém” em terras desconhecidas, como todo viajante ao deparar-se com um novo mundo. Ao mesmo tempo, a crise identitária sugerida pelo nome “ninguém” nos leva ao personagem do romance contemporâneo, aquele que está sempre deslocado de seu meio, envolto em um conflito de pertencimento em relação ao meio em que vive. Os personagens dos romances modernos são sempre “ninguéns”, diferentes em sua essência dos heróis, sempre guiados pelo propósito para o qual nasceram.

Ao referir-se a si próprio, escritor, já na Introdução da obra, De Crescenzo faz o uso de um “EU”, que se opõe a um “TU”, e coloca os dispositivos leitor e narrador, aqui coincidindo com escritor, em igualdade temporal, pois, “O texto narrativo, como qualquer outro texto, não tem outra temporalidade senão aquela que toma metonimicamente de empréstimo à sua própria leitura” (GENETTE, 1976, p. 33). Além disso, o verbo “ter” no pretérito perfeito, “tinha” (na frase “Quando eu tinha quinze anos”, DE CRESCENZO, 1997, p. 11, tradução nossa), sugere exatamente uma posição hipotética deste narrador no tempo presente do leitor, motivado pela narração de um fato de seu passado. Ou seja, temos também, além da oposição de um “EU” e “TU” dêiticos, referentes a seres do discurso, uma oposição de PASSADO e PRESENTE, configurando um relato autobiográfico do narrador, com características do discurso oral: comunicação entre informante (autor/narrador) e receptor (leitor).

O autor, ainda neste capítulo, fala sobre sua escolha de chamar o herói de Ulisses e não Odisseu; sobre chamar os capítulos de Cantos ou Livros; sobre a temporalidade dos fatos narrados na obra homérica como a guerra de Troia, citando dados científicos, como as escavações de Schliemann; sobre a autoria da obra, a “questão homérica”; sobre a essência do herói Ulisses e, finalmente, sobre suas fontes e mérito da nova obra, o que comenta da seguinte maneira:

Obviamente pensei em copiar, mas, a tal propósito, devo pontuar um conceito fundamental: quando se copia de um só texto se comete um “plágio”, ou mesmo um crime, quando pelo contrário se copia de mais textos se faz a “pesquisa”, e então, no final, uma obra meritória. Eu

sempre me dediquei muito à pesquisa (DE CRESCENZO, 1997, p. 14, tradução nossa)<sup>64</sup>.

Com isso, coloca-se distante da obra narrada, temporal e espacialmente, sem apresentar uma separação da instância narrativa antes identificada como o autor que comenta suas escolhas, tem início a narração de De Crescenzo, que começa oficialmente pelo Exórdio, a Proposição e Invocação à Musa, porém, tal Invocação é meramente sugerida como encenação, fingimento, pois a verossimilhança se assenta no fato de que é uma obra recontada e comentada, por este motivo a onisciência e onipresença do narrador, concretizada no comentário “Começa assim a *Odisseia*, o mais belo romance de aventuras que já foi escrito na história da literatura” (DE CRESCENZO, 1997, p. 15), trecho que já citamos anteriormente (ver nota 33), se fundamenta na Literatura. Exemplificaremos logo adiante.

O tempo no poema épico, segundo D’Onoffrio (1981, p. 16) também conta acontecimentos que se deram num passado, porém, este passado é remoto e é tomado como verdadeiro pelos ouvintes. O autor pondera que a passagem do tempo é que mitifica os eventos históricos e os transforma em ficção. Tal ficção, no caso dos mitos presentes na *Odisseia*, é acreditada como verdade factual. Porém, no fazer narrativo, encontramos a utilização do *flash-back* nos poemas épicos homéricos, o que, pondera D’Onofrio, faz com que o passado se torne presente: “O passado, entendido como maravilhoso e idealizado, é trazido à memória e tornado presente pelo recurso estilístico do *flash-back*, o olhar retrospectivo” (D’ONOFFRIO, 1981, p. 16). No caso da narração feita em *Nessuno*, não temos o recurso do *flash-back*, mas sim a utilização da posição crítica previamente estabelecida pelo narrador disposto a comentar a obra homérica.

Assim como no texto-fonte, o autor insere prólogos que resumem o conteúdo do capítulo. Na tradução de Carlos Alberto Nunes, também os encontramos, porém, diferentes, fazendo citações, enquanto De Crescenzo utiliza as próprias palavras. Veja como está resumido o canto VIII na tradução consultada:

Faz-se uma assembleia dos Feácios acerca do estrangeiro e um navio é preparado para enviar Odisseu. Os nobres Feácios jantam na casa de Alcínoo. Depois disso, os Feácios e Odisseu competem com o disco. Então, Demódoco canta primeiro acerca do *Adultério de Ares e de*

---

<sup>64</sup> Ovviamente mi è capitato di copiare, ma, a tale proposito, tengo a precisare un concetto fondamentale: quando si copia da un solo testo si commette un “plagio”, ovvero un reato, quando invece si copia da più testi si fa della “ricerca”, e quindi, alla fine, un’opera meritoria. Io mi sono molto dedicato alla ricerca (DE CRESCENZO, 1997, p. 14)

*Afrodite*, depois acerca da entrada do *Cavalo de Madeira*. Odisseu chora e Alcínoo pergunta por que ele chora, quem ele é e de onde vem (SCHOLIE *apud* HOMERO, p. 135).

Em *Nessuno*, encontramos o mesmo canto com o seguinte prólogo:

Onde se narra sobre como Alcínoo apresenta Ulisses aos príncipes Feácios e como, logo em seguida, indica as competições esportivas às quais o herói participa vencendo no disco. É então a vez de dois malabaristas e de um aedo ao qual Ulisses pede para contar o episódio do cavalo de Tróia<sup>65</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 69, tradução nossa).

Revela-se assim o caráter didático da obra que explica mais para o leitor, deixando evidentes pontos chave para sua compreensão facilitada, pois o leitor se inteira previamente do conteúdo da história que será narrada neste capítulo. O discurso decrescenziano faz referência direta, com o uso do *laddove*, traduzido por nós como “onde”, a uma localização específica do conteúdo na obra original, mantendo também o recurso da antecipação dos fatos, ferramenta retórica presente na narrativa homérica.

A princípio, tal estratégia de narração se assemelha muito com a utilização da Proposição, na qual temos a figura retórica da “antecipação”, nos poemas épicos, que. Invocação e Proposição constituem o Exórdio que, segundo D’Onoffrio (1981, p. 13), “[...] se relacionam com o plano da enunciação ou do discurso”. Tal informação se deve ao fato de que, mesmo na poesia épica ou na epopeia, a figura do autor, Homero por exemplo, se confunde àquela do narrador que, por sua vez, é onisciente e onipresente, no entanto, “Para evitar a inverossimilhança da atribuição de um tal saber a um ser humano, o poeta apresenta o narrador épico como inspirado pela divindade, daí a invocação à Musa ser uma constante nas epopeias” (D’ONOFFRIO, 1981, p. 13). Considerado isso, contrapomos que no início da narração, no Canto I “O conselho dos deuses”<sup>66</sup>, o narrador decrescenziano se utiliza do mesmo recurso, o Exórdio, porém, em seguida, o destitui da função de atribuir verossimilhança à narração. Sendo assim, a onisciência inerente às narrações tem justificativas diferentes. A onisciência do narrador homérico é divina, inspirada pelos deuses, enquanto a onisciência do narrador decrescenziano é aquela proveniente da Literatura.

---

<sup>65</sup> *Laddove si narra di come Alcinoo presenti Ulisse ai principi Feaci e di come, subito dopo, indica delle gare sportive alle quali l’eroe partecipa vincendo nel disco. È quindi la volta di due giocolieri e di un aedo al quale Ulisse chiede di raccontare l’episodio del cavallo di Troia.* (DE CRESCENZO, 1997, p. 69).

<sup>66</sup> Il concilio degli Dei. (DE CRESCENZO, 1997, p. 15).



Como já comentado, este narrador se situa temporalmente distante da obra a ser narrada e comentada e próximo do leitor contemporâneo, colocando a história a ser narrada como ficção, como objeto a ser comentado, sendo assim, a verossimilhança se dá no fato de que este narrador, desde o início, se apresenta como um crítico neste sentido, quem irá recontar uma obra canônica, e não como um escolhido divino para contar os fatos de um passado imemorável em que viveram deuses e heróis com capacidades sobre-humanas.

Com tais considerações, compreendemos a posição do narrador em relação à obra narrada: sua posição distante, crítica, o coloca como reverente à narração homérica, porém, ao mesmo tempo, oferece inovação e criatividade em sua recontagem. A *Odisseia* decrescenziana é composta por várias versões já lidas pelo autor, como ele mesmo comenta no capítulo introdutório, absorvidas e transformadas por ele, porém, antes de iniciar, interpela o leitor, preparando-o para sua criação e para sua narração: comentará a obra e inserirá um novo final à história de Ulisses. Então, ao definitivamente começar a narrativa, inicia-se pela imitação do texto-fonte por meio do pastiche para, logo em seguida, alterar para o discurso do narrador comentarista, que coloca a obra diante de si como um valioso objeto a ser comentado. Lembramos que o Exórdio, característico da épica, está no plano discursivo e, da mesma maneira, ao realizar o pastiche, o narrador decrescenziano está também no plano discursivo, porém, no “papel” de Homero, ou seja, imitando a sua voz e construindo uma relação polifônica.

No que diz respeito à relação da obra com a vida pessoal comentada pelo autor, evidentemente marcada pelo relato no trecho “Quando tinha quinze anos [...]” (DE CRESCENZO, 1997, p. 11, tradução nossa)<sup>67</sup>, trazido na íntegra na Introdução desta dissertação, consideramos as palavras do estudioso Walter Benjamin em *O contador de histórias* (2015):

Os contadores de histórias gostam de iniciar a narrativa dando conta das circunstâncias em que eles próprios passaram pela experiência do que vão contar, quando não apresentam pura e simplesmente a história como fazendo parte da sua experiência pessoal (BENJAMIN, 2015, p.158).

Colocação que se enquadra perfeitamente no relato de De Crescenzo aqui exposto, presente no início de sua obra. Por outro lado, D’Onofrio (1981, p. 11) separa o fenômeno

---

<sup>67</sup> Quando avevo quindici anni (DE CRESCENZO, 1997, p. 11).

da épica em duas categorias, “primitiva” e “reflexa”, sendo a primeira referente aos poemas elaborados em uma fase pré-histórica de uma nação, “[...] de autoria desconhecida ou incerta, transmitidos oralmente. É o caso da *Ilíada* e da *Odisseia*” (D’ONOFRIO, 1981, p. 11). Assim, continuando a refletir a respeito da constituição desse narrador decrescenziano, a seguir discutiremos acerca das características do contador de histórias, atrelando-as ao narrador de *Nessuno*.

## 2.2 De Crescenzo e o contador de histórias

Em *O contador de histórias* (2015) de Walter Benjamin, encontramos diversas considerações traçadas pelo estudioso a respeito do contador de histórias, que o descreve como uma figura distante de nosso tempo, e afirma que será cada vez mais afastado, conforme evolui a sociedade.

Observados a partir de uma certa distância, os traços marcantes e simples que caracterizam o contador de histórias revelam-se como os que nele são mais importantes. Melhor dizendo, manifestam-se nele como uma cabeça humana ou o corpo de um animal num rochedo, para o observador colocado à distância certa e no ângulo de visão adequado. Essa distância e esse ângulo de visão são-nos ditados por uma experiência pela qual passamos quase diariamente. É uma experiência que nos diz que a arte de contar está a chegar ao fim. É cada vez mais raro encontrarmos pessoas capazes de contar uma história como deve ser. É cada vez mais manifesto o embaraço num grupo de pessoas quando alguém pede para ouvir uma história. É como se uma valiosa capacidade que parecia inalienável, a mais segura entre as que eram seguras, nos tivesse sido retirada: a capacidade de trocar experiências. (BENJAMIN, 2015, p. 148).

O autor exemplifica com a Guerra Mundial, colocando-a como um precursor de um silêncio na humanidade. Dela, os homens retornavam mais silenciosos, apesar da experiência inigualável de ter participado de um evento tão catastrófico. “Aquilo que, dez anos mais tarde, veio inundar a literatura sobre a guerra era tudo menos a experiência que passa de boca em boca” (BENJAMIN, 2015, p. 148).

Prosseguindo, Benjamin aponta que existem dois grupos que configuram o contador de histórias. Um deles é o viajante, “[...] o contador de histórias como alguém que vem de muito longe” (BENJAMIN, 2015, p. 149) e o outro aquele que “[...] ficou na sua terra e conhece as suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 2015, p. 149),

relacionando o último ao camponês e o primeiro ao marinheiro, o homem da fazenda e o das viagens. Importante também é o que o autor coloca sobre estas duas figuras ou grupos se interpenetrarem e “[...] em ambas as linhagens, trata-se sempre, [...] de tipos fundamentais” (BENJAMIN, 2015, p. 149).

A experiência que anda de boca em boca é a fonte a que foram beber todos os contadores de histórias. E entre os que escreveram histórias, os grandes são aqueles cuja escrita menos se afasta do discurso dos muitos contadores de histórias anônimos. Estes últimos, por sua vez, dividem-se em dois grupos que, aliás, se interpenetram de várias maneiras. E a figura do contador de histórias só ganha o seu perfil completo para quem tiver presentes esses dois grupos (BENJAMIN, 2015, p. 149).

Em *Nessuno*, temos um narrador que conhece suas tradições e sua origem, informações que repousam no fato de tratar a *Odisseia* uma obra constituinte da cultura ocidental e, mais importante ainda, os fatos presentes na obra contam o desfecho da guerra de Tróia, que é o evento que leva Enéias na *Eneida*, do poeta Virgílio, a procurar refúgio na península itálica. Além disso, o narrador insere o seu conhecimento acerca dos mitos, inserindo novas histórias mitológicas e levantando discussões, o que nos sugere a figura do viajante, aquele que, através dos livros, passou por muitos lugares e conheceu muitas histórias, as quais conta livremente no decorrer da narração principal.

A objetividade da narrativa em *Nessuno* nos dá uma imagem de um narrador determinado e prático, o que ligamos à fala de Benjamin (2015, p. 151), de que “A orientação para assuntos de natureza prática é um traço característico de muitos contadores de história natos” (BENJAMIN, 2015, p. 151). O narrador decrescenziano, em sua abordagem crítica da obra, comentando-a em várias frentes no sentido de desmistificar a narrativa homérica, desarmar as armadilhas mágicas da narrativa maravilhosa e mítica presentes para um leitor não iniciado, carrega um ar de praticidade: ensinar a leitura de uma obra; guiar o leitor no estudo da literatura grega e sua mitologia, ensinando-o a interpretar e a conhecer o objeto narrado. Salientamos inclusive a utilização da palavra “objeto”, que ligamos à natureza prática de um ensaio. “De forma aberta ou escondida, essa prática traz sempre consigo alguma utilidade” (BENJAMIN, 2015, p. 151).

Para Benjamin (2015), a arte de narrar está em declínio, pois o compartilhamento da experiência encontra-se em crise na sociedade contemporânea. Uma vez que a utilidade inerente ao ato de narrar liga-se para o autor, de certa maneira, ao ato de

aconselhar: “Esta utilidade tanto pode estar num princípio moral como numa indicação de ordem prática ou num provérbio, numa regra de vida – em qualquer caso, o contador de histórias é um homem que sabe dar conselhos aos seus ouvintes” (BENJAMIN, 2015, p. 151). Com o compartilhamento de experiências em crise, a habilidade de dar conselhos, tanto a nós mesmos quanto aos outros, como coloca, vem sendo cada vez mais difícil. Para o autor, “Um conselho é menos resposta a uma pergunta do que uma sugestão que tem a ver com a continuação de uma história que está a desenrolar-se” (BENJAMIN, 2015, p. 151). Com isso, enxergamos na narração de *Nessuno* um intuito aconselhador, que sugere, muitas vezes diretamente, um caminho a ser seguido para as interpretações dos fatos narrados, argumentado com colocações, desempenhando uma função pedagógica, ainda que seu intuito seja o do entretenimento e auxiliar o despertar do interesse dos novos leitores para a obra homérica. Veja a seguir no trecho em que o narrador no diz sobre Nausícaa:

Mas nos detenhamos um pouquinho sobre Nausícaa: nós a imaginamos como uma virgem cândida e ingênua. E, no entanto, não era de fato: como viu o herói, no máximo de seu esplendor, belo e majestoso como uma escultura, perdeu totalmente a cabeça<sup>68</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 62, tradução nossa).

Ao alertar sobre a figura da personagem que, na narrativa homérica passa uma imagem pudorosa ao leitor, o narrador decrescenziano, a nosso ver, orienta a leitura, alerta, aconselha de uma maneira instrumental no auxílio da interpretação. Como se ao leitor dissesse “Veja bem! Tome cuidado com as aparências!”.

A arte de narrar, que prospera por muito tempo no âmbito do trabalho das mãos — nos campos, nos mares e depois nas cidades — é ela mesma uma espécie de forma artesanal da comunicação. O importante para ela não é transmitir o puro “em si” da matéria, como se tratasse de uma informação ou de um relatório. Faz descer matéria à vida de quem conta, para a fazer emergir de novo a partir dele. Deste modo, a marca própria de quem conta é detectável na história narrada, tal como a marca do oleiro no vaso de barro (BENJAMIN, 2015, p. 158).

Benjamin sublinha, no trecho acima, o poder de dar uma feição pessoal, “descer matéria à vida” que o contador tem e pode exercer em sua narrativa.

---

<sup>68</sup> Ma soffermiamoci un pochino su Nausicaa: noi ce la immaginiamo una vergine candida e ingenua. E invece non lo era affatto: come vide l'eroe al massimo del suo splendore, bello e maestoso come una statua, perse del tutto la testa (DE CRESCENZO, 1997, p. 62).

Como já dissemos anteriormente, De Crescenzo apresenta a *Odisseia* como “[...] o mais belo romance de aventuras que já escrito na história da literatura” (DE CRESCENZO, 1997, p. 15, trecho original contido na nota 33 desta dissertação) logo no início de sua narração, enfoque importante para nosso estudo, que implica em discorrer um pouco sobre as diferenças entre o romance, na antiguidade, e o gênero epopeia, em seu apogeu, uma vez que o escritor por nós estudado nomeia um poema épico de “romance”. Assim, entendemos que é importante destacar o que Benjamin (2015) postula sobre o gênero romance, pois o estudioso contrapõe o gênero narrativo à presença da oralidade, como pode ser visto nos contos de fadas e lendas. Segundo ele, com o advento da imprensa, o romance, no apogeu da burguesia, chega à sua época de ouro, adquirindo características que o distanciam da concepção do gênero na antiguidade.

O lugar de nascimento do romance está no indivíduo e na sua solidão, naquele que já não é capaz de falar de forma exemplar das suas necessidades essenciais, que não pode dar conselhos porque ele próprio os não recebe (BENJAMIN, 2015, p. 152).

Corroborando esta definição, George Lukács, em *A teoria do romance* (1965), distingue o romance da epopeia com uma analogia do fogo e da luz, no intuito de revelar metaforicamente o espírito da sociedade que deu origem às narrativas épicas, estruturando-a alheia aos conflitos e à visão nebulosa da natureza em que vive o homem contemporâneo, tal é a história do herói épico, que sai em busca de seu “Destino”, navegando pelas águas dos conhecidos deuses, letrados nos seus agrados e desagradados, representando sempre a exatidão, a coragem, a luz inequívoca e contrastante “[...] perfeito no seu sentido e perfeito para os sentidos: perfeito porque seu agir se destaca dela e porque, tornado autônomo, encontra o seu próprio sentido e o traça como que em círculo à sua volta” (LUKÁCS, 1962, p. 27). Em contrapartida, o homem contemporâneo se encontra envolto nas trevas das quais não consegue se dissociar: suas ações não têm por fim um significado maior, o seu caminho não é guiado por um Destino irrevogável. Sendo assim, o autor coloca como “interioridade” o conflito entre o social e o pessoal, o interno e particular e o externo e obrigatoriamente universal.

Entendemos, portanto, que a natureza do romance na atualidade é bem diferente do romance na antiguidade, ou seja, da epopeia como considerada por De Crescenzo. A invenção da imprensa moderna, segundo Benjamin, começa a influenciar as formas

narrativas (cf. BENJAMIN, 2015, p. 154). O autor, que reconhece um recuo da arte, diz dever-se “[...] em grande parte ao avanço da informação” (BENJAMIN, 2015, p. 154).

Ficamos a saber, sem margem para dúvidas, que aquilo que mais interessa ao público não é a notícia que vem de longe, mas a informação que me traz uma referência próxima. A matéria vinda de longe – quer se trate de um país distante no espaço, quer da tradição, distante no tempo – era portadora de uma autoridade que lhe conferia um valor próprio, ainda que não susceptível de controle. A informação, porém, tem a pretensão de ser imediatamente controlável. O que conta, em primeiro lugar, é o ela ser, “em si mesma, compreensível”. Muitas vezes ela não é mais exata do que foi a matéria vinda de séculos anteriores. Mas, enquanto esta gostava de recorrer ao maravilhoso, a informação não prescinde do seu estatuto de plausibilidade. E isso torna-a incompatível com o espírito da antiga narrativa (BENJAMIN, 2015, p. 154).

A informação, portanto, com sua natureza objetiva e impassível de interpretações, facilmente controlável e verificável, sobrepõe-se ao modo de entretenimento fornecido pela antiga narrativa. O fato informado é mais interessante e chamativo do que o longo percurso pela leitura de uma obra de arte. “Por outras palavras: quase nada do que acontece tem utilidade para a narrativa, praticamente tudo serve antes à informação. Na verdade, já é meio caminho andado na arte da narração conseguir contar uma história sem necessidade de explicações” (BENJAMIN, 2015, p. 154).

A informação na obra de De Crescenzo está sempre presente, pontual e clara muitas vezes, como no trecho a seguir em que se refere ao episódio das sereias:

Às Sereias, na verdade, Homero dedica pouquíssimo versos, e mesmo assim a sua imagem surgirá um pouco por toda parte na literatura. Tem quem as descreve como seres metade mulher e metade peixe, quem como pássaros com os seios e o rosto de mulher e quem como fêmeas nuas deitadas sobre rochedos. Fica inalterado, em todas estas representações, o fato que são mulheres, que tem o peito nu e que cantam, quase como se cantar fosse um meio mais sedutor que falar. Eu me lembro de uma velha canção napolitana de Salvatore Di Giacomo intitulada a propósito *A Sereia*. Fala de um velho pescador ao qual foi muito recomendado que não passasse nunca perto de Procida. Minha mãe sempre a cantarolava<sup>69</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 117, tradução nossa).

---

<sup>69</sup> Alle Sirene, in effetti, Omero dedica pochissimi versi, eppure la loro immagine risponderà un po' dovunque nella letteratura. C'è chi le descrive come esseri metà donna e metà pesce, chi come uccelli con le tette e il viso di donna e chi come femmine nude sdraiate sugli scogli. Resta inalterato, in tutte queste rappresentazioni, il fatto che sono donne, che hanno il seno nudo e che cantano, quasi come il cantare fosse un mezzo più seduttivo del parlare. A me ricordano una vecchia canzone napoletana di Salvatore Di Giacomo intitolata per l'appunto *'A Sirena*. Parla di un vecchio pescatore al quale era stato tanto

E segue colocando o trecho da música em dialeto napolitano com nota de rodapé em italiano *standard*. Por fim, explica a música e a história do pescador, colocando uma moral: “Moral: antes de enfrentar as sereias é melhor se amarrar”<sup>70</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 118, tradução nossa).

Terminando com um conselho que faz referência à própria atitude do herói Ulisses ao encontrar as sereias, o narrador insere informação sobre a cultura napolitana, colocando a canção que ouvia sua mãe cantarolar quando era menino. O leitor fica informado sobre a cultura napolitana, sobre as sereias e sobre a vida do autor neste trecho. A informação está nos dados sobre a aparição da personagem sereia na literatura, que adquire várias formas, na cultura napolitana, por meio da música de Salvatore Di Giacomo, e também no relato autobiográfico do autor que, por sua vez, por identificar-se com o narrador, remete a uma figura pública. Além disso, ao contar o conteúdo da canção na interrupção que faz, o autor insere uma outra história, mais uma narrativa anexada à narração. Portanto, a informação está sempre presente na narrativa em *Nessuno*.

Tendo considerado os pontos que diferem o romance contemporâneo e a narrativa antiga, elencada a oposição dos gêneros orais ao advento da informação rápida, concebemos a narração de *Nessuno* como conciliadora da antiga narrativa e dos meios modernos e velozes de comunicação. Ao narrador ou contador de histórias de *Nessuno* sempre há tempo para explicações e, ao mesmo tempo, características da oralidade estão presentes quando, principalmente, este narrador sugere lembrar de episódios pessoais no momento da narração, inserindo-os sem aviso prévio, ou mesmo pela maneira que acrescenta suas análises. Suas colocações estão repletas de informações de caráter objetivo. No entanto, compreendemos também que para o narrador de *Nessuno* não é mais importante narrar os fatos da *Odisseia* de Homero do que comentá-los à luz da crítica, de suas experiências pessoais e das informações angariadas acerca da obra ao longo dos anos.

---

raccomandato di non passare mai vicino Procida. La canticchiava sempre mia madre. (DE CRESCENZO, 1997, p. 117).

<sup>70</sup> Morale: prima di affrontare le sirene è meglio farsi legare (DE CRESCENZO, 1997, p. 118).

### 2.3 O tom cronista

Desde nossa primeira leitura da obra *Nessuno*, percebemos uma grande consonância entre a constituição do narrador de *Nessuno* e do narrador de crônicas, principalmente as machadianas. Para investigar a respeito do assunto e traçar paralelos entre estes dois narradores, recorreremos aos estudos de Lúcia Granja (1992) sobre o cronista machadiano. No capítulo que se refere à definição da atuação do cronista a partir das reflexões de Machado de Assis sobre o gênero, observamos as semelhanças entre o narrador cronista machadiano e o narrador decrescenziano. A estudiosa procura, nos próprios registros do autor Machado de Assis, suas considerações sobre as características da crônica e do narrador cronista. Ela nos fala da origem da crônica no romance-folhetim;

[...]o folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério consorciado com o frívolo [...] Efeito estranho é este, assim produzido pela afinidade assinalada entre o jornalista e folhetinista. Daquele cai sobre este a luz séria e vigorosa, a reflexão calma, a observação profunda. Pelo que toca ao devaneio, à leviandade, está tudo encarnado no folhetinista mesmo; o capital próprio.

O folhetinista, na sociedade, ocupa um lugar do colibri na esfera vegetal; salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espanja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence, até mesmo a política [...] (GRANJA, 1992, p. 71).

O folhetinista, ou cronista, atua no folhetim com um caráter leviano e ao mesmo tempo sério, observado e traduzido como “útil” e “fútil”, mas na crítica da autora, “[...] o folhetim é simplesmente algo novo, que adquire uma significação especial de acordo com o desenvolvimento que o cronista oferece a ele. No caso de Machado, embora disfarçado pelo ‘tom leve’, o folhetim traz sempre uma reflexão crítica, bastante aguda geralmente, da realidade que comenta [...]” (GRANJA, 1992, p. 73).

Como veremos no trecho a seguir, Granja (1992) encontra nos relatos de Machado, um exercício de reflexão sobre a atividade do cronista, a consideração sobre o traço humorístico presente no gênero:

Importante é perceber como o cronista insere o humor em seu escrito, após admitir que o “folhetim requer um tom brincão e galhofeiro” (mesmo que trate de assuntos sérios), ou seja, admite que uma das características que se deveria fazer presente ao folhetim era o humor, [...] (GRANJA, 1992, p. 76)



O humor é característica evidente do discurso decrescenziano na reescritura da obra homérica. O humor e o narrador de *De Crescenzo* são inseparáveis, estando presente nas atividades diversas do autor empírico, que se insere na obra por meio de referências feitas pelo seu narrador.

Por outro lado, temos que considerar também a perspectiva histórica que o cronista constrói em seu texto. Como nos mostra Granja, a partir de uma crônica de Machado, na qual o narrador discorre sobre o seu papel na atividade de cronista, que “[...] oscila entre dois polos distintos – a História e as histórias – [...] o cronista não se situa em nenhum destes dois lugares, mas sim, passeia, absolutamente livre entre eles” (GRANJA, 1992, p. 77). Desta forma, podemos ver que não menos importante é a distinção que a autora coloca entre “historiador” e contador de histórias, pois o cronista está, na maioria das vezes, distante dos fatos que narra e comenta:

Ao mesmo tempo, o narrador confessa sua ausência em relação aos acontecimentos que comenta, o que faz então, intitular-se um contador de histórias, que é justamente, [...] o contrário do historiador. Seu papel está, mais uma vez, próximo do historiador dos costumes, dos tipos sociais teorizados por Balzac (GRANJA, 1992, p. 76-77).

