



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Campus de São José do Rio Preto

Pedro Henrique Pereira Graziano

O Fantástico, o Maravilhoso e o Estranho na composição da figura do narrador em
Castelli di rabbia, de Alessandro Baricco

São José do Rio Preto
2017

PEDRO HENRIQUE PEREIRA GRAZIANO

O Fantástico, o Maravilhoso e o Estranho na composição da figura
do narrador em *Castelli di rabbia*, de Alessandro Baricco

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do Título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-graduação em Letras, Área de concentração - Teoria e Estudos Literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: Capes

Orientação: Profa. Dra. Maria Celeste
Tommasello Ramos

São José do Rio Preto
2017

Graziano, Pedro Henrique Pereira.

O fantástico, o maravilhoso e o estranho na composição da figura do narrador em Castelli di rabbia, de Alessandro Baricco / Pedro Henrique Pereira Graziano. -- São José do Rio Preto, 2017
109 f.

Orientador: Maria Celeste Tommasello Ramos

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura italiana. - Séc. XX. - História e crítica. 2. Gêneros literários. 3. Literatura fantástica italiana. 4. O maravilhoso na literatura. 5. Análise do discurso narrativo. 6. Baricco, Alessandro, 1958- Castelli di rabbia - Crítica e interpretação. 7. Benjamin, Walter, 1892-1940. – Crítica e interpretação. I. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. II. Título.

CDU – 850.09"19"

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Pedro Henrique Pereira Graziano

O Fantástico, o Maravilhoso e o Estranho na composição da figura
do narrador em Castelli di rabbia, de Alessandro Baricco

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para
obtenção do Título de Mestre em Letras, junto ao
Programa de Pós-graduação em Letras, Área de
concentração - Teoria e Estudos Literários, do Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade
Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: Capes

Orientação: Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos – Orientadora (UNESP – IBILCE – São José
do Rio Preto – SP)

Profa. Dra. Roberta Barni (USP – FFLCH – São Paulo – SP)

Profa. Dra. Maria Cláudia Rodrigues Alves (UNESP – IBILCE – São José do Rio Preto –
SP)

Profa. Dra. Adriana Lins Precioso (UNEMAT – FAEL – Sinop – MT)

Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattnher (UNESP – IBILCE – São José do Rio Preto – SP)

São José do Rio Preto

17 de fevereiro de 2017

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, minha namorada e meus amigos pelo incentivo e pelo apoio ao longo deste percurso.

Agradeço à Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos pela paciente e competente orientação ao longo destes dois anos.

Agradeço a todos os docentes que contribuíram enormemente com o embasamento necessário para a construção desta dissertação.

Agradeço à Capes pelo fomento fornecido para a realização da pesquisa.

Resumo: O objetivo desta pesquisa será de esclarecer como os modos literários Fantástico, Maravilhoso e Estranho, como os define Ceserani (2006), são importantes para a composição e valorização da figura do narrador na sociedade contemporânea, em *Castelli di rabbia*, de Alessandro Baricco (1991). Acredita-se que o narrador presente na obra corpus seja aquele sobre o qual fala Walter Benjamin (1996), que seria uma figura decadente e quase extinta devido ao advento da modernidade e ao declínio da experiência coletiva. O autor da obra corpus, de origem italiana, constrói uma narrativa em que há diversas narrações menores que compõem o corpo de seu romance, e cada uma destas pequenas narrações acontecerá dentro de um universo insólito, no qual se alternarão os modos literários anteriormente citados. Para o estudo dos modos literários, serão utilizados autores como Furtado (1980), Ceserani (2006), Bessière (1974), e também algumas considerações de Todorov (1975), estudioso pioneiro nesta área. Cada uma das pequenas histórias contadas tem em comum o fato de que dizem respeito a um objetivo de vida de um personagem em um universo imaginário, no qual as regras que regem o mundo natural se encontram abolidas. Todos os objetivos são aparentemente impossíveis e irrealizáveis, e, no entanto, os personagens insistem em busca-los. Neste estudo deseja-se mostrar como a ânsia de realização destes objetivos e o fato dos personagens nunca se desencorajarem dialoga diretamente com as ideias de Walter Benjamin e suas considerações sobre o narrador e a modernidade, na medida em que cada personagem narra sua história como faziam os antigos narradores que antecederam a modernidade, período no qual, segundo Benjamin, a arte de narrar está em vias de extinção. Objetiva-se explicitar como Alessandro Baricco emprega os modos literários Fantástico, Maravilhoso e Estranho a serviço da valorização do narrador, criando alegorias a partir do universo imaginário, no qual os personagens narram e compartilham experiências como faz o narrador definido por Benjamin. As alegorias construídas objetivam criar uma associação do ato de narrar com o ato de resistência à morte da narração e do texto literário como obra de arte, visto que a partir da modernidade burguesa, a literatura de modo geral passa a ser vendida como bem de consumo, de modo que perde seu caráter de instrumento através do qual se aconselha e se compartilha experiências, havendo uma perda dos antigos valores.

Palavras-chave: *Alessandro Baricco, Castelli di Rabbia, Fantástico, Narrativa, Walter Benjamin*

Riassunto: Lo scopo di questo lavoro è di dimostrare l'importanza dei modi letterari Fantastico, Meraviglioso e Strano, come li definisce Ceserani (2006), nella composizione e valorizzazione del narratore nella società contemporanea in *Castelli di rabbia*, di Alessandro Baricco (1991). Si crede che il narratore in quest'opera sia quello di cui parla Walter Benjamin (1996), che sarebbe una figura decadente e quasi estinta a causa del avvento della modernità e della decadenza della speranza collettiva. L'autore dell'opera, di origine italiana, costruisce una narrativa in cui ci sono varie narrazioni più piccole che compongono il corpo del suo romanzo, e ognuna di queste piccole narrazioni si verifica dentro di un universo insolito, in cui ci sarà un'alternanza tra i modi letterari succitati. Per studiare questi modi saranno utilizzati autori come Furtado (1980), Ceserani (2006), Bessière (1974), e anche qualche considerazioni di Todorov (1975), studioso pioniere in questo campo di studio. Ognuna delle piccole storie raccontate ha un rapporto con un obiettivo di vita di un personaggio in un universo immaginario in cui le regole applicate al mondo naturale non si applicano. Tutti gli obiettivi sono apparentemente impossibili e irraggiungibili, e comunque i personaggi insistono in realizzarli. In questo lavoro lo scopo è di dimostrare come l'ansia di realizzazione di questi obiettivi e il fatto dei personaggi non rinunciarci mai crea un dialogo con le idee di Walter Benjamin e le sue considerazioni che riguardano il narratore e la modernità, nella misura in cui ogni personaggio narra la sua storia come lo facevano gli antichi narratori, quelli che precedono la modernità, periodo in cui, secondo Benjamin, l'arte di narrare sta per sparire. Abbiamo lo scopo di illustrare come Alessandro Baricco impiega i modi letterari Fantastico, Meraviglioso e Strano come strumenti per valorizzare il narratore, in modo che possa creare allegorie a partire dall'universo immaginario in cui i personaggi narrano e condividono esperienze come fa il narratore suggerito da Benjamin. Le allegorie costruite hanno l'obiettivo di creare un'associazione tra l'atto di narrare come forma di resistenza alla morte della narrazione e del testo letterario come opera d'arte, visto che a partire dalla modernità borghese, la letteratura in generale diventa un bene di consumo, quello che risulta nella perdita del suo carattere di strumento tra cui si può consigliare e condividere esperienze, risultando nella perdita di antichi valori.

Parole-chiave: *Alessandro Baricco, Castelli di rabbia, Fantastico, Narrativa, Walter Benjamin*

Abstract: The goal of this research is to clarify how the literary modes Fantastic, Wonderful and Strange, as defined by Ceserani (2006), are important for the composition and valorization of the figure of the narrator in contemporary society in Alessandro Baricco's *Castelli di rabbia* (1991). It's believed that the narrator in this work is the one took into consideration by Walter Benjamin (1996), which would be an almost extinct decadent figure due to the arrival of the modernity and the decline of collective experience. The Italian author of this work builds a narrative in which there are several smaller narratives that compose the novel. Each one of these smaller narratives happens inside of a fantastic universe, in which the above-quoted literary modes take place alternately. To study these literary modes, authors such as Furtado (1980), Ceserani (2006), Bessière (1974), and also some considerations of Todorov (1975), pioneering author in this field of study, will be taken into consideration. Each one of the smaller stories narrated have in common the fact that they approach a life goal of some character inside of an imaginary universe, in which the rules of our natural world no longer exist. All these goals are apparently impossible and unreachable, and, however, the characters insist on pursuing them. The goal of this research is to demonstrate how the yearning of accomplishment of these goals and the fact that the characters never lose their faith build a strong dialogue with Walter Benjamin's conceptions about the narrator and modernity, given that each character narrates his story as well as the ancient ones that preceded this period, in which, according to Benjamin, the art of narrating is about to disappear. The objective of this study is to make explicit how Alessandro Baricco employs the literary modes Fantastic, Wonderful and Weird to revalorize the narrator, creating allegories based on an imaginary universe. In this universe, the characters narrate and share experiences, as well as the narrator defined by Walter Benjamin does. The allegories built have the goal of creating an association between the act of narrating and the act of resisting to the death of narrative and of literature as art, given that after the arrival of bourgeois modernity, literature in general starts to be sold as merchandise. Therefore, literature loses its advisable character, being an object through which it is possible to share experiences. This causes the loss of ancient literary values.

Key-words: *Alessandro Baricco, Castelli di rabbia, Fantastic, Narrative, Walter Benjamin*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
------------------------	-----------

1º CAPÍTULO: A SOCIEDADE BÁRBARA DE ALESSANDRO BARICCO

<i>1.1. Os bárbaros e a mutação da arte na sociedade contemporânea</i>	<i>19</i>
<i>1.2. A eliminação da distância – a narrativa como resistência</i>	<i>36</i>

2º CAPÍTULO: O FANTÁSTICO, O ESTRANHO E O MARAVILHOSO EM CASTELLI DI RABBIA

<i>2.1. O fantástico como estado de convergência entre mundos</i>	<i>45</i>
<i>2.2. Quinnipak: um mergulho no mundo do maravilhoso.....</i>	<i>53</i>
<i>2.3. O fantástico como alívio ao peso do mundo.....</i>	<i>60</i>

3º CAPÍTULO: O TRABALHO DE BARICCO SOB A PERSPECTIVA DA MODERNIDADE BENJAMINIANA

<i>3.1. O declínio da narrativa na sociedade bárbara</i>	<i>64</i>
<i>3.2. O sujeito isolado e a queda da aura</i>	<i>73</i>
<i>3.3 A ressignificação da arte a partir da alegoria</i>	<i>86</i>

CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
-----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS	105
--------------------------	------------

INTRODUÇÃO

A narrativa é algo que faz parte do cotidiano do ser humano desde sempre. Narra-se a todo o momento: para contar histórias, para ensinar, para informar, criar diálogos, etc. É difícil conceber a vida sem esta faculdade que nos parece tão natural e tão facilmente alcançável. Basta acessar um banco de dados interno para embasar aquilo que se quer dizer e começar a narrar. Ao menos deveria ser assim. No entanto, cada vez mais, é possível notar que o ato de narrar tem deixado de ser tão simples quanto poderia parecer de imediato. No mundo há cada vez menos espaço para o compartilhamento de ideias e cada vez mais espaço para o isolamento do homem e seu abandono em relação ao outro. Vivemos em um mundo cuja produtividade e a lucratividade imperam em detrimento da relação entre pessoas. Cada vez menos o homem busca seu semelhante para compartilhar algum tipo de saber e cada vez mais as interações são baseadas em interesses guiados pela lógica do consumo. Cria-se mais textos e propagandas publicitárias que histórias e fábulas.

Walter Benjamin (1996, p. 200) define o narrador como: “um homem que sabe dar conselhos”. No mundo em que o que mais vale é o valor comercial e não a interação e a convivência, a capacidade de aconselhar e receber conselhos encontra-se prejudicada e enfraquecida. O homem preocupado com o trabalho e com a vida financeira deixa a construção da vida em comunidade de lado, de modo que a individualidade passa a imperar em detrimento da coletividade. Ainda Benjamin afirma que “É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 1996, p. 197). Nota-se, desta forma, que o narrar, que a princípio nos parece tão natural e inalienável, enfrenta um período de decadência nos tempos atuais.

A exacerbação do mundo da produtividade, contexto em que tudo é feito o mais rapidamente possível para fins lucrativos, gera o declínio da capacidade do homem de desacelerar a vida frente a qualquer estímulo. Desde estímulos humanos, nas relações com seus semelhantes, até estímulos artísticos, que é o ponto central desta pesquisa. A narrativa, a capacidade de aconselhar, será o fato artístico central sobre o qual o foco será mantido. Será estudado como a realidade em que se destacam o capital, o consumo, a produtividade exacerbada e a velocidade com que tudo acontece interferem e pouco a pouco alienam o homem da faculdade de intercambiar saberes e experiências com seu semelhante, tendo como objeto de observação o romance *Castelli di rabbia*, traduzido

para o português como *Mundos de vidro*, do autor italiano Alessandro Baricco. É importante ressaltar que o autor da obra *corpus* é um leitor e estudioso do trabalho de Walter Benjamin, tendo ministrado aulas sobre as ideias benjaminianas no Teatro Palladium no ano de 2011, o que aproxima ainda mais as ideias do filósofo alemão com o fazer literário do romancista italiano.

A ideia trazida pelo título original em italiano está diretamente ligada à temática abordada pelo autor ao longo do romance: a fragilidade da busca do homem rumo a si mesmo, tentando escapar do desencontro com o mundo com que sofre o tempo todo. Cada um dos personagens do romance teria uma busca pessoal para encontrar a parte de si que foi perdida a partir do contato com o mundo da aceleração e da produtividade. Gradualmente a velocidade deste universo do romance é responsável pelo desmanche e pela frustração destas buscas, que acabam se dissolvendo e chegando subitamente a um fim. A forma delicada e minuciosa como cada um dos personagens interage com o mundo se constrói de modo similar à edificação de um castelo de areia, *sabbia*, no italiano. *Castelli di sabbia*, ou seja, castelos de areia, mesmo que edificadas com grande grau de maestria, não são capazes de resistir à força das ondas que os acometem na beira da praia, e ao menor toque da água acabam sucumbindo. É o que acontece com os objetivos dos personagens de *Castelli di rabbia*, título que traduzido literalmente para o português significa *Castelos de raiva*. A partir da frustração e da raiva que os emudecem e os isolam, edificam uma procura por si mesmos com toda a maestria que são capazes de encontrar, e que ao fim, serão destruídos quando a realidade invade a obra, trazendo todos os castelos feitos de raiva abaixo, da mesma maneira como ocorreria com castelos de areia em uma praia. Esta ideia não pôde ser mantida na tradução publicada em português, cujo título é *Mundos de vidro*. A ideia da tradução do nome da obra continua denotando a fragilidade dos objetivos e das buscas do personagem, mas acaba por deixar de lado a ideia da fragilidade comparada à de um castelo de areia.