E ainda a autora elucidada, como podemos ver a seguir, a respeito da transformação criativa implícita no fazer narrativo do cronista:

Em primeiro lugar, uma questão: como pode o cronista denominar-se [...] devido aos limites apertados do gênero que desenvolve? Na verdade, ele é um historiador diferente, conforme vimos, um narrador da história, que justamente por narrá-la ao invés de escrevê-la, acrescenta a ela um “toque pessoal” que pode chegar, inclusive, à ficção (GRANJA, 1992, p. 77).

Levando em consideração as afirmações da autora, podemos perceber algumas proximidades e diferenças do narrador decrescenziano em relação ao narrador cronista machadiano estudado por ela. Existe a semelhança no fato dos narradores estarem próximos ao modelo de historiador, sendo o cronista considerado um “historiador dos costumes”, porém, no caso do narrador decrescenziano, este traço de historiador é mais evidente, tendo também seu lugar em primeiro plano, uma vez que traz uma obra importante para toda a cultura ocidental ao retomar a *Odisseia*, e não diferente no caso da *sceneggiata* (apesar de apenas referida no trecho destacado), que revela a intenção educativa por trás da atuação de *De Crescenzo*, que é o escritor e é também o narrador,

pois se identifica com fatos de sua vida, ao narrar a história de Ulisses, e faz um tipo de recorte relacionado aos seus conhecimentos e experiências pessoais adquiridas tanto no exercício de escritor, quanto no de ator e no de pesquisador, “pincelando” uma síntese histórico-cultural. Toda essa “atuação” decrescenziana como narrador, nos faz ver o quanto constrói uma figura muito próxima daquela estudada por Granja no texto machadiano.

Em trechos da obra *Nessuno* (1997), o narrador traz informações sobre as localizações dos lugares mencionados na obra homérica, sempre com humor:

No que toca, ao invés, à navegação, a *Odisseia* poderia ser muito bem intitulada *E o vento levou*, do momento que há três mil anos se sabia o dia que se partia, mas nunca aquele em que se chegava, nem ao menos o lugar onde iria terminar. Eram os ventos e temporais que decidiam, e, em última análise, Zeus e Poseidon. Os remos serviam apenas em caso de calmaria, do resto se viajava contra o vento, sempre que o vento, no entanto, não soprasse justamente na direção contrária. A rota seguida por Ulisses deveria ter tido a bordo a Trácia e a bombordo as ilhas de Lemos e Ciro, para depois embocar no estreito situado entre Andro e a ponta meridional da Eubéia<sup>71</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 79, tradução nossa).

Vemos aqui que o autor procura realizar uma descrição da rota de Ulisses situando-a no mundo contemporâneo, ou seja, faz com que a história de Ulisses seja aceita na História hipoteticamente como fato ocorrido, enquanto, na narrativa homérica, temos apenas uma tentativa de definição das rotas e locais visitados, representados em um mundo imagético e mitológico que serviu também como mapa ou guia. Assim, temos evidente o perfil de contador de histórias, quando o narrador transforma o acontecimento acrescentando um “toque pessoal”, dando opiniões, “passeando livremente” entre História e histórias. Enquanto Homero nos dá uma aventura marítima guiada pelas vontades dos deuses, De Crescenzo nos oferece uma visão cética, colocando-os como vítimas do acaso e do clima.

O que restringe o narrador cronista são os “limites apertados do gênero”, como nos traz Granja (1992), que foram gerados no meio jornalístico, veículo de informação

---

<sup>71</sup> Per quanto riguarda, invece, la navigazione, l'*Odissea* potrebbe essere benissimo intitolata *Via col vento*, dal momento che tremila anni fa si sapeva il giorno in cui si partiva, ma mai quello in cui si arrivava, né tantomeno il luogo dove si andava a finire. A decidere erano i venti e i temporali, e quindi in ultima analisi Zeus e Poseidone. I remi servivano solo in caso di bonaccia e per il resto si viaggiava di bolina, sempre che il vento, però, non soffiasse proprio nella direzione contraria. La rotta seguita da Ulisse avrebbe dovuto avere a bordo la Tracia e a babordo le isole di Lemmo e di Sciro, per poi imboccare lo stretto situato tra Andro e la punta meridionale dell'Eubea (DE CRESCENZO, 1997, p. 79).

limitado a uma pequena quantidade de páginas. Porém, ao reescrever um romance, o narrador decrescenziano se coloca em uma outra categoria, sendo essa não limitadora de sua capacidade de inserir fatos históricos, criando intertextualmente, a partir de diversos mitos da antiguidade e ao mesmo tempo, como vemos, também com obras modernas.

O livro é um veículo de comunicação que dá uma liberdade maior ao autor em comparação ao jornal, principalmente em relação à quantidade de informações contidas em uma só mídia. Terminamos a leitura de um jornal em uma manhã, e se voltarmos à mesma leitura no outro dia, veremos que já estão obsoletas. Já no caso do livro, a validade é correspondente apenas à circulação e duração do material no qual foi impresso, se considerarmos a obra literária impressa; em caso de obra literária virtual, sua duração acontece enquanto estiver disponível ao leitor pelos meios tecnológicos em que foi gerada ou está gravada.

Ao utilizar aqui a palavra mídia para designar meio de transmissão de informações, pretendemos retomar o fato de, no final do século XX, já existir uma grande expansão dos meios de comunicação, aos quais a palavra mídia vem se referindo, porém, não acreditamos que não deva referir-se também ao livro, que se encaixa nessa configuração e que também é encontrado em outros formatos hoje, inclusive formatos digitais, que consideramos conjuntamente.

É interessante, também nesse âmbito, a reflexão apresentada pela estudiosa sobre a modernidade presente no cronista:

A modernidade deste cronista deve-se à revolução do próprio veículo de comunicação que, por assim dizer, propiciou seu renascimento e ao qual ele, narrador, se encontra intimamente ligado: sua particularidade está no fato de que o mundo invade seu gabinete de trabalho através dos noticiários de jornal.

É desta maneira que o contador de histórias se une ao historiador, já que, da posse da notícia, o cronista deve reconstituir a cena dos acontecimentos, a fim de poder narrá-los novamente, extraindo deles suas próprias opiniões, as quais tornar-se-ão os comentários da semana, da quinzena etc (GRANJA, 1992, p. 77-78).

A linguagem cronística presente em *Nessuno* (1997) a nosso ver deve ser identificada a partir dos elementos mencionados acima, pois atribui ao narrador decrescenziano esse aspecto moderno. Considerando que De Crescenzo não retira as informações de periódicos que chegam a sua casa ou nos quais trabalha, como fez Machado de Assis, mas sim de uma pesquisa feita ao longo de sua vida em fontes

históricas e literárias, que recuperam as histórias da *Odisseia*. Diferente do cronista machadiano, o narrador decrescenziano traz a ficção presente no mito do retorno de Ulisses para se referir ao real posteriormente, por meio da desmistificação da narrativa sagrada, como podemos ver ilustrado no trecho em que descreve a sala do congresso dos deuses: “A sala dos congressos era idêntica àquela do Parlamento italiano, com a exceção, talvez, dos acentos, que em Montecitorio são de madeira enquanto no Olimpo eram de ouro”<sup>72</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 16, tradução nossa).

Assim o narrador traz elementos do cotidiano, envolvendo a política, a moral e a cultura em sua retomada, pois “[...] o cronista apenas transforma as notícias que recebe”, como bem pondera Granja (1992, p. 78), sendo deste âmbito as informações inseridas pelo narrador decrescenziano, as quais o autor, ou sujeito falante, na definição de Ducrot (1987), adquiriu no exercício de apresentador televisivo de seu quadro de mitologia na RAI, como pesquisador de Mitologia e Filosofia e como cidadão napolitano nascido nos anos 30, e que configura o *ethos* de seu narrador, com quem se identifica nominalmente, desde o início do romance estudado. A primeira confirmação de que o escritor é o próprio narrador da obra, já está presente na capa de *Nessuno*, na qual o próprio Luciano De Crescenzo se apresenta com uma lira, símbolo de Apolo, deus do Sol e das Artes, que está sempre acompanhado das nove musas inspiradoras:



A lira era também o instrumento musical utilizado na Antiguidade para acompanhar os rapsodos enquanto narravam suas histórias.

<sup>72</sup> “La sala dei congressi era identica a quella del Parlamento italiano, fatta eccezione, forse, per gli scanni, que a Montecitorio sono di legno mentre sull’Olimpo erano d’oro (DE CRESCENZO, 1997, p. 16)

Diante deste narrador, que se apresenta como o próprio escritor, sujeito empírico, podemos considerar outro aspecto apontado por Granja (1992) sobre o narrador cronista:

O texto da crônica fornece ao público uma imagem do cronista, aquele que dirige o narrador da crônica, mas que por sua vez não se confunde com o escritor em si. Da mesma forma, existe uma imagem do público para o qual o cronista se dirige “recortada” à massa anônima do leitorado dos jornais. Estabelece-se, então, a cumplicidade entre estas duas imagens, porque é claro que as notícias a serem comentadas são aquelas que despertam no público interesse e que, por sua vez, foram “produzidas” pela massa anônima da sociedade que se movimenta, o público em potencial, e despertaram o interesse dos profissionais do jornal, o jornalista e o cronista respectivamente, que, como podemos perceber, não “iludem” tanto assim o público (GRANJA, 1992, p. 78 - 79).

Isso considerado, voltando nosso olhar analítico ao texto decrescenziano estudado, podemos perceber que dentre os elementos que distanciam o narrador cronista machadiano do narrador decrescenziano, temos o caso da fonte, que não são as informações produzidas pela massa anônima, mas sim o cânone artístico, clássico e popular que são inseridos em *Nessuno*. Pelo mesmo motivo, *Nessuno: l’Odissea raccontata ai lettori d’oggi*, não é direcionada ao mesmo público da crônica, justamente por não se tratar de uma crônica, mas é importante dizer que esses *lettori d’oggi* se configuram como um *ethos*, como nos coloca Mainqueneau (1996).

Erraríamos, [...] como o faz a tradição, se reservássemos o *ethos* apenas ao sujeito enunciador. Em virtude do caráter primeiro do par interlocutivo, *ele implica igualmente o coenunciador*, neste caso, o leitor. O texto constrói um certo *ethos* desse leitor, reserva-lhe diversos traços, em função de sua enunciação. O lugar do leitor não é uma caixa sem nenhuma especificação: o texto supõe estas ou aquelas características naquele que o lê (MAINGUENEAU, 1996, p. 93).

Mainqueneau (1996) teoriza o “dispositivo” leitor, afastando-o da ideia de público:

O **leitor**, apostrofado ou não pelo narrador, é apenas um lugar num dispositivo, numa posição de leitura à qual o texto associa diversas características. Distinguiremos portanto cuidadosamente esse leitor do **público** (= pessoas que leem efetivamente o texto) da maneira que distinguimos o autor do escritor (MAINGUENEAU, 1996, p. 96).

Sugere-se que este leitor idealizado possua as características inerentes a um interessado na cultura grega, na cultura ocidental, no paganismo, na mitologia, enfim, em diversos assuntos ali tratados, e que precisa de uma mediação para ser introduzido ao texto, o qual possui uma linguagem rebuscada e de difícil apreensão da parte de um leitor despreparado. A *Odisseia* recontada por De Crescenzo nos sugere um *ethos* relacionado ao leitor contemporâneo, envolvido pela velocidade de seu tempo, o que reflete em seu fazer narrativo, o qual corresponde relativamente ao modelo da crônica. A nosso ver, o narrador decrescenziano atua no sentido de envolver este leitor idealizado utilizando o humor, que estudaremos mais detidamente em um dos próximos capítulos, e “[...] Linguagem humana [...]”<sup>73</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 14, tradução nossa), como o próprio autor diz ao referir-se ao seu estilo, fazendo clara menção ao fato do aedo ser aquele que reproduz o que diz a inspiração da musa, como simples médium, tendo um caráter divino aquilo que narra, em contraposição à “voz humana”, que pode ser atribuída a um narrador que representa o próprio escritor no campo enunciativo.

*Nessuno* possui divisões que sugerem um ritmo, com pausas estratégicas para a introdução de novas cenas, tornando a narrativa mais leve e rápida apesar da introdução de informações novas, menos cansativa que a narrativa homérica por também ser adotada uma linguagem menos rebuscada e descontraída.

Esse leitor *d’oggi*, para o qual se dirige a narração, possui as características de um leitor contemporâneo, influenciado pelos rápidos meios de comunicação no que diz respeito ao entretenimento: o cinema é muito mais atrativo que a leitura por se tratar de uma linguagem sintética em relação ao tempo de duração da narrativa. Podemos entender que este ritmo de leitura sugerido pelos espaços deixados entre parágrafos, remete à linguagem da produção cinematográfica, e remonta à transição de “blocos” de um programa televisivo ou peça teatral, o que nos lembra a atividade do autor Luciano De Crescenzo como roteirista e apresentador de programa televisivo e a relação de simbiose, ou associação íntima, entre o apresentador televisivo e o escritor que pode ser comparada à simbiose machadiana entre cronista e escritor. A nosso ver, se Machado uniu o cronista e o escritor literário em uma só figura de ação criativa na Literatura, e De Crescenzo uniu o roteirista/apresentador televisivo ao escritor para criar *Nessuno*.

---

<sup>73</sup> Linguaggio umano (DE CRESCENZO, 1997, p. 14).

As lembranças inseridas livremente na narrativa como relatos autobiográficos relacionados à vida do escritor e apresentador Luciano De Crescenzo, reforçam o tom cronístico na obra.

A crônica, com seu caráter transitório, ou seja, na qual as informações não pretendem perdurar no tempo, a nosso entender, está presente em *Nessuno* por meio destes relatos autobiográficos, como pondera Neiva (2005, p. 2):

Em outros momentos, ele trabalha com situações corriqueiras, com o dia a dia. Assim, o cotidiano configura-se como matéria-prima para suas crônicas, onde os mais diversos temas – questionamentos, dúvidas e reflexões sobre a vida e sobre o ofício de ser cronista; recordações sobre a infância; descrição de lugares, pessoas, circunstâncias marcantes até à discussão da própria falta de assunto para compor o seu texto – são tratados conotativamente, à luz da imaginação e da criatividade (NEIVA, 2005, p. 2).

Refletindo a respeito das considerações de Neiva acima, e à luz delas lançando nosso olhar para a obra aqui estudada, entendemos que o tom cronístico presente na prosa de *Nessuno* é motivado pelos assuntos do texto. Por exemplo, quando o narrador insere o fato da apresentação do manuscrito de *Assim falou Bellavista* (1977) à editora, é motivado pelo tema da aparência, presente na cena em que Atena joga “bençãos” para deixar o herói Ulisses mais eloquente, já citado anteriormente nesta dissertação. Ou na passagem em que recorda de um colega de classe e da censura do trecho da versão da *Odisseia* usada na escola em que Ulisses encontra Nausícaa e suas criadas nuas na praia, também já citado anteriormente.

Verificaremos adiante, porém, que tal característica cronística é mais forte em *Nessuno* do que nas narrações de programas televisivos, pois neles o relato autobiográfico não está presente ou não tem evidência significativa, podendo aparecer em algum episódio esparsos, sendo assim, de pouca significância estilística uma vez que na obra *Nessuno* ocorre mais de uma vez.

O fato do tom cronístico ser sugestivo de um improvisado, de um texto menos rigoroso, possibilita admiti-lo dentro de um texto ensaístico. Uma vez que o ensaio, como gênero, possui muitas facetas, procuramos em Paviani (2009) algumas características elencadas para o gênero. O pesquisador afirma em seu artigo que o ensaio é antes de mais nada um estudo, que pode conter caráter de provisoriedade e proposta, sem pretensão de acabamento, ainda que seja um estudo formalmente desenvolvido, porém sem obrigação de uma formalidade demasiada. Além disso, o ensaio, assim como a crônica, pode ser de

natureza diversa, sendo literário, científico ou filosófico. Mesmo com um estilo mais livre, o ensaio faz uma abordagem lógica do assunto tratado, apresentando-o com rigor de argumentação e demonstração, contudo, não há necessidade de ser exato ou propor uma conclusão, como mencionado. Outra característica do ensaio que o aproxima da crônica é o caráter de interpretação e julgamento pessoal, ainda que não seja subjetivo, o ensaio não exclui completamente a subjetividade, como propõe o tratado ou o artigo científico. Nele, a liberdade de expressão é como na crônica, pois não há necessidade de apoio em documentos ou recursos metodológicos para a defesa de uma posição. Ainda, o ensaísta deve ter informação cultural e maturidade intelectual para desenvolver um bom texto do gênero. Todas essas características dialogam com a forma da crônica, em certa medida, e as encontramos no texto de De Crescenzo aliadas ao tom cronístico e bem humorado.



### 3. Apresentador e narrador: o *ethos* decrescenziano

Diante da peculiar manifestação da instância narrativa em *Nessuno*, visto que o narrador da obra estudada faz autorreferências e leva o leitor a compreendê-lo como sendo a própria figura do escritor Luciano De Crescenzo, entendemos necessária a apresentação de fatos biográficos mais detalhados que dizem respeito à figura do escritor, a partir de suas atividades, para posteriormente relacionarmos com as características presentes na obra em questão. Sendo assim, neste capítulo enfocaremos De Crescenzo, suas atividades e interesses em vida que terminam por fazer parte de suas representações literárias.

Luciano De Crescenzo, como já mencionado rapidamente no início desta dissertação, trabalhou como engenheiro na empresa IBM (*International Business Machines*) antes de se dedicar aos ensaios, romances, programas televisivos e obras cinematográficas. Porém, antes de iniciar no referido trabalho, no qual atuou por dezoito anos, trabalhou como vendedor de tapetes e até cronometrista nas Olimpíadas de Roma. Depois do período na IBM, descobriu sua verdadeira vocação, a de escritor divulgador e decidiu deixar o trabalho e dedicar-se plenamente à escrita. Com a ajuda de Maurizio Costanzo, apresentador de um *talk show* chamado *Bontà loro*, em português, *Bondade deles*, no qual De Crescenzo participou a seu convite para divulgar sua obra *Assim falou Bellavista*<sup>74</sup>, em 1977. Graças à ampla divulgação promovida pelo *talk show* de Costanzo, a obra foi um grande sucesso, tornando-se um fenômeno literário na Itália. A carreira de escritor daí em diante deslanchou e De Crescenzo publicou mais cinquenta livros, dos quais os mais bem sucedidos foram citados na introdução deste trabalho.

O escritor costuma dizer que, ao lado da sua atividade de escritor, está a de divulgador, unindo suas duas qualidades em suas obras, sendo assim conhecido pela grande capacidade de introduzir assuntos complicados como inovações tecnológicas e elevadas questões de Filosofia ou histórias detalhadas de Mitologia aos mais leigos.

Depois, como sua carreira de engenheiro e de escritor já eram bem-sucedidas, ele passou a se interessar pelo mundo televisivo, no decorrer dos anos oitenta e noventa, e conduziu programas televisivos como o já mencionado “Zeus – os feitos dos deuses e dos heróis<sup>75</sup>” (tradução nossa) e outro chamado “Bit – Estórias de computador<sup>76</sup>” (tradução

---

<sup>74</sup> Così parlò Bellavista.

<sup>75</sup> Zeus – Le gesta degli Dei e degli eroi.

<sup>76</sup> Bit – Storie di computer.

nossa), nos quais havia uma mistura de divulgação informativa e divertimento, graças a seu modo divertido e leve de apresentar.

De Crescenzo foi um grande apaixonado pelas questões filosóficas, às quais se dedicou ferrenhamente e, por meio de tal atividade e paixão, adentrou mais profundamente o mundo da Mitologia. Porém, mesmo quando descrevia sua vida de estudante, declarava ter sido um grande apaixonado das Literaturas Clássicas, deixando-as de lado para seguir uma carreira mais promissora, segundo sua família, como engenheiro. No entanto, ao abandonar o emprego na IBM para se dedicar à escrita ensaística, sua paixão pela Filosofia rendeu-lhe diversos livros nos quais a divulga e, em 1994, a cidade de Atenas lhe concedeu a cidadania honorária pelo seu grande trabalho de divulgação da Filosofia grega, no qual utilizou sua maneira singular de apresentar, envolvendo cada vez mais pessoas nas questões complicadas dos filósofos da antiga Grécia.

Sua capacidade de trazer questões complicadas à luz das discussões por meio de sua linguagem singular fez de De Crescenzo um autor de sucesso e um grande colaborador do desenvolvimento intelectual de sua comunidade leitora e espectadora. Portanto, observando a consonância de sua atividade como ensaísta e divulgador, tentaremos adiante compreender de que maneira sua voz se manifesta em campos de atuação diferentes, sendo eles na televisão e no livro, na tentativa de entendermos de que maneira, em *Nessuno*, o fazer literário implicado em sua recriação compele à utilização de uma voz em comum ligada a tais atividades.

### **3.1 Noções de *ethos* em *Nessuno***

Para efetivamente construirmos a figura do narrador, recorreremos ao conceito de instância de legitimação, determinado por Luís Fernando Prado Telles em seu artigo “Autoria, comunidade e noção de pertencimento: práticas de escrita literária e suas instâncias de legitimação social” (2018), no qual encontramos reflexões acerca do estatuto de literatura e importantes considerações sobre a noção de autoria, o *ethos*, e a ideia de pertencimento comunitário. Utilizaremos também a noção de *ethos* e voz como trazida por Possenti (2020), Maingueneau (1996; 2020) e Ducrot (1987) para compreensão do fenômeno nas atividades do escritor no âmbito televisivo e na Literatura.

A voz é o conjunto de elementos que determinam a figura, ou *ethos*, de determinado participante da enunciação. Para Aristóteles *ethos* é o “[...] caráter moral [*ethos*, em grego], quando o discurso procede de maneira a tornar o orador digno de confiança” (*apud* MAINGUENEAU, 1996, p. 92). Porém, o termo é utilizado de maneira mais abrangente, sendo hoje usado para além das análises do discurso em *corpus* provenientes da oralidade, aplicando-se também para a compreensão do *ethos* em *corpus* escritos.

O estudioso Sírio Possenti trabalha a noção de *ethos* em seu artigo “Ethos atribuído por enunciadores” (2020), no qual começa sua discussão apontando para o fato de que o tom de fala de um locutor é frequentemente avaliado pelo ouvinte, tanto em textos literários quanto jornalísticos. Possenti alega que o estudo teve origem nas avaliações feitas por uma ouvinte de um repórter que entrevistava o presidente Trump<sup>77</sup>. As avaliações da ouvinte se assentavam nos adjetivos “incisivo” e “ofensivo”, atribuídos ao *ethos* deste repórter: “Pareceu-me que provavelmente eram avaliações do *ethos* de um repórter, feitas por alguém que, simultaneamente, ocupa a posição de ouvinte do repórter e de locutor que fala a seus leitores, que, por sua vez, podem avaliar seu próprio *ethos*” (POSSENTI, 2020, p. 2). Ainda, após o que chama de *insight* que inspirou o artigo, o autor menciona o trabalho de Cagliari (1989), no qual encontra avaliações de marcadores prosódicos em obras literárias, que seriam “expressões que definem o modo de falar” [de personagens literárias]” (POSSENTI, 2020, p. 2). Possenti aponta para o ponto crucial do estudo, uma observação do autor lido que elucida o fato da escrita optar pela explicação das atitudes de um falante e não por marcas fonéticas inerentes à fala que revelam tonalidade.

O estudioso aponta que se pode então utilizar os métodos de análise do *ethos*, comumente aplicados a *corpus* políticos e publicitários, também aos textos literários, pois estes apresentam descrições prosódicas dos narradores e das personagens consideravelmente mais complexas e menos discretas do que as efetuadas pela análise linguística de sentenças e sintagmas nos enunciados provenientes da oralidade, e explica:

“Bradou” e “gritou” são basicamente descrições do tom de voz, “vagarosamente” descreve um ritmo, “calmamente” e “agressivamente” são avaliações do estado psicológico da personagem, atribuído, adequada ou inadequadamente, como se faz normalmente a

---

<sup>77</sup> Donald Trump foi um presidente eleito nos Estados Unidos que governou entre 20 de janeiro de 2017 e 20 de janeiro de 2021 em meio a ascensão de um movimento ultraliberal e de extrema direita. Neste contexto, foi uma figura polêmica, pois não se portava segundo os protocolos de um chefe de Estado.

um locutor/orador/enunciador, a partir de determinados critérios prototípicos de avaliação da voz (POSSENTI, 2020, p. 3).

Com isso, o autor encontra nos estudos de Cagliari (1989) que o corpus literário pode ser acrescentado às pesquisas sobre *ethos* “[...] a partir de um ponto de vista que pode ser atribuído ao analista como leitor / ouvinte de textos, armado de categorias provavelmente mais refinadas do que as do ouvinte comum” (POSSENTI, 2020, p. 3). Assim, o autor propõe avaliações de enunciações que se aplicarão a questões de *ethos*, definindo-o como “como se diz” algo, qual o tom, o que envolve a velocidade e nuances que sugerem raiva, calma, agressividade, desespero, clareza, autenticidade, franqueza, medo, entre outros efeitos de sentido comumente interpretados sem grandes problemas de sentido pelas comunidades de fala.

Dessa maneira, concebemos a total possibilidade de comparar o *ethos* proveniente do locutor do apresentador Luciano De Crescenzo em seu programa sobre mitos e o *ethos* do locutor em *Nessuno*.

Nos estudos de Dominique Maingueneau sobre o *ethos* em sua obra de 2020, *Variações sobre ethos*, encontramos considerações sobre o fenômeno feitas pelo estudioso da análise do discurso, que compila seus estudos sobre o assunto feitos ao longo de sua trajetória de teorizador da análise do discurso. Segue abaixo o que, para Maingueneau, significa estudar o *ethos*:

Estudar o *ethos* é se apoiar em um dado simples, intuitivo, coextensivo a todo uso da linguagem: o destinatário constrói uma representação do locutor por meio daquilo que ele diz e de sua maneira de dizê-lo. [...] uma representação *avaliada* [...] (MAINGUENEAU, 2020, p. 9).

Para Declercq (1922, p. 48, *apud* MAINGUENEAU, 2020), as características do *ethos* podem ser extraídas do “Tom de voz, ritmo da fala, seleção vocabular e argumentos, gestos, expressão fácil, olhar, postura, figurino etc”, considerando tais elementos extratextuais como postura, olhar, expressão, figurino como signos “indumentários e simbólicos” que oferecem uma imagem do orador. Com isso, temos uma possibilidade de interpretar o *ethos* na Literatura pelas suas marcas sensitivas e também textuais, como nas palavras que indicam uma postura enunciativa de determinado enunciador ou locutor ou até em figuras, textos imagéticos, alusivos. Entendemos também que, não apenas por meio de descrições abertas sobre a postura ou modo do discurso proferido ou escrito pode-se demonstrar o modo pelo qual determinada mensagem está sendo proferida. A voz, suas

marcas e toda a construção do narrador sugerida desde o início, desde a escolha das palavras presentes no corpo do texto até a natureza de seus comentários, quando ali estão, dão ao destinatário da mensagem uma imagem (*ethos*) de locutor, ou seja, no caso da nossa narrativa, do narrador.

Importante neste momento discorrer sobre diferença entre escritor e autor. Maingueneau (1996) avança nos estudos a partir dos postulados de Ducrot e adota a ideia de *dissociação* enunciativa entre locutor-L e locutor- $\lambda$  para explanação da manifestação do *ethos* em textos literários, os quais se caracterizam respectivamente em *autor* e *escritor*, sendo o locutor-L (autor) o sujeito responsável por todas as enunciações, enquanto o locutor- $\lambda$  (escritor) é separado dessa entidade, representando um ser do mundo empírico.

Pode-se, com Ducrot, analisar mais esse conceito de “locutor” distinguindo nele duas instâncias: o “locutor enquanto tal” (representados por **locutor-L**) e o “locutor enquanto ser do mundo” (**locutor- $\lambda$** ). O primeiro designa o locutor considerado apenas do ponto de vista de sua atividade enunciativa, enquanto ser de discurso. O locutor- $\lambda$ , em compensação, designa o locutor na medida em que este possui, de outro ponto de vista, outras propriedades, constitui um ser do mundo (MAINGUENEAU, 1996, p. 91).

Maingueneau (1996) salienta que a responsabilidade da enunciação e os atributos do *ethos* que podem ser abstraídos dessa atitude de enunciação só podem ser relacionados ao locutor-L, que é representado pela escrita, modo pelo qual pode assumir diferentes vozes em diferentes textos. Compreendemos, portanto, que um *escritor* cria para si um locutor (locutor-L) que será responsável pelas suas enunciações. Através desta instância, o escritor entra em contato com seu leitor, porém nunca diretamente, no caso do texto literário.