A obra *Castelli di rabbia* foi o primeiro romance publicado por Alessandro Baricco. Desde sua estreia o livro foi muito bem recebido pela crítica, tendo até mesmo recebido prêmios como *Premio Campiello* e *Prix Médicis Étranger*. O autor é responsável pela criação de outros romances de grande repercussão, não apenas no cenário nacional italiano, mas também internacionalmente. Em 1993, publicou *Oceano mare*. Em 1994, publica *Novecento*, posteriormente adaptado para o cinema com o filme *La leggenda del pianista sull'oceano*, traduzido para o português como *A lenda do*

pianista do mar, no ano de 1998, sob a direção de Giuseppe Tornatore. Em 1996, foi a vez de *Seta*, que seria transmutado para o cinema, com roteiro de sua autoria, em 2005. *City* veio em 1999, *Senza sangue* em 2002; *Questa storia*, em 2005 (obra que lhe rendeu o “Prêmio FriulAdria ‘La storia in um romanzo’”); *Emmaus*, em 2009 (que lhe rendeu o “Premio Giovanni Boccaccio” também pela sua “Multidisciplinar atividade” além do romance), *La storia di Don Giovanni*, em 2010, *Mr. Gwyn*, em 2011 e *Tre volte all'alba*, em 2012.

Além de sua produção romanesca, Baricco atua em outros campos da arte: é graduado em filosofia, estudou piano em conservatório, dedica-se à crítica musical, tendo publicado os ensaios *Il gênio in fuga* (1998), sobre Rossini, e *L'anima di Hegel e le mucche del Winsconsin* (1993), tecendo relações entre a música e a modernidade. Além de publicar sobre música, é responsável por ensaios a respeito de arte, teatro, cinema e cultura em geral, contexto em que se destaca o texto *I barbari: saggio sulla mutazione* (2008), que terá grande importância neste estudo. Apresentou um programa de rádio intitulado “*L'amore è un dardo*”, dedicado a explicações sobre óperas líricas. O programa estabelecia uma espécie de ponte entre o fascinante mundo artístico que envolve a construção e a realização das óperas, cujas peculiaridades são desconhecidas de muitas pessoas e, em especial, do público em geral. A finalidade evidente do programa foi a de trazer a compreensão de tal mundo artístico ao alcance de um número maior de pessoas, tendo um caráter didático.

No início da década de 90, Baricco, juntamente com um grupo de amigos, fundou a “Escola de Narrativa Holden”, em Turim – Itália, na qual até hoje são ministrados cursos e técnicas narrativas para roteiros, jornalismo, videogames, novelas e contos. O nome da Escola é referência direta a uma obra literária - *The Catcher in the Rye*, traduzida como *O jovem Holden*, escrita pelo norte-americano J. D. Salinger e publicada em 1951. Nela, podemos ver narrada a história do adolescente Holden Caulfield, que conta suas impressões depois de fugir da escola da qual havia sido expulso e ir “conhecer o mundo”.

Foi na mesma época que iniciou outra atividade inovadora: o “Projeto TOTEM”. Juntamente com amigos, ele levou ao palco um show diferente: trechos de peças (“peças do mundo”), músicas, trechos de obras literárias e de óperas que eram apresentados por Eugenio Allegri, Gabriele Vacis, Stefania Rocca e Lella Costa, além dele, de forma teatral, em locais públicos, como um show inovador que permaneceu em cartaz até 2001. Foi gravado e disponibilizado em vídeo (“Totem 1” e “Totem 2”) e rendeu o livro

escrito em coautoria com Roberto Tarasco e Gabriele Vacis, intitulado *Balene e sogni*, publicado em 2003.

Entretanto, seu trabalho não é isento de críticas. Na época da publicação de seu romance *Questa Storia*, no ano de 2005, houve uma polêmica entre Baricco e o crítico italiano Giulio Ferroni. Em artigo escrito por Baricco no jornal *La Repubblica*, Baricco comenta sobre o episódio em que, durante uma leitura do jornal *l'Unità*, deparou-se com uma crítica de Ferroni, comparando o último trabalho do romancista italiano à obra de outro autor também italiano, Sebastiano Vassalli. Ferroni tece críticas positivas à obra de Vassalli e conclui seu texto realizando a seguinte comparação: “*Que distância abissal da repugnante e maliciosa épica automobilística do último Baricco.*”¹ (FERRONI, 2005) (tradução nossa). As críticas sofridas por Baricco dizem respeito ao caráter pouco ortodoxo de suas obras, apresentando um estilo de escrita e romances cujos conteúdos fogem ao tradicional. Ainda no mesmo artigo, Baricco comenta que: “*Sei que para pessoas cultas e inteligentes como Citati e Ferroni os meus livros estão para a literatura assim como o fast-food está para a cozinha francesa ou como a pornografia para o erotismo.*” (BARICCO, 2005)² (tradução nossa), referindo-se às críticas recebidas não apenas por parte de Giulio Ferroni, mas também de Pietro Citati, que disse, também ao escrever para o *La Repubblica*, que ao assistir os Jogos Olímpicos de Inverno, pôde vivenciar tamanho prazer que “*Esquecia tudo: o tédio, a mediocridade, os erros da minha vida, e finalmente esquecia a Ilíada de Baricco*”³[...]” (CITATI, 2005).

Às críticas, o autor responde, em artigo publicado no mesmo jornal em que foram veiculados os textos críticos, acusando seus críticos Citati e Ferroni de “arrogância intelectual”:

Que tipo de arrogância intelectual pode induzir a pensar que não seja útil entender uma deterioração como esta, e quem sabe explicá-la a quem não tem os meios para compreendê-la? Como podem não intuir que talvez meus livros sejam pouca coisa, mas neles os leitores encontram algo que alude a uma ideia diferente de livro, de narração escrita, de emoção da leitura? Porque não tentam pensar que exatamente isto – uma ideia nova,

¹ Che distanza abissale dalla stucchevole e ammiccante epica automobilistica dell'ultimo Baricco! ” (FERRONI, 2005)

² Lo so che per persone intelligenti e colte come Citati e Ferroni i miei libri stanno alla letteratura come il fast-food alla cucina francese, o come la pornografia all'erotismo. (BARICCO, 2005)

³ dimenticavo tutto: le noie, le mediocrità, gli errori della mia vita; dimenticavo perfino l'Iliade di Baricco [...]” (CITATI 2005)

desagradável e discutível de prazer literário – é o vírus que já está circulando no sistema sanguíneo dos leitores, e que talvez muita gente precisasse que vocês explicassem o que é este impensável que está chegando, e este aparente apocalipse que está acontecendo? (BARICCO, A. 2005) (tradução nossa)⁴

A resposta do autor evidencia aquele que é um de seus traços mais marcantes no fazer literário: a introdução de diferentes noções de narração e emoção de leitura. Contesta o fato de seus críticos, do alto de seus conhecimentos, ignorarem que sua obra, ao fugir de um padrão, pode criar uma nova ideia de prazer literário. Conclui seu comentário dizendo que justamente por ignorarem este caráter inovador e sedutor de seus romances, é melhor que os deixem de lado: “*Digo-o no modo mais simples e gentil possível: ou tenham a coragem e a capacidade de lidar seriamente com meus livros ou deixem-nos de lado e caleem-se.*” (BARICCO, 2005.)⁵ Neste estudo, será analisada justamente a forma como seu romance atinge o leitor com sua concepção de narrativa escrita.

Desde seu primeiro trabalho, Baricco mantém um objetivo em foco: trabalhar a arte em geral e a literatura em específico a fim de valorizá-las na sociedade contemporânea. O autor o faz não somente com a publicação de romances, mas também por meio de trabalhos musicais, visto que tem formação na área, ministrando cursos sobre filosofia e literatura, trabalhando com programas midiáticos na televisão, rádio e internet, escrevendo peças teatrais, dentre as quais está um de seus mais notáveis trabalhos, *Novecento*, e também roteirizando e dirigindo filmes, como já anteriormente citado. Cada uma destas obras busca abordar a arte e a literatura como elementos desvalorizados nos dias atuais e criar, por meio de sua obra, um polo de resistência a esta desvalorização, encorajando sua revalorização, mesmo em meio a uma sociedade que as tem como bem de consumo, tratando-as como produtos rentáveis. A sociedade levada em conta neste trabalho é aquela definida pelo autor Marshall Berman (2007, p. 16-17) como moderna, declarando-a como elemento responsável pela fragmentação das relações humanas em um mundo de produtividade exacerbada. O homem que se

⁴ Ma quale arroganza intellettuale può indurre a pensare che non sia utile capire una degenerazione del genere, e magari spiegarla a chi non ha gli strumenti per comprenderla? Come si fa a non intuire che magari i miei libri sono poca cosa, ma lì i lettori ci trovano qualcosa che allude a un'idea differente di libro, di narrazione scritta, di emozione della lettura? Perché non provate a pensare che esattamente quello - una nuova, sgradevole, discutibile idea di piacere letterario - è il virus che è già in circolo nel sistema sanguigno dei lettori, e che magari molta gente avrebbe bisogno da voi che gli spiegaste cos'è questo impensabile che sta arrivando, e questa apparente apocalisse che li sta seducendo?

⁵ Lo dico nel modo più semplice e mite possibile: o avete il coraggio e la capacità di occuparvi seriamente dei miei libri o lasciateli perdere e tacete (BARICCO, 2005.)

encontra neste cenário moderno difuso e o responsável por seu emudecimento é aquele cuja trajetória é isolada, não havendo comunhão com o mundo que o cerca, situação da qual não é capaz de se livrar:

Portanto, não só a sociedade moderna é um cárcere, como as pessoas que aí vivem foram moldadas por suas barras; somos seres sem espírito, sem coração, sem identidade sexual ou pessoal — quase podíamos dizer: sem ser. (BERMAN, 2007, p. 26)

Outro elemento comum em suas obras é o fato de criar um universo no qual as regras do mundo natural, aquele que concebemos como nossa realidade, com tudo aquilo que percebemos de forma palpável, se encontram suspensas. Para criar uma obra cujo objetivo é levar o leitor a reflexões a respeito das condições da arte, Baricco cria sempre um universo que, mesmo buscando traços do mundo natural para a construção de sua verossimilhança, possui sua própria dinâmica e suas próprias regras.

É importante levar em consideração, no entanto, como se dá a relação entre o trabalho artístico de Baricco e a concepção de modernidade com a qual trabalha. O autor toma como pano de fundo para seu trabalho seus estudos a respeito ideias de Walter Benjamin, que fala sobre o mundo estandarizado e automatizado em que o homem não é mais capaz de reconhecer a si mesmo em seu semelhante. É um contexto em que o trabalho artesanal dá lugar ao trabalho nas indústrias, situação na qual o homem se isola e deixa de viver experiências a nível social. Benjamin escreve sobre esta realidade no período da perseguição nazista da Segunda Guerra Mundial. Há uma distância temporal entre este período e a época em que Baricco produz *Castelli di rabbia*, já próximo ao fechamento do século. Os contextos de produção midiáticos são diferentes nas duas situações, de modo que aquilo que Benjamin enunciava se aplica de formas diferentes ao tempo da enunciação do romancista alemão. Neste trabalho será elucidada a forma como a partir da aplicação destas ideias, que seguem os grandes conflitos mundiais, em romances que tomam vida décadas depois, Baricco procura revitalizar o debate proposto por Walter Benjamin juntamente com a arte de narrar aplicada no romance.

Um dos elementos centrais da discussão será o modo insólito constituinte da mecânica da narrativa deste romance. Em *Castelli di rabbia*, é descrita a trajetória de diferentes personagens que vivem em uma cidade chamada Quinnipak, a qual faz parte de uma realidade paralela à nossa, sendo um universo fictício que toma o nosso como

pano de fundo, mas que funciona com mecânicas diferentes. Nesta cidade, cada um dos personagens tem um objetivo de cunho fantástico, ou seja, possuem natureza insólita, destoando daquilo que concebemos como normal. A economia de Quinnipak gira em torno da fábrica de vidros, cujo dono é Dan Rail. Sr. Rail é um personagem bastante peculiar cujo objetivo é a construção de uma linha de trem que não leve a lugar algum, simplesmente para que possa sentir o prazer de estar a bordo de uma máquina veloz. A esposa de Dan Rail, Jun Rail, ao fim da narrativa se mostra uma personagem muito importante, uma vez que a narradora de toda a história é ela. Além deles, há uma dupla de grandes amigos: Pekisch, o músico que perdeu sua nota musical interior, aquela que o define como ser humano, e está desesperadamente à procura dela; e Pehnt, o garoto que tem medo de crescer, visto que lhe é entregue um casaco tamanho adulto no começo da narrativa, e lhe é dito que, quando o casaco servir perfeitamente, ele deverá ir embora de Quinnipak, pois a vida adulta o espera, de modo a concluir que o passar do tempo e o crescimento é aquilo que Pehnt mais teme. Há também Hector Horeau, um homem que almeja construir um palácio totalmente feito de vidro, razão pela qual contrata os serviços de Dan Rail. Este palácio de vidro objetiva proteger o personagem do mundo externo. Ainda que possa ver o mundo do interior de seu palácio, estará protegido do contato direto com ele.

Todos esses personagens, ao decorrer da narrativa, edificam seus sonhos assim como são edificados castelos de areia (*“Castelli di rabbia”*, como mencionado, faz referência à expressão *“castelli di sabbia”* em italiano, ou seja, castelos de areia), construídos grão a grão com dedicação e esforço. Entretanto, são facilmente dissolúveis, assim como os castelos de areia que podem vir abaixo ao simples toque de uma onda. O foco do romance se dá na construção destes castelos e como ela se dá de um modo que jamais teria lugar em nosso mundo automatizado. Uma vez que nos preocupamos com o trabalho e a produtividade, não há tempo para pensarmos em construir nossos sonhos como se constrói um castelo de areia. O viés insólito de Quinnipak se dá justamente pela existência de personagens que se propõem a dedicar suas vidas à construção de seus castelos, por mais artilosa e longa que seja.

Para a análise da obra, será tomado como contraponto o mundo da barbárie, como Baricco o descreve em seu ensaio de 2008 *I barbari: un saggio sulla mutazione*, que será o tema do primeiro capítulo da dissertação. Para o autor, mundo da barbárie é aquele em que vivemos e cuja principal característica, que rege todos os outros aspectos de funcionamento, é a velocidade. Não se pode perder tempo com análises ou reflexões

pausadas sobre a vida. Exige-se que o homem seja veloz e se encaixe neste contexto de velocidade absoluta, caso contrário estará deslocado da norma estabelecida. O mundo dos bárbaros é aquele em que a obra de arte deixa de ser um elemento responsável pela construção de um saber legítimo ou de algum tipo de experiência, sendo utilizada unicamente como bem de consumo, reproduzida em massa como todo o resto.

Será estudado como o trabalho de romancista de Baricco repensa o mundo dos bárbaros, do qual ele mesmo faz parte, com o objetivo de recuperar alguns valores que têm sido perdidos devido à ação das progressivas mutações bárbaras, de modo que o leitor se desautomatize frente à sua realidade, que o impele à automaticidade.

Para trabalhar com a conceituação do Fantástico, modo literário empregado para a construção da cidade de Quinnipak, na elaboração do segundo capítulo do texto, serão levados em conta os autores Ceserani (2005), que considera o fantástico e seus desdobramentos, o maravilhoso e o estranho como modos literários, e não como gêneros, visto que, para ele, são modos de trabalhar a literatura que se aplicam a diversos gêneros literários; Bessière (1974), que faz considerações a respeito da contraposição do mundo real e da ficção para que a partir da convergência haja a construção do fantástico; Furtado (1981), levando em conta as diferenciações bastante claras que faz entre os três modos; e Laplantine & Trindade (1996), considerando a conceituação que fazem do imaginário. Pelo viés destes autores e suas teorias, será feito um estudo dos modos do fantástico e como contribuem para a criação de um estado de desautomatização no leitor, que encontrará em Quinnipak uma espécie de refúgio à mesmidade do mundo que o cerca.