O locutor-L, portanto, é a instância do narrador e, quando temos nesta narrativa outras vozes, como a de personagens, estas personagens são locutoras e, em seu ato discursivo enunciadoras, porém não são responsáveis pela enunciação, pois a mensagem transmitida pela sua locução é em essência palavra do narrador (locutor-L). Nosso “sujeito falante” em *Nessuno* é Luciano De Crescenzo, locutor- $\lambda$ , enquanto o enunciador é seu narrador, locutor-L. As vozes na narrativa são os “papeis” que este narrador assume, ora como o próprio narrador e ora como uma personagem. Assim, quando a personagem

assume a posição de enunciador, por exemplo, quando Atena diz “Escute, oh Telemaco”<sup>78</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 143, tradução nossa), ela é a locutora deste enunciado, porém, quem o diz é o narrador, que assume a voz de Atena.

Sobre a noção de autor, Maingueneau (1996), aponta que

A noção tradicional de “autor” é aliás significativamente equívoca nesse ponto: “o autor” é ora a pessoa que usou a pena, que escreveu a obra, ora a personagem do autor nessa obra (por exemplo, a pessoa que interpela o leitor em *Jacques, o fatalista*), quer permaneça escondida, quer se manifeste. Para fugir dessa ambiguidade, reservaremos o termo **autor** à instância que o texto coloca como responsável por sua enunciação e falaremos de **escritor** para o equivalente a “sujeito falante”: assim, o “eu” que abre *Em busca do tempo perdido* não remete ao *escritor* Marcel Proust, mas a seu *autor* (no caso, seu *narrador*, já que se trata de um romance), aquele que se encarrega da narrativa (p. 87).

No trecho acima, encontramos o esclarecimento necessário para a compreendermos a presença da figura do escritor Luciano De Crescenzo em sua obra *Nessuno*, o ser empírico, apresentador de programas televisivos, engenheiro pela IBM. Sua presença é, na verdade, uma simulação feita pelo “autor” (locutor-L) como encontrado nas definições de Maingueneau acima citadas. Com isso, no exemplo da fala de Atena, temos como locutor-personagem a deusa Atena, mas o enunciador seria o narrador-autor decrescenziano, responsável pelas palavras, e não o escritor Luciano De Crescenzo, ainda que este se confunda com o narrador abertamente.

No entanto, no caso de *Nessuno*, o chamado locutor-L por Ducrot, ou seja, a instância responsável pelas enunciações, o narrador, se apresenta como o próprio Luciano De Crescenzo através de relatos autobiográficos. Ou seja, internamente à obra literária produzida, onde não se enquadra a figura do escritor, mas sim de uma instância narrativa especialmente desenvolvida para se responsabilizar pelas enunciações, devemos compreender tal manifestação autobiográfica como uma simulação do escritor. Encontramos em Maingueneau (1996, p. 92) a seguinte explicação:

Este ethos não pertence ao indivíduo considerado independentemente de seu discurso; é apenas uma personagem adaptada à causa que o orador defende. Este não diz explicitamente “Sou honesto, corajoso, etc.” mas adota, falando, o tom, as maneiras que o senso comum atribui a um homem honesto, corajoso, etc. O ethos é portanto associado ao

---

<sup>78</sup> “Ascolta, o Telemaco” (DE CRESCENZO, 1997, p. 143).

locutor-L, ao ser do discurso, e não ao locutor-λ (MAINGUENEAU, 1996, p. 92).

Na passagem acima mencionada, o teórico se refere ao discurso oral, segundo a primeira noção de *ethos*, que serve à análise do discurso, debruçada na oralidade. No entanto, poder-se-á aplicar o mesmo procedimento ao discurso escrito, ou ao texto literário. Como postula:

A consideração sobre o *ethos* é de grande consequência para o estudo dos textos literários. Longe de estar reservada aos oradores, ela está constantemente implicada na própria escrita: os textos são inseparáveis de uma “voz”, de um “tom” particulares (MAINGUENEAU, 1996, p. 92).

Para detectar essa dualidade e a discordância entre locutores (L e λ, ou narrador e escritor), nos valeremos das ferramentas disponibilizadas pela obra *Variações do ethos* (2020) de Dominique Maingueneau, citada no artigo de Possenti (2020) na qual aprofundamos nossos estudos.

Maingueneau, após apresentar uma breve história do termo vindo do grego ἦθος e que remonta à raiz indo-europeia em uma de suas variações com o significado de “costume”, “acostumar-se”, e que carrega o sentido de “caráter”, enquanto εθος seria “costume”. O autor explica que ἦθος “[...] está fundamentalmente ligado aos processos de constituição de um ‘si’ relativamente estável no interior de uma coletividade” (MAINGUENEAU, 2020, p. 10). E explica:

Trata-se de uma noção radicalmente *híbrida* (socio/discursiva), de um comportamento verbal socialmente avaliado, que não podem ser apreendidos fora de uma situação de comunicação historicamente determinada.

Em retórica, a prova pelo *ethos* mobiliza tudo aquilo que, na enunciação contribui para emitir, moldar a imagem do orador (MAINGUENEAU, 2020, p. 10).

O autor se refere a elementos dentro e fora do ato de enunciação. Maingueneau comenta que na elaboração do *ethos* estão em relação dinâmica elementos de natureza bem diferentes “[...] da escolha do registro linguístico e vocabular ao planejamento textual, passando pelo ritmo e pelo figurino” (MAINGUENEAU, 2020, p. 10).

O estudioso pondera que trata-se propriamente de um *ethos* discursivo, o da retórica, extraído exclusivamente do ato de enunciação, pois “[...] o destinatário atribui a

um locutor inscrito no mundo, fora de sua enunciação, traços que são, na realidade, intradiscursivos, pois associados à maneira com que ele está falando” (MAINGUENEAU, 2020, p. 11). Portanto, no caso da narrativa, como *Nessuno*, o destinatário (leitor) atribuirá traços ao locutor (o narrador) que se identifica abertamente como o próprio escritor Luciano De Crescenzo a partir de pistas discursivas encontradas na narração.

Utilizando a separação entre locutor-L e locutor- $\lambda$  como encontrada em Ducrot (1987) e mencionada anteriormente neste trabalho, Maingueneau propõe uma separação analógica entre *ethos* dito e *ethos* mostrado, sendo “[...] um *ethos* *mostrado*, decorrente da maneira de falar, e um *ethos* *dito*, aquilo que o locutor diz de si mesmo enquanto enuncia” (MAINGUENEAU, 2020, p. 11), ou seja, o *ethos* mostrado seria aquele extraído pelo destinatário a partir dos traços físicos do orador no momento da enunciação, portanto este *ethos* “mostra” e não “diz”, enquanto o *ethos* dito seria aquele extraído mais precisamente do verbo, ou seja, da enunciação.

Para exemplificar, podemos utilizar a declaração do narrador em *Nessuno* ao apresentar a obra *A odisseia*, que diz “Começa assim a *Odisseia*, o mais belo romance de aventuras já escrito na história da literatura mundial” (DE CRESCENZO, 1997, p. 15, tradução nossa). Observamos que apresenta um *ethos* mostrado que é um estudioso das obras literárias, talvez uma autoridade no assunto, declarando conhecer a história da Literatura e sua gama de obras, disposto a contá-la e comentá-la. Também é um contador de histórias, pois ao utilizar a expressão “começa assim” sugere o ato físico que aponta diretamente para a obra a ser contada por ele.

São, portanto, duas características que podemos abstrair do *ethos* deste narrador pelo *ethos* mostrado. Do *ethos* dito, do qual abstrai-se um *ethos verbal* (cf. MAINGUENEAU, 2020, p. 12), podemos selecionar o conteúdo, mais precisamente a palavra “romance”, assim, com um *ethos* de um leitor assíduo, assim como “Começa assim”, encarado aqui não como gesto demonstrativo, mas como intencionalidade de narração, nos dá a mesma ideia de contador.

Além disso, o enunciado mencionado carrega a posição de um ensaísta em seu *ethos*, pois apontar para a obra objeto a ser contado nos oferece de antemão uma propensão em comentá-la e explicá-la, apresentando uma face discursiva separada da diegese. Entendemos, no entanto, que nossa interpretação é um tanto arbitrária e repousa sobre dados que hora são linguísticos e hora estão no mundo sensível e semântico, porém, Maingueneau (2020) coloca a problemática dessa divisão:



De fato, a distinção entre *ethos* dito e mostrado e *ethos* dito verbal e não verbal se inscreve em um *continuum*: é impossível definir uma fronteira entre o ‘dito’, quando ele é sugerido, e o ‘mostrado’, entre os comentários sobre a fala e o que não decorre disso (MAINGUENEAU, 2020, p. 12).

Apesar do *ethos* estar vinculado ao ato de enunciação, os destinatários podem ter uma representação prévia do *ethos* do locutor “[...] *antes* mesmo de ele vir a falar” (MAINGUENEAU, 2020, p. 12). Noção muito importante para pensarmos na figura do escritor Luciano De Crescenzo, conhecido por sua atividade de apresentador de programas e ator como *ethos* prévio, como elenca as modalidades o estudioso: “Desse modo, podemos estabelecer uma distinção entre *ethos discursivo* e *ethos pré-discursivo* (prévio)” (2020, p. 12). Sobre os conceitos, o estudioso esclarece que tal distinção deve considerar as diversas situações de comunicação, pois existem circunstâncias nas quais o destinatário tem representações prévias do *ethos* do locutor, por meio das quais se posiciona perante suas afirmações, como abstraindo uma tonalidade já familiar desta locução, por exemplo. Da mesma maneira, existem situações nas quais não se sabe nada sobre o locutor, quando, por exemplo, o destinatário entra em contato com uma obra de um autor desconhecido (cf. MAINGUENEAU, 2020, p. 12).

Contudo, o estudioso afirma que ainda que nada se saiba sobre o indivíduo autor de determinada obra, sabe-se que este indivíduo se considera um escritor de determinado gênero, que carrega consigo determinado posicionamento ideológico, o que limita as expectativas, delineando determinadas possibilidades de *ethos*. Pelo contrário, quando se está falando de um locutor presente na cena midiática, seja um político, músico, ator ou apresentador como o próprio Luciano De Crescenzo, é que se pode falar de *ethos prévio*, pois estes enunciadores já são conhecidos pelos destinatários (cf. MAINGUENEAU, 2020, p. 12).

O enunciator em *Nessuno* se enquadra nessa característica de locutor, enquanto comentarista e narrador da obra *A odisseia*, oferecendo ao destinatário um *ethos* prévio, pois configura-se como a figura do apresentador e ator Luciano De Crescenzo, tanto pela veracidade implicada nos relatos autobiográficos confirmados pela vida pública do escritor, previamente conhecida e disponível ao leitor, quanto pelos relatos autobiográficos inseridos ao longo da narrativa, como, por exemplo, a publicação de

*Assim falou Bellavista*<sup>79</sup> (tradução nossa), obra mais conhecida do autor Luciano De Crescenzo e também pela predisposição em comentar a obra, declarada desde o início, como mencionado no trecho comentado anteriormente, que o destinatário poderá ligar imediatamente com a atividade de ensaísta e divulgador do autor discorrida já neste trabalho.

Para Maingueneau (2020, p. 12) “O *ethos efetivo* de um enunciador resulta, então, da interação entre seu *ethos* pré-discursivo, seu *ethos* discursivo (*ethos* mostrado), os fragmentos do texto no qual ele evoca sua própria personalidade (*ethos* dito)”. Primeira perspectiva pela qual analisaremos o *ethos* do narrador em *Nessuno* em comparação com o narrador em seu programa “Zeus, os feitos dos deuses e dos heróis”<sup>80</sup>, transmitido na RAI.

Ainda, o autor coloca uma segunda concepção de *ethos*, “[...] que o apreende não como uma maneira de falar, mas como um comportamento, um costume” (MAINGUENEAU, 2020, p. 12) retirada de Aristóteles. O estudioso explica essa concepção pontuando que existiria um *ethos* específico para cada campo de atuação e, a partir de tal definição, considera a utilidade de utilizar uma distinção entre *ethos* como potencial e *ethos* como noção (2020, p. 13). “Enquanto ‘potencial’, o *ethos* não deriva de nenhum campo em particular. Enquanto ‘noção’, ele resulta de um espaço interdisciplinar determinado (sociologia, antropologia, musicologia, ciência política)” (MAINGUENEAU, 2020, p. 13).

Tomando em consideração o que foi apontado até aqui, podemos delimitar o *ethos* narrativo em *Nessuno* no sentido de esclarecer sua relação com o *ethos* do escritor utilizando as ferramentas fornecidas por Maingueneau (2020) acima mencionadas. Primeiro, encontraremos o *ethos* efetivo, na comparação de traços encontrados no *ethos* prévio, com o qual relacionaremos os dados autobiográficos, no *ethos* discursivo (mostrado), retirado de dados textuais nos quais o autor (narrador) mostra sua personalidade. Também levaremos em conta o *ethos* como noção, pois as atividades do escritor Luciano De Crescenzo como apresentador de programas televisivos que narram os mitos gregos se enquadram no mesmo campo particular da obra, que é o da Literatura Clássica e da Mitologia em um plano geral.

---

<sup>79</sup> Così parlò Bellavista.

<sup>80</sup> Zeus: le gesta degli dei e degli eroi.

### 3.2 *Ethos efetivo: da TV ao livro*

No programa “Zeus: os feitos dos deuses e dos heróis”, transmitido no ano de 1991 pela Radiotelevisione Italiana, Luciano De Crescenzo, seu idealizador e apresentador, reúne mitos da Mitologia grega e os conta à sua maneira. O cenário, sempre dinâmico, tem como sede um escritório, decorado com livros e outros itens com a temática da mitologia grega. Deste local, o apresentador se desloca para vários outros cenários, assumindo papéis e, conseqüentemente, vozes de personagens da mitologia, enquanto alterna de apresentador a narrador.

No trecho exposto a seguir, retirado do programa televisivo apresentado na RAI em 1991, no qual Luciano De Crescenzo apresenta os grandes mitos gregos, temos o episódio de Hércules e seus doze trabalhos, no momento em que o herói deve buscar a maçã de ouro e levar para Euristeu:

A árvore das maçãs de ouro foi um presente de noivado da Mãe Terra a Zeus e sua esposa Hera.

Observem-na lá. [Aparece uma árvore com frutas de ouro]. Observem o quanto é bonita hein.

A guardar esta árvore tinha um monte de gente. Primeiro de tudo havia um dragão insone chamado Ladone, depois haviam as Hespérides: três ninfas da noite que se chamavam A Brilhante, A Vermelha e A Aretusa do Pôr do Sol que então referiam-se às cores que assume o céu quando o sol desaparece no horizonte e então, enfim, havia um dos Titãs, ocioso, obrigado a carregar nas costas o céu. Agora devem saber que um oráculo havia dito a Hércules: “Não colha você pessoalmente as maçãs se não quiser recair nas iras da esposa de Zeus. Faça com que outro as colha”.

E Hércules pensou bem em pedir ajuda ao próprio Atlas. Então lhe disse: “Atlas, venha aqui, sim, dá aqui pra mim este céu... eh... eh... (‘este seria o céu [De Crescenzo aponta para a bola que carrega nas costas]) mas, ... então estava para te perguntar... então eu seguro para você o céu, faça-me um favor, vá recolher você as maçãs... no máximo sei que você já conhece o dragão, já conhece as Hespérides que assim a você não dizem nada”.

Infelizmente, no entanto, o bom Atlas uma vez livre do peso do céu, pensou certamente em enganar Hércules e lhe disse: “É, no momento que eu pegar as maçãs, vou eu pessoalmente entregar a Euristeu, e você continua a segurar o céu”.

Mas Hércules, ainda mais esperto, lhe respondeu: “Como você é gentil! Deve levar você as maçãs, ótimo! Mas, oh meu amigo como você é gentil! Mas, por gentileza, pode segurar o Globo por um instantezinho? Eh, ... porque me... me... [passa a bola para uma outra pessoa] estou com dor nos ombros... um instante que eu busco um

travesseiro” e se mandou dali<sup>81</sup> (DE CRESCENZO, 2021, tradução nossa).

No trecho acima, retirado da plataforma YouTube, podemos verificar o modo pelo qual De Crescenzo apresenta os mitos em seu programa televisivo. Ao mesmo tempo que os narra, também os representa através da encenação de vozes dos personagens, representadas pelo discurso direto no trecho. Assim, o apresentador está em cena a todo momento, mesmo quando está atuando dramaticamente, ainda que sua encenação seja de improviso.

Sua narração é leve e descontraída, o que podemos verificar em várias passagens como “À guarda desta árvore tinha um monte de gente”, ou “Atlas, vem aqui, dá aqui pra mim este céu (‘este seria o céu’ [...])”, neste último exemplo, especialmente, o apresentador interrompe a encenação, ou a locução do personagem Hércules em discurso direto, e toma novamente sua voz de narrador, ou seu locutor-L, para explicar a representação do Globo Terrestre feita pela bola que passa a segurar nas costas. Além do humor implicado na encenação, pois simplifica a teatralização por meio de um figurino único, um ator único que assume várias personagens e falas despojadas com variações provenientes da oralidade, ou seja, utiliza tratamento informal. Temos irrevogavelmente a figura do apresentador mesclada àquela dos personagens que representa dramaticamente.

Por meio das interpelações e das marcas da linguagem informal e humorística, quando o ator explica os elementos da cena, ou mesmo quando utiliza ironia, por exemplo

---

<sup>81</sup> L'albero delle mele d'oro era stato un regalo di nozze della Madre Terra a Zeus e a sua moglie Era. Guardatela là. [apparre un albero con frutta d'oro]. Guardate quanto è bell'eh.

A guardia di quest'albero c'era un sacco di gente. Innanzitutto c'era un drago insonne chiamato Ladone, poi c'erano le Esperide: tre ninfe della sera che si chiamavano La Brillante, La Rossa e L'Aretusa del Tramonto che poi volevano essere i colori che assume il cielo allorquando il sole scompariva all'orizzonte e poi, infine, c'era uno dei Titani a tramp costretto a reggere sulle spalle la Volta Celeste. Ora dovete sapere che un oracolo aveva detto a Ercole: “Non le cogliere tu personalmente le mele se non vuoi incorrere nelle ire della moglie di Zeus. Fa le cogliere a qualcun'altro”.

Ed Ercole pensò bene di chiedere aiuto proprio ad Atlante. Gli disse “Atlante, vieni qua, ecco, dammila a me questa Volta Celeste... eh... eh... (questa sarebbe la volta celeste [De Crescenzo appunta alla palla che regge sulle spalle]) ma... a domanda allor ti stava dicendo... mentre io ti tengo la Volta Celeste fammi un favore, va raccogliere tu le mele ma nel massimo so che tu tanto già conosci il drago già conosci le Esperide che volta a te non ti dicono niente”.

Purtroppo però il buon Atlante una volta liberato così dal peso del cielo pensò bene di incastrare Ercole e gli disse: “È ancor dal momento che io ho preso le mele mi vado io a consegnare io personalmente a Euristeu e tu continua a reggere la Volta Celeste”.

Ma Ercole più furbo ancora gli rispose: “Quanto sei gentile! Devi consegnare tu le mele, brav'! Ma o mi ami' quanto sei gentile! Però per cortesia puoi reggere la Volta ancora per un attimino? Eh... perché mi... mi... [passa la palla a un'atra persona] fa male alla spalla... un attimo che prendo un cuscino” e se la spagliò.

em “Como você é gentil! Deve levar você as maçãs, ótimo! Mas oh meu amigo como você é gentil! [...]”, quando entendemos que não é o caso da gentileza de Atlas, mas sim sua tentativa de escapar à tarefa que se refere, estamos sempre diante do *ethos* do locutor-L, da instância criada por Luciano De Crescenzo para apresentar os mitos, ainda que a mimese esteja atuando por meio do discurso direto, simulando a fala de um personagem. Tentaremos elucidar melhor este ponto a seguir.

A respeito desta manifestação teatral ou dramática de um locutor, encontramos em Maingueneau (2020) a explanação sobre a determinação de *ethos*. Ou seja, o caso de um locutor estar manifestado indiretamente por meio de outro, quando uma enunciação está representada em uma outra.

Encarando as falas dos personagens como uma teatralização, recorremos ao conceito de arqui-enunciador, como proposto por Maingueneau (2020, p. 49), que afirma que os *ethos* em uma teatralização não são autônomos, mas são dependentes de um arqui-enunciador invisível, que seria o dramaturgo em si. Com a presença da voz do escritor e apresentador Luciano De Crescenzo marcada nas falas dos personagens por meio do humor, principalmente, e de outras características que o ligam ao *ethos prèvio* de De Crescenzo, entendemos que este narrador é também um arqui-enunciador, pois assume várias roupagens e “fala” por meio de seus personagens.

Antes de prosseguir, é importante elencarmos aqui as três dimensões do *ethos* segundo Maingueneau (2020), que podem ser “categorial”, “experencial” e “ideológica”:

(1) A dimensão “categorial” abrange tanto os papéis *discursivos* quanto os estatutos *extradiscursivos*. Os primeiros estão ligados à atividade de fala e, portanto, à cena genérica: animador narrador, pregador... Os segundos podem ser de naturezas muito variadas: pai de família, funcionário, médico, camponês, americano, solteiro, estudante... etc.

(2) A dimensão “experencial” do *ethos* recobre as caracterizações sociopsicológicas estereotípicas: bom senso, agressividade, lentidão, estupidez, originalidade, mansidão...

(3) A dimensão “ideológica” remete a posicionamentos. No campo político: feminista, esquerdista, conservador ou anticlerical...; no campo literário: romântico ou naturalista... etc. (MAINGUENEAU, 2020, p. 25).

À luz dos postulados do estudioso expostos acima, entendemos que podemos compreender que é possível atribuir um *ethos* ao arqui-enunciador dos programas televisivos de Luciano De Crescenzo, utilizando as três dimensões do *ethos* acima mencionadas. Como postula:

Podemos, todavia, atribuir-lhe um *ethos*. Se considerarmos as três dimensões do *ethos* (categorial, experiencial e ideológica), são essencialmente as duas últimas as que estão envolvidas nesse caso: atribuem-se ao dramaturgo qualidades como “sóbrio”, “angustiante”, “vivo”, “irônico”... e escolhas em termos de posicionamento: “simbolista”, “clássico”, “naturalista”... Mesmo que um personagem da peça possa ser mãe de família, médico, empregada, camareiro, solteiro... o autor escapa a qualquer categorização que extrapole as resultantes de sua criação: ele é escritor e autor dramático (MAINGUENEAU, 2020, p. 49)

Com isso, levando em conta as falas em discurso direto que representam os personagens, extraímos delas as características do arqui-enunciador dramático Luciano De Crescenzo: irônico, vivo, descontraído; seu posicionamento entendemos como clássico e moderno ao mesmo tempo, por envolver a reprodução humorística de temas da mitologia. Portanto, na dimensão categorial temos primeiro “ator” e “narrador” e, em segundo “humorista” e “dramaturgo”. Na dimensão experiencial, que concerne às dimensões sociopsicológicas do *ethos*, podemos elencar “bom humor” e “originalidade” e, por fim, na dimensão ideológica, pelo conteúdo dos mitos reportar ao pensamento humanista, diríamos “humanista”. Tudo isto refere-se à atuação dramática do apresentador.

Enquanto apresentador e narrador, ou seja, quando, enquanto apresenta os mitos em modo narrativo, o apresentador assume papel de narrador, podemos verificar as mesmas qualidades. No trecho “[...] enfim, tinha um dos Titãs, ocioso, obrigado a carregar nas costas o céu”, a palavra “ocioso”, tradução nossa de *a tramp*, envolve ironia, pois Atlas, a quem se refere o narrador, está no trabalho eterno de carregar o Globo Terrestre nas costas. Além disso, envolve humor, pois temos um deslocamento de valores referente à atividade do Titã que inclusive não pressupõe descanso, que causa um estranhamento. Temos no trecho a dimensão categorial de “narrador” e “humorista”, na experiencial “bom humor” e “originalidade”, por utilizar ironia e humorismo e contar à sua maneira o mito e, quanto à ideológica, continuamos no âmbito do humanismo pelo conteúdo dos mitos. As dimensões do humor e da ironia serão discutidas em um capítulo dedicado especialmente ao tema, mais adiante neste trabalho.

Ainda importante para a compreensão do *ethos* manifestado no discurso analisado e relacionado à enunciação, temos a categoria de *cena de enunciação* proposta por Maingueneau (2020), a qual o autor divide em “*cena englobante, cena genérica e cenografia*” (MAINGUENEAU 1998a, *apud* MAINGUENEAU, 2020, p. 19). Explicadas abaixo nas palavras do estudioso:

A “cena englobante” confere seu estatuto pragmático à enunciação, integra a um tipo de discurso, a uma esfera de atividade: publicitária, administrativa, filosófica... A *cena genérica* é a das normas constitutivas de um gênero ou de um subgênero de discurso: o editorial, o sermão, o guia turístico, a consulta médica... Quanto à *cenografia*, ela não é imposta pelo gênero, mas construída pelo próprio texto: um sermão só pode ser enunciado por meio de uma cenografia magisterial, profética, amigável etc. (MAINGUENEAU, 2020, p. 19).

A cena englobante do programa televisivo envolve a educação e o entretenimento, por tratar do conteúdo de mitos gregos, ao mesmo tempo alvo dos estudos clássicos, da Literatura e ter o intuito de entreter ao mesmo tempo, tanto o público atual, quanto o tinha também em relação ao público da antiguidade, além, é claro, da linguagem humorística envolvida no programa. Podemos dizer “educativa” e “entretenedora” da cena englobante, portanto. Com isso, pela mesma natureza de conteúdo quanto pelo *ethos* humorístico, *Nessuno* possui a mesma cena englobante. A cena genérica, ao que nos parece ser plausível considerar, seria a do ensaio narrativo televisivo, uma vez que o perfil educacional e divulgador no programa televisivo está atrelado à narração dos mitos, da mesma maneira consideramos a cena genérica em *Nessuno*, que “é a das normas constitutivas de um gênero ou de um subgênero do discurso”.

Já o *ethos* da cenografia “[...] está amplamente condicionado pelo da cena genérica” (MAINGUENEAU, 2020, p. 20), sendo, portanto, um *ethos* pedagógico, tanto no programa televisivo quanto na obra *Nessuno*, pois em ambas as situações o locutor se dirige ao destinatário, expectador ou leitor (dispositivo), conduzindo-o pela história narrada. No caso da obra *Nessuno*, o locutor-narrador, o faz por meio de sua voz, quando insere comentários, inclusive marcados pelos imperativos como no trecho adiante, que o narrador fala da necessidade de compreender o exagero de Homero relativo às atitudes dos pretendentes: “Por outro lado, é necessário compreender Homero: se não exagera um pouquinho sobre os malfeitos dos Pretendentes, não pode no final justificar a ferocidade com que Ulisses terminará a história”<sup>82</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 19, tradução nossa).

No trecho “É necessário compreender Homero” entendemos que há um tom pedagógico uma vez que se constitui como um tipo de conselho voltado ao leitor, no qual repousa o intuito educativo: o motivo pelo qual Homero exagera no caso dos feitos dos

---

<sup>82</sup> Omero, d’altre parte, bisogna capirlo: se non esagera un pochino sulle malefatte dei Proci, non può alla fine giustificare la ferocia con cui Ulisse porterà a termine la storia (DE CRESCENZO, 1997, p. 19).

pretendentes. E ainda, outras vezes mais diretamente com o imperativo, por exemplo “Mas retornemos a Ulisses e ao seu despertar”<sup>83</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 126, tradução nossa), ao retomar a narrativa, após um resumo dos atos de Poseidon para punir Ulisses. Ou em “Agora coloquemo-nos no lugar de Ulisses” (DE CRESCENZO, 1997, p. 116, tradução nossa) ao discorrer sobre a beleza das sereias, as quais compara com Claudia Schiffer, Naomi Campbell, Cindy Crawford e Sharon Stone, quatro mulheres conhecidas internacionalmente pela beleza, entre os anos oitenta e noventa do século XX. Todas as passagens mencionadas se direcionam ao leitor diretamente, interpelando-o e conduzindo pela narrativa no sentido de esclarecer, explicar e também de divertir. Portanto, a cenografia, a nosso ver, também é a mesma no programa televisivo e no texto literário *Nessuno*.

Tais categorizações extraídas do excerto do programa televisivo, no qual Luciano De Crescenzo é apresentador de mitos gregos, traduzido por nós, são atribuídas ao seu *ethos* prévio, aquele que o leitor de *Nessuno* tem disponível previamente ao saber que a obra é uma produção de Luciano De Crescenzo. Outras características do *ethos*, o mostrado e o dito, estão presentes nas análises dos trechos transcritos das falas do locutor de De Crescenzo no programa televisivo e também do texto da obra *Nessuno*.

Assim, consideramos possível a aceitação por parte do leitor de *Nessuno* de que o *ethos* prévio do locutor do programa televisivo apresentado por Luciano De Crescenzo é o mesmo do narrador do texto literário que ele está lendo, de acordo com as características enumeradas acima.