A respeito dos estudos da figura do narrador, para a construção do terceiro e último capítulo da dissertação, serão utilizados os textos de Walter Benjamin (*O narrador*, 1996, e *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, de 2012) para uma melhor compreensão da modernidade e da queda da aura, ou seja, do aqui e do agora, do contexto de produção da obra de arte que deixa de existir no mundo da reprodutibilidade técnica. Para compreender as ideias de Walter Benjamin serão utilizados textos de teóricos que estudam o autor, como: Kothe (1978), que estabelece uma importante correlação entre o trabalho de Walter Benjamin e Adorno, dois teóricos da escola de Frankfurt; Lima & Magalhães (2010) e Oliveira (2009), que estudam o declínio da experiência, contrapondo a experiência ilegítima da modernidade com a experiência legítima do tempo do trabalho artesanal, ou seja, a experiência coletiva baseada na vivência de uma comunidade; e Pereira (2013), que faz um estudo sobre a

alegoria em contraposição com o símbolo, que, de acordo com a autora, deixa de existir no mundo moderno, deixando espaço unicamente à existência de figuras alegóricas. Além destes, também serão empregadas as considerações de Adorno (2008) a respeito da figura decadente do narrador no mundo moderno. Neste capítulo objetiva-se por explicitar o modo como o mundo cindido, em que a coletividade deu lugar à individualidade, é um mundo, segundo tais autores, onde não se poderia compartilhar experiências, isto é, não se poderia mais narrar como já se pôde, juntamente com a maneira como Baricco procura subverter esta queda da experiência coletiva, criando um mundo alegórico voltado à revalorização da arte.

Espera-se, com este trabalho, contribuir com estudos já realizados a respeito de outras obras de Baricco, cuja principal proposta é a revalorização da figura do narrador e o estabelecimento da narrativa como ato de resistência frente à barbárie; e também criar um campo fértil para novas pesquisas na área, visto que é um autor ainda de pouca visibilidade no Brasil. Para a análise do romance, *Quinnipak* é considerada como um ponto flutuante entre nossa realidade e a ficção a partir do qual podemos estabelecer relações alegóricas que nos permitem refletir a respeito de nosso próprio mundo e como lidamos com ele diariamente, sem levar em consideração suas nuances.

CAPÍTULO 1: A SOCIEDADE BÁBARA DE ALESSANDRO BARICCO

1.1. OS BÁRBAROS E A MUTAÇÃO DA ARTE NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

É notável que haja, segundo os autores citados anteriormente, uma mudança na forma como a arte é produzida e consumida em nossa sociedade se for feita uma comparação com a situação vigente no período que antecede a modernidade, se concebermos modernidade, como sugere Schuller (1989, p. 79), como o período que se inicia com o princípio do século XVI, quando há o início das revoluções intelectuais e artísticas renascentistas, e que perdura até a sequência das grandes guerras que abalaram o século XX, quando a arte passa a se manifestar por meio de vanguardas. Esta mudança se mostra ainda mais acentuada se for feita uma reflexão a respeito do papel e do funcionamento da arte em nossa sociedade contemporânea. Há uma imensa gama de fenômenos observáveis que são bastante particulares e característicos de nossos tempos: os *best-sellers*, os grandes filmes de Hollywood, repletos de efeitos especiais que lotam as salas de cinema, os filmes e seriados reproduzidos exaustivamente por dispositivos eletrônicos, programas de televisão interativos, entre outros.

A arte tida como “tradicional” seria, de acordo com o pensamento comum, aquela que se encontra exposta em museus, em galerias de arte. Nos grandes centros urbanos ao redor do mundo há incontáveis lugares nos quais se pode entrar e passear pelos corredores admirando quadros e esculturas que já não são parte do nosso atual paradigma artístico. É como se entrássemos em um mundo no qual há uma suspensão parcial da “nossa” arte, e no qual podemos desbravar a arte que foi de outros, que não faz parte desses tempos. No entanto, logo há a quebra desta distância entre o “eu” e o “outro”, há um colapso entre os dois mundos na medida em que os *smartphones* e máquinas fotográficas vão aparecendo nas mãos dos visitantes para registrar aquele novo universo.

Este é o mundo que Baricco tenta compreender e abordar em sua obra *I barbari: un saggio sulla mutazione*, do ano de 2008. O autor fala justamente do mundo dos *Best-sellers* comprados para ocupar um belo lugar na estante, da música que é reproduzida nos ambientes sociais e à qual nenhuma atenção especial é dada, dos estádios de futebol que não conseguem esgotar a venda de ingressos ao passo que há milhões de pessoas que acompanham aquele mesmo jogo das poltronas de casa pela televisão, ou mesmo do

mundo em que o vinho produzido nas pequenas vinícolas tradicionais familiares europeias é superado amplamente em venda por um vinho hollywoodiano, que é produzido em massa, sem os mesmos cuidados que são tomados no caso das vinícolas. É um mundo, segundo ele, em que a produção artesanal é amplamente substituída em prol de reprodução técnica, o que claramente se estende ao domínio da obra de arte. O vinho hollywoodiano é consumido na Europa, onde se encontram as vinícolas, na África, Iémen, em todo o mundo. Para Baricco, haveria uma cultura que deve ser reproduzida e revendida em todo o mundo, ou seja, um padrão cultural desejável que sobreponha amplamente outras iniciativas de criação, que é o caso das vinícolas familiares. Haveria, ainda, uma matriz que cria a cultura que deve ser replicada em todo o resto do mundo, o que o autor define como Imperialismo. Há a central do império, responsável pela difusão e criação de valores que serão replicados e comprados ao redor de todo o mundo, e poucos serão os desvios deste padrão:

Imperialismo. Poderíamos falar de globalização, mas neste contexto me parece mais preciso “imperialismo”. O vinho hollywoodiano se impôs no mundo também pelo motivo óbvio de que sua origem é americana. Pode inventar os mais refinados motivos que desejar, mas no final das contas, se quer entender por que hoje bebem vinho hollywoodiano no Iémen e produzem vinho hollywoodiano na África do Sul e até mesmo em Langhe, a resposta mais simples é: porque a cultura americana é a cultura do império. (BARICCO, 2008, p. 15) (tradução nossa)

Segundo Baricco, este padrão seria imposto de acordo com o estilo de vida americano, que seria a central do império. Evidentemente, esta imposição não se restringe ao vinho: toda a difusão de cultura e ideias também vem da central do império. É por esta razão que o que se toca nas rádios norte-americanas também tocará nas rádios europeias, sul-africanas ou nas do Iémen. E é justamente esta imposição que, segundo o autor, é responsável pela destruição da alma destes fatores culturais, ou seja, seus rituais de execução. Ele dá o futebol como exemplo: um dia já foi restrito à transmissão das pequenas televisões estatais, e, quando submetido ao padrão de espetacularização americano, passa a ter suas regras e constituição alteradas para que possa se encaixar nos padrões impostos (BARICCO, 2008, p. 19). Assim como o futebol ou o vinho hollywoodiano, todos os elementos constituintes da cultura que são permeados pelo imperialismo cultural, como denomina o autor, passam a ser produzidos, reproduzidos e consumidos de acordo com estas novas regras. O propósito a que servem, o público ao qual se destinam e a forma como serão feitos estão sempre de acordo com o que é

imposto pela matriz cultural, o que evidentemente restringe as possibilidades e a extensão que estes elementos poderiam atingir. Para o autor, caso não houvesse o predomínio do vinho hollywoodiano, possivelmente haveria uma maior variedade de produtos com diferentes níveis qualitativos, o que proporcionaria uma gama maior de escolhas àqueles que os consomem.

Esta condição à qual se submete a cultura de modo geral, juntamente com a obra de arte, constituiria a sociedade dos bárbaros, segundo Alessandro Baricco. Os bárbaros são aqueles que têm invadido o cenário urbano cultural e transformado a cultura deste meio, e esta transmutação cultural seria responsável pela difusão da barbárie e da criação de novos adeptos, novos bárbaros, que, por sua vez, dariam continuidade ao processo. Baricco (2008) busca entender quem são esses bárbaros, a razão pela qual existem e qual o impacto que geram na sociedade, sem que, no entanto, exclua a si mesmo deste quadro de barbárie, uma vez que o próprio romance, gênero literário fruto do mundo em mutação, é uma de suas principais ferramentas de ação.

Para o autor, a principal característica dos bárbaros, o que de fato define seu comportamento e o tipo de arte que lhes apraz, é a velocidade. A informação, o texto e a explicação devem ser breves e velozes. A compreensão da arte, ou da sociedade como um todo, não deveria, como defende o autor, ser feita de modo aprofundado. A motivação por trás de tudo deveria ser superficial, sem que fosse necessária muita reflexão. Não se deveria questionar a fundo o fato do vinho hollywoodiano ser vendido na África, seria necessário apenas seguir aquilo que o *script* social manda na sociedade imperialista. Não se deveria, do mesmo modo, questionar se as condições de transmissão esportivas foram alteradas e adequadas a padrões que já se faziam presentes na cultura norte-americana. Nem mesmo o que passa a ser valorizado neste mesmo cenário:

O mediano é veloz. O gênio é lento. Naquilo que é mediano o sistema encontra uma circulação rápida das ideias e dos gestos: no gênio, na profundidade do indivíduo mais nobre, este ritmo é destruído. Uma mente simples transmite mensagens mais rapidamente, uma mente complexa as desacelera. Zambrotta faz a bola rodar, Baggio a faz desaparecer. Pode até ser que te encante, mas o que deve prevalecer é o sistema, não ele mesmo. (BARICCO, 2008, p. 22)⁶

⁶ La medietà è veloce. Il genio è lento. Nella medietà il sistema trova una circolazione rapida delle idee e dei gesti: nel genio, nella profondità dell'individuo più nobile, quel ritmo è spezzato. Un cervello semplice trasmette messaggi più velocemente, un cervello complesso li rallenta. Zambrotta fa girare la palla, Baggio la fa sparire. Magari ti incanta, certo, ma è il sistema che deve vivere, non lui. (BARICCO, 2008, p. 22)

Portanto, segundo ele, a genialidade é suprimida em detrimento da rapidez e superficialidade, uma vez que o que se valoriza e o que se busca é aquilo que é rápido e dinâmico, que não demanda perder tempo para que se tenha uma boa compreensão. É neste contexto que se pode falar de obra de arte como elemento monetário, isto é, passível de comercialização e submisso a interesses econômicos de alguns produtores. A música, o livro, ou o filme seriam, segundo o autor, todos feitos com base nesse interesse pela superficialidade, e são colocados à venda para serem consumidos pela sociedade bárbara. Tudo que existia de modo artesanal e familiar, produzido lentamente com algum cuidado, é substituído pelo industrial e pelo que é mais facilmente encaixável na lógica do consumo, como Baricco expõe:

[...] onde havia empresas quase familiares em que a paixão convivia com lucros modestos, agora há enormes grupos editoriais que almejam os mesmos lucros da indústria alimentar (digamos uns 15%?); onde havia a livraria em que o comerciante aprendia e lia, agora há mega lojas com vários andares em que se pode encontrar CDs, filmes e computadores; onde havia o editor que trabalhava visando beleza e talento, agora há um comerciante que olha o autor com um olho, e o mercado com dois; onde havia uma distribuidora que funcionava com esteiras transportadoras quase vazias, agora há um congestionamento por onde passam apenas os produtos mais adequados ao mercado; onde havia páginas de resenha, agora há classificados e entrevistas; onde havia a comunicação de um trabalho sóbrio realizado, agora há uma publicidade excessiva e agressiva. Somem tudo, e terão noção de um sistema que, em cada um de seus segmentos, escolheu privilegiar o aspecto comercial em detrimento de qualquer outro. (BARICCO, 2008, p. 24)⁷

Fica evidenciada, desta forma, a predominância do aspecto comercial de tudo que se cria nessa sociedade invadida pelos bárbaros, do ponto de vista do autor. É justamente nesta sociedade que vem adquirindo novos moldes e novas formas de conceber a arte que entra o trabalho artístico de Alessandro Baricco. Como já dito, além

⁷ [...] dove c'erano aziende quasi famigliari in cui la passione si coniugava con profitti modesti, adesso ci sono enormi gruppi editoriali che mirano a profitti da industria alimentare (diciamo sul 15%?); dove c'era la libreria in cui il commesso sapeva e leggeva, adesso ci sono megastore a più piani dove trovi anche cd, film e computer; dove c'era l'editor che lavorava inseguendo bellezza e talento, adesso c'è un uomo marketing che con un occhio guarda all'autore, e con due guarda al mercato; dove c'era una distribuzione che funzionava da nastro trasportatore quasi neutrale, adesso c'è una strettoia dove passano solo i prodotti più adatti al mercato; dove c'erano pagine di recensioni, adesso ci sono classifiche e interviste; dove c'era la sobria comunicazione di un lavoro fatto, adesso c'è una pubblicità strabordante e aggressiva. Sommate tutto, e vi fate l'idea di un sistema che, in ogni suo passaggio, ha scelto di privilegiare l'aspetto commerciale rispetto a qualunque altro. (BARICCO, 2008, p. 24)⁷

de romancista, atua nas mais variadas áreas dentro da produção artística: música, filosofia, cinema, radialismo, dramaturgia. A partir da reflexão que levanta a respeito da mutação que a sociedade sofre e como esta afeta a arte e sua produção, Baricco procura enquadrar seu trabalho neste contexto. A princípio, a postura do autor não é de refutar e fugir a todo custo daquilo que define como barbárie. Para ele, a presença dos bárbaros é algo inevitável, e não se deve construir muralhas entre os leitores e eles (BARICCO, 2008, p. 83). Para o autor, não há separação clara entre a sociedade e os bárbaros, como se de fato houvesse um muro entre ambos. Mesmo porque, sua própria condição é de romancista, ou seja, uma figura bárbara que produz conteúdos a serem vendidos. A mutação imposta pela barbárie já é operante e inevitável e nós todos foram afetados:

Acreditem, não há fronteiras, não há civilização de um lado e bárbaros do outro: há apenas o espectro de uma mutação que avança e corre dentro de nós. Todos somos mutantes, alguns mais evoluídos, outros menos. Há aqueles que estão um pouco atrasados, aqueles que não perceberam nada, os que agem por instinto de modo consciente, aqueles que fingem não entender e os que nunca entenderão, aqueles que não se entregam e aqueles que avançam desenfreadamente. (BARICCO, 2008, p. 84)⁸

Portanto, fica claro que o autor não enxerga os bárbaros como uma ameaça a ser combatida, não há serventia em fazê-lo. Ele reconhece que têm presença estabelecida e definida na sociedade, de modo que o interessante é buscar modos de integração, de fazer com que, de alguma forma, o novo mundo da obra de arte criado pela mutação bárbara absorva alguns valores que Baricco considera importantes, e que, ele afirma, têm sido negligenciados. Com a prática da reprodução e consumo da arte nos moldes mercadológicos, ou seja, arte feita como produto vendável destinada a um consumidor, o autor observa a criação de um estado automatizado de leitura. É isto que ocorre, por exemplo, quando uma música é reproduzida em um restaurante onde as pessoas estão ocupadas com outras tarefas, de modo que é impossível destinar uma parcela suficiente de atenção à música, de modo a apreciá-la. Isto também acontece com o jogo que ocorre no estádio de futebol: ao deixar de frequentar o estádio para acompanhar a partida de

⁸ Non c'è confine, credetemi, non c'è civiltà da una parte e barbari dall'altra: c'è solo l'orlo della mutazione che avanza, e corre dentro di noi. Siamo mutanti, tutti, alcuni più evoluti, altri meno, c'è chi è un po' in ritardo, c'è chi non si è accorto di niente, chi fa tutto per istinto e chi è consapevole, chi fa finta di non capire e chi non capirà mai, chi punta i piedi e chi corre all'impazzata in avanti. (BARICCO, 2008, p. 84)⁸

casa, o espectador deixará de fazer parte do ritual de execução do esporte, ou seja, estará alheio ao sentimento de presenciar a execução da obra.