### 3.3 O corpo do *ethos*

Maingueneau (2020, p. 14) declara que sua abordagem do conceito de *ethos* se fundamenta na incorporação, que implica a ideia de um corpo de enunciador, que seria uma “[...] concepção marcadamente ‘encarnada’ do *ethos*” (MAINGUENEAU, 2020, p. 14), e não “[...] do corpo do enunciador extradiscursivo [...]” (MAINGUENEAU, 2020, p. 14) entendido aqui como o escritor, que repousa no fato de que a crença em um discurso provém necessariamente da presença fictícia de uma voz, a qual, por sua vez, pressupõe

---

<sup>83</sup> Ma torniamo a Ulisse e al suo risveglio (DE CRESCENZO, 1997, p. 126).



um corpo também fictício. A seguir, nas palavras do estudioso, temas a explicação da construção desse corpo pela perspectiva do destinatário:

O destinatário constrói, de maneira mais ou menos fluida, mais ou menos consciente, a figura desse fiador apoiando-se em um conjunto difuso de representações sociais estereotipadas, valorizadas ou desvalorizadas, que a enunciação contribui para reforçar ou transformar (MAINGUENEAU, 2020, p. 14).

Sendo assim, segundo o teórico, a incorporação seria o “[...] processo pelo qual o destinatário – ouvinte ou leitor – se apropria desse ethos” (MAINGUENEAU, 2020, p. 14). Para o autor, ela pode se dar em três planos:

- a enunciação da obra confere uma “corporalidade” ao fiador, ela lhe dá corpo;
- o destinatário *incorpora*, assimila assim um conjunto de esquemas correspondentes a uma maneira específica de ser relacionar com o mundo habitando o seu próprio corpo;
- essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um *corpo*, da comunidade imaginária daqueles que aderem ao mesmo discurso (MAINGUENEAU, 2020, p. 14-15).

No caso de *Nessuno*, entendemos que, apesar da afirmação de Maingueneau apontar que não se trata do corpo do escritor, por motivos fisicamente impossíveis pela natureza da narrativa e da Literatura, pode-se relacionar a imagem do corpo do *ethos* prévio, que corresponde à imagem do apresentador de programas e ator Luciano De Crescenzo presente na capa da obra, com o corpo deste narrador que se auto identifica com o mesmo e que o destinatário pode reconhecê-lo como tal de fato.

Tal manifestação não é prevista pelo teórico por motivos de gênero, quando *Nessuno* não é a concretização literária de um projeto autônomo de enredo e discurso novíssimos, originalíssimos, de autoria única e independente de De Crescenzo, é um estudo apresentado e comentado de um enredo já famoso, num discurso com finalidade pedagógica, que concentra sua criatividade literária original ressignificando a obra homérica numa nova leitura, condizente com o leitor do final do século XX.

Pelo seu caráter educativo e crítico, podemos compreendê-la como um ensaio, porém, pela ressignificação projetada através da revisitação do mito do retorno de Ulisses e pela criação operada pelo escritor que adiciona novo final à história, é também criativa literariamente. Assim, o corpo deste narrador é constituído pelo *ethos* prévio de Luciano De Crescenzo, figura pública, que carrega uma corporeidade física e também discursiva

pré-avaliada pelo destinatário, pelo *ethos* mostrado extraído de sua narrativa híbrida de narração e comentário, e pelo *corpo* ético, coincidente na obra e na atividade do escritor como divulgador de mitos em programas televisivos, que porta consigo a noção de pertencimento comunitário, à comunidade de leitores e estudantes de Literatura Clássica e de Mitologia.

Portanto, nos parece plausível conceber imagetivamente, a partir do corpo ilustrado do escritor fazendo parte da capa da obra como corresponde do corpo do fiador da narrativa em *Nessuno*, que este é um elemento extratextual, simbólico, que parece ilustrar quem é o narrador e quem é o escritor da obra.

Dando um exemplo de *ethos* na segunda concepção, a aristotélica, Possenti coloca, a partir dos dizeres de Maingueneau, o discurso humanista em foco, o qual

[...] define certo ideal de voz (é quase um *ethos sugerido* pelos diretores espirituais aos adeptos deste posicionamento, como uma prática de vida), que o autor [Maingueneau] explica que são efeito dos semas da formação discursiva em questão: uma elocução doce, fundada no caráter e na corporalidade do enunciador: ‘desenha-se a presença de um enunciador capaz de integrar-se às múltiplas ‘Ordens’ do Real: afabilidade, disponibilidade, jovialidade, etc., que acabam por se cristalizar em uma doçura exemplar’ (p. 92). Também estão já naquela obra os três sentidos de incorporação (p. 93) e a sentença (uma aforização) ‘maneira de ser através de uma maneira de dizer’ (p. 94), que remete mais tarde ao ‘mundo ético’ (POSSENTI, 2020, p. 6-7).

Portanto, é cabível a nossa discussão encontrar o mundo ético correspondente a este *ethos*, no sentido de verificar se, de certa maneira, existe ou não uma incongruência entre o *ethos* criado por De Crescenzo na TV e aquele construído na Literatura.

### 3.4 O mundo ético

As epopeias *Ilíada* e *Odisséia* de Homero são o corpus da Literatura alvo dos humanistas. Assim, podemos considerar *Nessuno*, por sua natureza óbvia de reescrita da *Odisseia*, e de outros mitos e estudos sobre a antiguidade, o corpus em diálogo com os estudos humanistas, sendo, portanto, Luciano De Crescenzo um humanista.

Com isso, as qualidades como afabilidade, disponibilidade, jovialidade, que remetem a uma “doçura exemplar” como característica do *ethos* humanista devem ser conferidas também ao *ethos* do narrador de *Nessuno*. Da mesma forma, podemos

relacionar os estudos humanistas ao corpo comunitário, espelhado no leitor, que corresponde ao ético.

Além disso, sobre o mundo ético e a “[...] *maneira de dizer* [...]” que [...] implica uma *maneira de ser*” (MAINGUENEAU, 2020, p. 14), relacionamos a presença do humorismo por meio da ironia que, como comentado por Kierkegaard (1841 *apud* MUECKE, 1982, p. 46) vem a ser um estilo de vida, pois “quem quer que tenha a ironia indispensável tem-na durante todo o dia”, desse modo a relaciona à ética.

Nas palavras de Muecke (1982, p. 46): “O pensamento de Kierkegaard sobre ironia [...] é orientado amplamente para situar a ironia entre o que ele chama o ‘estágio’ estético e o ‘estágio’ ético do desenvolvimento espiritual”; precisando, portanto, uma característica imprescindível a ser abstraída dos locutores L e λ ou seja, do narrador e do escritor, os quais declaradamente se colocam como Luciano De Crescenzo.

Verificamos, anteriormente, a presença da ironia e do humorismo no trecho transcrito do programa televisivo em que Luciano De Crescenzo apresenta mitos gregos. Da mesma maneira, verificamos que o conteúdo referente aos mitos e ao pensamento e cultura gregos está presente em ambas as atividades, na televisiva e na escrita, portanto constituindo o mesmo mundo ético.

No capítulo seguinte, nos debruçamos sobre a escrita em *Nessuno* no intuito de demonstrar a separação entre discurso e narrativa, que categoricamente coloca a obra como ensaio narrativo, no qual, por meio da cena englobante educacional, insere no discurso do narrador a narrativa da *Odisseia*.

## 4. Dissociação enunciativa e modo narrativo em *Nessuno*

### 4.1 Discurso e narrativa

Enquanto reescritura de uma obra canônica como a *Odisseia*, *Nessuno* apresenta uma composição complexa, que a diferencia de uma narrativa pura, como encontrada nas formulações de Genette (1976), também entendida como *diegese*, ou seja, a narrativa apresentada por um narrador que pode ser notado no texto, pois trata-se de narração apresentada por um narrador comentarista, distante temporalmente não somente dos fatos narrados na obra, como o é o narrador homérico, mas também distante da obra, nos momentos em que a coloca como objeto a ser comentado e a situa no campo evidente da ficção, como vimos no exemplo já trazido neste trabalho, no trecho do início da obra, em que o autor cita o nome da obra a ser recontada: “Começa assim a *Odisseia*, o mais belo romance de aventuras que já foi escrito na história da literatura” (DE CRESCENZO, 1997, p. 15)<sup>84</sup>, além disso, também podemos ver sua intenção de colocar a obra como objeto de estudo nos exemplos das páginas 29 e 23 deste mesmo trabalho. Portanto, a narrativa do retorno de Ulisses e o fim da Guerra de Tróia deixam de ser o único objetivo da narração de De Crescenzo e passa a obra em si a ser objeto de análise do próprio narrador, que a comenta trazendo informações esporadicamente sobre a cultura grega presente em a *Odisseia*, no registro literário de outros mitos, assim como sobre a narração de Homero e a própria natureza dos personagens que por sua vez revelam os valores dos gregos da época. Um exemplo de como isso acontece na obra é o seguinte trecho, comentário do narrador sobre a apresentação que Ulisses faz aos príncipes e ao rei Alcínoo, quando está na Ilha dos Feácios, localizado no canto IX da *Odisseia*, e narra pelo que passou até aquele momento:

Começa assim a longa narração de Ulisses de frente aos príncipes Feácios, e desde às primeiras frases<sup>85</sup> se compreende qual era a moral da época. Em uma terra estrangeira podia-se apresentar-se apenas de duas maneiras: ou com maneiras adequadas, curvando-se e sorrindo, ou com as armas em punho, semeando morte e destruição. Tudo dependia da relação de força existente entre quem chegava do mar e quem se

---

<sup>84</sup> Comincia così l’*Odissea*, il più bel romanzo di avventura che sia mai stato scritto nella storia della letteratura (DE CRESCENZO, 1997, p. 15).

<sup>85</sup> No contexto do cinema (e do teatro), atividade do autor já mencionada neste trabalho, a palavra *battuta* tem o significado de “fala”.

defendia da terra. A regra era: “Ser forte com os fracos e gentil com os fortes”<sup>86</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 77-78, tradução nossa).

Vemos, no trecho, que o narrador aponta para “a moral da época”, comentando a atitude corriqueira daqueles que aportavam em uma terra estrangeira: “dependia da relação de força existente entre quem chegava do mar e quem se defendia em terra. A regra era: ‘Ser forte com os fracos e gentil com os fortes’”, conclusões retiradas das atitudes do herói Ulisses, sugerindo também não apenas o seu caráter, mas o de todos os gregos, refletidos no seu exemplo.

Desde o início do parágrafo, quando o narrador aponta para um fato ou evento da narrativa principal, no caso, o início da narração de Ulisses, ele sai do universo diegético, entendido como a história, narrativa ou enredo, e toma uma posição que permite abordar o leitor com o uso do demonstrativo “assim”, ou seja, “dessa maneira aconteceu a história narrada por Homero”. Todo o trecho acima é um comentário, uma preparação ou esclarecimento feito pelo narrador ao dispositivo leitor.

No primeiro capítulo, “A enunciação”, em *Elementos da linguística para o texto literário* (1996), Maingueneau postula os problemas dos estudos linguísticos precedentes que separam a enunciação dos objetos linguísticos resultantes, os enunciados. As afirmações de Maingueneau (1996) trazem uma reflexão sobre propriedade e identidade do sujeito enunciativo: o produtor desse enunciado é um locutor, que não pode se dissociar de um “eu” implícito. Só pode-se reconhecer a identidade desse locutor em uma análise linguística da enunciação, considerando seu momento e lugar, além das características premeditadas e imanentes (aspecto fisiológico, material, social e psicológico) desse enunciador. Para Maingueneau (1996), a narrativa e o discurso são dependentes de enunciadores, porém sua natureza não é a mesma. O discurso tem como característica a ocorrência em uma situação, espaço, tempo e participantes localizáveis no mundo empírico, enquanto a narrativa possui as mesmas características, porém, apenas localizáveis no mundo ficcional. Isso envolve, principalmente a noção da presença de emblemas “[...] cuja função consiste justamente em articular o enunciado à situação de enunciação” (MAINGUENEAU, 1996, p. 8).

---

<sup>86</sup> Inizia così il lungo racconto di Ulisse davanti ai principi Feaci, e fin dalle prime battute si capisce quale fosse la morale dell’epoca. In una terra straniera ci si poteva presentare solo in due modi: o con doni propiziatori, facendo inchini e sorrisi, o con le armi in pugno, seminando morte e distruzione. Tutto dipendeva dal rapporto di forza esistente tra chi arrivava dal mare e chi si difendeva da terra. La regola era: “Essere forti con i deboli e gentili con i forti” (DE CRESCENZO, 1997, p. 77-78).

No caso do discurso, são considerados embreantes os dêiticos “eu” e “tu”, reais interlocutores presentes no enunciado explícita ou implicitamente e, no que diz respeito à narrativa, a sua ausência. Nas palavras do autor “[...] os locutores têm à sua disposição em francês não um, mas *deux* sistemas de ‘tempo’, o discurso e a narrativa: o primeiro supõe uma embreagem sobre a situação de enunciação; o segundo, a ausência dela (MAINGUENEAU, 1996, p. 41).

Diz respeito ao “discurso” toda enunciação escrita ou oral que estiver relacionada a sua instância de enunciação (EU/TU/AQUI/AGORA), ou, em outras palavras, que implique uma embreagem. A “narrativa”, ao contrário, corresponde a um modo de enunciação narrativa que se dá como dissociada da situação de enunciação. Isto não significa evidentemente que um enunciado concernente à “narrativa” não tenha enunciador, co-enunciador, momento e lugar de enunciação, mas somente que os traços de sua presença estão apagados no enunciado: os acontecimentos são apresentados como se eles próprios se contassem. Entretanto, mesmo se não se utiliza o passado simples na linguagem oral, mesmo se a “narrativa” apaga tanto quanto é possível as marcas da subjetividade, e, portanto, de intersubjetividade, esta última continua sendo um ato de comunicação; o que ocorre é que seu enunciador e seu co-enunciador são lugares pressupostos pela instituição literária, lugares de narração e de leitura, e não um “eu” e um “tu” imediatos (MAINGUENEAU, 1996, p. 44).

Do trecho acima, podemos inferir um tipo de funcionamento peculiar da narração de *Nessuno*. A obra *A odisseia* está inserida dentro da obra *Nessuno*, enquanto *A odisseia* é recontada pelas palavras do narrador, são apresentadas novas informações acerca do universo grego, da Literatura, da vida do escritor Luciano De Crescenzo e da obra *A odisseia* em si. *Nessuno* configura uma obra nova, pois nela encontramos um novo final, mesmo que declaradamente separado da narrativa principal pelo narrador, além disso, temos toda a ressignificação articulada pelo narrador ao inserir fatos, comentar passagens, personagens e o fazer com linguagem humorística e muitas vezes irônica. Porém, em primeiro plano temos a obra *A odisseia* comentada. O comentário envolve um narrar, pois é necessário apresentar o objeto, trecho, foco do comentário antes de fazê-lo efetivamente, em qualquer situação. Sendo assim, não vemos a necessidade do apagamento da subjetividade inerente à pessoa do escritor. Não é necessária em *Nessuno* a criação de uma máscara que distancie o escritor do leitor, pois este insiste em uma relação de confiança para que as informações de caráter educativo, em tom pedagógico, sejam absorvidas pelo leitor.

Ao apontar para o próprio texto, em outras palavras, ao apontar para o próprio “recontar” com o uso do demonstrativo “assim”, o narrador cria uma relação imediata com o leitor. Da mesma maneira, “moral da época” aponta para um tempo passado, alheio ao narrador e ao leitor e pertencente aos fatos da narrativa principal recontada.

No trecho “[...] se compreende qual **era** a moral da época. Em uma terra estrangeira **podia**-se apresentar-se apenas de duas maneiras: [...] **dependia** da relação de força existente entre quem chegava do mar e quem se defendia da terra. A regra **era** [...] (DE CRESCENZO, 1997, p. 77-78, tradução nossa, grifo nosso), a marca do passado simples nos verbos “era”, “podia”, “dependia”, marca o modo narrativo, assim como o presente aorístico<sup>87</sup> com “começa” e “compreende” que “[...] não constitui evidentemente um fato de embreagem enunciativa” (MAINGUENEAU, 1997, p. 61). Portanto, estamos diante do que poderíamos chamar de comentário narrativo. A colocação do narrador aponta para um fato da narrativa principal, o início da narração de Ulisses, porém, no trecho especificamente não temos marcas de embreantes. O narrador “salta” da narrativa principal para inserir seu comentário. Desse modo, ora está narrando a história da *Odisseia* e ora narrando fatos ligados à história, que chamamos de comentários, inclusive por inserirem novas informações e oferecerem reflexões. Estamos diante de um locutor (narrador) que se compele a recontar a história e a comentá-la, com isso, não é imprescindível para ele o apagamento da subjetividade do escritor, previamente conhecido como um especialista em Mitologia.

Para compreendermos este locutor e traçar suas nuances, tentaremos esclarecer a natureza da reescrita do texto-fonte que apresenta não só uma obra recontada, mas também comentários que a ressignificam, com uma dinâmica diferente em sua narração, oscilando entre narrativa e comentário de uma maneira marcada.

O exemplo a seguir é extraído do canto VI, no momento em que Ulisses aporta na ilha dos feácios e encontra a bela Nausícaa e suas criadas nuas na praia.

“Onde estou?” se perguntou Ulisses. “Ouço um alegre rumor de moças”.

Agora, coloquemo-nos em seus panos, pelo contrário em sua nudez, imaginemos a cena: acorda em uma terra desconhecida e vê diante de

---

<sup>87</sup> O presente aorístico é aquele situado como tempo presente relativo ao contexto dado na narrativa. O tempo presente é uma característica do discurso pelo imediatismo que ele sugere (uma pessoa só pode se comunicar com outra no momento presente, nunca no passado ou futuro), porém, quando este discurso faz parte de uma narrativa, o contexto é dado pela narrativa, que pode estar narrando algo do passado, ou seja, nesse caso o presente não é o do discurso, mas o aorístico, o presente da narrativa, sendo assim, não pode ser uma marca de embreagem enunciativa.

si uma dezena de moças nuas jogando bola<sup>88</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 59, tradução nossa).

Com a utilização do advérbio “agora”, o narrador sugere uma relação imediata com o leitor, no “agora” da narração. Além disso, os verbos no modo imperativo conjugados em “nós”, primeira pessoa plural, sugere a relação de um “eu” e um “tu”, ou seja, “eu narrador” e “você leitor” (nós). Na primeira estrofe, em que encontramos as falas do personagem em modo “mimético”, mediadas pela narração marcada do narrador por meio do verbo no passado simples em “se perguntou”, estamos diante do modo narrativo. Enquanto, devido ao uso dos verbos no presente que, neste momento, não se referem a um acontecimento no passado, mas atrelam a imediatez e relacionam enunciador e destinatário ao momento de enunciação, conduzindo-o através da narrativa, temos o discurso. Isto ocorre frequentemente por toda a obra.

Importante observar que também podemos entender o trecho acima mencionado como discursivo como um comentário, pois adiciona informações alheias à narrativa principal e propõe reflexões, porém sua natureza é discursiva pela prontidão ou imediatez da abordagem do enunciador (narrador) ao destinatário (leitor) sugerida pela utilização dos verbos no presente imperativo (não aorístico) e das conjugações em primeira pessoa do plural, funcionando como embreantes. Portanto, é imprescindível considerarmos duas naturezas de comentário, o narrativo e o discursivo.

Os embreantes no enunciado relacionam-no com sua situação de enunciação, ou seja, com um enunciador, um destinatário, um momento e um lugar particulares (cf. MAINGUENEAU, 1996, p. 5). É importante considerar as naturezas diversas enunciado literário e o enunciado do discurso, tratando o primeiro de uma situação de enunciação na qual os interlocutores não dialogam do mesmo lugar, enquanto no enunciado ordinário estes estão diante de si, compartilhando do mesmo momento presente. Porém, ainda que de natureza diferente, o enunciado literário não se isenta dos mesmos paradigmas, como vimos no exemplo trazido acima.

Ao exemplificar com o poema “Os sapos”, de Manuel Bandeira, Maingueneau postula a diferença entre enunciado-ocorrência e enunciado-tipo, esclarecendo que é possível que o mesmo enunciado possua as duas classificações em momentos

---

<sup>88</sup> “Dove mi trovo?” si chiese Ulisse. “Sento un allegro vociferare di fanciulle.”

Ora, mettiamoci nei suoi panni, anzi nella sua nudità, immaginiamoci la scena: si sveglia in una terra sconosciuta e vede innanzi a sé una decina di ragazze nude che giocano a palla (DE CRESCENZO, 1997, p. 59).



enunciativos diferentes. No caso do poema de Bandeira, “Podemos considerá-lo como produção de uma enunciação particular, historicamente situável, a de Manuel Bandeira na abertura da Semana de Arte Moderna, em 1922” (MAINGUENEAU, 1996, p. 8), portanto, para o autor, este é o exemplo de um enunciado-ocorrência.

Um enunciado-ocorrência se configura dentro do plano empírico: na prática enunciativa que o gerou, dentro de seu contexto material, social e psicológico, também no que diz respeito ao enunciador e destinatário. No caso do enunciado-tipo, coloca o autor tratar-se de uma “abstração necessária”, quando o mesmo enunciado, gerado no plano empírico e encarado como um enunciado-ocorrência, é repetido por outro enunciador, em um outro contexto material, social ou psicológico (consequentemente).

[...] consideramos então que todos os enunciadores que puderam ou poderão produzir esse enunciado proferem o “mesmo” enunciado, que se trata do mesmo enunciado-tipo. Podemos adotar um ou outro desses pontos de vista quando falamos da identidade de um enunciado. O enunciado-tipo é apenas uma abstração necessária: no plano empírico só encontramos enunciados-ocorrência, produto de atos singulares de enunciação. Quando um gramático toma um exemplo como o gato come o rato, ele visa a um tipo, mas a presença desse enunciado sob a pena desse autor e nesse lugar constitui uma ocorrência (MAINGUENEAU, 1996, p. 8-9).

Sendo assim, entendemos que um mesmo enunciado, enquanto pronunciamento intencional de um enunciador, dentro de um contexto enunciativo específico, no plano empírico, é um enunciado-ocorrência. No entanto, enquanto objeto de estudo, o mesmo enunciado vem a ser considerado um enunciado-tipo. Em *Nessuno*, enquanto obra de retomada de um texto canônico, encontramos o enunciado-tipo nos trechos em que o narrador segue a narrativa homérica, ainda que este texto seja parodiado — pois é identificável com o texto-fonte de maneira inequívoca. Ainda, podemos considerá-los também como enunciado-ocorrência, pois, através da marca tempo presente, constatado nos comentários do narrador e que situa a narração em um momento e local sugeridos pelo AQUI e AGORA, estes enunciados se enquadram como objeto de estudo, apontados pelo narrador que os comenta. Para isso, ao utilizar dos comentários intermitentes, o narrador insere enunciados-ocorrência e, com eles, insere a narrativa em seu discurso. Podemos confirmar tal constatação no início da obra, através de vários indícios: quando o autor insere, primeiro, uma nota ao leitor, se dirigindo diretamente a ele, com linguagem informal:

Caro leitor,

No final da minha *Odisseia*, depois de ter matado todos os Pretendentes, Ulisses deixa Penelope e parte de novo. Por que o faz? Porque Ulisses não é um personagem, mas uma mania. Uma mania que leva o homem a partir. Sempre. Uma mania que alguns tem e outros não. Se você também a tem, sabe que no porto tem um navio que te espera. Não se preocupe com a bagagem. Não pergunte o preço da passagem. Não pergunte o destino. O importante é partir<sup>89</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 9, tradução nossa).

Em sequência, o autor comenta a obra *Odisseia* e sua fixação pelo herói Ulisses, mais uma vez marcando sua presença pela sugestão de um “eu” dêitico:

Quando tinha quinze anos a descoberta de Odisseu dizer a Polifemo que se chamava Ninguém me entusiasmou a tal ponto que acabei pedindo ao meu pai para mudar o meu nome: queria eu também ser chamado de Ninguém. Ele, porém, pouco amante dos clássicos, me respondeu um tanto bruscamente: “Pensa antes em tornar-se Alguém e não me enche!”<sup>90</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 11, tradução nossa).

No mesmo capítulo, comentando a relação entre gregos e troianos, o autor faz referência à Itália através de outro dêitico:

Os Troianos eram um povo de camorristas que vigiavam dia e noite o estreito dos Dardanelos e impunham o “pedágio” a qualquer um que vissem passar. Um belo dia os Gregos se encheram e os expulsaram: todos para cá”<sup>91</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 11, tradução nossa).

O locativo “aqui/cá” refere-se ao lugar sugerido de onde está falando o narrador, local este que podemos inferir ser a Itália, destino dos troianos derrotados na guerra comentado na obra *Eneida*, de Virgílio. Assim, ao utilizar um embreante que sugere um local e um tempo presente, localizáveis, mais uma vez estamos diante do discurso.

---

<sup>89</sup> Caro lettore,

Alla fine della mia *Odissea*, dopo aver ucciso tutti i Proci, Ulisse lascia Penelope e parte di nuovo. Perché lo fa? Perché Ulisse non è un personaggio ma una mania. Una mania che costringe l'uomo a partire. Sempre. Una mania che alcuni hanno e altri no. Se anche tu ce l'hai, sappi che nel porto c'è una nave che ti aspetta. Non preoccuparti per la valigia. Non chiedere il prezzo del biglietto. Non chiedere la destinazione. L'importante è partire<sup>89</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 9).

<sup>90</sup> Quando avevo quindici anni la trovata di Odisseo di dire a Polifemo che si chiamava Nessuno mi entusiasmò a tal punto che finii col chiedere a mio padre di cambiarmi nome: volevo anch'io esser chiamato Nessuno. Lui, però, poco amante dei classici, mi rispose alquanto bruscamente: “Pensa piuttosto a diventare Qualcuno e non mi scocciare!” (DE CRESCENZO, 1997, p. 11).

<sup>91</sup> I Troiani erano un popolo di camorristi che sorvegliavano giorno e notte lo stretto dei Dardanelli e che imponevano il “pizzo” a chiunque vedessero passare. Un bel giorno i Greci si stuffarono e li fecero fuori: tutto qui (DE CRESCENZO, 1997, p. 11).

No trecho abaixo, Canto I de *Nessuno*, correspondente ao Canto I da *Odisseia*, depois de fazer um prelúdio com o conteúdo do canto, De Crescenzo assume a voz do narrador homérico, fazendo uma citação em versos:

Cante-me, oh Diva, do homem da longa viagem  
que por tantos anos navegou pelos mares, depois  
de ter destruído a sagrada cidade de Tróia<sup>92</sup>  
(DE CRESCENZO, 1997, p. 15, tradução nossa).

Segue, agora, a tradução de Carlos Alberto Nunes, na versão em português:

Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito  
Peregrinou, dêz que esfz as muralhas sagradas de Tróia;  
(HOMERO, Canto I, v. 1-2, p. 28).

Nas duas obras estudadas, os cantos são introduzidos por um prólogo que resume os fatos a serem narrados no canto que segue. Apesar da diferença da quantidade de versos da versão em italiano de De Crescenzo para a versão traduzida em português que utilizamos, o conteúdo é o mesmo, e assim também é o seu nível de linguagem, no que diz respeito à erudição aparente, com ressalva de que o italiano utilizado na reescrita dos versos por De Crescenzo é o italiano padrão atual.

Depois de feita a evocação à Musa e de ter assumido a voz homérica, o narrador de De Crescenzo interrompe e faz o seu primeiro comentário: “Começa assim a Odisseia, o mais belo romance de aventuras já escrito na história da literatura. O primeiro canto tem como cenário o monte Olimpo”<sup>93</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 15, tradução nossa). Com a expressão “Começa assim [...]”, mais uma vez temos a marca do presente, característica do modo discursivo, além de estar apontando para a natureza da própria obra, colocando a *Odisseia* em foco, como objeto de estudo a ser narrado e comentado.

Outra marca interessante no discurso de De Crescenzo é a utilização do termo “cenário”, termo comum ao cinema e à televisão. A nosso ver, a obra sugere fortemente a linguagem televisiva representada linguisticamente na literatura, através das divisões em blocos, alternando da narrativa ao comentário e também na própria presença marcada do narrador nas falas dos personagens. Como vimos no exemplo exposto na página 56

---

<sup>92</sup> Cantami, o Diva, l'uomo dal lungo viaggio,/ che per tanti anni navigò sui mari, dopo/ aver distrutto la sacra città di Troia (DE CRESCENZO, 1997, p. 15).

<sup>93</sup> “Comincia così l'*Odissea*, il più bel romanzo di avventure che sia mai stato scritto nella storia della letteratura. Il primo canto ha come scenario il monte Olimpo.”

deste trabalho, o autor utiliza a palavra “*battute*” para se referir às falas do personagem Ulisses que a partir de então inicia sua narração. A mesma palavra tem, no uso comum, o sentido de “brincadeiras” ou “piadas”, no entanto, no contexto do teatro e do cinema pode referir-se às falas de determinado personagem. Ainda, a obra apresenta divisões em blocos, por exemplo, no início do canto VI, intitulado “Nausícaa” (DE CRESCENZO, 1997, p. 57), temos no segundo parágrafo uma análise das mulheres presentes na *Odisseia* como personagens, como uma proposta de provar que a “miss *Odissea*” seria a própria Nausícaa feita pelo narrador e em seguida dá-se um espaço, separando a retomada da narrativa principal da análise feita pelo narrador no parágrafo anterior. Segue trecho conforme disposto na obra, a iniciar pela enumeração das qualidades de Nausícaa:

Nausícaa, graças a Deus, é jovem, despreocupada, bela, nua e joga bola. “Nunca vi”, disse-lhe Ulisses no verso 160, “uma criatura mais bela que você: quanto mais te observo mais encantado fico”. E eu acredito no que diz.

Mas retomemos o fio da narrativa [...] <sup>94</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 57-58, tradução nossa).

E prossegue narrando de acordo com os acontecimentos da *Odisseia*. Portanto, os dois primeiros parágrafos do canto se dedicam ao comentário, à introdução de novas informações e reflexões acerca das mulheres personagens na obra e, ao retomar “o fio da narrativa”, o autor resolve, antes, espaçar os parágrafos, por tratarem, a nosso ver, primeiro de comentário e depois de narrativa. Importante mencionar que os comentários não são necessariamente separados pelos espaçamentos mencionados, podendo aparecer livremente enquanto o narrador apresenta os fatos da *Odisseia*, no entanto, vemos uma preocupação em separar comentários pontuais e comentários mais longos do enredo.

Vemos também a presença da oralidade na sugestão do improvisado ao retomar a narrativa principal, assim como na utilização do embreante “nós” implícito em “retomemos” (“eu” narrador e “tu” leitor), verbo no presente e imperativo, que também sugere o tempo imediato e que conduz o leitor, direcionando o seu foco de volta para a narração.

---

<sup>94</sup> Nausicaa, grazie a Dio, è giovane, spensierata, bella, nuda e gioca a palla. “Non ho mai visto”, le dice Ulisse al verso 160, “una creatura più bella di te: più ti guardo e più ne resto incantato”. E io gli credo sulla parola.  
Ma riprendiamo il filo del racconto (DE CRESCENZO, 1997, p. 57-58).

Como exemplo de como as falas dos personagens estão impregnadas pela presença do narrador, característica da paródia operante no texto, trazemos adiante respectivamente o trecho de *Nessuno* em que Atena fala em sonho a Nausícaa para que leve as suas vestes para serem lavadas e o trecho correspondente na tradução de Carlos Alberto Nunes:

“O doce Nausícaa,” disse-lhe Atena “por que é assim desleixada? As suas vestes jazem todas sujas, amontoadas, em um canto do quarto. Não seja negligente: procure colocá-las em ordem. Saiba que não ficará virgem por muito tempo.”<sup>95</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 58, tradução nossa).

O mesmo trecho na tradução de Carlos Alberto Nunes:

“Como, Nausícaa, tua mãe te gerou descuidada a tal ponto?  
Sem nenhum trato abandonas, assim, teus vestidos brilhantes?  
Próximo é o dia de teu casamento, em que é força te ornares  
com belas roupas; estas, também, ofertares ao cortejo.  
(HOMERO, Canto VI, p. 114, v. 25-28).

A presença do narrador na fala de Atena está evidente ao vermos citar “As suas vestes jazem todas sujas, amontoadas, em um canto do quarto”, inserindo novas informações à cena, posicionando espacialmente as roupas, dando-lhes aspecto “sujo” e “amontoadas”. Lembramos, inclusive, do comportamento do adolescente contemporâneo. Além disso, o conselho implicado em “não seja negligente” e a interpretação da situação em “Saiba que não ficará virgem por muito tempo” dão-nos uma *Odisseia* “mastigada” pelo narrador, que oferece já embutidas nas falas a interpretação da obra em versos, além de, ao mesmo, sintetizar a narrativa e deixá-la mais rápida e atualizá-la, dando nova roupagem à personagem de acordo com os paradigmas de comportamento do jovem contemporâneo.

Este narrador está muito mais próximo do leitor atual e de seu tempo, deixando esta proximidade temporal evidente quando se referente a um romance, “o mais belo romance de aventuras que já tenha sido escrito na história da literatura”, deixando, além de uma opinião pessoal, o fato de que, diferente de Homero, considera a história a ser contada uma obra de ficção, situando-a no cânone literário, e não como a história verdadeira, vista através das bênçãos da Musa e recontada por Homero.

---

<sup>95</sup> “O dolce Nausicaa,” le dice Atena “perché sei così trascurata? Le tue vesti giacciono tutte sporche, ammonticchiate, in un angolo della stanza. Non essere negligente: cerca di tenerle in ordine. Sappi che non a lungo resterai vergine (DE CRESCENZO, 1997, p. 58).

Segundo Maingueneau, o autor de um texto literário não tem contato com o leitor, sendo essa uma característica da Literatura (cf. 1996, p. 16). No entanto, diante da manifestação do autor Luciano De Crescenzo por meio de seu narrador, somos levados a repensar, portanto, o estatuto da obra como Literatura, corroborada pela atuação da instância narrativa como um fenômeno peculiar em *Nessuno*. Tais fenômenos estão interligados uma vez que cada gênero, literário ou não, possui características implícitas arbitrariamente ligadas ao modo como são “narrados” (entre aspas aqui pois existem gêneros textuais que não envolvem uma narração).

A este respeito, Maingueneau lembra que:

[...] O leitor de um romance, de um poema, o espectador de uma peça de teatro não tem contato com o sujeito que escreveu o texto, a pessoa do autor. Não somente por razões materiais, mas sobretudo porque é da essência da literatura de não pôr em contato o autor e o público senão através da instituição literária e de seus rituais. Sendo o autor assim eclipsado, a comunicação literária anula qualquer possibilidade de resposta por parte do público. Nesse sentido, o texto literário aparece como um “pseudo-enunciado”, que só comunica pervertendo as regras do intercâmbio linguístico (1996, p. 16).

Nesse sentido, entendemos que para Maingueneau, não se pode, ainda que seja um texto com pretensões autobiográficas, atribuir ao narrador a figura do autor. O autor, por sua vez, se manifestará por meio do dispositivo “narrador” e, dessa maneira, se auto referindo. Compreendemos, portanto o papel do narrador e sua relação com o *ethos* narrativo. O narrador, ainda que seja uma simulação de um ser real, como o autor, não pode ser confundido com algo da mesma natureza. Sua manifestação é limitada ao texto e, por meio dele, utiliza mecanismos para transmitir uma imagem específica, um recorte intencional, ou, em um termo mais simples, uma máscara ou fantasia – o *ethos*. O autor, em sua particularidade, como ser real, apresenta uma complexidade infinitamente maior e proporcionalmente inalcançável para o leitor desvendar. Como um ser real, ele possui história, complexidade psicológica e, claro, um papel social efetivo, enquanto o seu narrador, aqui considerado uma simulação do autor numa obra com apelo autobiográfico, pode também possuir tais características, porém, só teremos ideia de sua abrangência quando manifestadas no texto, ou seja, se o nosso narrador não declarar ter um dia sorrido ou chorado até o final da narrativa, ele nunca o fez, conseqüentemente, durante toda a sua existência.

No entanto, o gênero textual proeminente em *Nessuno* não é uma narrativa simplesmente, mas, como comentado anteriormente, a narrativa comentada. Tal afirmação nos leva a refletir sobre a própria figura do autor Luciano De Crescenzo e seu trabalho midiático. Vemos que a sua linguagem durante a narração de *Nessuno* coincide com a mesma linguagem utilizada em seu trajeto como divulgador da mitologia em seu programa televisivo. Sendo assim, entendemos que, da mesma maneira que o narrador da obra literária estudada não pode ser ligado à figura do autor sem perdas em relação à complexidade inerente ao ser humano, levando em consideração os limites da construção da imagem do narrador no texto e também sua natureza sintética e sugestiva, ocorre nos programas televisivos a mesma manifestação de narrador. No trecho abaixo, retirado do programa televisivo *Zeus: la gesta degli dei e degli eroi*, traduzido por nós como “Zeus, os feitos dos deuses e dos heróis”, idealizado e apresentado pelo próprio Luciano De Crescenzo, temos um exemplo de sua narração humorística, quando explica a natureza das epopeias no primeiro episódio da série, nomeado “Prólogo”:

Já se perguntaram por que na Odisseia Ulisses nunca consegue encontrar o caminho de casa? Porque Homero tinha total interesse em prolongar a história o quanto possível, como a dizer “quanto mais o faço rodar por aqui mais dura a história e quanto mais convites para jantar melhor”<sup>96</sup> (DE CRESCENZO, 2021, tradução nossa).

O humor, como veremos mais adiante e como já mencionado neste trabalho, é uma das características da linguagem empregada na narração de *Nessuno*, no trecho acima sugerido na artimanha operada pelo autor Homero para conseguir mais convites para o jantar: dessa atitude nasce “o mais belo romance de aventuras já contado”.

Ainda, no mesmo programa, são narrados mitos. Segue trecho do mito de Admeto, como apresentado por Luciano:

A propósito, vocês sabem quem era Admeto? Admeto era um príncipe grego ao qual os Deuses deram a possibilidade de adiar o dia da morte a juramento que encontrasse alguém disposto a morrer em seu lugar. Já porque para Thanatos, o coletor da morte, o nome do defunto não importava a ele, desde que houvesse alguém para levar para baixo ao outro mundo. Mas quero mostrar a vocês. Aqui está Thanatos:

“Ei você! Você mesmo! É Admeto?”

---

<sup>96</sup> Vi siete mai chiesto perché nell’Odissea Ulisse non riesce mai a trovare la strada di casa? Perché Omero aveva tutto l’interesse a prolungare la storia il più a lungo possibile, come a dire “il più lo faccio girare a questo qui più dura la storia e più inviti a cena meglio” (DE CRESCENZO, 2021).

[Admeto segura um jornal e aponta a si mesmo em dúvida].  
 “Admeto, chegou sua hora. As Moiras me disseram que indicará alguém que tomará o seu lugar. Eu não tenho objeções a fazer desde que este alguém diga claramente a frase ‘morro no lugar de Admeto’”.  
 E Admeto correu ao pai.  
 “Pai, pai! Chegou Thanatos, agora você deveria segui-lo como já te disse!”  
 “Thanatos? E o que eu tenho com Thanatos?”  
 “Como o que tem? Você sempre disse que se sacrificaria por mim, que se jogaria no fogo!”  
 “No fogo? Mas eu não vejo nenhum fogo aqui... então se trata de morrer”.  
 “Jesus, Jesus! (isto é, não que tenha dito “Jesus, Jesus!” ...) Claro que se trata de morrer! Mas você está velho! Quantos anos de vida crê que ainda pode viver? E não é melhor soltar esses trocados de vida para salvar um filho?”  
 “Pirralho<sup>97</sup>, aqui cada um faz seus próprios trocados entendeu? Depois ‘velho’? O que significa ‘velho’? Eu vi velhos viverem mais de cem anos e jovens morrerem antes dos vinte. Antes se quer fazer alguma coisa vai até sua mãe que aquela sim que está doente.  
 [...]”<sup>98</sup> (DE CRESCENZO, 2021, tradução nossa).

Na encenação das falas transcritas, De Crescenzo faz todos os papeis, alterando de personagem para personagem através da focalização das câmeras. Vemos que, além disso, o narrador, ainda vestido de personagem, toma sua fala, adicionando comentários narrativos ou apontando para fatos. “Admeto correu ao pai” é dito pelo próprio narrador, porém ainda nas vestes de Admeto e corresponde a um comentário narrativo. “(Isto é, não que tenha dito ‘Jesus, Jesus!’ ...)” acontece da mesma forma, porém é um comentário que

---

<sup>97</sup> Traduzimos *Pecceri* como “Pirralho”, pois encontramos a palavra “Peccerino” que em dialeto napolitano significa “pequeno”.

<sup>98</sup> A proposito, voi sapete chi era Admeto? Admeto era un principe greco a cui gli Dei hanno donato la possibilità di rimandare il giorno della morte a patto vero che avesse trovato qualcuno disposto a morire al posto suo. Già perché a Thanatos il raccoglitore di morte il nome del defunto non importava a lui purché c’era qualcuno da portare giù nell’oltretomba era contento. Ma ve lo voglio far vedere. Ecco Thanatos:

“Ehi tu! Dico proprio te! Sei Admeto?”

[Admeto che tiene in mano un giornale e appunta a sé stesso in dubbio].

Admeto, è giunta la tua ora. Le Moire mi hanno detto che mi indicherai qualcuno che prenderà il posto. Io non ho obiezioni da fare purché questo qualcuno dica chiaramente la frase ‘muoio al posto di Admeto’.

E Admeto si precipitò dal padre.

“Padre, padre! È giunto Thanatos ora tu dovresti seguirlo come già ti dissi!”

“Thanatos? E che c’entro con Thanatos?”

“Come che c’entri? Tu hai sempre detto che ti saresti sacrificato per me che ti saresti buttato nel fuoco!”

“Nel fuoco? Ma io qua non vedo nessun fuoco... qua si tratta di morire.”

“Gesù, Gesù! (cioè non è che disse “Gesù, Gesù”) Certo che si tratta di morire! Ma tu sei vecchio! Quanti anni ancora di vita credi di poter vivere? E non è meglio buttarli via questi spiccioli di vita pur di salvare un figlio?”

“Peccenni’, qua ognuno si fa gli spiccioli suoi hai capito? Poi “vecchio” che significa vecchio? Io ho visto dei vecchi vivere più di cent’anni e dei giovani morire prima dei venti. Anzi se vuoi fare una cosa vai da tua madre che quella sì che è malata.”

[...] (DE CRESCENZO, 2021).



aponta para um fato da narração, extradiegético, pois o autor se dirige diretamente ao leitor, no caso, o uso da expressão “Jesus, Jesus” – símbolo cristão que não corresponde às crenças dos povos gregos, porém que está presente nas crenças da sociedade contemporânea ao narrador, o que confere humor à atuação. Da mesma maneira, como vimos nos exemplos trazidos neste trabalho, o narrador se intromete no meio da narração, seja em modo diegético ou mimético, interrompendo a narração e inserindo comentários de naturezas variadas, como no improvisado. Sua presença marcada, seja pela paródia ou pelas interrupções, nos levam a pensar em um narrador plural, que “atua” como todos os personagens e ainda como o próprio narrador. Porém, a presença do narrador como o apresentador Luciano De Crescenzo no programa televisivo torna forte a imagem do narrador Luciano De Crescenzo como a mesma do autor, pois é possível verificar visualmente que o autor Luciano é o narrador e personagens dos mitos que narra.

Verificamos assim que o narrador decrescenziano é a mesma instância ficcional em seus programas televisivos e na obra *Nessuno*, caracterizando-se assim a constituição do mesmo tipo de narrador por ambos estarem se identificando na imagem do autor e apresentador Luciano De Crescenzo e compartilharem das mesmas características no que diz respeito ao *ethos*, como explicitado nos capítulos anteriores a este, e na voz, tom, distanciamento, humorismo, ironia e intuito educacional. Além disso, enquanto na obra literária temos a autorreferenciação, na obra televisiva temos a própria figura física de De Crescenzo.

Compreendemos que em *Nessuno* não existe apenas uma narrativa, mas a “análise da narrativa”, ou seja, a instância narrativa apresenta um texto analítico com caráter educacional que insere dentro de si a narração dos fatos ocorridos na *Odisseia*, de Homero. Tais características implicam em si um gênero diferente do literário, que envolve o discurso e a narrativa, como vimos.

Utilizaremos a obra *O discurso da narrativa* (1976), de Genette, na qual o estudioso apresenta ferramentas para entendermos a manifestação da instância narrativa em *Nessuno*, para compreendermos as diferenças que atuam no âmbito da narrativa do texto-fonte e da reescritura, de maneira comparada, na tentativa de evidenciar a persistência da figura do narrador, por meio das marcas deixadas por este durante a obra que podem nos ligar ao seu *ethos*, o que configura uma manifestação próxima à dramática, característica da linguagem cinematográfica, televisiva e também humorística e que vem a corresponder ao que Maingueneau nomeia de arquienuciador.

Nessa obra, o teórico, crítico literário e ensaísta francês trata da regulação das informações presentes na narrativa, trazendo a noção de *modo narrativo*.

Ao ser analisado o nível narrativo, aponta o estudioso que se pode delinear duas modalidades: a *distância* e a *perspectiva*. Enquanto a primeira trata da proximidade da voz do narrador em relação aos fatos que narra, ou seja, da história em si, a segunda é relativa à “visão” ou “perspectiva” adotada por este narrador, direcionada por meio de um personagem ou grupo de personagens.

Com base nessas considerações, olhemos para os dois narradores, o homérico e o decrescenziano, no que diz respeito primeiro à *distância* e à *perspectiva* adotadas em ambas as obras para, em seguida, tratarmos da *voz*, procurando evidenciar a presença da voz do narrador decrescenziano nos trechos da narrativa em modo mimético, ou seja, em passagens em que, no texto-fonte, a presença do narrador estaria apagada, segundo Genette (1976).

Em *Odisseia*, o narrador homérico atua de modo “misto”, mimético no que diz respeito às falas dos personagens, supostamente transcrevendo-as da maneira como realmente foram pronunciadas, como no trecho que colocamos adiante, em que Atena sugere o envio de Hermes à ilha de Ogígia, para informar Calipso da vontade dos deuses de enviar Odisseu de volta para casa, porém introduz os fatos por meio do que Genette (1976) chama de diegese: narração mediada pela presença marcada do narrador, presente no primeiro e último versos a serem vistos a seguir:

80A de olhos glaucos, Atena, lhe disse o seguinte, em resposta:

“Crônida, pai de nós todos, senhor poderoso e supremo!  
Pois se assim é, e do agrado dos deuses bem-aventurados  
que a seu palácio retorne Odisseu, o de grande inventiva,  
Hermes, então, sem demora enviemos, o guia brilhante, à  
ilha de Ogígia, porque, sem mais perda de tempo, anuncie  
à veneranda Calipso de tranças bem-feitas, a nossa  
resolução de mandar o prudente Odisseu para a pátria.  
Enquanto a mim, irei logo para Ítaca, porque seu filho  
possa incitar e inspirar-lhe a coragem precisa no peito  
90para chamar ao congresso os Acaios de longos cabelos  
e aos pretendentes dizer que se mudem, que todos os dias  
muitas ovelhas abatem e bois que se arrastam tardonhos.  
Quero mandá-lo até Esparta, e até Pilo de solo arenoso,  
para da volta do pai alcançar fidedignas notícias,  
como também, conquistar entre os homens um nome preclaro”.

Disse; e calçou, sem demora, nos pés as bonitas sandálias [...]

(HOMERO, Canto I, v. 80-96, p. 30).

Já em *Nessuno* (1997), o narrador decrescenziano expõe o mesmo trecho da seguinte maneira:

Apesar do princípio do livre arbítrio, assim bem explicado por Zeus, Atena tentou insistir.

“Concordo sobre Egisto, ó pai: teve aquilo que merecia. E que da mesma maneira possam morrer todos aqueles que conspiram contra os reis e os filhos dos reis! Você, porém, ó divino, mande imediatamente o seu fiel Hermes à veneranda Calipso, e avise a ninfa dos cachos de ouro que os deuses decidiram fazer retornar à pátria o valoroso Ulisses. Eu, enquanto isso, me recolherei à Ítaca onde um grupo de jovens arrogantes invadiu o reino com o objetivo de assediar a esposa do herói e apoderar-se do trono. Tentarei encorajar o seu filho, Telemaco, a ir até Nestor em Pilo, e a Menelau em Esparta, para indagar a estes se sabem algo sobre seu pai”<sup>99</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 18, tradução nossa).

Consideraremos a divisão entre *narrativa de acontecimentos* e *narrativa de fala*, como trazida por Genette (1976), pois, no verso 80, temos a voz do narrador homérico, evocando a fala da deusa Atena, marcada pela forma do verbo elocucional “dizer”: “disse”, no pretérito perfeito: “A de olhos glaucos, Atena, lhe disse o seguinte, em resposta:” (HOMERO, Canto I, v. 80, p. 30), que se situa no campo da *narrativa de acontecimentos*: a narrativa de acontecimentos de fala passará a ser uma *narrativa de fala*, marcada pela pontuação e pelo uso das aspas duplas, seguindo do verso 81 ao verso 95.

Passamos então da presença do narrador à sua ausência, tomando o seu lugar a locutora-personagem Atena. Como considera Dominique Maingueneau em *Elementos de linguística para o texto literário* (1996, p. 54):

Combinando *eu* + passado simples, permanecemos, portanto, na órbita da “narrativa”. A combinação *eu* + passado composto, ao contrário, inscreve-se no “discurso [...] no caso da “narrativa”, não há interlocução; no “discurso” o *eu* é o correlato do *tu* implícito ou explícito (MAINGUENEAU, 1996, p. 54)

Como podemos observar, no trecho exposto saímos de uma situação na qual não temos interlocução, quando, por meio do narrador temos os fatos, constando a ausência

---

<sup>99</sup> Malgrado il principio del libero arbitrio, così ben spiegato da Zeus, Atena provò a insistere. “Sono d’accordo per Egisto, o padre: ha avuto quello che meritava. E che nello stesso modo possano morire anche tutti quelli che cospirano contro i re e i figli dei re! Tu, però, o divino, manda immediatamente il tuo fido Hermes dalla vogliosa Calipso, e avvisa la ninfa dai riccioli d’oro che gli Dei hanno deciso di far tornare in patria il valoroso Ulisse. Io, nel frattempo, mi recherò a Itaca dove un gruppo di giovani arroganti ha invaso la reggia con lo scopo d’insidiare la moglie dell’eroe e di impadronirsi del trono. Proverò a incoraggiare il di lei figlio, Telemaco, a recarsi da Nestore a Pilo, e da Menelao a Sparta, per chiedere a costoro se sanno qualcosa di suo padre (DE CRESCENZO, 1997, p. 18).

de embreantes e, posteriormente, o narrador passa a ser marcado por um “eu”, que seria a personagem Atena, e um “tu”, o personagem Zeus, configurando a fala da personagem como um discurso, no entanto, como coloca Maingueneau (1996, p. 53), não pode ser considerado discurso, pois o “eu” e o “tu” são dispositivos da narrativa e não pessoas reais. Adiante, a explicação do estudioso:

[...] o *eu* da “narrativa não é um verdadeiro embreante, o do “discurso” (que é indissociável de um TU e do AQUI-AGORA), mas somente a designação de uma personagem que por acaso denota o mesmo indivíduo que o narrador. Se o *eu* herói de *Em busca do tempo perdido* fosse o narrador, o texto se dissolveria imediatamente: esta personagem define-se precisamente pelo fato de não ter acesso ao saber do narrador (MAINGUENEAU, 1996, p. 53).

Em *Nessuno* (1997), temos sugerida a mesma transposição de diegese à mimese no trecho exposto, porém, com algumas diferenças: o verbo utilizado pelo narrador ao narrar o acontecimento da fala de Atena é o verbo “insistir”, mais precisamente a locução “tentou insistir”, o que, no nível semântico, nos sugere uma Atena diferente da Atena homérica, pois ela é “insistente”: uma diferença sugestiva de personalidade da personagem, por meio da mudança na *perspectiva* com a qual observa-se esta personagem. No entanto, no que diz respeito ao distanciamento, temos uma relação de igualdade até então. Os dois narradores saem da diegese (*telling*, ou narrativa pura) e entram na mimese (*showing*).

O grau de distanciamento dos narradores alterna de maneira igualitária em ambas as obras, fazendo o mesmo movimento. Dessa forma, temos até então uma narrativa “mista” de discurso indireto e discurso direto no texto-fonte e também na reescritura de De Crescenzo. Contudo, devemos observar que existem diferenças nas falas da Atena de Homero e de De Crescenzo. Devido aos deslocamentos e à síntese projetada pela narração decrescenziana. A opinião de Atena sobre o destino de Egisto é inserida em uma única manifestação da personagem, enquanto, na obra traduzida por Carlos Alberto Nunes, ela acontece versos antes e com uma diferente colocação sobre, como afirma De Crescenzo, “aqueles que conspiram contra os reis e os filhos dos reis”:

“Crônida, pai de nós todos, senhor poderoso e supremo!  
Mui merecida é a desgraça que sobre o insensato caiu.  
Possam, assim, perecer quantos outros tal coisa fizerem:  
(HOMERO, Canto I, v. 45-47, p. 29).

Temos, nos trechos, diferentes colocações da personagem portanto. Dizer, como o faz De Crescenzo, que são merecedores do mesmo destino de Egisto aqueles que “conspiram contra os reis e os filhos dos reis”, insere uma nova informação em relação à fala da mesma personagem no texto-fonte, direciona moralmente a fala da deusa, apontando para o fato da ação dos deuses favorecer os reis e os filhos dos reis, os quais, de fato, são os heróis e protagonistas das narrativas mitológicas. Entendemos, portanto, que tal informação deixa evidente a intromissão do narrador decrescenziano na fala de Atena: ele a transforma em sua recriação intertextual, marcando sua presença por meio do comentário embutido na fala da personagem no intuito claro de evidenciar o caráter da narrativa homérica e dos mitos, sempre voltados à enaltação da realeza; por sua vez, sua presença está marcada por coincidir com uma característica recorrente durante toda obra: a informação educativa, característica do *ethos* mostrado que coincide com o *ethos* prévio do escritor, como vimos no capítulo anterior

Com isso, concebemos que o narrador decrescenziano nunca desaparece completamente, nem mesmo quando se trata da mimese atuante, pois por meio da paródia, ele marca sua presença, e nos dá a impressão de que nunca dá lugar a uma personagem, mas que se torna o personagem, “veste-se” com uma nova fantasia, parodiando vozes. E o faz, muitas vezes, por meio da inserção do humor e da ironia, outra característica verificável no *ethos* prévio e mostrado, como veremos adiante.

## 4.2 humor e ironia

Concebemos como necessária a explanação sobre o fenômeno do humor e da ironia presentes no *ethos* decrescenziano, portanto, neste capítulo nos debruçamos sobre os conceitos e demonstramos como eles se manifestam em *Nessuno*.

É indubitável a capacidade que uma reviravolta em uma história tem de nos empolgar. O riso sempre vem em horas como essa, quando nos deparamos com um antagonista que tenta causar algum dano ao protagonista e acaba prejudicando apenas a si mesmo; quando vemos o herói em uma situação embaraçosa e inesperada; ou quando uma personagem qualquer escorrega na casca de banana: tudo depende da sua própria percepção do momento humorístico, mas teóricos sempre o relacionaram à ideia de deslocamento de uma figura de um plano a que é natural a um que lhe é estranho, e também, pelo distanciamento que se tem dessa cena.

Constatamos o distanciamento que o narrador comentarista decrescenziano tem da obra *Odisseia*, proporcionando um local privilegiado para praticar o humorismo. Para demonstrar como ocorre a dissociação enunciativa por meio da linguagem humorística, estudamos autores que nos falam de humorismo e ironia, entre eles Pirandello (1993), Muecke (1982), Brait (1996) e Paiva (1961), com a finalidade de encontrar definições que nos façam entender o lugar da ironia e do humor no *corpus* estudado e, ao mesmo tempo, como ocorre a separação dessas vozes por meio da polifonia inerente ao fenômeno irônico e humorístico.

Pirandello (1993) afirma que existe uma grande confusão na interpretação da voz humorística e separa a ideia de riso da ideia de humor, como diz atribuir a maioria das pessoas de modo a generalizar fenômenos semelhantes, porém diferentes, como diz:

[...] o cômico, o burlesco, o satírico, o grotesco, o trivial: - a caricatura, a farsa, o epigrama, o trocadilho se batizam por humorismo: como por um parte costuma chamar romântico tudo aquilo que vos é de mais árcaico e sentimental, de mais falso e barroco<sup>100</sup> (PIRANDELLO, 1908, p. 17, tradução nossa).

O autor apresenta a origem da palavra, vinda do latim com o significado de líquido:

A palavra humor derivou a nós naturalmente do latim e com o sentido material que havia de corpo fluído, licor, umidade ou vapor, e com o sentido também de fantasia, capricho ou vigor. [...] Aqui evidentemente o humor não tem sentido material, porque sabemos que, desde os tempos mais antigos, todos humores no corpo eram tidos como sinal ou causa de doença<sup>101</sup> (PIRANDELLO, 1908, p. 10, tradução nossa).

Umberto Eco (1989) aborda a obra de Pirandello e seus conceitos, levantando uma crítica contra as colocações do autor, porém fazendo recortes de suas definições. Eco retira de Pirandello a definição de humorismo e cômico:

O humorismo seria então a reflexão que se exercita *antes* ou *depois* do cômico, conservando a *possibilidade do contrário* mas eliminando o

---

<sup>100</sup> [...] il comico, il burlesco, il satirico, il grottesco, il triviale: - la caricatura, la farsa, l'epigramma, il calembrou si battezzano per umorismo: come da un pezzo si costuma di chiamare romantico tutto ciò che vi è di più arcadico e sentimentale, di più falso e barocco. (PIRANDELLO, 1908, p. 17).