É como se todo o ritual por trás da criação e da apreciação da arte fosse interrompido com a inserção de uma velocidade excessiva, aquela que Baricco afirma ser buscada pelos bárbaros. É a destruição daquilo que Walter Benjamin chama de *aura*. A aura de uma obra de arte, segundo o autor, seria o momento de sua execução, acompanhado por todo o contexto em que se dá aquela reprodução, como expõe Kothe (1978) em sua obra *Benjamin e Adorno: confrontos*:

No ensaio sobre “A obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”. Benjamin afirma que, com a reprodução técnica, o aqui e o agora característicos da obra de arte desaparecem ou, no mínimo, se desvalorizam, destruindo-se assim o que ele denominou de “aura”. O aqui e o agora (*hic et nunc*), além de implicarem na duração material da obra e na sua capacidade de testemunho histórico, constituem sua legitimidade (*Echtheit*) e originalidade. A reprodutibilidade técnica acarreta outro tipo de percepção, por um lado atrofiadora e da diferença, e por outro, dessacralizadora. (KOTHE, 1978, p. 36)

Nos dois exemplos citados, da música que passa despercebida quando tocada em um restaurante, ou no caso do estádio de futebol vazio, o ritual do acontecimento do evento a ser apreciado está sendo completamente dessacralizado, uma vez que a situação de sua reprodução impediria uma real valorização do aqui e do agora, como exposto por Kothe acima. Ainda que a transmissão da partida de futebol aconteça ao vivo, o lugar em que se dá o aqui e o agora, em que de fato há o testemunho de sua execução, está dando lugar à transmissão à distância. Ficam claras as manifestações daquilo que Baricco chama de “mutações” em seu ensaio. Ao passo que a origem da produção artística se dá por meio do ritual permeado sempre pela oralidade, isto é, os primeiros narradores, criadores de histórias, seja por meio de contos ou canções, ou pinturas rudimentares, construíam seu saber e sua experiência através da tradição oral. Para Benjamin, a criação da arte e sua apreciação requeriam obrigatoriamente a presença do produtor e do interlocutor em uma situação ritualística na qual o conceito de aura se aplicava, já que sua duração material se restringia ao aqui e ao agora, não havendo reproduções em massa daquele momento posteriormente.

Evidentemente, sempre foi possível reproduzir a obra de arte, isto faz parte de sua natureza, como defende Benjamin (2012, p. 11) em seu ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, mas a arte que era passada adiante na época de

sua aura também era feita por meio da tradição oral e requeria da mesma maneira a construção da experiência por meio da presença e do diálogo. A situação enunciativa, o ritual de produção da narração era indispensável e o que lhe conferia sua aura, segundo o autor. É justamente este aspecto da tradição oral, responsável pela construção da uma experiência embasada na vivência aurática da produção da arte, levando em conta seu contexto de realização, que passa pela mutação e entra em declínio na sociedade bárbara. É neste contexto que o autor italiano fala da preservação de valores que vêm sendo perdidos:

Coisas que queremos que se mantenham intactas mesmo na incerteza de uma viagem sombria. Os laços que não queremos desfazer, as raízes que não queremos perder, as palavras não queremos deixar de dizer, e as ideias que não queremos deixar de lado. É um trabalho refinado. Um cuidado. Colocar a salvo aquilo que nos é importante em meio à grande corrente. É um gesto difícil porque não significa, jamais, salva-lo completamente da mutação, mas, sempre, na mutação. Porque aquilo que se salvar nunca será aquilo que resguardamos do tempo, mas aquilo que permitimos mudar, para que reinventasse a si mesmo em um novo tempo. (BARICCO, 2008, p. 85)⁹
(tradução nossa)

É uma temática recorrente na obra de Alessandro Baricco a busca dos personagens por algo perdido, algo que em algumas situações nem os próprios personagens podem compreender com clareza, mas sabem que há algo que lhes falta, e estão constantemente nesta busca. Também é o que acontece em *Castelli di rabbia*. Os personagens vivem na cidade imaginária de Quinnipak, uma realidade que se difere da nossa não por questões metafísicas da natureza, mas por abrigar personagens que sonham e almejam por objetivos que seriam irreais e inconcebíveis fora da cidade. Cada um dos personagens possui sua jornada em que buscam algo que estaria perdido: o Sr. Rail deseja construir uma linha de trem que não leve necessariamente a lugar nenhum, apenas para que possa sentir e vivenciar a velocidade do trem em movimento; o Sr. Pekisch procura desesperadamente uma nota musical que o defina como ser humano; Hector Horeau tem como objetivo de vida a construção de um palácio de vidro para que

⁹ Cosa vogliamo che si mantenga intatto pur nell'incertezza di un viaggio oscuro. I legami che non vogliamo spezzare, le radici che non vogliamo perdere, le parole che vorremmo ancora sempre pronunciate, e le idee che non vogliamo smettere di pensare. È un lavoro raffinato. Una cura. Nella grande corrente, mettere in salvo ciò che ci è caro. È un gesto difficile perché non significa, mai, metterlo in salvo dalla mutazione, ma, sempre, nella mutazione. Perché ciò che si salverà non sarà mai quel che abbiamo tenuto al riparo dai tempi, ma ciò che abbiamo lasciato mutare, perché ridiventasse se stesso in un tempo nuovo. (BARICCO, 2008, p. 85)

possa ver o mundo através do material translúcido, mas de modo que o que está depois do vidro não o atinja diretamente; o garoto Pehnt, cujo anseio é nunca crescer, pois isso significaria o fim de sua estadia em Quinnipak e a consequente entrada no mundo em que aqueles sonhos são inconcebíveis.

Não apenas em *Castelli di rabbia* figura este assunto. Permeia também muitas outras de suas obras, sendo parte importante de sua constituição: em *Omero, Iliade*, de 2004, há a incessante busca de Aquiles pela paz, pelo afastamento definitivo do combate. Repetidamente o guerreiro se recusa a voltar ao campo de batalha, independentemente das pressões que todos buscam exercer sobre ele. Em seu famoso romance, originalmente escrito por Baricco como roteiro de teatro e posteriormente adaptado como obra cinematográfica, *Novecento*, temos o pianista, cujo nome intitula a obra, que nasceu a bordo de um cruzeiro, descobriu seu talento para tocar piano a bordo deste e jamais desceu em terra firme. Também para *Novecento*, não faltam oportunidades de descer do navio e conhecer o mundo exterior, e repetidamente também se recusa a fazê-lo, permanecendo no navio até o fim da narrativa.

A questão da busca presente em seus romances dialoga diretamente com aquilo que propõe em seu ensaio. Há a procura por algo que não existe mais, ou que ao menos está em vias de extinção. Segundo Baricco, é a tomada de consciência a respeito dos fatos sociais, o questionamento, o despertar de uma reflexão, que estariam desaparecendo. Para ele, na sociedade bárbara não haveria mais espaço para questionamento ou para uma análise pausada e desacelerada seja do que for; os bárbaros, como dito, buscam e valorizam aquilo que é passageiro e veloz. Por esta razão, Baricco os compara a surfistas de cristas de ondas, visando sempre à permanência na superfície, evitando o contato com a profundidade a todo custo:

Poderíamos afirmar que o pesadelo do bárbaro é enroscar-se em seu trajeto, ou ser desacelerado pela tentação de uma análise, ou ainda parado por um desvio inoportuno em direção à profundidade. Por isso tende a buscar estâncias passageiras, que em vez de segurá-lo, impulsionam-no. Busca a crista da onda para poder surfar livremente. Onde a encontra? Naquilo que chamamos espetacularidade. A espetacularidade é um misto de fluidez, de velocidade, de síntese, e técnica que gera uma aceleração. (BARICCO, 2008, p. 61) (tradução nossa)¹⁰

¹⁰ Si potrebbe affermare che l'incubo del barbaro è rimanere invischiato dai punti in cui transita, o rallentato dalla tentazione di un'analisi, o addirittura fermato da un'inopinata deviazione verso la profondità. Per questo tende a cercare stazioni di passaggio che invece di trattenerlo, lo espellono. Cerca la cresta dell'onda, per poter surfare da dio. Dove la trova? Dove c'è quello che noi chiamiamo

É como acontece em *Castelli di rabbia*, quando é descrito o modo como o mundo passa através da janela do trem. O trem é descrito como uma espécie de elemento metonímico da modernidade, dentro do qual é possível ver o passar da vida em uma velocidade estonteante. Não é possível observar de maneira pausada nenhum dos objetos ou paisagens que passam pela janela do trem. Tem-se apenas um vislumbre do objeto:

E na janelinha – na janelinha, do outro lado do vidro, desfilavam as coches de um mundo feito de pedaços, perenemente em fuga, estilhaçado em milhares de imagens que duravam apenas um instante, arrancado por uma força invisível. (BARICCO, 1999, p. 55)¹¹

É possível distinguir apenas o espectro da paisagem, somente borrões das árvores e pessoas localizadas fora daquela máquina de gerar velocidade. Remo Ceserani (2002), em sua obra *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, discorre a respeito da representatividade da figura da locomotiva nos romances modernos:

Não são poucos os textos que representam o trem como símbolo do progresso, do caminho agora direto e acelerado da sociedade humana, com auxílio da tecnologia, em direção às novas fronteiras e conquistas da modernidade. Trata-se de uma tradição cultural e literária, por sua vez também consistente, de conotações positivas do trem, da ferrovia, da velocidade das viagens, da bravura das linhas que atravessam as planícies e os montes da Europa, e também dos transcontinentais e transiberianos, do luxo e do caráter aventureiro do Expresso do Oriente, do heroico trabalho dos maquinistas, dos foguistas, dos construtores de lastros e dos assentadores de trilhos, dos sinaleiros, dos que trabalham com as pás removendo a neve. Poesias entusiásticas de escritores de clara adesão democrática e progressista, histórias e canções do Oeste, mitologia futurista, museus da ciência e da técnica, colecionismo, canções soviéticas da revolução intituladas Locomotiva nossa não pare: e todo um patrimônio cultural e textual que faz parte desta tradição. (CESERANI, 2002, p. 49) (tradução nossa)¹²

spettacolarità. La spettacolarità è un misto di fluidità, di velocità, di sintesi, di tecnica che genera un'accelerazione. (BARICCO, 2008, p. 61)

¹¹ E nel finestrino - nel finestrino, di là dal vetro, sfilavano via i cocci di un mondo fatto a pezzi, perennemente in fuga, sminuzzato in migliaia di immagini lunghe un istante, strappato via da una forza invisibile. (BARICCO, 2007, p. 61-62)

¹² Non pochi sono i testi che rappresentano il treno come simbolo del progresso, del cammino ormai diritto e accelerato delle società umane, con l'aiuto della tecnologia, verso le nuove frontiere e conquiste della modernità. Di qui una tradizione culturale e letteraria, anch'essa consistente, di connotazioni positive del treno, della ferrovia, della velocità dei viaggi, dell'arditezza delle linee che attraversano le pianure e i monti d'Europa e poi di quelle transcontinentali e transiberiane, del lusso e dell'avventurosità esotica

Parece bastante apropriado o destaque dado à locomotiva em um romance cujo objetivo é denunciar a velocidade e a barbárie. O ritmo que o trem impõe ao passageiro é responsável pela fragmentação das imagens que passam pela janela. Assim como não se pode construir experiências em um mundo cuja principal característica é a aceleração, isto é, um mundo em que a barbárie impede qualquer tipo de análise ou contato atento e desacelerado. A compreensão do mundo a partir da locomotiva é fragmentada, impossibilitando sua compreensão completa. As imagens que passam pela janela do trem são apenas borrões do mundo externo. Isto justifica a aparição da máquina como grande obsessão de Dan Rail ao longo do romance: o personagem é completamente deslumbrado com as possibilidades do mundo bárbaro e com o novo paradigma de aceleração e velocidade que pode ser imposto sobre o antigo ritmo do mundo:

Nada deve ter parecido igual a antes de quando chegou a velocidade. Todas as emoções reduzidas a pequenas máquinas de revivenciar. Quem sabe quantos adjetivos de repente se revelaram ultrapassados. Quem sabe quantos superlativos se pulverizaram em um segundo, de momento para outro tristemente ridículos... Por si mesmo o trem não teria sido grande coisa,¹³ afinal não era nada mais que uma máquina... isto porém é genial: aquela máquina não produzia força, mas algo conceitualmente ainda nebuloso, algo que não existia: velocidade. Não era uma máquina que faz o que mil homens poderia fazer. Era uma máquina que faz o que jamais existiu. A máquina do impossível. (BARICCO, 1999, p. 53)

Esse argumento nos leva a pensar que, ainda segundo Baricco, o modo como nossa sociedade vê e consome a arte seria comparável a uma grande locomotiva conduzida pelo pensamento e pelo modo de agir dos bárbaros. Não há tempo a perder com análises pausadas, com a busca de valores originais que incentivam a criação da

dell'Orient Express, dell'eroica operosità dei macchinisti, dei fuochisti, dei costruttori di massicciate e posatori di binari, dei segnalatori, delle squadre di spalatori antineve. Poesie entusiastiche di scrittori di chiara adesione democratica e progressista, storie e canzoni del West, mitologia futurista, musei della scienza e della tecnica, collezionismo, canzoni sovietiche della rivoluzione intitolate Locomotiva nostra non ti fermar: e tutto un patrimonio culturale e testuale che rientra in questa tradizione. (CESERANI, 2002, p. 49)

¹³ Niente dev'esser sembrato uguale a prima quando arrivò la velocità. Tutte le emozioni ridotte a piccole macchine da ritarare. Chissà quanti aggettivi si rivelarono improvvisamente scaduti. Chissà quanti superlativi si sbriciolarono in un attimo, tutto d'un colpo tristemente ridicoli... Di per sé il treno non sarebbe stata gran cosa, non era poi che una macchina... questo però è geniale: quella macchina non produceva forza, ma qualcosa di concettualmente ancora sfumato, qualcosa che non c'era: velocità. Non una macchina che fa ciò che mille uomini potrebbero fare. Una macchina che fa ciò che non era mai esistito. La macchina dell'impossibile. (BARICCO, 2007, p. 59)

obra de arte, como a tradição oral e a construção da experiência que possibilitam a valorização do aqui e do agora do fazer artístico.

O autor afirma que não haveria motivos para que exista a preocupação com o contexto de produção e reprodução de arte, já que aquilo que realmente importa é ter o vislumbre da superfície do objeto. Sr. Rail está deslumbrado com essa máquina do impossível. A ideia de poder visualizar uma enorme quantidade de objetos a uma velocidade espantosa lhe é inédita e causa fascínio. É como o visitante que percorre as galerias de museus com paredes e corredores repletos de obras de arte e não dedica mais do que alguns segundos de vislumbre a cada uma delas, pois fica fascinado pela quantidade de informação que tem diante de si. Deve percorrer aqueles corredores velozmente para poder chegar ao fim tendo visto tudo brevemente. Esta seria uma mutação bárbara que se instala no modo de consumir e apreciar: tudo deve ser rápido e dinâmico para que possa haver um contato curto e rápido que satisfaça a ânsia por velocidade do observador, denunciando esta mutação sintomática gerada pela barbárie de Baricco. Ao passo que, no período do trabalho artesanal, em que havia compartilhamento de experiências e uma vivência em que um sujeito reconhecia a si mesmo em seus semelhantes, não havia a necessidade da luta contra o tempo, que, após a invasão bárbara, passa a ser um elemento preponderante na maneira como tudo funciona. A conclusão do autor é que o ritmo da vida é acelerado, e todo o tempo deve ser devidamente marcado, por isso faz-se necessária a criação de uma máquina veloz como a locomotiva, que funciona como uma ferramenta na luta contra o tempo:

Nunca haviam tido necessidade, antes, do ritmo do relógio. Nunca. Porque não existia o trem. Não faziam sequer ideia dele. E então, viajar daqui para ali era uma coisa de tal forma lenta, e desengonçada, e casual, que, de qualquer modo, o tempo passava sem que ninguém sonhasse em opor-lhe resistência. Resistiam algumas discriminações gerais, – o alvorecer, o crepúsculo – todo o resto eram átimos confusos em uma grande mistura de instantes. Uma hora ou outra se chegava, era isso. Mas o trem... aquele era exato, era tempo transformado em ferro, ferro correndo sobre dois trilhos, sequela precisa de antes e depois, procissão interminável de dormentes... e acima de tudo... era velocidade... velocidade. (BARICCO, 1999, p. 52-53)¹⁴

¹⁴ Non ne avevano mai avuto bisogno, prima, della manfrina dell'orologio. Mai. Perché non esisteva il treno. Neanche lo possedevano come idea. E allora viaggiare da qui a là era una cosa talmente lenta, e sgangherata, e casuale, che comunque il tempo ci si smarriva senza che nessuno si sognasse di opporre resistenza. Resistevano un paio di generali discriminazioni -l'alba, il tramonto - tutto il resto erano attimi confusi in un'unica grande poltiglia di istanti. Prima o poi si arrivava, tutto lì. Ma il treno... quello era esatto, era tempo divenuto ferro, ferro in corsa su due binari, sequela precisa di prima e di poi, incessante processione di traversine... e soprattutto... era velocità... velocità. (BARICCO, 2007, p. 59)

No ensaio do poeta simbolista Baudelaire, *O pintor da vida moderna*, o autor diz que a arte, e tudo aquilo que é belo, se constitui a partir de dois elementos básicos: um transitório e um eterno. Sem o transitório, aquilo que diz respeito ao momento e à moda em que o objeto é observado, a significação deste não passaria de uma casca vazia:

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. Desafio qualquer pessoa a descobrir qualquer exemplo de beleza que não contenha esses dois elementos. (BAUDELAIRE, 2010, p. 852.)

Desta forma, fica claro que, para o autor, o elemento passageiro daquilo que é belo é, de fato, importante, algo sem o qual a arte se esvaziaria de sentido. As paixões do tempo em que o objeto é contemplado são essenciais para que se possa atribuir alguma carga emotiva ao trabalho. Portanto, Baudelaire (2010, p. 859) tem concepções da modernidade que vão ao encontro daquilo que enuncia Baricco: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”.

Portanto, ainda que o transitório seja importante, também o é aquilo que é eterno e imutável. Em meio aos *best-sellers* de prateleiras, dentre os quais os próprios trabalhos de Baricco se incluem, e às megaproduções hollywoodianas que seguem o padrão do que o romancista chama de imperialismo, o autor busca trabalhar com um fazer artístico que crie uma quebra com este padrão. Existe uma concepção automatizada devido ao consumo de arte em massa, e o trabalho de Alessandro Baricco visa muitas vezes efetuar uma mudança neste quadro operando a partir do interior desta realidade, já que seus trabalhos não são alheios a esta.

Em *Castelli di rabbia*, há momentos em que as personagens de Quinnipak se correspondem com outras que não pertencem à cidade onde ocorre a narrativa, e estes diálogos são sempre permeados por estranhamentos. Aqueles que estão fora de Quinnipak seriam aqueles que estão dentro do trem bárbaro tentando vislumbrar e compreender, sem que seja feito grande esforço para tal, o modo como as coisas funcionam na cidade. Aqueles que se correspondem com Quinnipak fazem parte da

mesma realidade de nós, leitores, que também temos um primeiro contato com um lugar em que impera o insólito e o que foge aos padrões.

Durante a narrativa, Peskich, que busca a todo custo sua nota musical perdida, realiza outros experimentos que ignoram as leis da física tal como a conhecemos, e por meio destes experimentos procura transmitir sua voz de uma parte a outra. Em uma passagem bastante simbólica, em que é representada a tentativa do homem de recuperar sua voz perdida na modernidade, já que a velocidade e o excesso de informações acabam por suprimir sua voz, lê uma passagem de um livro com a boca encaixada em um tubo, e objetiva fazer com que sua voz atravesse o tubo e chegue aos ouvidos do garoto Pehnt, que o está ajudando. Após a leitura, corre em grande excitação na direção do garoto para ter o veredito quanto ao resultado de seu experimento para descobrir, com frustração, que o menino nada ouviu e a voz tinha se perdido:

Não é possível, droga... Não é possível, não é possível, não é possível... não é possível desaparecer assim, em qualquer lugar deve ter ido parar... não se podem derramar litros e litros de palavras em cano e depois vê-las desaparecer assim, sob nossos próprios olhos... quem é que bebe toda aquela voz?... Deve haver algo errado, isto é mais do que certo... há um erro, é claro... em algum lugar, nós erramos... talvez fosse necessário um cano mais curto... ou talvez fosse preciso colocá-lo em declive, é isso aí, talvez fosse necessário um pouco de declive...[...] (BARICCO, 1999, p. 30)¹⁵

Consternado com o resultado negativo de sua tentativa, Pekisch se corresponde com o doutor Dallet, um especialista em propagação de sons. Doutor Dallet não vive em Quinnipak e ignora a natureza insólita dos habitantes da cidade, e sua análise em relação ao experimento de Pekisch na busca por uma voz perdida acontece unicamente pelo viés metafísico e científico. Como o passageiro do trem que olha para fora da janela apenas de relance, muitas vezes sem se preocupar em compreender aquilo que vê, aquilo que acomete seus sentidos, o secretário do doutor Dallet responde à correspondência de Pekisch:

Quanto à sua hipótese de “auto-escutador”, posso dizer-lhe que as suas teorias sobre a propagação do som apresentam, com relação às teorias do prof. Dallet, evidentes divergências. Divergências que o eminente professor

¹⁵ Non è possibile, accidenti... non è possibile, non è possibile, non è possibile... non può sparire così, da qualche parte deve andare a finire... non puoi versare litri e litri di spari parole in un tubo e poi vederle sparire così, sotto gli occhi... chi se la beve tutta quella voce?... C'è qualche errore, questo è sicuro... c'è e bbe un t bo più i q parte sbagliamo... forse ci vorre , p ccolo... o forse biso a metterlo leggermente in discesa ecco forse ci po' di pendenza... d'altronde è chiaro, quella è vorrebbe un ' pro rio a metà del tubo... (BARICCO, 2007, p. 37)

resumiu na afirmação que me sinto no dever de lhe transmitir na sua integral textualidade, “aquele homem está louco”. Aquele homem – diga-o para salvaguardar a nitidez da minha exposição – seria o senhor. (BARICCO, 1999, p. 34)¹⁶

O comportamento do Dr. Dallet frente aos anseios de Pekisch é bastante ilustrativo daquilo que Baricco considera superficial, como o bárbaro que luta para permanecer na crista da onda, evitando chegar a qualquer nível de profundidade. Baricco (2008, p. 39) cita Benjamin ao afirmar que este excesso de velocidade impede a criação de algum tipo de experiência. Para ele, a formação da experiência depende de vivências cotidianas, da experimentação, e ambas dependem de um contato que não seja superficial. Ao desconsiderar toda a vivência proporcionada pela busca de Peskich devido à incapacidade de qualquer abertura a experimentação em nível mais profundo, Doutor Dallet descarta a possibilidade de tomar o experimento insólito do personagem de Quinnipak como algo desautomatizador, que destoe do modo cientificista que faz com que descarte completamente aquilo que lhe foge a um conjunto de ideias pré-estabelecidas. É interessante notar, na mesma passagem do texto, que o correspondente direto de Pekisch, o assistente do doutor Dallet, que está apenas transmitindo o recado deixado pelo professor, mostra um comportamento menos repelente, visto que diz até mesmo para que Pekisch continue com seu experimento:

Acredito, estimadíssimo Sr. Pekisch, que o senhor deva continuar nos seus experimentos, e até intensificá-los e chegar a realizá-los de maneiras melhores e mais exaustivas. Porque o que o senhor escreve é absolutamente genial e, se assim posso expressar-me, profético. Não se deixe desanimar por estúpidos falatórios e tampouco, se me permite, pelas doudas observações dos acadêmicos. (BARICCO, 1999, p. 34)¹⁷

Ainda que o assistente faça parte do mesmo ambiente que o professor Dallet, ele mostra um comportamento diferente, até mesmo encorajando a continuidade do projeto insólito de Peskich, o que seria um ato de resistência à mutação bárbara, visto que não

¹⁶ Quanto alla Sua ipotesi di "autoascoltatore", posso dirLe che le Sue teorie sulla mobilità del suono presentano, rispetto alle teorie del prof. Dallet, evidenti divergenze.

Divergenze che l'eminente professore ha riassunto nella affermazione, che mi corre il dovere di riportarLe nella integrale testualità, "quell'uomo è pazzo".

Quell'uomo - lo dico a salvaguardia della chiarezza del mio resoconto - sarebbe Lei. (BARICCO, 2007, p. 39)

¹⁷ Io credo, stimatissimo Sig. Pekisch, che Lei debba continuare nei suoi esperimenti, e anzi intensificarli e arrivare a realizzarli nel migliore e più esauriente dei modi. Perché ciò che Lei scrive è assolutamente geniale e, se così mi posso esprimere, profetico. Non si faccia fermare dalle stupide dicerie della gente, e nemmeno, se mi è concesso, dalle dotte osservazioni degli accademici. (BARICCO, 2007, p. 40)

se limita a conceber o fato sob a mesma ótica superficial, ignorando toda a busca interior por trás do experimento. O diálogo com este personagem desperta alguma sensibilidade no assistente, de modo que, ainda que tenha consciência de que do ponto de vista puramente científico o experimento não produzirá resultado algum, pode perceber uma busca mais profunda do que puramente a comprovação e experimentação física da propagação do som. Pekisch não deseja teorizar e encontrar métodos eficientes para estudar o modo como sua voz pode se propagar mais rapidamente através do tubo, para que posteriormente isso seja aplicado para algum fim prático, que seja capaz de economizar seu tempo. Este é o modo de pensar bárbaro: tudo é visto pela superfície, tudo deve ser superficial. O estudo e a observação de um objeto devem servir para que a vida seja agilizada, não para que seja responsável pela retenção da atenção por mais tempo que o necessário para que se tenha uma breve impressão, segundo este modo de concepção. É como professor Dallet vê o experimento: a busca profunda de Pekisch por sua voz interior, pela melodia com a qual busca preencher sua alma, não condiz com a praticidade e velocidade que lhe parecem úteis. Não pode perder seu tempo buscando a fundo algo cuja existência ignora, isto é, a busca mais profunda por trás da curiosidade científica, o que lhe é um processo automático, diferentemente de seu assistente, que mostra um comportamento desautomatizado frente às propostas do músico.

Grande parte do trabalho literário de Alessandro Baricco tem como foco a desautomatização do leitor frente a situações insólitas e comportamentos que de certo modo destoam daquilo com o qual estamos habituados. É o que faz em *Omero, Iliade*, de 2004, com a reescrita do clássico homérico. É sabido por todos que, na *Ilíada* homérica, texto fonte da recriação intertextual de Baricco, Aquiles sucumbe à ira em determinado momento, o que o leva a voltar a pegar em suas armas e tirar a vida de Heitor, que foi o responsável pela morte de seu companheiro Pátroclo.

Grande parte da narrativa gira em torno da resistência de Aquiles em tornar ao combate. Apesar de sua natureza guerreira, que seria responsável por um ímpeto que o impeliria ao combate independentemente das circunstâncias, na narrativa de Baricco, ao longo do período em que se encontra afastado do combate, há uma grande reflexão sobre a natureza da guerra e as razões pelas quais homens devem combater. É explorada a natureza feminina de Aquiles que, assim como a das mulheres durante a guerra, que permanecem em suas casas esperando pela volta dos que lhe são queridos, mostra-se presente no personagem. A cada dia tem mais apreço pela estadia em sua tenda a realizar outros afazeres que em nada lembram sua natureza guerreira, pois não vê mais

propósito em direcionar suas energias ao combate (BARICCO, 2004, p. 65). Nota-se, assim, que o foco da narrativa do romance é o questionamento da barbárie da guerra, e não apenas sua descrição.

Em *Castelli di rabbia*, do mesmo modo é feito, por meio da narrativa, um trabalho de desautomatização. Cada um dos personagens é como um narrador que procura sua voz, sua essência, em meio à barbárie citada por Baricco. Em nada contribui o emprego de um paradigma prático e científico, que visa explicações racionais para a busca de Pekisch. É da própria natureza da narração evitar explicações, como defende Benjamin, em seu ensaio *O narrador*:

Metade da arte narrativa está em evitar explicações. [...] O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1996, p. 203)

Não há nenhuma explicação lógica a respeito dos motivos pelos quais o Sr. Rail deseja construir uma linha de trem que não tenha algum destino em especial. O personagem não mantém seu pensamento na superfície, ou seja, não imagina o trem como simplesmente um meio prático capaz de locomover um sujeito de um ponto ao outro. Seu interesse real está em vivenciar a experiência de estar a bordo de uma máquina capaz de fazer com que se tenha uma visão acelerada do mundo de fora, deseja experimentar velocidade a bordo da “máquina do impossível” (BARICCO, 1999, p. 53), e vivenciar algo que jamais havia sido vivido por um homem:

- Caro engenheiro Bonetti, o único e verdadeiro sentido de um trem é o de correr pela superfície da terra com uma velocidade que nenhuma outra pessoa ou coisa é capaz de ter. O único e verdadeiro sentido de um trem é que o homem entra nele e vê o mundo como nunca viu antes, e vê tanto, de uma só vez, como nunca viu em mil viagens em diligências. Se depois, nesse meio tempo, essa máquina consegue carregar um pouco de carvão ou algumas vacas de um lugar para outro, tanto melhor: mas não é isso que é importante. Portanto, no que me concerne, não há nenhuma necessidade de que o meu trem tenha uma cidade onde chegar, porque, em geral, não precisa obrigatoriamente chegar a parte alguma, sendo a sua tarefa a de correr a cem por hora no meio do mundo e não a de chegar a qualquer lugar. (BARICCO, 1999, p. 72)¹⁸

¹⁸ - Caro ingegner Bonetti, l'unico vero senso di un treno è quello di correre sulla superficie della terra con una velocità che nessun'altra persona o cosa è in grado di avere. L'unico vero senso di un treno è che l'uomo ci sale sopra e vede il mondo come non l'ha mai visto prima, e ne vede così tanto, in una volta sola, come non ne ha mai visto in mille viaggi in carrozza. Se poi, nel frattempo, questa macchina riesce anche a portare un po' di carbone o qualche vacca da un paese all'altro, tanto di guadagnato: ma non è

É o mesmo caso de Pekisch. De fato, não importa se as condições, sob o ponto de vista de um embasamento científico, aquele empregado pelo Dr. Dallet, não condizem com as ideais para a realização de um experimento que poderá ter os resultados desejáveis. A busca da voz interior do personagem não será mais facilmente concluída se o cano pelo qual declama trechos de um livro para Pehnt estiver isolado de outras vibrações, que são as condições descritas como ideais na carta que recebe do assistente do professor. Importa o fato de que não é capaz de encontrar sua voz, assim como o narrador benjaminiano, e recorre a todos os meios nos quais pode pensar para reencontrá-la.