<sup>101</sup> La parola umore derivò a noi naturalmente dal latino e col senso materiale che essa aveva di corpo fluido, liquore, umidità o vapore, e col senso anche di fantasia, capriccio o vigore. [...] Qui *humor* non ha evidentemente senso materiale, perchè sappiamo che, fin dai tempi più antichi, ogni umore nel corpo era ritenuto segno o cagione di malattia (PIRANDELLO, 1908, p. 10).

nosso *distanciamento* e a nossa *superioridade*. Se falta distanciamento e estamos *dentro* do fato cômico (se somos nós que escorregamos) então não nasce o riso, mas o pranto. Por isso o humorismo deveria sempre dizer respeito ao nosso passado ou ao nosso futuro. Como se poderia dizer então que diz respeito também ao nosso presente (como a obra de Pirandello parece querer dizer)? Seria necessário então completar a definição de Pirandello do seguinte modo: o humorismo pode reintroduzir o distanciamento e o sentimento de superioridade, de tal forma que de um fato presente, que sofremos como trágico, possamos falar como se já tivesse acontecido ou como se ainda estivesse por acontecer – e, contudo, como se não nos envolvesse (ECO, 1989, p. 254).

O estudioso também traz explicitadas três visões de humorismo que correspondem ao humorismo pirandelliano:

**O Humorismo 1.** Não está acontecendo nada de cômico mas eu acho que até poderia acontecer: vejo uma bela mulher e reflito humoristicamente sobre o fato de que daqui a trinta anos poderá ser uma velha pintada. Este acontecimento contrário às minhas expectativas não diz respeito somente à mulher, mas também a mim e ao meu futuro. O cômico alheio é um espelho do meu possível cômico. A reflexão mostrou à minha fantasia o contrário da sua ilusão momentânea.

**O Humorismo 2.** Está acontecendo um fato cômico, mas eu abro mão do distanciamento e da superioridade e tento entender o estado de ânimo de quem está sendo cômico (entendo a velha, entendo Dom Quixote, que não é louco, mas sim vítima de uma ilusão que poderia ser a minha).

**O Humorismo 3.** Estou numa situação trágica. Sou um marido traído, um desesperado, um azarento perseguido e marcado. Tento ver a mim mesmo como se fosse um outro. “Estranho-me”. Vejo-me como um ator que me interpreta. Interpreto-me. Uso a reflexão como espelho, a realidade como espelho da reflexão, o espelho do espelho como espelho do espelho do espelho. Por um lado, participo desta história e talvez, achando-a cômica também, considero-a com humorismo. Por outro, não participo dela, e em certo sentido torno-me ausente e superior. Por isso posso contá-la como se fosse cômica (ECO, 1989, p. 255).

Eco considera então que o cômico é relativo a uma sensação de superioridade do observador irônico, ou ironista, que se sente alheio àquela dada situação, enquanto o humorístico é tudo que é dado da reflexão sobre a interpelação dos fatos contrastantes.

Já Pirandello observa que para designar o humorismo, no contexto jornalístico, foi utilizado o termo ironia com a finalidade de se adquirir um certo *status*, para que o então humorista se diferencie dos demais humoristas como um “ironista”:

Não se pode dizer verdadeiramente que a *voz pública*, em todo este lapso de tempo seja reconstruída. Ainda hoje, para a massa, escritor humorístico é o escritor que faz rir. Mas, repito, por que apenas na Itália? Por todos os lados! O vulgo não pode entender os contrastes secretos, as finas sutilezas do verdadeiro humorismo. Se confundem também além da caricatura, a farsa extravagante, o grotesco com o humorismo[...]

Dessa maneira todo verdadeiro humorista de que tenho conhecimento hoje, ao invés desdenham classificarem-se por tal – Humorista, sim, mas... não confundamos, - se sente a necessidade de advertir – humorista no *verdadeiro sentido da palavra*.

Como dizer:

- Parem que eu não me proponho de fazê-los rir fazendo esperar as palavras.

E mais de um, para não passar por mentiroso, para não ser confundido com os cem mil humoristas de carona, decidiu lançar mão da palavra estragada, abandoná-la ao vulgar, e adotar uma outra: *ironismo, ironista*.

Como de humor, humorismo; de ironia, ironismo (PIRANDELLO, 1908, p. 17, tradução nossa)<sup>102</sup>.

Ao falar da ironia como figura retórica, Pirandello entra em contradição quando põe a ironia como distante do conceito de humorismo, quando, para separá-los, levanta a questão do contrário, tendo então os dois fenômenos como provenientes dessa mesma sensação, porém afirma que a ironia é de natureza totalmente diferente:

A ironia, como figura retórica, retém em si uma simulação que é absolutamente contrária a natureza do genuíno humorismo. Implica sim, esta figura retórica, uma contradição, mas fictícia, entre aquilo que se diz e aquilo que se quer entendido. A contradição do humorismo não é nunca, ao invés, fictícia mas essencial, como veremos, e bem de outra natureza.<sup>103</sup> (PIRANDELLO, 1993, p. 10, tradução nossa).

---

<sup>102</sup> Non si può dir veramente che la *voce pubblica*, in tutto questo lasso di tempo si sia ricreduta. Anche oggi, per il gran numero, scrittore umoristico è lo scrittore che fa ridere. Ma, ripeto, perché in Italia soltanto? Da per tutto! Il volgo non può intendere i segreti contrasti, le sottili finezze del vero umorismo. Si confondono anche altrove la caricatura, la farsa bislacca, il grottesco con l'umorismo, [...]

Cosicché ogni vero umorista prova oggi ritegno, anzi sdegno a qualificarsi per tale. – Umorista, sì, ma... non confondiamo, - si sente il bisogno d'avvertire – umorista *nel vero senso della parola*.

Come dire:

- Badate ch'io non mi propongo di farvi ridere facendo sgambettar le parole.

E più d'uno, per non passar da buggone, per non esser confuso coi centomilla umoristi da strapazzo, ha voluto buttar via la parola sciupata, abbandonarla a volgo, e adottarne un'altra: *ironismo, ironista*.

Come da umor, umorismo; da ironia, ironismo (PIRANDELLO, 1908, p. 17).

<sup>103</sup> L'ironia, come figura retorica, racchiude in sé un infingimento che è assolutamente contrario alla natura dello schietto umorismo. Implica sì, questa retorica, una contraddizione, ma fittizia, tra quel che si dice e quel che si vuole dire inteso. La contraddizione dell'umorismo non è mai, invece, fittizia ma essenziale come vedremo, e di ben altra natura (PIRANDELLO, 1908, p. 10).



Mas vemos que essa simulação, ou “fingimento de contradição”, que está presente na ironia, como diz o autor, é o que aproxima o fenômeno humorístico do fenômeno irônico, uma vez que sabemos que o sentido surgido pela contradição do enunciado irônico possui significado próprio e intenção irônica inédita, não sendo um simples “dizer por dizer”, angariando novo significado que remete ao contexto de modo totalmente intencional, e dessa forma ocorre o humorismo, proveniente de dada reflexão.

Pirandello fala da origem do humorismo no “sentimento do contrário”<sup>104</sup>, que irá coincidir com a definição de ironia, como trazida por Paiva (1961), e neste ponto a ironia se aproxima do humorismo, tendo a ideia de contrário como um de seus componentes de ação, podendo assim vir a ser a manifestação do humor:

A ironia é simultaneamente uma atitude de espírito e um processo característico de expressão. Ao primeiro aspecto corresponde o sentido amplo da palavra; ao segundo, um sentido restrito.

Só o sentido especializado de “ironia” se apresenta bem definido: é o processo de expressão “per contrarium”, a figura de retórica que consiste em atribuir às palavras sentido oposto ao que normalmente exprimem. Este caso, porém, representa apenas uma particularização, uma manifestação típica, se se quiser, de uma atitude interior que se manifesta de muitas outras maneiras (PAIVA, 1961, p. 3).

Neste ponto, as definições de Pirandello se aproximam da separação do fenômeno feita por Muecke (1982) quase oitenta anos depois, também a partir das observações de Schelegel e outros teóricos, na qual define por Ironia Instrumental aquela que se manifesta por meio do recurso linguístico, e Ironia Observável a ironia que se apresenta em forma situacional, ou seja, como um efeito causado por eventos do mundo real observados pelo ironista. No entanto, a incredibilidade atribuída à informação revelada pelo conteúdo subtendido da ironia, quando Pirandello nos diz que não é necessário “levar a sério”, entra em contradição com o que nos dá sobre ironia Muecke (1982), a respeito de sua função corretiva:

Dizer que a história é o registro da falibilidade humana e que a história do pensamento é o registro da descoberta recorrente de que aquilo que garantimos ser a verdade era, na verdade, apenas uma verdade aparente equivale a dizer que a literatura sempre teve um campo incomensurável onde observar e praticar a ironia. Isto sugere que a ironia tem basicamente uma função corretiva. É como um giroscópio que mantém a vida num curso equilibrado ou reto, restaurando o equilíbrio quando a vida está sendo levada muito a sério ou, como mostram algumas

---

<sup>104</sup> Sentimento del contrario.

tragédias, não está sendo levada a sério o bastante, estabilizando o instável, mas também desestabilizando o excessivamente estável (MUECKE 1982, p. 19).

A ironia pode se aproximar da arte. Assim, o que refletiu Eco (1989) sobre a arte:

A arte é criação da fantasia, que “organa”, ou melhor, organiza as próprias imagens dando vida a uma forma harmoniosa. Se existem regras ou determinações (devidas à tradição, à linguagem, à cultura em geral) a fantasia as destrói e as refabrica como uma espécie de impulso impossível de analisar: nasce uma nova forma, original, harmônica, como um ser vivente.

Todo esse processo é regulado e acompanhado pelo que Pirandello chama de “consciência” ou reflexão (ECO, 1989, p. 252).

A literatura então, como manifestação do homem e reflexo da realidade na arte, é um campo fértil para o fazer irônico, como nos coloca o autor. A literatura, como linguagem, é arte e imita a vida para colocá-la em questão; contradiz, problematiza e revela segredos que podem ser observados apenas pelo olhar do crítico do ironista. Se a ironia tem essa “função corretiva” como nos traz Muecke (1982), e também Brait (1996) em:

[...] a ironia como uma simulação ou uma dissimulação que é arquitetada para ser desmascarada. Diferentemente da mentira em que a simulação pretende passar por verdade, o engano irônico se oferece para que o receptor o adivinhe ou perceba como engano. Nesse sentido, a dissimulação só se torna irônica, segundo Schaerer, no momento em que é denunciada ou percebida como tal (BRAIT, 1996, p. 81).

Então a ironia tem esse caráter sério, de onde se pode tirar uma realidade não pensada, ou seja, corresponde a uma visão de mundo do narrador em questão, que articula *pontos de vista*.

Muecke nos diz que “Nem tudo o que é diferente do que parece ser é exemplo de ironia [...] Tampouco o é de toda maneira de dizer uma coisa a fim de significar outra” (MUECKE, 1982, p. 53). O autor cita o conceito de Chevalier (1932): “O traço básico de toda Ironia é um contraste entre uma realidade e uma aparência”, ou seja, “um contraste (ou uma oposição, contradição, contrariedade, incongruência ou incompatibilidade” (MUECKE, 1982, p. 53-54). Neste raciocínio, para distinguir o fenômeno irônico de “Certos logros, como mentiras, embustes hipocrisia, mentiras convencionais e equívocos, que pretendem transmitir uma verdade mas não o fazem” (MUECKE, 1982, p. 54), o

estudioso procura distinguir a ironia dessa atitude que configura uma tentativa de ludibriar, dizendo que o “[...] ironista moderno, quer desempenhe um papel eirônico quer um alazônico, dissimula ou, antes, finge, não para ser acreditado mas, como se disse, para ser entendido” (MUECKE, 1982, p. 54). O autor explica que “[...] ‘alazonia’, [...] é o vocábulo grego para fanfarronice; mas, em obras sobre ironia, é o termo reduzido para qualquer forma de autoconfiança ou ingenuidade” (MUECKE, 1982, p. 19), assim aponta que “Assim como o ceticismo pressupõe credulidade, a ironia precisa de ‘alazonia’ (MUECKE, 1982, p. 19). Essa atitude de “ingenuidade” era a esperada de uma vítima deste logro, que acreditava em uma “fachada de elogios”, ditos falsamente.

A palavra “*eironeia*” dá origem à “ironia” e, par opositivo de alazonia, que por sua vez significa “ingenuidade” num sentido amplo, *eiron* era a qualidade de um sujeito “malandro” ou atitude evasiva. No trecho a seguir, Muecke discorre sobre as concepções de um *eiron* para os gregos:

O primeiro registro de *eironeia* surge na *República* de Platão. Aplicada a Sócrates por uma de suas vítimas, parece ter significado algo como “uma forma lisonjeira, abjeta de tapear as pessoas”. Para Demóstenes, um *eiron* era aquele que, alegando incapacidade, fugia de suas responsabilidades de cidadão. Para Teofasto, um *eiron* era evasivo e reservado, escondia suas inimizades, alegava amizade, dava uma impressão falsa de seus atos e nunca dava uma resposta direta [...] Isso pode parecer afastado de qualquer conceito moderno de ironia, mas o leitor de *Rhetoric of Fiction* (1961), de Wayne Booth, verá como o narrador irônico tradicional, um Fielding ou uma Austen, evoluiu, por intermédio do narrador irônico impessoal flaubertiano ou jamesiano, para o narrador que abandonou totalmente qualquer obrigação de guiar o julgamento de seu leitor, e, assim fazendo, se tornou a equivalência moderna do antigo *eiron* grego. (MUECKE, 1982, p. 31)

Ao referir-se a Sócrates e a atribuição do *eiron* às suas atitudes, o autor pretende colocar a sua falsa modéstia, uma atitude de “dissimulação autodepreciativa”, que repousa no modo que Sócrates afirmava ter esperanças de aprender com seu interlocutor, ou seja, usando uma “máscara evasiva”, rebaixando-se falsamente.

Nos logros existe uma aparência que é mostrada e uma realidade que é sonogada, mas na ironia o significado real deve ser inferido ou do que diz o ironista ou do contexto em que o diz; é “sonogado” apenas no fraco sentido de que ele não está explícito ou não pretende ser imediatamente apreensível (MUECKE, 1982, p 54).

Muecke encontra em Teofasto os conceitos de *ieron* e *alazon*, que eram dissimuladores, “[...] um se escondendo por trás de máscaras evasivas, esquivas, autodepreciativas, o outro por trás de uma fachada de elogios” (MUECKE, 1982, p. 54). Assim, o sujeito irônico pode ter um papel *alazônico* sendo um fanfarrão e utilizando afirmações positivas e falsas para desempenhar a ironia, ou ter um papel *eirônico*, agindo por meio do rebaixamento e da autodepreciação, também falsamente. Nas palavras do autor “[...] o ironista moderno, quer desempenhe um papel eirônico quer alazônico, dissimula ou, antes, finge, não para ser acreditado mas, como se disse, para ser entendido” (MUECKE, 1982, p. 54).

Maingueneau desenvolve sua teoria sobre ironia baseado nas noções lógicas de “menção” e “uso”. Segundo ele, a ironia se caracteriza por ser uma menção “[...] das falas de um locutor que diria algo deslocado” (MAINGUENEAU (1996, 95). Nesta relação entre vozes que se sobrepõem, temos explícitas duas vozes, uma correspondente ao chamado por Ducrot (1987) de sujeito falante e outra correspondente ao enunciador, que é “dado como responsável pela enunciação” (DUCROT, 1987, p. 198). Desse modo, a ironia se configura como um processo de polifonia, pois nela existem mais de uma voz agindo simultaneamente.

Considerando todos os conceitos expostos anteriormente apresentados a partir dos estudos sobre Ironia e Humor e buscando utilizá-los para entender a estruturação discursiva na obra que estudamos, é necessário afirmar que ocorre em *Nessuno* (1997), ao mesmo tempo, a presença da voz homérica, que age por meio da voz do narrador decrescenziano, evocando a voz de outros personagens, como da deusa Atena, de Ulisses e outros, por intermédio da Musa. Assim, a nosso ver, se configura na obra a dissociação enunciativa de modo duplo: na presença do narrador decrescenziano que faz uma *menção* da narrativa de Homero, que por sua vez, faz uma menção das falas da personagem, como no caso de Helena, no Canto IV, intitulado “O loiro Menelau”, quando a personagem nota a semelhança de Telêmaco e Ulisses:

[...] Certamente nunca vi ninguém no mundo mais parecido ao divino Ulisses que este jovem estrangeiro que está de frente a mim. E para ser mais explícita, estou convencida que este seja o próprio Telêmaco, o menino que o herói abandonou de fraldas quando eu, cara de cadela, fiz eclodir a guerra entre Aqueus e Troianos<sup>105</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 40, tradução nossa).

---

<sup>105</sup> [...] Certo è che non ho mai visto nessuno al mondo più simile al divino Ulisse di questo giovane straniero che mi sta davanti. E per essere più esplicita, sono convinta che costui sia proprio Telemaco, il bambino

Neste trecho, podemos ver a dissociação enunciativa pela exposição nítida da opinião do narrador decrescenziano na fala da personagem Helena, que se autodeprecia se chamando de “cara de cadela”. A locutora é Helena, porém a responsabilidade da enunciação é do narrador decrescenziano.

Paiva delinea a configuração deste tipo de ironia de cunho moral na atribuição de características de animais às pessoas na definição do aspecto disfemístico da ironia: aquele que rebaixa; que tem uma relação que desfavorece o alvo de ironia. No caso da atribuição de características de animais ao homem, a autora afirma que “Todos os processos que se baseiam numa transposição deste tipo têm um carácter nitidamente disfêmico. O primeiro degrau que se desce é o da consciência e da razão” (PAIVA, 1961, 100). Sendo assim, atribuir à personagem uma característica animal através de sua própria voz, constitui ironia disfemística. Sobre a transposição de cunho moral inerente à comparação com animais, trazemos a citação de Paiva (1961) abaixo:

A vida animal oferece um campo vastíssimo de comparações e metáforas; estas baseiam-se quer numa semelhança física, quer numa semelhança moral (p. 99) [...] Formas como *lontra*, *baleia*, *hipopótamo* revelam o intuito disfêmico de sugerir, pela comparação física, uma semelhança degradante; são mais frequentes as transposições de cunho moral: grande parte dos termos pejorativos são nomes de animais: *burro*, *asno*, *camelo*, *foca*; às vezes convergem os dois aspectos, em formas como *lesma* e *fuinha*, em que os sentidos morais nascem também da associação com a figura exterior dos animais (PAIVA, 1961, p. 99-100).

Sabemos que o narrador decrescenziano se refere ao caráter moral da personagem Helena, por índices da narrativa, quando o assunto que tratavam anteriormente Pisístrato e Telêmaco era o “rapto” de Helena, sobre o qual o narrador levanta a suspeita e afirma sua opinião em seguida, na fala de Helena. A ironia nasce da correlação entre o ato cometido por Helena, tomado como fuga na realidade do observador irônico. Neste ponto, lembramos o que Muecke diz sobre a ideia de “realidade” que, “[...] deve ser entendida como se significasse apenas o que o ironista ou observador irônico vê como tal (MUECKE, 1982, p. 53). Assim, encontramos em Franco (2008), a seguinte afirmação sobre o significado que a expressão “cara de cadela” tinha para os gregos: “[...] o nome de animal é um insulto comum: assim era, por exemplo, na Grécia antiga, onde chamar

---

che l'eroe abbandonò in fasce quando io, faccia di cagna, feci scoppiare la guerra tra gli Achei e i Troiani (DE CRESCENZO, 1997, p. 40).

alguém de *kyon* (“cão!”) ou *kynopa / kynopis* (“cara de cão”) era altamente ofensivo<sup>106</sup> (FRANCO, 2008, p. 45, tradução nossa).

Assim, sabendo que a voz de Helena se manifesta na narrativa homérica, ou seja, a voz da personagem, responsável pela enunciação, é reproduzida pela voz do narrador homérico, que por sua vez é sobreposta pela voz do narrador decrescenziano: [*narrador decrescenziano + narrador homérico + Helena*]. A dissociação por parte da narrativa homérica em relação à fala da personagem Helena repousa no traço da linguagem da narrativa épica. Neste ponto, a voz do narrador decrescenziano age no sentido de rebaixar essa voz a um nível mais popular e “humano”. Segue o trecho como no texto-fonte:

Senta-se Helena em poltrona provida de um belo escabelo,  
vira-se para o marido e de tudo procura informar-se:  
“Ó Menelau, de Zeus grande discíp’lo, sabemos, acaso,  
quem se gloriam de ser esses homens, que a casa nos chegam?  
Minto, ou verdade enuncio? A falar me compele a vontade.  
140Não, não presumo ter visto jamais semelhança tão grande  
entre quaisquer dos mortais – sou tomada de espanto indizível –  
tanto com o filho do grande Odisseu este aqui se parece,  
digo Telêmaco, que no palácio ainda infante deixara,  
ele, o valente, no tempo em que vós, os Aquivos, lutastes  
sob as muralhas de Tróia por causa de minha insolência.”  
(HOMERO, Canto IV, v. 137-146, p. 75)

Apesar do rapto de Helena ser considerado um dos grandes raptos da Literatura Clássica, existem indícios, como vemos inclusive na menção a própria insolência feita pela personagem no trecho acima, de que ela não tenha sido raptada, mas sim ido de livre e espontânea vontade na companhia de Páris à Tróia. De Crescenzo não deixa este fato de lado e também o traz por meio de uma cena inserida, na qual Telêmaco e Pisístrato conversam sobre a estrada perigosa do “[...] vale escavado de Lacedemônia” (HOMERO, Canto IV, v. 1, p. 71) que leva até Esparta, introduzindo sua opinião sobre o fato em si. No texto-fonte, a menção à “fuga” de Helena é colocada com a palavra “insolência”, enquanto o narrador decrescenziano a chama de “cara de cadela<sup>107</sup>”, ou seja, “cara” ou “face de cadela”, ambas faltas atribuídas à personagem Helena ao referir-se a si mesma e ao episódio que desencadeara a Guerra de Tróia. Temos a intromissão do julgamento do Eu narrativo, o *ethos* do narrador decrescenziano e homérico, que possuem a mesma

---

<sup>106</sup> [...] il nome dell’animale è un comune insulto: così era, per esempio, nella Grecia antica, dove chiamare qualcuno *kyon* (“cane!”) o *kynopa / kynopis* (“faccia di cane”) era altamente offensivo (FRANCO, 2008, p. 45).

<sup>107</sup> faccia di cagna.

informação em relação ao fato e que deixam, à sua maneira, a pista para essa interpretação na autodepreciação que a personagem faz.

A transformação da fala de Helena pelo narrador decrescenziano configura a paródia, como nos traz Samoyault (2008) sobre polifonia, intertextualidade e paródia no romance. A autora observa que Bahkin introduz o conceito, que depois foi desenvolvido por Kristeva, de forma que, a partir de seus estudos sobre o romance, criou as possibilidades de integração do gênero, que introduziam em seus componentes a ideia de uma multiplicidade de discursos trazida pelas palavras. O texto é concebido como lugar de troca entre enunciados em um tipo de polifonia, o que implica o dialogismo, no qual os enunciados das personagens dialogam com os do autor e ouvimos constantemente esse diálogo nas palavras, lugares dinâmicos onde se efetuam as trocas. O que constitui a noção de alteridade: “A consciência é constantemente preenchida de elementos exteriores a ela” (SAMOYAUULT, 2008, p. 20). Se o “[...] romance rompe com a literatura anterior, é antes porque faz dela uma síntese, retomando todos os seus discursos [...] todas as formas dos discursos existentes, levando-os a um ponto de saturação, de hibridismo e de paródia que conduz necessariamente à sua transformação” (SAMOYAUULT, 2008, p.22-23). Portanto, constatamos que os processos de intertextualidade criam um ambiente favorável para a utilização da ironia.

Tendo levantado tais concepções sobre a natureza da ironia, temos que em *Nessuno* (1997) ela assume um papel instrumental, no sentido de Ironia Instrumental apresentado por Muecke (1982), “[...] a palavra que o alvo da ironia toma como lisonja acaba sendo, à reflexão, o inverso de lisonja” no trecho apresentado (MUECKE, 1982, p. 36).

A Ironia Instrumental, que detalharemos melhor abaixo, daria conta do sentido retórico da estratégia irônica, apresentado por Pirandello (1993), que abordaria os fatos linguísticos que tornam evidente esse movimento de transposição e estranhamento atribuída a um enunciado por uma voz que diz algo deslocado do contexto esperado de determinada situação enunciativa, como no trecho em que o narrador decrescenziano relata o tempo de prisão dos heróis Teseu e Pirítoo no Hades: “[...] Por uma beleza de quatro anos”<sup>108</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 103, tradução nossa), no qual vemos empregada a palavra “beleza” para se referir a uma situação delicada e muito ruim dos personagens que se encontram presos no Hades por este longo período de tempo. Mais uma vez ocorre

---

<sup>108</sup> “[...] per una bellezza di quattro anni” (DE CRESCENZO, 1997, p. 103).

a dissociação enunciativa, quando o *ponto de vista*, ou *voz*, presente na palavra “beleza”, se refere ao que resguarda aos personagens e sua situação de cárcere. Muecke (1961) considera que a “[...] Ironia Instrumental é um jogo para dois jogadores [...]. O ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado ‘translitoral’ não-expresso de significação contrastante” (1961, 58). Desse modo, a palavra beleza, que se refere a um contexto, atua como um adjetivo intensivo e hiperbólico pois, como aponta Paiva, tem um “[...] cunho emocional, que se alia ao excesso para lhe comunicar feição burlesca” (1961, p. 243).

A hipérbole e o desvio, concorrendo para a simbolização dos adjetivos, determinam uma inter fusão de valores, de forma que os adjetivos de valor físico adquiram tonalidades morais, e que o sentido moral dos mesmos como que se reflecta numa postura exterior (PAIVA, 1961, p. 243).

Assim, entendemos que, no trecho que já citamos anteriormente da obra estudada, a locução adjetival “belleza di” funciona como um índice do discurso irônico, aproximando-se do que Paiva (1961) chama de ironia pura:

A palavra ironia baseia-se, segundo Carnoy, no grego [...] que significa originariamente “aquele que diz uma coisa que não pensa”, ou seja “aquele que nas palavras dissimula o pensamento”. Enquanto todo o esforço normal é o reajuste entre a forma interior do pensamento e a sua tradução pela palavra, na raiz da ironia está a dissociação entre as duas realidades: o corpo formal da palavra e o seu conteúdo já não são aspectos “tão intimamente ligados como as duas faces de uma folha de papel”. A dissociação atinge o ponto extremo quando a palavra, deixando de ser a expressão directa do pensamento, o sugere por antítese e significa o seu antónimo. Pela sua frequência, este processo, logicamente aberrante, mereceu uma classificação entre as figuras de retórica e é, até certo ponto, significativo da natureza da “ironia” (PAIVA, 1961, p. 9).

Paiva (1961), em *Contribuição para uma estilística da ironia*, faz um levantamento dos tons irônicos, entre os quais encontramos o tom familiar, que acreditamos corresponder ao estilo encontrado em *Nessuno*. A autora descreve as características da linguagem familiar da seguinte maneira: “A primeira característica da linguagem familiar provém de ela ser essencialmente oral; outras, como a naturalidade, a espontaneidade, o predomínio da emotividade, são determinadas pela ausência de constrangimento, pela intimidade do ambiente familiar” (PAIVA, 1961, p. 51).



Observando neste aspecto o narrador de *Nessuno*, podemos ver que sua narrativa é, supostamente, de improviso, como no trecho em que o autor fala dos heróis que estavam no VAV do Inferno:

No registro VAV do Inferno (Visitantes Ainda Vivos) não é que os nomes sejam tantos. De memória lembro de: Teseu, Pirítoo, Orfeu, Héracles, Ulisses, Enéias e Dante Alighieri. No entanto, por parte dos últimos dois que desceram lá apenas para promover um best-seller, as motivações dos outros foram mais diversas.

Pirítoo enfrentou a viagem para resgatar Perséfone, a juvenzinha por quem esteve loucamente apaixonado quando rapaz. Pediu ao amigo Teseu para o acompanhar, e, uma vez lá embaixo, teve a cara de pau de comunicar as suas intenções diretamente ao marido dela, ou seja, ao terrível Hades, rei do mundo das Trevas. Este, ali mesmo, não pestanejou”. Apenas disse: “Acomodem-se que eu vou chama-la”; Então os fez sentar em duas belas poltronas de pedra, apesar que, os dois jovens mal se acomodaram, as poltronas se transmutaram em carne e se uniram aos seus corpos. Pirítoo e Teseu permaneceram prisioneiros de seus acentos pela beleza de quatro anos, vale dizer até a chegada de Héracles o qual, com a espada, conseguiu separá-los das poltronas. Obviamente colocou uma fatia de nádega nos dois.

Um outro a descer por amor foi Orfeu. A sua esposa, Euridice, tinha acabado de morrer pela mordida de uma serpente, quando ele, acreditando na própria capacidade de cantor, decide ir e pedir a restituição diretamente a Hades e à Perséfone. Os soberanos dos Infernos, fascinados por suas melodias, deram imediatamente o seu consentimento a passo que, no entanto, durante a subida, não se voltasse nunca para trás para olhá-la. Ela, ou para melhor dizer, um demônio, o tentou mais vezes. Sempre imitando a voz de Euridice, lhe disse: “Porque não se vira, meu amor, por acaso me tornei tão feia que não quer me olhar? E me dê um beijo, só um beijo”. Mas ele, percebido o embuste, não se virou, ao menos enquanto não sentiu a luz do sol em sua face. Apesar disso, virando-se, percebeu que a garota ainda não tinha saído inteiramente da toca do Hades, e assim a perdeu novamente, e desta vez para sempre<sup>109</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 101, tradução nossa).

---

<sup>109</sup> Nel registro VAV dell’Inferno (Visitatori Ancora Vivi) non è che i nomi siano poi tanti. A memoria ricordo: Teseo, Piritoo, Orfeo, Eracle, Ulisse, Enea e Dante Alighieri. Ora, a parte gli ultimi due che scesero giù solo per promuovere un bestseller, le motivazioni degli altri furono le più disparate.

Piritoo affrontò il viaggio per riprendersi Persefone, la giovinetta di cui era stato follemente innamorato da ragazzo. Chiese all’amigo Teseo di accompagnarlo, e, una volta da basso, ebbe la faccia tosta di comunicare le sue intenzioni direttamente al marito di lei, ovvero al tremendo Ade, re del mondo delle Tenebra. Questi, lì e lì, non batté ciglio. Disse solo: “Accomodatevi che la vado a chiamare”. Quindi li fece sedere su due belle poltrone di pietra, senonché, non appena i due giovanotti si furono accomodati, le poltrone si tramutano in carne e divennero un tutt’uno con i loro corpi. Piritoo e Teseo restarono prigionieri dei loro seggi per la bellezza di quattro anni, vale a dire fino all’arrivo di Eracle il quale, con la spada, riuscì a separarli dalle poltrone. Ovviamente ognuno dei due ci rimise una ferra di natiche.

Un altro a scendere per amore fu Orfeo. La sua donna, Euridice, era appena morta per il morso di un serpente, quando lui, fidandosi della propria bravura di cantautore, decise di andarne a chiedere la

Além da engraçada referência à *Divina comédia* de Dante Alighieri, e à *Eneida* de Virgílio, pela fusão do personagem Virgílio e Dante, personagens que descem ao Inferno na ficção dantesca, com os escritores Virgílio e Dante, poeta e escritor da *Eneida* e poeta e escritor da *Divina comédia*, quando sugere que estes dois “[...] desceram lá apenas para promover um bestseller” (DE CRESCENZO, 1997, p. 101, tradução nossa)<sup>110</sup>, vemos que para o narrador decrescenziano, autor e personagem não se separam, o que pode estar ligado ao seu próprio modo de pensar a sua narrativa.

Essa possibilidade, de que esteja o próprio autor nos narrando, sem que esteja coberto por máscaras que o distinguem de um sujeito empírico, nos faz, enquanto leitores, sentirmo-nos mais íntimos e próximos do narrador. Paiva continua a sua definição da linguagem familiar, nos dizendo que ela se diferencia dos outros tipos de escrita, por estar menos correlacionada à uma tradição, ou assunto que deva ser tratado com seriedade, tipos de escrita que consagram determinadas formas. A autora continua nos falando da proximidade dessa linguagem em relação ao leitor:

Se é possível, sem pecar gravemente contra o rigor, caracterizar em globo a linguagem escrita (e nessa caracterização pomos de parte aqueles tipos que conscientemente se assimilam à linguagem oral), diríamos que a nota psicológica dominante é a sua seriedade, o seu caráter grave. Por isso quando o autor, pondo de lado essa espécie de compostura a que se obriga quem se dirige ao público, desverga a veste de cerimônia e deixa o seu lugar de conferente para se vir sentar ao nosso lado, na camaradagem e na familiaridade que se aproximam da confidência, nós sentimos que se gera um ambiente de boa disposição e confraternizamos no sorriso (PAIVA, 1961, p. 52).

Portanto, como conferimos na linguagem empregada por De Crescenzo em *Nessuno*, o autor deixa de lado o rigor e o posicionamento de uma autoridade ao demonstrar descontração, sugerida no improviso aparente e na jocosidade, criando para o leitor um ambiente confortável “de boa disposição”, deixando-o à vontade em pé de igualdade. A autora afirma que “Dessa atitude de à-vontade e de bonomia, que se situa

---

restituzione direttamente ad Ade e a Persefone. I sovrani degli Inferi, affascinati dalle sue melodie, gli dettero subito il benessere a patto però che, durante la risalita, non si voltasse mai indietro a guardarla. Lei, o per meglio dire, un demone, lo tentò più volte. Sempre imitando la voce di Euridice, gli disse: “Perché non ti volti, amore mio, sono forse diventata così brutta che non mi vuoi guardare? E dammi un bacio, un bacio solo”. Ma lui, intuito l’inganno, non si voltò, almeno fino a quando non sentì sul viso la luce del sole. Sennonché, voltandosi, si accorse che la fanciulla non era ancora del tutto uscita dal cunicolo dell’Ade, e così la perse di nuovo, e questa volta per sempre. (DE CRESCENZO, 1997, p. 101-103).

<sup>110</sup> “[...] scesero giù solo per promuovere un bestseller” (DE CRESCENZO, 1997, p. 101).

no polo oposto da que leva a adoptar um estilo oratório, nasce um clima de humor” (PAIVA, 1961, p. 54). Sendo assim, concebemos a escrita de decrescenzo voltada totalmente para a construção do clima humorístico.

O narrador decrescenziano, a nosso ver, atua nesse sentido de se aproximar do leitor, mesmo como autor empírico, inserindo histórias pessoais, dados culturais relacionados à arte, de uma maneira livre e sem rigor, sentando-se ao nosso lado. Nós leitores temos a perfeita sensação de que a oralidade dessa linguagem vem de um escritor que está ao nosso lado, em carne e osso.

No trecho a seguir, retirado do canto VI, o narrador comenta a cena em que Ulisses encontra Nausícaa nua na praia com suas criadas.

Bem, ninguém acreditará em mim, mas quando estava no ginásio (estou falando, esteja claro, dos anos Quarenta) esta cena não estava na minha *Odisseia*: foi censurada pelo editor. Do verso 127 ao verso 138 tinha doze linhas de reticências. Lembro também que um companheiro de classe, tal Mautone, mais vezes repetente, me comunicou em sigilo de ter lido na *Odisseia* de seu pai que o herói, à vista das criadas nuas, até se masturbou. Eu, obviamente, acreditei nele, também porque naquela idade não pensava em outra coisa. [...]

Homero, no entanto, ao contrário do que malignamente pensávamos eu e Mautone, nos mostra um Ulisses tímido que se joga aos pés de Nausícaa e implora a ela<sup>111</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 59-60, tradução nossa).

Como vemos acima, o narrador coloca uma história do escritor Luciano De Crescenzo, apresentando-a como a própria, conferindo verossimilhança à sua autorreferenciação. O teor da informação é um tanto constrangedor, por tratar de um engano cometido pelo escritor enquanto ainda jovem, movido pelos instintos sexuais, o que dá um ar de comicidade ao relato. Ainda, ao mencionar a censura da cena, o autor esboça um panorama dos valores da época mencionada, altamente pudorosos. Tal censura acaba sendo irônica, pois, justamente pelo obscurecimento dos versos, surge a liberdade de imaginação do jovem que, por sua vez, “naquela idade não pensava em outra coisa”. A comicidade presente na informação de cunho autobiográfico e carregada de intimidade

---

<sup>111</sup> Ebbene, nessuno mi crederà, ma quando stavo al ginnasio (sto parlando, sia chiaro, degli anni Quaranta) questa scena non c’era nella mia *Odissea*: era stata censurata dall’editore. Dal verso 127 al verso 138 c’erano dodici righe di puntini di sospensione. Ricordo anche che un mio compagno di classe, tale Mautone, più volte ripetente, mi comunicò in gran segreto di aver letto nell’*Odissea* di suo padre che l’eroe, alla vista delle ancelle nude, si era perfino masturbato. Io, ovviamente, gli credetti, anche perché a quell’età non pensavo ad altro. [...]

Omero, invece, al contrario di quanto malignamente pensavamo io e Mautone, ci mostra un Ulisse timido che si getta ai piedi di Nausicaa e la supplica (DE CRESCENZO, 1997, p. 59-60)..

faz com que o leitor se sinta próximo e sem constrangimentos, pois o narrador, ao informar tal informação sobre si, acaba se colocando em uma posição vulnerável, enquanto o leitor mantém íntegra sua imagem, protegida pela natureza do próprio dispositivo leitor, porém, sendo ele um “leitor de hoje”, não deixa também de se conhecer no relato, pois se não estiver passando pela puberdade, já deve tê-la superado e sendo influenciado pelos mesmos impulsos. Mais uma vez, o narrador se coloca ao lado de seu leitor.

Observamos ainda uma tendência do narrador decrescenziano em ressaltar a responsabilidade do narrador homérico sobre a obra retomada no que diz respeito aos exageros, ou seja, as qualificações dos personagens e descrições do espaço narrativo feitas pela narração homérica. Em muitas passagens temos evocado o narrador homérico, ou suas características, pelo narrador decrescenziano, apontando para elementos do texto-fonte próprios da narrativa épica, que por sua vez traz consigo o que era culturalmente importante para a época. Podemos ver isso em evidência quando o narrador de *Nessuno* nos chama a atenção para o fato da supervalorização dos elementos apresentados por Homero, como o ouro e a prata que são citados repetidamente, os personagens de linhagem nobre, as crinas dos cavalos, as mulheres de belas tranças, a comida e até o heroísmo de Ulisses. Segue o trecho em que encontramos relatada a chegada de Ulisses aos portões do palácio de Alcínoo com ajuda de Palas Atena, que se apresenta como uma garota camponesa:

Assim dito, uma neblina mágica o envolveu e o acompanhou até o interior dos muros do palácio. Falta dizer, o reino de Alcínoo era ainda mais rico que o de Menelau. A seguir um elenco (incompleto) dos detalhes que chamaram a atenção de Ulisses: as paredes de bronze, as portas de ouro com umbrais de prata, os batentes também de prata, as soleiras de bronze e as maçanetas de ouro maciço. Ao lado pois, de cada porta, dois cães robustos, um de ouro e outro de prata, ambos dádivas de Hefesto, capazes até mesmo de latir embora fossem de metal. Os tronos, por fim, todos recobertos de tecidos púrpuras bordados em ouro e prata, e cada um acompanhado de duas estátuas de ouro de jovencinhos com tochas acesas nas mãos. Peço desculpa se mencionei tantas vezes o ouro e a prata, mas a repetição não é minha, e sim de Homero<sup>112</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 64, tradução nossa).

---

<sup>112</sup>Ciò detto, lo avvolse in una magica nebbia e lo accompagnò fin dentro le mura del palazzo. Manco a dirlo, la reggia di Alcinoe era ancora più ricca di quella di Menelao. Ecco qui di seguito un elenco (incompleto) dei particolari che colpirono Ulisse: le pareti di bronzo, le porte d'oro con gli stipiti d'argento, le architravi anch'esse d'argento, le soglie di bronzo e le maniglie d'oro massiccio. Ai lati poi, di ogni porta, due grossi cani, uno d'oro e uno d'argento, entrambi dono di Efesto, capaci perfino di abbaiare malgrado fossero di metallo. I troni, infine, tutti ricoperti da drappi di porpora ricamati in oro e in argento, e ciascuno

Como vemos, no trecho destacado, o narrador decrescenziano destaca as riquezas presentes no cenário do palácio de Alcínoo que chamaram a atenção do herói Ulisses. No entanto, ao término de sua descrição, o narrador pede desculpas ao leitor por ter mencionado tantas vezes o ouro e a prata, e ressalta que tal detalhismo não é feito por ele, mas sim por Homero, sugerindo um exagero. Temos como evidente uma intenção real do narrador em ressaltar tais detalhes, pois não vemos, em um relato “incompleto”, a necessidade de tal especificidade que não fosse para, necessariamente, chamar atenção para si. O narrador se ausenta totalmente da responsabilidade daquilo que diz, e atribui tal exagero, pelo qual pede desculpas, a Homero. Colocamos abaixo o trecho transcrito do Canto VII do texto-fonte, especificamente o trecho no qual Ulisses se depara com as riquezas do palácio de Alcínoo, na tradução de Carlos Alberto Nunes.

80a Maratona se foi e a de estradas mui largas, Atenas,  
ao de Erecteu bem construído palácio. Odisseu, entrementes,  
chega à morada esplendente de Alcínoo; detém-se volvendo  
mil conjecturas, primeiro que a brônzea soleira passasse,  
pois se espalhava um fulgor semelhante ao do Sol ou da lua  
pela morada de teto elevado de Alcínoo magnânimo.  
De ambos os lados, cobertos de bronze, estendiam-se muros  
desde a fachada até o fundo, encimados por friso azulado.  
Portas com lâminas de ouro o palácio fechavam por dentro,  
com seus batentes de prata apoiados em brônzea soleira.  
90Era de prata a arquitrave, porém era o anel todo de ouro.  
De ouro e de prata, de cada um dos lados, dois cães se encontravam,  
obra de Hefesto, que os tinha com arte extremada acabado,  
para que a casa guardassem de Alcínoo, de peito magnânimo,  
pois não se achavam sujeitos ao tempo, nem velhos ficavam.  
Lá se encontravam poltronas postadas ao longo dos muros,  
desde a fachada até o fundo, em fileiras; por cima das mesmas  
panos havia de fino lavor, das mulheres trabalho.  
Tinham os chefes Feácios ali por costume sentar-se  
para comer e beber; os banquetes duravam todo o ano.  
(HOMERO, Canto VII, v. 80-99, p. 126).

Entre tantos outros detalhes, temos a escolha do narrador por ressaltar a riqueza expressa no texto-fonte, a qual é mencionada por Homero repetidas vezes. Desse modo, o narrador de *Nessuno* refere-se diretamente ao narrador homérico, deixando uma crítica evidente.

---

affiancato da due statue d'oro di giovanetti con in mano le fiaccole accese. Chiedo scusa se ho nominato tante volte l'oro e l'argento, ma la ripetizione non è mia, bensì di Omero (DE CRESCENZO, 1997, p. 64).

É importante lembrar o que o autor Pierre Grimal nos expõe sobre a epopeia, que “A essência da epopeia grega é enaltecer os conflitos humanos e, por meio do mito, ampliá-los até as dimensões do universo” (GRIMAL, 1982, p.10). Porém, na construção da epopeia, não temos apenas os elementos psicológicos e morais relacionados aos personagens, temos também expostos os valores da época, os quais fazem parte de um universo extraordinário, primordial, no qual os homens de linhagem nobre eram acompanhados por cenários espetaculares, que conotavam a riqueza, não só material, mas também moral de um modelo a ser seguido: o belo é o mesmo que o puro, o divino. Por isso, o autor ressalva que “O mito não se limita a seus termos. Esboça uma imagem, um símbolo, se se quiser, de uma realidade que, de outro modo, seria inefável” (GRIMAL, 1982, p. 10). Entendemos que esta realidade inefável é expressa também por meio dessa supervalorização da beleza e riqueza no texto, como os cavalos de belas crinas e a descrição detalhada da riqueza dos palácios. Porém, o narrador de *Nessuno* desvaloriza este aspecto do texto-fonte, apontando diretamente para o exagero do narrador homérico, como quando pede desculpas pela repetição cometida também por ele, e da qual se acomete, ao parodiar o texto-fonte.

Anteriormente ao trecho destacado acima, temos no início do Canto VII uma postura que reforça a ideia de desprezo por esse aspecto extraordinário do universo épico, quando o narrador quebra a expectativa do leitor ao dizer que no canto a seguir “não acontece nada de importante, ou quase [...]”<sup>113</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 63, tradução nossa):

No sétimo canto não acontece nada de importante, ou quase: é um canto interlocutório. Seremos informados de um outro rei, de uma outra rainha e de um outro reino, e assistiremos como de costume a um grandioso banquete onde todos comem até não poder mais. O fato de que em quase todos os cantos da *Odisseia* se beba e se coma não nos deve impressionar tanto: nos faz entender, entretanto, o quão era importante o alimento naquela época. Evidentemente, os ouvintes de Homero se sentiam muito mais tranquilos quando os heróis estavam saciados: para eles era quase como um comer por meio de outro. Mas prossigamos com ordem<sup>114</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 63, tradução nossa).

---

<sup>113</sup> “[...] non accade nulla d’importante, o quasi [...]”(DE CRESCENZO, 1997, p. 63).

<sup>114</sup> Nel settimo canto non accade nulla d’importante, o quasi: è un canto interlocutorio. Faremo la conoscenza di un altro re, di un’altra regina e di un’altra reggia, e assisteremo come al solito a un grandioso banchetto dove tutti mangiano a più non posso. Il fatto che in quasi tutti i canti dell’*Odissea* si beva e si mangi non ci deve meravigliare più di tanto: ci fa capire, piuttosto, quanto il cibo fosse importante a quell’epoca. Evidentemente gli ascoltatori di Omero si sentivano molto più tranquilli quando gli eroi erano

Podemos observar que o narrador, ao mesmo tempo em que narra os fatos, também os desvaloriza, como se não os quisesse relatar, fazendo assim um movimento de revelação, quando, ao trazer à tona a “realidade” da antiguidade (tendo em vista que os povos helênicos acreditavam nos mitos como histórias reais), ele a desmancha, levando o leitor a interpretá-la como um exagero, o que condiz com sua realidade: o mundo contemporâneo. Para isso, o narrador usufrui da contradição, que primeiro nos diz que não há nada de importante, e logo depois se desmente no final ao narrar os fatos do Canto. Este fato nos leva a pensar que tal afirmação vem a ser uma mentira do narrador e que de fato há algo importante a ser narrado.

Brait (1996) refletindo a respeito de mentira e ironia, considera a importância da presença de um índice que exiba no discurso a relação estabelecida entre emissor e receptor, ou seja, entre narrador e leitor, para a identificação do discurso irônico e sua diferenciação do relato mentiroso: “no caso da mentira, o enunciador desqualifica o enunciatário, enganando-o; no caso da ironia, o enunciador qualifica o enunciatário como capaz de perceber o índice e participar da construção da significação irônica” (BRAIT, 1996, p. 50). Temos então, quando o narrador se desmente a partir da expressão “ou quase”, um índice que desvenda sua intenção e leva o leitor à dúvida. Então, prossegue a narrativa em um resumo do Canto VII aparentemente desmotivado, o que sugere por meio da repetição em “Conheceremos um outro rei, uma outra rainha, de um outro reino, e assistiremos como de costume a um grandioso banquete onde todos comem até não poder mais”<sup>115</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 63, tradução nossa). Quando o enunciador repete o pronome indefinido “outro”<sup>116</sup>, remete o enunciatário ao seu argumento crítico que acompanha o texto, ou seja, nos leva ao subentendido que diz que ali existirão “mais repetições”, o que a expressão “de costume”<sup>117</sup> reforça mais a frente, quando se refere à comida. Neste caso, podemos ter como índice os referidos termos, sinais então do discurso irônico.

No mesmo trecho, temos a reflexão de que o alimento era importante para época, seguida da enunciação: “Evidentemente, os ouvintes de Homero se sentiam muito mais

---

sazi: per loro era quasi un mangiare per interposta persona. Ma procediamo con ordine (DE CRESCENZO, 1997, p. 63).

<sup>115</sup> Faremo la conoscenza di un altro re, di un'altra regina e di un'altra reggia, e assisteremo come al solito a un grandioso banchetto dove tutti mangiano a più non posso” (DE CRESCENZO, 1997, p. 63).

<sup>116</sup> Altro.

<sup>117</sup> Al solito.

tranquilos quando os heróis estavam saciados: para eles era quase como um comer por meio de outro”<sup>118</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 63, tradução nossa). Neste trecho, quando nos é dada a afirmação de que “Evidentemente os ouvintes de Homero se sentiam muito mais tranquilos quando os heróis estavam saciados”, podemos pensar que, para os interlocutores de Homero, que supostamente seria um aedo, um ser empírico, a importância da comida era advinda da escassez e que, de modo evidente, a fome predominava em meio à população, se fazendo muito presente enquanto o aedo narrava a abundância dos banquetes. O narrador decrescenziano insinua que para aqueles que o ouviam “era quase um comer por meio de outro”, ou seja, como se pressupõe que seu receptor saiba que é impossível se alimentar por meio de outra pessoa, entende-se que permaneciam com fome enquanto ouviam repetidamente mencionar alimento. Assim, prosseguindo, temos a frase “Evidentemente os ouvintes de Homero se sentiam muito mais tranquilos quando os heróis estavam saciados” podendo ser considerada como antífrase, pois o aposto “para eles era quase um comer por meio de outro”, ação concebida como impossível, que nos faz inverter o valor da afirmação assídua sugerida pelo advérbio “evidentemente” e pela locução adjetival “muito mais tranquilos”, atribuindo a tais expressões um caráter ambivalente.

O narrador irônico em *Nessuno* (1997) atua no sentido de fazer com que o observador irônico, ironicamente desenvolvido, possa encontrar os índices de ironia, como a contradição no fato de se alimentar apenas ouvindo uma história, que repousa nos índices do discurso irônico “Evidentemente” e “muito mais”, que ressaltam o contexto contraditório.

Dessa dissociação presenciada pela desadaptação do narrador em relação ao enunciador resulta o cômico. Essa dissociação antitética e o cômico contribuem, segundo Paiva (1961, p. 10) “[...] para uma realidade sentida como teatro, o autor desempenhando o papel de actor”.

Até este ponto, temos a ironia como ferramenta da linguagem que tem a intenção de revelar, por meio de uma estratégia linguística que tem seu alicerce no “sentido contrário” do que se diz, no entanto, não se resumindo a isso, pois a ironia não pode ser apenas observada, como defende Muecke (1982), sendo assim, definir a ironia no âmbito

---

<sup>118</sup> “Evidentemente gli ascoltatori di Omero si sentivano molto più tranquili quando gli eroi erano sazi: per loro era quasi un mangiare per interposta persona. Ma procediamo con ordine” (DE CRESCENZO, 1997, p. 63)



de manifestação retórica não é suficiente, tem-se que olhar também para as ironias que se apresentam como um sintoma de uma ação.

Como relatado por Muecke (1982, p. 29), existem situações irônicas mesmo no texto-fonte homérico, quando, por exemplo, Ulisses retorna ao lar disfarçado de mendigo e, sem suspeitar de que ali estava o legítimo rei, um dos pretendentes diz que Ulisses nunca mais voltaria ao lar. Porém, o dono do arco que nenhum outro homem poderia curvar estava ali diante de seus olhos, sem que pudessem perceber os pretendentes, que mais tarde são surpreendidos tragicamente.

Mal podemos duvidar de que os primeiros ouvintes da *Odisseia* reagissem a essa situação do mesmo modo como fazemos, sentido aquela emoção realmente inconfundível ao ver alguém serenamente inconsciente de que está negando a possibilidade do que já aconteceu, de que *ali* diante de seus olhos está a refutação de suas palavras no mesmo instante em que as pronuncia (MUECKE, 1982, p. 30).

Todo leitor pode notar que na composição discursiva de *Nessuno*, De Crescenzo utiliza seu conhecimento acerca de Mitologia, de Filosofia e de diversos outros assuntos e insere comentários diversos e novos mitos feitos pelo seu narrador em sua releitura. O mito do Hermafrodito, por exemplo, que é peculiar pela ambiguidade sexual, é apresentado na narrativa de De Crescenzo da seguinte forma:

“Ó, Hermes do olhar aguçado” disse Apolo ao Mensageiro “seja sincero: você gostaria de estar no lugar de Ares, mesmo que em grilhões?”.

“Quem dera eu pudesse!” suspirou o Mensageiro. “Mesmo se os grilhões fossem três vezes mais pesados, e os nós três vezes mais apertados, e a observar estivessem, não só os Deuses, mas também as Deusas, seria sempre o mais feliz dos Imortais!”(DE CRESCENZO, 1997, p. 73, tradução nossa)<sup>119</sup>.

Este comentário foi tão positivo que no outro dia a loira Afrodite, a pretexto de agradecimento, meteu-se em sua cama, gerando, nove meses depois, um pequenino sendo tão masculino quanto feminino chamado Hermafrodito em homenagem aos seus pais (DE CRESCENZO, 1997, p. 73-74, tradução nossa)<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> “O Hermes dallo sguardo acuto” disse Apollo al Messaggero “sii sincero: ti piacerebbe stare al posto di Ares seppure in catene?”

“Magari lo potessi!” sospirò il Messaggero. “Anche se le catene fossero tre volte più pesanti, e i nodi tre volte più stretti, e a guardare ci fossero, non solo gli Dei, ma anche le Dee, sarei sempre il più felice degli Immortali!” (DE CRESCENZO, 1997, p. 73).

<sup>120</sup> Questo commento fece sì che il giorno dopo la bionda Afrodite, a titolo di ringraziamento, s’infilasse nel suo letto, generando, nove mesi dopo, un pargoletto sia maschio che femmina chiamato Ermafrodito in omaggio ai suoi genitori (DE CRESCENZO, 1997, p. 73-74).

Devemos recordar que Muecke (1982) coloca a Literatura, em sua qualidade intertextual, como um instrumento da ironia, como a própria capacidade do ser humano de olhar para o passado e perceber que algo considerado uma verdade pode vir a ser desmascarado, ou “corrigido”. O movimento de revelação, utilizando a infidelidade de Afrodite como um fator superlativo em *Nessuno*, faz com que Hefesto seja uma vítima irônica, quando tenta impor uma moral e é atingido novamente pelo mesmo ato imoral, sendo parte deste novo ato um dos deuses que foram utilizados como “instrumento de moralização”. Sendo assim, o ato de Hefesto no qual repousa a alazonia, como descrita por Muecke ser “o termo reduzido para qualquer forma de autoconfiança ou ingenuidade” (1982, p. 19).

Vemos que o distanciamento do narrador em relação aos fatos que narra, colocando-se como um mero contador de histórias ingênuo em relação àquilo que está expondo em sua observação já feita, no entanto, cabe ao chamado “observador irônico”, atribuído ao papel de leitor do texto de *Nessuno* (1997), encontrar sua real intenção, mas, como lembra-nos Muecke, “[...] embora possamos questionar legitimamente se alguma coisa foi ou não dita ou feita com intenção irônica, não podemos questionar o direito de alguém ver alguma coisa como irônica” (1982, p. 63). Então, para aquele que consegue enxergar os contrastes irônicos apresentados pelo autor irônico, é um sujeito “ironicamente desenvolvido” (MUECKE, 1982, p. 63).

Tendo a noção de Ironia Observável, o autor ainda reflete que “Todas as Ironias Observáveis são ‘teatrais’ por definição, na medida em que é necessária a presença de um ‘observador’ para completar a ironia. A ironia não é apenas alguma coisa que acontece; é alguma coisa que pelo menos pode ser representada acontecendo” (MUECKE, 1982, p. 91). Vemos que neste ponto, a Ironia Observável pode ser mais facilmente encontrada nas obras homéricas, que tem em si um caráter de representação teatral. Essa perspectiva narrativa se transporta para o fazer narrativo de De Crescenzo, sendo assim, o narrador, a nosso ver, se configura como um imitador e, como aponta o estudioso:

[...] A plateia, de seu lado, é como o observador irônico. Entra imaginativamente dentro da ilusão dramática, mas também fica de fora da peça e julga-a como desempenho: avaliando *esta* produção, reconhecendo os atores, agrada ou desagrada com o elenco, ou com o cenário, ou com os cortes no texto (MUECKE, 1982, p. 92).

Ao introduzir um novo Canto à sua versão da *Odisseia*, De Crescenzo dá novo intuito à obra, ao mesmo tempo que ao herói, a quem é atribuída. A *odisseia*, como já visto, é a narrativa do retorno de Ulisses à Ítaca, sua terra natal. A narrativa se desdobra na procura de Telêmaco pelo pai, na espera de Penélope e no assédio dos pretendentes a família e bens do herói, ou seja, todo o fazer narrativo tem como centro o herói que deseja, acima de tudo, até da imortalidade, voltar para sua casa. Porém, no texto decrescenziano, no Canto XXV, O dia seguinte<sup>121</sup>, o autor italiano dá um novo final à história, Ulisses resolve seguir viagem, logo após sua chegada, cogitando que “[...] Talvez a sua verdadeira pátria não era Ítaca, mas sim o mar”<sup>122</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 222, tradução nossa). O herói, na releitura de De Crescenzo, adquire afeição pela viagem, pela aventura e pela descoberta. Neste ponto, poderemos considerar que graças à sua condição de retorno à casa, Ulisses descobre que sua casa na verdade era outra.