Para prosseguir com sua busca, o personagem se vale não apenas do experimento discutido, mas também de outros meios: cria um “humanófono”; um instrumento musical constituído por seres humanos que cantam uma nota musical ao ser acionada uma corda ligada a seus pulsos, que é puxada através da ativação de teclas de uma espécie de piano, tocado por Pekisch. Objetiva construir um saber, uma experiência que lhe permita encontrar aquilo que procura através da experimentação, que, como defende Mataragi em sua dissertação *O ser narrativo e ressonante em Novecento, de Alessandro Baricco*, é um processo que deve ser contraposto ao de informação veiculada velozmente. A construção de uma experiência depende de uma vivência profunda, que não pode se dar por meio de uma leitura puramente objetiva:

A noção de tempo agora concebida pelo homem é de constante aceleração, fato refletido na maneira de narrar, que necessita ser informativa e objetiva, mesmo ao risco de aparecer como superficial. Notamos que a experiência que estruturava as narrativas de viagem, remetendo ao saber obtido no deslocamento espacial, bem como aquela acumulada com o tempo, tornou-se desinteressante ao texto agora também abreviado. (MATARAGI, 2012, p. 29)

Aquilo que a autora chama de “texto abreviado” corresponde à difusão massiva de informações e imagens que emudece todo e qualquer sujeito que seja submetido a este tipo de informação, que se caracteriza pela brevidade e velocidade. Este texto abreviado corresponde à massa de vozes que desencoraja o narrador e que impede a

quello l'importante. Perciò, per quanto mi riguarda, non c'è nessun bisogno che il mio treno abbia una città dove arrivare, perché, in generale, non ha bisogno di arrivare da nessuna parte essendo il suo compito quello di correre a cento all'ora in mezzo al mondo e non di arrivare in qualche posto. (BARICCO, 2007, p. 78)

construção de experiências legítimas, já que a velocidade, retomando a ideia de Baricco, é um dos valores imperativos na sociedade da barbárie, à qual os protagonistas de *Castelli di rabbia* procuram resistir ao longo da narrativa.

1.2 A ELIMINAÇÃO DA DISTÂNCIA – A NARRATIVA COMO RESISTÊNCIA

Com a introdução e o predomínio da velocidade como fator determinante no consumo de produções artísticas, já evidenciado anteriormente segundo Baricco, o leitor, que poderia ser chamado também de consumidor, busca cada vez mais eliminar a distância que existe entre ele e a obra. Segundo Benjamin (2012, p. 28-29), a aura de um objeto determina a existência de alguma distância em relação a seu observador: “O que é propriamente aura? Um estranho tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja”. Também na mesma obra o autor acrescenta:

Trazer para mais próximo de si as coisas é igualmente um desejo apaixonado das massas de hoje, como o é a tendência desta de suplantar o caráter único de cada fato por meio da recepção de sua reprodução. Diariamente, torna-se cada vez mais irresistível a necessidade de possuir o objeto na mais extrema proximidade, pela imagem, ou, melhor, pela cópia, pela reprodução. (BENJAMIN, 2012, p. 29)

Em oposição à reprodutibilidade técnica que faz com que as obras sejam facilmente acessadas em todos os lugares, a ponto de muitas vezes passarem despercebidas, a obra feita nos moldes artesanais que precedem a modernidade era contemplada por poucos. Para o autor italiano, o bárbaro não leva em conta a distância que existe entre ele, contemplador, e a coluna grega que observa no museu. A coluna está ali, ao alcance de sua mão, exposta para que seja contemplada sem parcimônia. Não é preciso refletir a respeito de seus traços ou do grande aprendizado arqueológico do monumento, como afirma Baricco:

Um corolário fascinante a respeito de um posicionamento como este é: o passado se encontra sobre uma única linha, definindo-se como algo que não é mais. Enquanto isso, para a civilização, exatamente o fato de sempre medir a distância do passado, preenchendo-a e entendendo-a, é o ponto central da questão, absolvido pela sublime perícia do arqueólogo e do conhecimento. Para o bárbaro esta distância é padronizada: a coluna grega, o monóculo, a colt e a relíquia medieval se encontram sobre a mesma linha, e empilhados no mesmo monte. De certo modo, são também imediatamente retomáveis: não é necessário repensar absolutamente nada: basta esticar a mão e tudo estará ao alcance. (BARICCO, 2008, p. 67)¹⁹ (tradução nossa)

¹⁹ Un corollario affascinante di una simile posizione è questo: il passato è allineato su una sola linea, definibile come ciò che non è più. Mentre per la civiltà proprio il misurare ogni volta la distanza dal passato, e colmarla, e capirla, è il cuore della faccenda, assolto dalla sublime perizia dell'archeologo e dell'esegeta, per il barbaro quella distanza è standard: la colonna greca, il monocolo, la colt e la reliquia

Para ele, não há nem mesmo a distinção temporal feita entre diferentes objetos. São todos pertencentes à mesma categoria: todos fazem parte do mostruário de um museu que estão ali expostos ao alcance das mãos. Segundo o autor, todo o pensamento bárbaro eliminaria juntamente com a profundidade da obra, isto é, o elemento eterno e imutável responsável pela constituição de sua beleza, a distância entre ambos. Portanto, a distância estaria diretamente ligada à aura do objeto artístico: ela depende da tradição, de uma vivência coletiva relativa ao seu aqui e agora. O objeto artístico aurático de Benjamin depende de seu ritual de reprodução. Dentro do paradigma do fazer artístico artesanal, não há a reprodução técnica que elimina a distância entre o apreciador e objeto, como no caso da música que é reproduzida em massa em espaços coletivos sem que haja um momento real de contemplação. Aquele que contempla a montanha ao longe, vislumbrando sua magnitude e beleza, percebe a distância existente entre ambos, percebe a aura dessas montanhas (Benjamin, 2012, p. 28, 29). O bárbaro do qual fala Baricco (2008) é aquele que compra toda uma coletânea dos grandes romances do século anterior e os enfileira em sua estante. Sua relação com tais romances muitas vezes é superficial a ponto de não ir além da capa. O bárbaro deseja diminuir a distância entre si mesmo e a arte a ponto de ter a necessidade de possuí-la materialmente, indo além da esfera do conteúdo, assim como também aponta Benjamin:

O que é propriamente aura? Um estranho tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Em uma tarde de verão, repousando, seguir os contornos de uma cordilheira ou um ramo, que lança sua sombra sobre aquele que descansa – isso significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo. (BENJAMIN, 2012, p. 28-29)

Em *Castelli di rabbia*, Hector Horeau busca desesperadamente resistir à quebra desta distância. Seu sonho é construir um palácio todo feito de vidro para que possa, a partir do interior dele, contemplar o mundo sem ser diretamente atingido por ele. Devido à natureza translúcida do vidro, ainda que seja um material sólido, é capaz de se interpor entre o contemplador e o objeto de modo que o primeiro ainda seja capaz de ver o segundo, entretanto, representa uma forma de proteção entre ambos:

medievale sono allineati su un'unica linea, e accatastati nella stessa discarica. In certo modo, sono anche immediatamente reperibili: non c'è bisogno di risalire un bel niente: allunghi la mano e sono lì. (BARICCO, 2008, p. 67)

- Sim... digamos... o milagre. O vidro faz o milagre, a magia... Entrar em um lugar e ter a impressão de estar fora... Estar protegidos dentro de um lugar que não nos impede de olhar para fora, para longe... Fora e dentro ao mesmo tempo... a salvo e no entanto livres... este é o milagre e quem o realiza é o vidro, somente o vidro. (BARICCO, 1999, p. 143)²⁰

Diferentemente do Sr. Rail, que se encontra maravilhado pela possibilidade da diminuição da distância com sua locomotiva, Hector tem absoluto pavor da ideia. Enquanto o trem quebra todas as barreiras da distância e lentidão no que diz respeito à contemplação, o vidro permanece estático, sempre separando os dois polos da contemplação. Rail tem o primeiro vislumbre de como seria esta sociedade que Baricco viria a descrever como bárbara em seu futuro ensaio e fica encantado com as possibilidades oferecidas pela mesma, diferentemente do arquiteto do palácio de vidro. Na construção de seu romance, o romancista italiano cria imagens capazes de ilustrar os diferentes lados da interação que ocorre na sociedade bárbara. Ao contrário do vidro, que é estático e protetor, que cria uma proteção contra a quebra da distância, a locomotiva quebra as barreiras e reduz a distância. Hector Horeau descreve o vidro como possuinte de uma proteção mágica:

É a magia do vidro... proteger sem aprisionar... estar num lugar e poder ver muitos lugares, ter um teto e poder ver o céu, sentir-se dentro e sentir-se fora, ao mesmo tempo... uma esperteza, nada mais que uma esperteza... se quer uma coisa, e no entanto, tem medo dela, nada melhor do que colocar um vidro no meio... entre o senhor e a coisa... poderá chegar pertíssimo, e no entanto, estará seguro... Não há nada melhor... Eu coloco pedaços de mundo sob o vidro porque esse é um modo de salvação... lá dentro refugiam os desejos... protegidos do medo... uma toca maravilhosa e transparente... o Senhor compreende tudo isto? (BARICCO, 1999, p. 145-146)²¹

No universo mágico de Quinnipak há, a todo o momento, a descrição de como cada um dos personagens lida com a relação entre sua existência e a distância dos

²⁰ Il resto? -Sì... diciamo... il miracolo. Il vetro fa il miracolo, la magia... Entrare in un posto e avere l'impressione di uscire fuori... Essere protetti dentro qualcosa che non impedisce di guardare ovunque, lontano... Fuori e dentro nello stesso momento... al sicuro eppure liberi... questo è il miracolo, e a farlo è il vetro, solo il vetro (BARICCO, 2007, p. 154)

²¹ [...] è la magia del vetro... proteggere senza imprigionare... stare in un posto e poter veder ovunque, avere un tetto e vedere il cielo... sentirsi dentro e sentirsi fuori, contemporaneamente... un'astuzia, nient'altro che un'astuzia... se lei vuole una cosa e però ne ha paura non ha che da mettere un vetro in mezzo... tra lei e quella cosa... potrà andarle vicinissimo eppure rimarrà al sicuro... Non c'è altro... io metto pezzi di mondo sotto vetro perché quello è un modo di salvarsi... si rifugiano i desideri, lì dentro... al riparo dalla paura... una tana meravigliosa e trasparente... Lo capisce, lei, tutto questo? (BARICCO, 2007, p. 156-157)

objetivos que almejam. No caso de Rail e Hector, temos as simbologias da locomotiva e do vidro, mas também é possível observá-la na busca de Pekisch ou de Pehnt: o músico busca a nota musical que foi perdida devido à forma como sua alma foi invadida e dilacerada por infinitas notas que vêm de toda parte; e o garoto sabe que, quando tiver tamanho suficiente, deverá deixar Quinnipak, o que é seu maior temor.

Nos dois casos existe uma luta entre o homem e a velocidade. No caso de Pekisch, luta com a velocidade com a qual é invadido por notas musicais continuamente, de modo que acaba não se lembrando, ou não sendo capaz de encontrar sua própria nota em meio a todas as outras que o inundam: “[...] seria extraordinário ouvir-se... seria uma revolução para todas as escolas de canto do mundo... já imaginou?”²²(BARICCO, 1999, p. 30). O personagem deixa de reconhecer a si mesmo quando deixa de reconhecer sua própria nota musical em meio a uma realidade que o emudece. Por sua vez, Pehnt deseja nunca crescer, pois lhe foi dito que no dia em que fosse grande o suficiente para que seu casaco lhe servisse perfeitamente, estaria fadado a deixar Quinnipak, passando a fazer parte do mundo externo, do mundo real:

À noite, porém, debaixo das cobertas, onde ninguém podia vê-lo, o mais silenciosamente possível, com o coração palpitando um pouco, encolhia-se o mais que podia, isso mesmo, e como um cano retorcido, pelo qual não passaria uma voz nem que fosse disparada por um canhão, adormecia e sonhava com um casaco eternamente grande. (BARICCO, 1999, p. 46)²³

Ao fim, ambos sucumbem ao peso da velocidade: Pekisch morre com infinitas notas, dentre as quais buscava a sua, estouradas em seu peito, e Pehnt, após chegar ao tamanho em que seu casaco passa a lhe servir com perfeição, deixa Quinnipak e esquece todo o encantamento da cidade. O garoto, a princípio, tenta resistir à mutação que lhe é inerente. Tenta anotar os valores que aprende para que sejam eternos. Carrega sempre consigo um bloco de anotações em que transcreve as experiências que lhe são passadas, principalmente por Pekisch, que o acompanha constantemente. No entanto, todos que o cercam sabem que a mutação também chegará até ele, e acabará por se juntar à barbárie, isto é, será parte do outro, aquele que está do lado de fora da fronteira do insólito.

²² potersi sentire... sarebbe una rivoluzione per tutte le scuole di canto del mondo... te lo immagi? (BARICCO, 2007, p. 35)

²³ Però, la notte, sotto le coperte, dove nessuno poteva vederlo, più silenziosamente possibile, con un po' di batticuore, si rannicchiava più che poteva, proprio così, e come un tubo contorto in cui non sarebbe passata una voce nemmeno a sparagliela dentro con un cannone si addormentava e sognava una giacca eternamente troppo grande. (BARICCO, 2007, p. 51)

Quinnipak é representada como um mundo no qual a barbárie está em processo de introdução, visto que alguns personagens buscam resistir ao crescente ritmo veloz que lhes é imposto e que faz com que suas experiências se deem em um nível mais superficial. É um mundo no qual o próprio ato de narrar se mostra um ato de resistência. Benjamin (1996), em seu ensaio *O narrador*, afirma que o narrador é aquele que tem algo a dizer e que compartilha suas experiências. Portanto, em um mundo no qual imperam a velocidade e a superficialidade, há claros obstáculos para a construção de uma experiência legítima. A experiência depende da absorção propiciada pela contemplação não predatória, como a realizada pelos bárbaros de Baricco. Sua criação depende do esforço de ir além da superfície, buscando o eterno e o imutável naquilo que se contempla.