Tal inversão de papéis, a nosso ver, pode ser interpretada como irônica, sendo invertido o objetivo da obra em seu próprio proceder, dando-nos a impressão de que, em certo ponto, toda a narrativa que ficou para trás não tenha mais peso significativo. Como leitores, nós passamos pelos capítulos da recriação decrescenziana da *Odisseia*, na expectativa de que Ulisses volte para sua casa, tome o que é seu por direito, e pratique sua vingança contra os pretendentes, porém, quando estamos prestes a terminar nossa leitura, descobrimos que Ulisses retorna, ao invés, mudado para aquele seu mundo de antigamente, revelando-se um aventureiro que não pertence mais àquele meio para o qual pretendia retornar: tanto viajou, tanto lutou, tanto conheceu, que agora ele é um homem do mundo. Assim, essa ironia que se dá a partir da sucessão de eventos na linha temporal da narrativa constitui o que Muecke nomeia “Ironia de Eventos”, exemplificando que ela é o

[...] o caso típico que envolve a vítima com certos medos, esperanças ou expectativas que, agindo com base neles, toma medidas para evitar um mal previsto ou tirar proveito de um bem previsto; mas suas ações servem apenas para redá-la numa cadeia causal que leva imediatamente à sua ruína (MUECKE, 1986, p. 90-91).

Nesta linha de raciocínio, temos como vítima irônica o próprio Ulisses, e assim sua epopeia, que nasce do intuito de registrar o retorno, mas que se conclui não na coroação do retorno e sim numa nova partida (talvez definitiva) do herói.

---

<sup>121</sup> *Il giorno dopo*.

<sup>122</sup> [...] forse la sua vera patria non era Itaca, era il mare (DE CRESCENZO, 1997, p. 222).

Nossa interpretação aqui é a de que De Crescenzo reuniu o enredo da obra homérica *Odisseia* à passagem descrita por Dante Alighieri na *Divina Comédia*, quando o protagonista encontrou Ulisses na oitava vala do oitavo círculo do Inferno (Canto XXVI) e o herói mitológico ali decaído, por não se contentar ao retornar para sua amada Penélope, esposa fiel, e Ítaca, sua ilha natal e seu reino e, posteriormente, ao retorno e tédio, resolvera sair novamente pelo mundo, como um aventureiro a navegar pelos mares. O canto XXV “O dia seguinte” tem o seguinte prólogo:

Este canto não existe na *Odisseia*, eu que o coloquei. Disse a mim mesmo: visto que Homero não terminou o poema com a noite de amor entre Ulisses e Penelope, por que não prolongá-lo um pouco escrevendo um outro final?<sup>123</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 221, tradução nossa)

Assim, De Crescenzo, prolonga sua atualização da *Odisseia* com enredo novo, advindo de sua experiência como leitor de Dante e o percurso narrativo de Ulisses fica mais longo em relação ao texto-fonte. No trecho adiante, o narrador justifica a escolha do herói:

Depois de vinte anos de aventuras, de monstros que querem te matar, e canibais que querem te comer, de mulheres que querem te seduzir, de tempestades e de duelos até a morte, não é fácil ficar em casa com as mãos no bolso observando a esposa. Talvez sua verdadeira pátria não era Ítaca, era o mar<sup>124</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 222, tradução nossa).

*Nessuno: l’Odissea raccontata ai lettori d’oggi* (1997) tem a ironia como instrumento do humorismo, fazendo parte de um estilo do autor, que, tendendo a uma revelação de fatos mitológicos que entram em contraposição com os relatos homéricos, faz uma miscelânea de mitos e dados culturais, com intuito de informar, por meio da voz humorística familiar, utilizando a Ironia Instrumental, que concerne às manifestações estilísticas por meio das palavras, e Observável, recorrente dos movimentos temporais, que constrói, no final, um herói renovado, condizente com o mundo moderno. A ironia,

---

<sup>123</sup> Questo canto nell’Odissea non c’è, l’ho aggiunto io. Mi sono detto: visto che Omero non ha finito il poema con la notte d’amore tra Ulisse e Penelope, perché non allungarlo un po’ scrivendo un altro finale? (DE CRESCENZO, 1997, p. 221).

<sup>124</sup> Dopo venti anni di avventure, di mostri che ti vogliono uccidere, di cannibali che ti vogliono mangiare, di donne che ti vogliono sedurre, di tempeste e di duelli all’ultimo sangue, non è facile restare a casa con le mani in mano a guardare la moglie. Forse la sua vera patria non era Itaca, era il mare (DE CRESCENZO, 1997, p. 222).

com sua natureza polifônica, assim como o humorismo, ilustra como a voz decrescenziana aparece na obra, separando-se das demais vozes também presentes no texto-fonte.

## 5. A pós-modernidade em *Nessuno*

A teórica do pós-modernismo Linda Hutcheon coloca em sua obra *Poética do pós-modernismo* a sua impressão sobre o fenômeno:

[...] em minha opinião, o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística, ou na historiografia. (HUTCHEON, 1991, p. 19);

A autora comenta, ainda, que sua origem é europeia e americana, mas que isso não restringe a cultura do pós-modernismo e propõe trabalhar o fenômeno como uma “[...] atividade cultural que pode ser detectada na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamento atuais” (HUTCHEON, 1991, p. 20).

Considerando as “contradições” ou “diferenças” presentes nas obras pós-modernistas em questão, a autora comenta que a presença do passado é uma característica inerente ao conceito de pós-modernidade.

Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da ‘presença do passado’ (HUTCHEON, 1991, p. 20).

Sendo assim, o nosso *corpus* que retoma a obra homérica *A Odisseia*, escrita por volta de 800 anos a.C., considerada uma das obras fundadoras da cultura ocidental, pode ser observado por este viés, e é isto que tentaremos fazer a seguir, demonstrando, através dos excertos retirados da obra de Hutcheon (1991) se e como estão presentes as características da pós-modernidade trazidas pela autora na obra *Nessuno: l’Odissea raccontata ai lettori d’oggi* (1997), de Luciano De Crescenzo.

O reconhecimento do pós-modernismo na arquitetura, segundo a autora, se deu a partir da Bienal de Veneza, quando a análise do arquiteto italiano Paolo Portoghesi sobre 20 fachadas da “Strada Novissima” se repousavam na paródia histórica, de maneira a repensar a dissolução purista do modernismo com a história (cf. HUTCHEON, 1991, p. 20).

A autora coloca que não se trata de um retorno nostálgico, mas “[...] um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (HUTCHEON, 1991, p. 20) o que nos

leva a pensar na reescritura da *Odisseia* feita por De Crescenzo, pois a ironia e o humor recontam a história, transformando-a, a partir dos comentários que, além de problematizarem a forma da poesia épica, recontada em prosa e de maneira fragmentada pelas interrupções do autor, também traz a reflexão crítica sobre a sociedade da época retratada na obra e sobre a escrita homérica.

A coexistência de gêneros heterogêneos também é uma característica pós-moderna apontada pela autora por meio do exemplo do filme *Brazil*, de Terry Gilliam, que mistura vários gêneros cinematográficos (cf. HUTCHEON, 1991, p. 21). Em *Nessuno*, por sua vez, temos a mistura do ensaio, manifestado através do discurso do narrador decrescenziano e a poesia épica, transformada em prosa e narrada pela mesma instância narrativa.

Analisando a nível discursivo o corpus estudado, que relaciona também as fontes de onde retira as informações e trechos citados na obra, assim como a sua disposição para a inserção de informações educativas no âmbito cultural e literário, passando pela história que narra, introduzindo fatos, refletindo criticamente sobre a escrita homérica, fazendo considerações sobre a sociedade helênica do tempo descrito na *Odisseia*, fazendo uma interpretação própria e relacionada com as várias representações dos mitos na tradição literária, apresentando a opinião pessoal do escritor, tudo isso à parte da criação artística que também opera na reescritura da obra homérica, vemos que De Crescenzo atua tecendo ligações entre as linguagens literária, acadêmica e humorística.

Como exemplo, traremos aqui outro trecho do Canto XI, que narra a descida de Ulisses ao Hades e introduz três mitos relacionados ao chamado “Inferno”:

Para Hércules, no entanto, a descida aos Infernos representou o décimo segundo trabalho, aquele de capturar o Cérbero, o cão de três cabeças, e de entregá-lo devidamente acorrentado ao seu estúpido patrão Euristeu. Por que então o gigante deveria completar os doze trabalhos nunca se compreendeu. Segundo alguns terminou-os para conseguir a imortalidade. Segundo outros, ao contrário, porque estava apaixonado por Euristeu. Mistérios da mitologia. Para maiores informações consultar *Os mitos gregos* de Robert Graves<sup>125</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 101-103, tradução nossa).

---

<sup>125</sup> Per Eracle, invece, la discesa agl’Inferi rappresentò la dodicesima fatica, quella di catturare Cerbero, il cane a tre teste, e di consegnarlo debitamente incatenato al suo stupido padrone Euristeo. Perché poi il gigante dovesse compiere le dodici fatiche non si è mai capito. Secondo alcuni le portò a termine per ottenere l’immortalità. Secondo altri, invece, perché si era innamorato di Euristeo. Misteri della mitologia. Per maggiori informazioni consultare I miti greci di Robert Graves (DE CRESCENZO, 1997, p. 101-103).

No trecho destacado podemos ver grande parte da atuação do narrador decrescenziano na obra. Temos a narração de novos mitos, criando uma ruptura com os aspectos de ordenação da narrativa homérica, a qual o autor coloca como fio condutor de diversos assuntos e mitos, mas que deixa de lado para realizar seus comentários, informativos, opinantes e humorísticos.

Como o próprio narrador sugere, buscamos em um dicionário de mitos literários, escrito por Junito de Souza Brandão (2010), informações sobre o mito de Hércules e Euristeu, e encontramos o seguinte sobre as versões mencionadas pelo narrador:

Uma delas relata que Hércules, desejando retornar a Argos, dirigiu-se ao primo e este concordou, mas desde que aquele libertasse primeiro o Peloponeso e o mundo de determinados monstros. Uma outra, retomada pelo poeta da época alexandrina, Diotimo, apresenta Hércules como amante de Euristeu. Teria sido por mera complacência amorosa que o herói se submeteu aos caprichos do amado [...]

As variantes apontadas e outras de que não vale a pena falar, bem como a “condição de imortalidade”, sugerida ou imposta por Apolo e Atena, provém simplesmente da reflexão do pensamento grego sobre o mito: a necessidade de justificar tantas proezas por parte de um herói (BRANDÃO, 2010, p. 100).

Pelas afirmações de Brandão, pode-se verificar que há realmente as versões indicadas por De Crescenzo, no entanto, o escritor espera de seu leitor uma desconfiança. Essa desconfiança repousa num dado cultural semelhante entre o leitor e o narrador: no final do século XX o homossexualismo era menos aceito, e por isso não menos polêmico. Como vemos, é por meio da relação intertextual que o autor insere tais fatos, se abstendo da responsabilidade de tê-los criado: “Segundo alguns [...] segundo outros”<sup>126</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 103, tradução nossa).

Vemos, além disso, que o autor cita outros autores reais, inserindo informações verificáveis e, portanto, de ordem do conhecimento empírico. O leitor está sendo formado nos estudos mitológicos através dos apontamentos e sugestões de leitura feitos pelo narrador. Temos, com isso, a mistura do gênero narrativo e do ensaio científico, ambos trazidos levemente pela voz narrativa que os intercala sem cerimônias.

Ao término de *Nessuno* é adicionado um capítulo chamado “O dia seguinte”<sup>127</sup>, quando nos é contado do destino de Ulisses, segundo De Crescenzo – e outros – depois de serem mortos os pretendentes e Eupites. A inserção desse capítulo, ou Canto, como

---

<sup>126</sup> Secondo alcuni” [...] “Secondo altri” (DE CRESCENZO, 1997, p. 103).

<sup>127</sup> Il giorno dopo.



vimos no capítulo anterior deste trabalho, traz um novo componente ao mito, inserido de forma a configurar uma ironia.

O retorno saudosista à cultura grega está presente na obra, porém, é sempre criticado, satirizado ou ironizado pelo narrador, que através de sua voz próxima do leitor, coloca *A odisseia* como um objeto a ser comentado, destrinchado, estudado e levanta dúvidas sobre, inclusive, a narração homérica e a natureza dos próprios personagens, vagando entre ficção e realidade. No trecho adiante, levanta dúvida sobre a representação dos personagens e dos elementos do espaço da obra por Homero:

Para quem ainda não percebeu, segundo Homero tudo naqueles tempos era excepcional: o alimento, o vasilhame de ouro e de prata, as crinas dos cavalos, as jovens criadas e os filhos dos reis que, no piores dos casos, eram belos como um Deus.<sup>128</sup> (DE CRESCENZO, 1997, p. 36, tradução nossa).

Podemos duvidar, a partir das colocações que faz o narrador, da veracidade das descrições de Homero, pois o narrador ainda aponta que tudo isso é belo e excepcional “segundo Homero”, levando a dúvida ao leitor.

Tal proposição do narrador desmantela a narrativa épica tão consagrada e a desacredita e reposiciona: seu narrador, Homero, é um exagerado. Assim, desconstrói e reconstrói o sentido da narrativa em questão por meio da ironia.

Ainda, o trecho analisado pode nos levar a pensar em um narrador mentiroso, no entanto, Brait (1996) nos traz a seguinte consideração sobre mentira e ironia, que nos diz da importância da presença de um índice que exiba no discurso a relação estabelecida entre emissor e receptor, ou seja, do narrador e leitor, para a identificação do discurso irônico e sua diferenciação do relato mentiroso: “no caso da mentira, o enunciador desqualifica o enunciatário, enganando-o; no caso da ironia, o enunciador qualifica o enunciatário como capaz de perceber o índice e participar da construção da significação irônica” (BRAIT, 1996, p. 50).

Entendemos com isso que o narrador irônico em *Nessuno* (1997) atua no sentido de fazer com que o observador irônico, ironicamente desenvolvido, possa encontrar os índices de ironia, como a contradição no fato de se alimentar apenas ouvindo uma história,

---

<sup>128</sup> Per chi non se ne fosse ancora reso conto, a detta di Omero tutto a quei tempi era eccezionale: il cibo, il vasellame d'oro e d'argento, le criniere dei cavalli, le giovani ancelle e i figli dei re che, nel peggiore dei casi, erano belle come un Dio. (DE CRESCENZO, 1997, p. 101-103).

que repousa nos índices do discurso irônico “Evidentemente” e “muito mais”, que ressaltam o contexto contraditório.

Tal inversão de papéis pode ser interpretada como irônica, sendo invertido o objetivo da obra em seu próprio proceder, dando-nos a impressão de que, em certo ponto, toda a narrativa que ficou para trás não tenha mais peso significativo. Passamos a leitura da *Odisseia*, feita por De Crescenzo, na expectativa de que Ulisses volte para sua casa, tome o que é seu por direito, e pratique sua vingança contra os pretendentes, porém, quando prestes a terminar nossa leitura, descobrimos que Ulisses retorna, ao invés, mudado para esse novo mundo, revelando-se um aventureiro que não pertence mais àquele meio para o qual pretendia retornar: agora ele é um homem do mundo. Assim, essa ironia que se dá a partir da sucessão de eventos na linha temporal da narrativa, Muecke nomeia “Ironia de Eventos”, conceito exposto na página 95 deste trabalho.

Nesta linha de raciocínio, temos como vítima irônica o próprio Ulisses, e assim a sua epopeia, que nasce do intuito do retorno, mas que acomete na partida (talvez definitiva) do herói.

Em confluência com a linguagem irônica, o pós-modernismo também atua no sentido “corretor”, demonstrando reparos feitos pelos humanos no decorrer da História, mas que, no entanto, tais reparos são “ilusórios”, como coloca Hutcheon (1991, p. 24), oferecendo uma visão da contradição que repousa nas certezas do humanismo.

O "reparo" em Nessuno, ocorre em seu movimento de revelação, muitas vezes por conta do humor e da ironia, mas também de maneira direta através do comentário. Este reparo acontece em função da interpretação do texto homérico, revelando valores da época obscurecidos pela narrativa e internalizados ao mesmo tempo. Consideramos, portanto, que ao mesmo tempo em que a narração decrescenziana repara também enaltece, respeita e considera a obra em si dentro de seu contexto de produção e valor e, ainda, continua a história de Ulisses, ironizando a história presente na *Odisseia*, construindo um novo final que insere novos valores à obra, principalmente ao herói. Valores estes que atuam na diferença entre os presentes no herói da *Odisseia* e os novos, inerentes às atitudes do "novo" Ulisses decrescenziano.

A *Odisseia* como uma obra para a qual se volta o pensamento humanista, que coloca, por sua vez, o homem como centro do universo, ser sagrado e à parte dos demais seres vivos, é questionada, destrinchada pela narrativa de De Crescenzo. A aceitação da diferença é marcada na narrativa decrescenziana pela prostração diante da narrativa

homérica, reverenciando-a, porém, ao mesmo tempo, desconstruindo-a no ato narrativo revelador que aproxima o elevado *status* da épica ao mundano.

Observamos que a atuação da instância narrativa dinâmica em *Nessuno*, que flutua do comentário à narração, colabora para a demonstração da relativização entre o erudito e o comercial, da cultura de minoria (o poema épico) e da cultura popular (a narrativa com nuances da linguagem televisiva), revelando, dessa maneira, discursos construtores da realidade que se contrapõem em sua essência. Assim, o autor representa e apresenta a obra, porém, através do filtro de seus "pressupostos discursivos e estéticos" (cf. HUTCHEON, 1991, p. 24).

Consideramos, por fim, a obra *Nessuno* como representante da estética pós-moderna, pois, por meio de seu fazer narrativo, dialoga e repensa o passado e o presente, mescla gêneros heterogêneos que conversam entre si, sendo a presença do discurso e da narrativa na retomada do texto-fonte homérico uma ferramenta para realizar essa fusão de gêneros no que diz respeito à forma. Além disso, o discurso irônico e relevador, ao mesmo tempo humorístico e sério, traz o passado ao presente e leva o presente ao passado por via de suas comparações, estudos e relativizações dos fatos narrados no texto-fonte em relação com os valores e fatos da cultura contemporânea à produção da obra e presentes na subjetividade de seu narrador.

## 6. Considerações finais

Durante o percurso desta pesquisa, chegamos a possíveis interpretações da manifestação da instância narrativa em *Nessuno*, a qual, premeditadamente considerávamos como uma instância única, que não apresenta separação entre escritor e narrador, por inserir informações de cunho autobiográfico e fazer autorreferência, apresentando um narrador que interpela o leitor no decorrer da obra, criando assim uma relação direta entre o narrador (auto identificado como Luciano De Crescenzo) e o dispositivo leitor.

Em primeiro lugar, quanto ao gênero apresentado, concebemos a obra ao mesmo tempo como uma narrativa, como Literatura e também como um ensaio. Concluimos que seria uma narrativa por apresentar em seu conteúdo o modo narrativo, por meio do qual são apresentados os fatos narrados no texto-fonte *A odisseia*, mas não somente é a narrativa da *Odisseia* como também apresenta uma recriação por meio da retomada do mito no contexto contemporâneo ao autor, que poderíamos nomear de moderno, apresentando uma perspectiva diferente para a interpretação dos personagens e do narrador de Homero, por meio de seus julgamentos. Além disso, insere um novo final na história homérica, que também dá à obra um novo sentido, espelhado na mudança de atitude do herói Ulisses que decide lançar-se novamente à aventura depois de ter defendido seu lar dos pretendentes. E, por fim, é um ensaio, pois discute a natureza da obra, da narração homérica e os costumes gregos com tom pedagógico e científico, citando inclusive fontes de pesquisa e trechos do texto-fonte. Ou seja, coloca-o como objeto de estudo enquanto narra seu conteúdo. Portanto, o gênero de *Nessuno* é um gênero híbrido, entre ensaio narrativo e narrativa literária.

Devido à característica de hibridez da referida obra, encontramos motivos para considerar o narrador como “plural”, igualmente híbrido, pois verificamos que ele sai do discurso e entra na narrativa alternadamente no decorrer da obra. Enquanto no discurso é cientista e pesquisador, apresenta, acompanha e ensina o leitor, auxiliando na interpretação da obra e, ao mesmo tempo, divertindo-o. Mas insere também, entre as sequências narrativas inspiradas na *Odisseia*, outras que se referem a mitos diversos, ou a dados culturais napolitanos relacionados à sua vida. Mais ainda, encontra também espaço para inserir relatos autobiográficos na obra, fazendo com que o leitor conheça a história do sujeito empírico Luciano De Crescenzo. Enquanto isso, o narrador da *Odisseia* de De Crescenzo apresenta um tipo de arquienuciador, que está presente nas falas dos

personagens, o que constitui, a nosso ver, a que este narrador decrescenziano assume tanto as roupas do sujeito empírico quanto as máscaras dramáticas necessárias para a criação do enunciado literário, visto que interpreta os personagens sem deixar que se apague o seu *ethos*.

Assim, entendemos a construção de um narrador plural em *Nessuno* como uma manifestação do *ethos* do conhecido apresentador de programas e ator Luciano De Crescenzo, pois verificamos grande consonância de atributos ligados a ambos os *ethos*, o do apresentador e do narrador, em suas atividades na TV e no livro. Com isso, respondemos à questão a respeito da constituição da instância narrativa em *Nessuno*, concluindo que, apesar dos relatos autobiográficos e da grande semelhança no modo pelo qual Luciano De Crescenzo apresenta os programas sobre mitos e apresenta literariamente os mitos e demais dados presentes em *Nessuno*, não podemos considerar que não exista a separação entre narrador e escritor em *Nessuno*, pois enquanto o escritor é um ser com uma complexidade infinitamente maior que o narrador, por sua natureza empírica, o narrador, por sua vez, é apenas uma instância criada para transmitir ao leitor, de uma maneira eficiente, o conteúdo da obra. O *ethos*, portanto, pode ser atribuído apenas ao narrador decrescenziano, e não ao escritor Luciano De Crescenzo. A nosso ver, o que ocorre é a manifestação do mesmo *ethos* na TV e na obra literária, corroborado pela figura pública de Luciano De Crescenzo, o que Maingueneau (2020) chama de *ethos prévio*, ou seja, aquele já conhecido pelo leitor.

Por fim, consideramos *Nessuno* uma obra híbrida que une narrativa e ensaio literários por apresentar um narrador “plural” multifacetado e onipresente, que povoa a obra toda no seu fazer narrativo, aliando o objetivo pedagógico de ensinar conteúdos de Literatura e Cultura clássicas ao objetivo de proporcionar entretenimento ao leitor. Tal manifestação é construída graças ao tom descontraído que sugere uma narração tipo de improviso, bem-humorada, que ligamos ao tom cronista e também à configuração do contador de histórias.

Todos esses elementos somados constroem uma obra mergulhada na estética pós-moderna, que revisita o cânone do texto literário mitológico e muda sua forma, o destitui de seu *status* elevado, contrapõe e ressignifica a História da obra por meio de uma racionalidade vinculada ao contexto no qual está inserido o autor, este, por sua vez, está iluminado pela luz das tecnologias de comunicação e transmissão de informação de seu tempo. Esse autor utiliza como recurso o humor e a ironia, características que traz de suas outras atividades como divulgador e ensaísta.

Instância narrativa inovadora, gênero literário híbrido, fusão entre figura do escritor e do narrador – um narrador plural, e demais detalhes apontados por nós durante a análise empreendida fazem de *Nessuno* não somente obra instigante para os estudos literários, mas também uma importante contribuição para o ensino de Literatura e o estudo de Mitologia e Cultura gregas, pois adequa uma obra de difícil acesso pela sua linguagem elevada e rebuscada a um público atual, o qual procura velocidade e eficiência em suas leituras, pois são amplas as possibilidades promovidas pelas tecnologias e pela divulgação do conhecimento e da informação proporcionadas pela época em que vivem.

Assim, o leitor de *Nessuno*, ao mesmo tempo em que estuda Literatura clássica, Cultura grega e Mitologia, é também envolvido por uma leitura leve, descontraída, bem-humorada e completa, que compila informações além daquelas encontradas no texto-fonte, fazendo da obra um prato cheio (e delicioso) para os interessados no assunto.

## REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, D. Inferno. In: *A divina comédia*. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ARISTÓTELES. Poética. In: *Vida e obra*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1999.
- ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, T. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003, p. 55-63.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 405-441.
- BENJAMIN, W. O contador de histórias. In: BENJAMIN, W. *Linguagem, tradução, literatura; filosofia, teoria e crítica*. 2. Ed. e trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.
- BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: UNICAMP, 1996.
- BRANDÃO, J. S. *Mitologia grega*. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BRUNEL, P. (Org.) *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CAMPBELL, J. O Mito e o Mundo Moderno (Cap. I) e A saga do herói (Cap. V). In: CAMPBELL, J. *O poder do mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athenas, 1990. p. 3-38 e 131-174.
- CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- DE CRESCENZO, L. *Nessuno*. Milano: Oscar Mondadori, 1997.
- DE CRESCENZO, L. I grandi miti greci – 01 – Prologo, Parte 1. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (13:29 min). Publicado pelo canal PagliaQuotidiana. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=QUBG0L1O9VU&t=201s&ab\\_channel=PagliaQuotidiana](https://www.youtube.com/watch?v=QUBG0L1O9VU&t=201s&ab_channel=PagliaQuotidiana). Acesso em: 20 out. 2021.
- DE CRESCENZO, L. I grandi miti greci - 17 - Le 12 fatiche di Ercole. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (17:05 min). Publicado pelo canal PagliaQuotidiana. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=r6uFrbEgzWg&ab\\_channel=PagliaQuotidiana](https://www.youtube.com/watch?v=r6uFrbEgzWg&ab_channel=PagliaQuotidiana). Acesso em: 20 out. 2021.
- DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.
- D'ONOFRIO, S. *Da Odisséia ao Ulisses: evolução do gênero narrativo*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

- ECO, U. Pirandello ridens. In: ECO, U. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FAIVRE, A. Hermes. In: BRUNEL, P. (Org.) *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 448-466.
- FRANCO, C. Cani i porci. In: *Gli animali e i loro uomini*. Siena: Protagon, 2008. p. 45-51.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Ed. 782. Lisboa: Arcádia, 1976.
- GRANJA, L. *Machado de Assis – Primeiras Crônicas: o surgimento do grande ironista*. Campinas: Unicamp, 1992. Disponível em: <http://www.reposip.unicamp.br/xmlui/bitstream/handle/REPOSIP/269922/Granja%2c%20Lucia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 17/0/2017.
- GRIMAL, P. *A mitologia grega*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- GRIMAL, P. *Mitologia clássica: mitos, deuses e heróis*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- HAMILTON, E. Os deuses, a criação e os heróis primitivos (Primeira Parte) e Os grandes heróis (Terceira e Quarta Partes). In: HAMILTON, E. *Mitologia*. Tradução de Jeferson L. Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 21-124 e 205-360.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1960.
- HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1967.
- HUTCHEON, L. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- JAEGER, W. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- KOHLER, D. Ulisses. In: BRUNEL, P. (Org.) *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 898-916.
- LUKÁČSKS, G. *Teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Editorial Presença: Lisboa, 1962.
- MAINGUENEAU, D. *Elementos de linguística para o texto literário*. Tradução de



Maria Augusta de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MAINGUENEAU, D. *Variações do ethos*. Tradução de Marcos Marcionilo. – 1. Ed. São Paulo: Parábola, 2020.

MOSSÉ, C. *Dicionário da civilização grega*. Tradução de Carlos Ramalhete, com colaboração de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. São Paulo: Parábola, 2020.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

NEIVA, C. M. E. *Questionamentos e reflexões no exercício cronístico de Clarice Lispector*. Caligrama, v. 1, n. 2 (2005). Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/64275//>>. Acesso em: 10 de outubro de 2020.

PAIVA, M. H. N. *Contribuição para uma estilística da ironia*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos e Fundação C. Gulbenkian, 1961.

PAVIANI, J. *O ensaio como gênero textual*. Caixas do Sul: Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais – O Ensino em Foco: 2009. ISSN 1808-7655. Disponível em: <<https://www.academia.edu/36376181/O\_ensaio\_como\_genero\_textual>>. Acesso em: 16 de jan. 2022.

PIRANDELLO, L. L'umorismo. In: *Saggi, poesie, scritti vari*. 5ª ed. Milão: Arnoldo Mondadori, 1993.

POSSENTI, S. Ethos atribuído por enunciadores. In: *Estudos da língua(gem)*. v. 18, n. 3, Vitória da Conquista, 2020, p. 3-14. ISSN: 1982-0534. DOI: 10.22481/el.v18i3.7931.

SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.