Sob o ponto de vista do autor, é preciso, então, estar disposto a passar por uma desautomatização do modo de agir e compreender o mundo. Sua ideia não é a de destruição da sociedade bárbara, ou a expulsão deles de nosso meio, criando uma sociedade reclusa. Reconhece que a mutação que iniciaram já chegou a cada um de nós, e que não pode mais ser ignorada ou simplesmente eliminada, mas sugere que algo seja feito para frear esta mutação, ou para ao menos criar algum tipo de desautomatização que possibilite a permanência de alguns dos valores eternos que considera importantes, pois seria através deles que se poderia criar uma experiência legítima. Scarsella, estudioso italiano de Alessandro Baricco, aponta que “[...] para Baricco, este é o símbolo do clássico: sua duração, sua resistência na força de um novo conteúdo (= *diversidade*) irreduzíveis a um único ato de leitura”. (SCARSELLA, 2003 p. 22)²⁴.

Sendo assim, seu fazer artístico visa principalmente criar algum tipo de remodelação do mundo a partir do qual possa interagir com a barbárie a partir de seu interior. Afinal de contas, se são eles os responsáveis pelas mudanças, também devem ser eles os atingidos por ela. O autor tem consciência de que seu trabalho deve atingir não apenas aqueles que já lidam de modo desmecanizado com a arte, mas todos aqueles que são parte do imperialismo que ele questiona, aqueles que bebem o vinho de Hollywood sem levar em conta a existência de outros que possivelmente, por sua preparação artesanal, apresentam outro tipo de qualidade. Oferece a todos seu trabalho de escrita em que procuraria revalorizar a arte de narrar, buscando atrelar a ela algum tipo de experiência. Baricco tem o desafio de trabalhar com a arte em uma sociedade na

²⁴[...] è quello per Baricco il contrassegno del classico: la sua durata, la sua resistenza in forza di un contenuto di novità (= *diversità*) irriducibili a un atto definitivo di lettura”. (SCARSELLA, 2003 p. 22)

qual ela não mais serve para a criação de qualquer distanciamento ou abstração, como reconhece Benjamin, quando fala da sociedade massificada na qual a obra de arte serve apenas como descanso das massas:

Reclama-se a ele que as massas procurariam distração, enquanto que o amante da arte se aproximaria desta com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria uma oportunidade de entretenimento; para o amante da arte, ela seria um objeto de sua devoção. Isso deve ser examinado mais de perto. Distração e recolhimento encontram-se em uma oposição que permite a seguinte formulação: aquele que se recolhe perante uma obra de arte submerge nela, entra nesta obra, tal como, segundo narra a lenda, um pintor chinês no momento da visão de seu quadro acabado. Ao contrário, a massa distraída, por seu lado, submerge em si a obra de arte; circulando-a com as batidas de suas ondas, envolve-a em sua maré cheia. (BENJAMIN, 2012, p. 111)

Como descrito, a grande massa destrói toda a distância entre si e a arte, submergindo-a em meio à multidão. As centenas de quadros e esculturas expostos em museus cujos corredores são abundantemente frequentados por passantes distraídos ou apressados, que desejam submergir o maior número possível de obras num curto intervalo de tempo, têm seu caráter eterno ignorado. A narrativa de Baricco é aquela que tem como objetivo desacelerar o passo daquele que vagueia pelas galerias, ou no caso do romance, pelas páginas.

Não apenas em *Castelli di rabbia*, contando com a presença de personagens cujos objetivos insólitos dialogam com a invasão dos preceitos da barbárie e a consequente mutação gerada por essa inserção, há o cuidadoso trabalho de colocar a narrativa em posição de ato de resistência.

Em outras obras do autor, como *Omero*, *Iliade*, ou o famoso *Novecento*, a mesma temática também está presente. Na reescritura da *Ilíada*, os personagens deixam de simplesmente cumprir seu destino já pré-estabelecido, traço marcante da epopeia, e dão suas próprias vozes à narrativa, que passa a ser marcada pelos traços de personalidade e pelas angústias de cada um dos personagens.

Aquiles resiste e questiona a guerra em consecutivas situações, repensa-a não somente a partir de sua superfície, mas a partir da distância que cria em seu retiro, sendo capaz de contemplá-la mais a fundo e chegar a conclusões a respeito de sua natureza, o que o faz ansiar pela paz. Também o faz Novecento, no romance teatral de Baricco: o personagem passa toda a sua vida a bordo de um cruzeiro e, ainda que constantemente encorajado a deixar o barco e conhecer o mundo de perto, o pianista prefere continuar

longe do mundo que chega a ele por histórias contadas. Decide também por manter a distância, valorizando as narrativas que chegam a partir dos passageiros, o que o permite construir um saber embasado no compartilhamento de experiências. Também Mataragi (2010) defende a narrativa de Baricco como ato de resistência:

Houve portanto uma inversão na qual temos a narrativa como a resistência ao silêncio que a experiência desmoralizadora provocava no ser humano, como nos combatentes que voltavam dos campos de batalha no ensaio de Benjamin citado acima. O homem continua na história, esses fatos estão inferidos, mas agora eles, os fatos, é que estão na condição de silenciados. Pois a narrativa resiste proliferando-se por meio das artes: da música, da arte de narrar, da literatura. Dessa maneira, pela exposição da discussão teórica do conceito de experiência desenvolvido por Benjamin, bem como a proposta de análise tal como realizada na obra *Novecento*, de Alessandro Baricco, podemos pensar a narração como um ato de resistência. (MATARAGI, 2010)

O capítulo final do romance, em que é introduzida a informação de que toda a narrativa é oriunda do mundo real, do nosso mundo, a partir da personagem Jun Rail, que em Quinnipak era esposa do Sr. Rail, contribui para o estabelecimento do trabalho realizado por Baricco em seu romance como um ato de resistência. Jun, a partir de seu desespero de estar sofrendo abusos sexuais no porão de um navio, é capaz de criar todos os personagens maravilhosos de Quinnipak e contar a história de cada um deles. Para ela, sua narrativa é um ato de resistência contra a própria realidade que a aflige. Contrapõe a condição cruel que está vivendo com a leveza de uma narrativa em que os personagens perseguem seus sonhos e seus objetivos deixando de lado toda a descrença que lhes é imposta pelo mundo externo. Assim como eles, Jun, apesar da pressão deste mesmo mundo, em um ato de grande resistência, recolhe-se todas as noites e narra. Em meio ao seu sofrimento, a personagem é capaz de superar seu emudecimento. A beleza se desloca do mundo maravilhoso da narrativa para o ato de resistir, de persistir em contar uma história e compartilhá-la.

Cada um dos personagens criados por Jun ao longo da narrativa é também um espelho da situação em que ela se encontra, visto que todos realizam uma busca desesperada por algo, e não cessam de resistir. Todos possuem comportamentos que destoam em grande medida da situação em que se encontra. O mesmo acontece com Jun Rail: narra, busca compartilhar algo belo, atrelar algum tipo de experiência através da criação de um mundo imaginário cuja característica principal é a resistência. Isto equivale ao comportamento encorajado por Baricco em seu ensaio, isto é, comportar-se

de modo inesperado frente à barbárie. Ainda que já façamos parte dela e sofram o todo o momento com a mutação que ela impõe, ainda somos capazes de nos desautomatizar frente ao mundo e repensar aquilo que vemos.

Quando descreve, em *Castelli di rabbia*, o efeito devastador da locomotiva e a mutação que ela pode causar em relação à forma como seu passageiro passa a perceber o mundo, fragmentando sua compreensão e anestesiando seus sentidos, cria-se uma clara alegoria em relação à percepção que a aceleração do mundo exerce sobre todo leitor, uma vez que a velocidade das mídias textuais impede qualquer tipo de olhar mais atento sobre o objeto observado. Novamente, o autor propõe um meio de resistência frente à violência como se formam as imagens pela janela do trem, de modo similar ao que Jun faz para resistir, isto é, recorrer ao narrar. Jun resiste ao sofrimento que vive ao criar a narrativa de *Castelli di rabbia*, e da mesma forma é sugerido que, para resistir ao bombardeio de imagens proporcionado pela velocidade do trem, deve-se ler. Quando se deixa de olhar para a paisagem distorcida que passa do lado de fora da locomotiva e volta-se os olhos para um livro, cria-se uma forma de defesa:

[...] – nos trens, para salvar-se, criaram o hábito de entregar-se a um gesto, uma praxe, aliás, aconselhada pelos próprios médicos e insígnies estudiosos, uma minúscula estratégia de defesa, óbvia mas genial, um pequeno gesto preciso, e esplêndido.

Nos trens, para salvar-se, liam.

Linimento perfeito. A imutável exatidão da escritura com a sutura de um terror. O olho que encontra nas minúsculas curvas das letras o atalho nítido para fugir do indistinto fluxo de imagens imposto pela janelinha. (BARICCO, 1999, p. 58)²⁵

No que diz respeito à arte, assim como Jun, que narra em uma situação desesperadora, ou leitor que é capaz de se refugiar da velocidade do trem, aquele que aprecia a arte, para o autor, deve ser capaz de ir além da superfície e chegar mais a fundo. Frente à reprodução massiva de arte que bombardeia cada um dos leitores, Baricco cria um cenário que os encoraja a diminuir a velocidade com a qual consomem e convida a todos a, de modo mais lento, perceber que há algo de eterno e imutável na arte que ainda pode ser apreciado. Com seu trabalho, procura se retrabalhar mundo

²⁵[...] sui treni, per salvarsi, presero l'abitudine di consegnarsi a un gesto meticoloso, una prassi peraltro consigliata dagli stessi medici e da insigni studiosi, una minuscola strategia di difesa, ovvia ma geniale, un piccolo gesto esatto, e splendido.

Sui treni, per salvarsi, leggevano. Linimento perfetto.

La fissa esattezza della scrittura come sutura di un terrore. L'occhio che trova nei minuscoli tornanti dettati dalle righe la nitida scorciatoia per sfuggire all'indistinto flusso di immagini imposto dal finestrino. (BARICCO, 2007, p. 64)

acelerado e superficial trabalhando com gêneros que já são característicos da barbárie, como é o caso do próprio romance, gênero configurado pelo paradoxo, como defende Adorno (2008, p. 135), de que o romance depende da narração, que está intimamente ligada à tradição oral, mas existe somente por meio da escrita. É um trabalho feito por um bárbaro cujo público alvo é composto por bárbaros e cujo objetivo é frear a barbárie, ou ao menos desacelerar seu avanço.

CAPÍTULO 2: O FANTÁSTICO, O MARAVILHOSO E O ESTRANHO EM *CASTELLI DI RABBIA*

2.1 O FANTÁSTICO COMO ESTADO DE CONVERGÊNCIA ENTRE MUNDOS

A nosso ver, os modos do Fantástico que Baricco utiliza criam alegorias que levam a reflexões a respeito do texto literário em nossa sociedade, e como este foi monetizado, perdendo o valor artesanal que teve nos tempos em que, como diz Benjamin (1996), tinha a função de aconselhar e compartilhar experiências. Será analisada a maneira como em alguns momentos no decorrer do romance há a predominância de um modo sobre o outro. Além disso, serão discutidas as diferentes concepções que teóricos têm a respeito da Literatura Fantástica. Para a base teórica serão utilizados autores como Bessière (1974), Furtado (1985), Todorov (1984), Ceserani (2006) e Marinho (2009). Serão também estabelecidos pontos de concordância e pontos em que as teorias se afastam, e sobre como todo este campo teórico pode colaborar para uma interpretação mais aprofundada da obra de Alessandro Baricco tomada como corpus da presente pesquisa.

Este universo, com sua própria mecânica, será estudado pelo viés da literatura fantástica, havendo a alternância dos três modos literários anteriormente propostos. Quem os define como modos é Ceserani (2006). O estudioso tece críticas às concepções anteriores, como as de Todorov (1984), a respeito da literatura fantástica, visto que defendiam o Fantástico como um gênero literário, e não como um modo, sendo ele, anteriormente, considerado por tais concepções um primeiro gênero que poderia se desdobrar em outros depois, a depender da natureza dos acontecimentos narrados: o Maravilhoso, caso deixasse de haver a hesitação, condição essencial na construção do Fantástico, segundo Todorov, e fosse construído um universo com regras completamente novas; ou o Estranho, no caso de haver uma explicação racional para os acontecimentos que colocam o leitor em cheque:

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma

contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 1975, p. 48)

Já Ceserani (2006) se mostra contrário à conceituação do Fantástico e seus desdobramentos em gêneros. O autor afirma que um gênero é limitado a um período histórico e a uma determinada gama de textos escritos dentro deste período, e a literatura fantástica é praticada fora de um único contexto. Não seria uma forma de escrita restrita ao século XIX, sendo limitada ao Romantismo europeu. Ela continua a existir, e não apenas no cenário europeu, pois é empregada no mundo todo, excedendo as barreiras que a enquadrariam como um gênero literário. Por esta razão, o Fantástico, o Maravilhoso e o Estranho seriam, na realidade, modos literários, de acordo com o autor:

Porém, duas tendências contrapostas se apresentam – na crítica, na divulgação, nos comportamentos mais difundidos das comunidades literárias – para identificar o fantástico como um modo literário específico. Uma é aquela que tende a reduzir o campo de ação do fantástico e o identifica somente com um gênero literário historicamente limitado a alguns textos e escritores do século XIX e prefere falar de “literatura fantástica do romantismo europeu (a tendência já está presente no ensaio de Todorov, que é muito seletivo ao identificar e definir o fantástico puro [...]). A outra tendência é aquela – hoje, parece-me, largamente prevalente – que tende a alargar, às vezes em ampla medida, o campo de ação do fantástico, e a estendê-lo sem limites históricos a todo um setor da produção literária, no qual se encontra confusamente uma quantidade de outros modos, formas e gêneros, do romanesco ao fabuloso, da fantasy à ficção científica, do romance utópico àquele de terror, do gótico ao oculto, do apocalíptico ao meta-romance contemporâneo. (CESERANI, 2006, p. 8-9)

O próprio romance aqui trabalhado, *Castelli di rabbia*, tem o Fantástico como modo constitutivo, e se afasta das narrativas do século XIX em muitos aspectos. Outra crítica feita a Todorov (é importante ressaltar que, mesmo havendo críticas, a importância de seu trabalho não deve ser descartada, visto que foi um autor pioneiro no campo de estudos desta vertente da Literatura) é quanto à forma como concebe a construção daquilo que chama de “gênero fantástico”. Segundo o autor, para que ele

exista, é necessário que haja elementos que gerem alguma hesitação no leitor, isto é, ele deve hesitar quanto à natureza dos acontecimentos, não sabendo se o fenômeno narrado com o qual está lidando faz parte de seu mundo natural, podendo ser explicado, ou se é, de fato, uma manifestação do sobrenatural no mundo que conhecemos. Tanto Furtado (1985), autor português de destaque nesse campo de estudos, quanto a francesa Bessière (1874) criticam amplamente esta concepção de Fantástico como gênero dependente da hesitação. Todorov afirma que:

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1984, p.31)

Não se pode afirmar que o trabalho realizado por Baricco em *Castelli di rabbia* tenha como objetivo fazer com que o leitor hesite frente ao texto. Sua proposta é de desautomatização, ou seja, a partir do texto, apresentar uma situação insólita que se afaste da realidade natural para que aquilo com que o leitor está lidando seja diferente de todas as plataformas textuais com as quais se depara todos os dias de modo automatizado, sem refletir a respeito. Em sua dissertação, Fantin (2008) faz considerações a respeito do modo como o autor trabalha na construção do universo de seus textos:

Ao escolher, na maior parte de suas narrativas, um universo alegórico, quase mágico, suspenso, que sempre parece se abrir, diante das palavras do “Era uma vez...”, Baricco delimita, a priori, seu campo de ação. Estamos adentrando as terras do “faz de conta”, em que nada, aparentemente, pode ser “tão levado a sério”. Não há pretensões de qualquer tipo de verossimilhança, até porque, nosso autor não parece querer tocar os pés no chão da realidade. Para ele, assim como para toda uma linhagem de autores-herdeiros de Kafka, Joyce, Broch, etc, o realismo, enquanto expressão da realidade, no limite, pode induzir a um certo aprisionamento. (FANTIN, 2008 p. 38-39)

Fica claro, deste modo, que o intuito do autor italiano não é fazer com que o leitor hesite entre o natural e o sobrenatural em sua narrativa, e sim que este seja submerso em um universo fantasioso, diferente da realidade natural. O universo imaginário criado por Baricco, a cidade de Quinnipak, em *Castelli di rabbia*, é propositalmente um mundo em que comportamentos e ações naturais não se encontram

presentes. A desautomatização do leitor se dá justamente pelo fato de ser capaz de contrapor sua realidade com aquela apresentada no romance. A percepção de estar lidando com algo que foge ao seu cotidiano seria o elemento responsável pela consolidação do Fantástico como modo presente na obra, como diz Bessière (1974):

Escapa a Todorov que o sobrenatural introduz no texto fantástico uma segunda ordem possível, entretanto tão inadequada quanto o natural. O fantástico não resulta da hesitação entre estas duas ordens, mas de sua contradição e sua recusa mútua e implícita. (BESSIÈRE, 1974, p. 57)
(Tradução nossa)²⁶

Observa-se, então, que é justamente desta recusa entre nosso modo de conceber o mundo que nos cerca como o mesmo do texto literário que nasce a possibilidade de existência do modo Fantástico na narrativa. A todo o momento, Baricco busca deixar claro que aquilo que lemos faz parte de outra realidade. Cria o universo imaginário, a cidade de Quinnipak, e então inicia uma série de pequenas narrativas cujo elemento insólito será o personagem, juntamente com o objetivo que ele almeja. Mas, além deles, existem também outros personagens que apresentam comportamentos que causam estranheza no leitor.

Neste universo em que não há limites para os desejos e ambições, cria-se um jogo de alternância de modos literários. Em muitos momentos há a negação da realidade na contraposição com o mundo imaginário. Personagens que não compreendem o funcionamento de Quinnipak, e que sempre veem tudo que acontece na cidade com estranheza, são responsáveis pela manutenção do contraste entre os mundos, o que define o Fantástico para Bessière (1974).

Logo no início da obra, Baricco explicita o modo inquietante como as coisas acontecem em seu universo. No primeiro capítulo, são abordadas as viagens do personagem Sr. Rail, dono de uma fábrica de vidros que parte constantemente em viagens sem destino e sem uma finalidade estabelecida. Ninguém sabe quando parte ou quando volta, e ainda assim aparentemente este modo de agir não levanta questionamentos em Quinnipak. No entanto, há uma sugestão de inquietação momentânea, como se o próprio universo imaginário tomasse por um instante a consciência de que há algo que foge ao comum acontecendo:

²⁶Il échappe à Todorov que le surnaturel introduit dans le récit fantastique un second ordre possible, mais aussi inadéquat que le naturel. Le fantastique ne résulte pas de l'hésitation entre ces deux ordres, mais de leur contradiction et de leur récusation mutuelle et implicite. (BESSIÈRE, 1974, p. 57)

Para onde ia, ninguém sabia. Nem mesmo Jun. Alguns afirmam que ele próprio não sabia bem: e citavam como prova o famoso verão em que ele partiu, na manhã do dia 7 de agosto, e voltou na tarde do dia seguinte, com as sete malas intactas e a cara de quem está fazendo a coisa mais normal do mundo. Jun não lhe perguntou nada. Ele nada lhe disse. Os empregados desfizeram as malas. A vida, após um instante de perplexidade, voltou a girar. (BARICCO, 1999, p. 17)²⁷

Haveria então, segundo a concepção de Bessière, a ocorrência do Fantástico dentro da narrativa. Ainda que o mundo narrado seja um mundo de possibilidades infinitas, ainda há o diálogo entre o natural e o insólito, a negação e a contraposição do real e do imaginário. Laplantine e Trindade (1996, p. 24) definem o imaginário como “a solução fantasiosa das contradições reais”. Portanto, levando em consideração esse ponto de vista, na contradição criada pelo universo imaginário de Baricco, a solução é sempre a imersão no Fantástico. A contradição momentânea é desfeita com o mergulho em um reino de possibilidades infinitas. Ainda assim, é importante que este instante contraditório exista para que haja a relação que Baricco busca sempre construir em sua obra: o fantasioso e o imaginário como contrapeso ao real. Em seu diálogo com autores como Benjamin e Adorno, aborda a questão da sociedade ser automatizadora e responsável pela suspensão de um senso crítico quanto aos textos existentes, uma vez que a quantidade de informações existentes é incontável e bombardeia cada um dos leitores em potencial. Ainda Laplantine e Trindade afirmam, quanto à influência que as incontáveis plataformas textuais exercem sobre o imaginário:

[...] esse fenômeno que utiliza as imagens televisivas ou computadorizadas não trouxe consigo a emergência de um imaginário mais rico ou complexo. As imagens padronizadas não conseguiram construir, através de seus recursos simbólicos, qualquer universo do imaginário social que pudesse superar as antigas narrativas orais, o teatro das ruas e os rituais sagrados e profanos que fizeram parte durante séculos da composição do imaginário social. (LAPLANTINE e TRINDADE, 1996, p.8)

É bastante interessante a forma como o autor emprega recursos que fazem com que haja uma constante confrontação do plano mágico do romance com o plano da

²⁷ Dove andasse, nessuno lo sapeva. Nemmeno Jun. Alcuni sostengono che neanche lui lo sapesse bene: e citano come prova la famosa estate in cui partì il mattino del 7 agosto e tornò la sera del giorno dopo, con le sette valigie intatte e la faccia di uno che stava facendo la cosa più normale del mondo. Jun non gli chiese niente. Lui non disse niente. La servitù disfece le valigie. La vita, dopo un attimo di tentennamento, si rimise in moto. (BARICCO, 2007, p. 21)

realidade. Muitas vezes, há a inserção de personagens ou elementos que parecem alheios à realidade paralela de Quinnipak. Encontram-se claramente desorientados frente às metas dos personagens e os acontecimentos da cidade, visto que aquilo que observam foge do que concebem como normalidade.

Diferentemente do comportamento apresentado pelos protagonistas, que parecem completamente imersos no mundo de sonhos de Quinnipak, sempre focados em construir seus castelos particulares, seus objetivos insólitos, há personagens que são inseridos na história e dialogam com os primeiros, questionando justamente aquilo que os define: suas metas. Novamente usando o exemplo de quando Pekisch, o músico, em determinado ponto da narrativa, se endereça ao acadêmico que se encontra fora do mundo encantado de Quinnipak, estudioso da propagação do som, relatando seus experimentos fracassados e seu insucesso na obtenção da tão almejada nota musical. Após a falha em convencê-lo, caminha junto a Pehnt, frustrados, buscando a voz, que teria sido perdida no processo:

E lá se vão eles, Pekisch e Pehnt, Pehnt e Pekisch, andando ao longo do cano, um à esquerda, o outro à direita, lentamente, perscrutando cada palmo deste, curvados, procurando toda aquela voz perdida, de tal forma que se alguém os visse, de longe, certamente se perguntaria que diabos fazem aqueles dois, em pleno campo, os olhos fixos no chão, passo a passo, como insetos, e em vez disso são homens, quem sabe o que perderam de tão importante para se arrastarem daquela maneira pelo meio do campo, quem sabe se jamais encontrarão o que perderam, seria bom se encontrassem, se pelo menos uma vez, de vez em quando, nesse mundo desgraçado, alguém que procura alguma coisa tivesse a sorte de encontrá-la, assim, simplesmente, e dissesse “eu a encontrei”, com um levíssimo sorriso, “eu a tinha perdido e a encontrei” – a felicidade, então, seria um nada. (BARICCO, 1999, p. 32)²⁸

Neste diálogo com Benjamin, em que dois personagens buscam sua voz perdida, como o narrador descrito pelo estudioso alemão, que perdeu sua voz na modernidade com o advento da urbanização e o consequente isolamento do sujeito, Baricco mostra a esperança que acomete cada um destes personagens. Ainda que de forma aparentemente vã, continuam acreditando em seus projetos, e tentam enfrentar a frustração

²⁸ E così se ne vanno, Pekisch e Pehnt, Pehnt e Pekisch, se ne tornano lungo il tubo, uno a sinistra l'altro a destra, lentamente, scrutando ogni palmo del tubo, piegati in due, a cercare tutta quella voce perduta, che se uno li vedesse da lontano potrebbe ben chiedersi cosa diavolo fanno quei due, in mezzo alla campagna, con gli occhi fissi per terra, passo dopo passo, come insetti, e invece sono uomini, chissà cos'hanno perso di così importante per strisciare in quel modo in mezzo alla campagna, chissà se lo troveranno mai, sarebbe bello lo trovassero, che almeno una volta, almeno ogni tanto, in questo dannatissimo mondo, qualcuno che cerca qualcosa avesse in sorte di trovarla, così, semplicemente, e dicesse l'ho trovata, con un lievissimo sorriso, l'avevo persa e l'ho trovata - sarebbe poi un niente la felicità. (BARICCO, 2007, p. 37)

momentânea para retomá-los. Além deste exemplo, há muitos outros em que há uma frustração momentânea, que será logo substituída por uma nova ideia a respeito de como proceder para chegar ao objetivo final.

Justamente nesta tentativa se dá o contato de Pekisch com o pesquisador. Relata em uma carta que, apesar de todos os seus esforços, não estava sendo capaz de encontrar a voz que havia perdido. Mais uma vez sua tentativa havia sido frustrada, mesmo que tivesse sido cuidadoso o suficiente para checar cada centímetro do cano, buscando buracos por onde o som poderia ter escapado. Os personagens ignoram os preceitos naturais da propagação de som, aqueles dos quais se vale o pesquisador do mundo natural, que se recusa a ler a carta de Pekisch, por ser absurda e se tratar de uma metodologia inconcebível. O personagem, que está fora do mundo mágico do romance, aparece como elemento confrontador do comportamento insólito apresentado por Pekisch e Pehnt em sua busca por sua nota musical, estabelecendo o contraponto do qual fala Bessière para a manutenção do modo fantástico. Ao mesmo tempo em que há a clara presença da magia e do sonho na forma como se portam o músico e o garoto, fica evidente que o acadêmico a quem recorrem nada sabe a respeito deste mundo, agindo com indiferença em relação à persistência empregada na realização do projeto. Em sua recusa, pede que seu assistente se encarregue de responder ao infeliz pesquisador que se vale de métodos tão defasados. Há, então, a introdução de um personagem que, ainda que fora de Quinnipak, aparenta entender o funcionamento maravilhoso da realidade do local: o assistente do acadêmico em questão. Ele não apenas compreende a forma como o músico trabalha como o encoraja a continuar, sem se importar com aquilo que dizem para tirar sua vontade.

A introdução na obra deste personagem que encoraja Pekisch se mostra bastante interessante na medida em que cria um contraponto com todos os demais que, estando fora de Quinnipak, agem com grande estranheza e repulsa no que diz respeito aos atos dos protagonistas. Sua primeira reação frente à carta do músico não é de refutar imediatamente seus métodos e seu objetivo final, mas encorajá-lo a continuar e aprofundar seus métodos. Cria-se, assim, um contraponto com todos os demais que, frente à magia de *Castelli di rabbia*, que seria o universo dos valores que Baricco busca retomar em seu diálogo com Benjamin, isto é, a ideia de Literatura como arte capaz de vincular de fato um conhecimento, desautomatizar o leitor e aconselhá-lo. Há, também neste caso, a frustração daquilo que se liga à resistência: é apresentada na narrativa em forma de notícia a morte deste personagem que se endereçou a Pekisch valorizando seu

trabalho. Foi encontrado sozinho, possivelmente assassinado, e ninguém comparece a seu enterro. Como no caso dos próprios personagens de Quinnipak, mesmo em meio a situações adversas, o secretário age contra o senso comum, que desvaloriza tudo aquilo que não é imediatamente útil, e também encontra um final trágico, sendo também um reforço para a presença do Fantástico no texto, na medida em que é também um ponto de oposição e negação mútua entre o mágico e o natural, já que não faz parte do universo da narração, ainda que o compreenda e o valorize.

2.2 – QUINNIPAK: UM MERGULHO NO MUNDO DO MARAVILHOSO

Neste universo criado por Baricco que busca mostrar que a partir da arte é possível criar um estado de desautomatização do leitor, ainda que haja a presença alternada dos três modos literários da Literatura Fantástica, há, na maior parte do texto, uma predominância de um deles: o Maravilhoso.

Cabe aqui uma pequena diferenciação entre os três modos encontrados. A partir de todas as leituras já empreendidas, entende-se que, retomando os autores citados anteriormente, ao passo que o Fantástico seria o lugar de convergência entre o mundo mágico e o mundo natural, o Maravilhoso seria um mergulho neste mundo mágico. No texto maravilhoso, os limites da realidade se encontrariam completamente abolidos, ainda que se tome o mundo que conhecemos como plano de fundo para que haja uma verossimilhança que possibilite ao leitor realizar sua leitura, como diz Umberto Eco em *Bosques Possíveis*, ao falar da representação de objetos no texto ficcional que constrói um universo mágico:

É óbvio que, se essas leis continuam válidas, a figura é impossível. Mas, na verdade, essa figura não é geometricamente impossível, e o comprova o fato de que foi possível desenhá-la numa superfície bidimensional. Estamos simplesmente enganados quando aplicamos a ela não só as regras da geometria plana, como ainda as regras de perspectiva utilizadas para desenhar objetos tridimensionais. [...]. E, assim, temos de admitir que, para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo real. Em outras palavras, precisamos adotar o mundo real como pano de fundo”. (ECO, 1994, p. 88-89)

A cidade de Quinnipak, é um universo completamente diferente do nosso, em que impera o modo Maravilhoso. No entanto, seria impossível construí-lo sem que fossem tomados elementos que o leitor constrói dentro de sua rede simbólica, levando em consideração a perspectiva de Eco. Há até mesmo elementos que são emprestados de acontecimentos marcantes de nossa realidade, como a inserção do Palácio de Cristal, uma construção completamente feita de vidro, feita na Inglaterra em 1851. Em *Castelli di rabbia*, o objetivo do personagem Hector Horeau é a construção de um desses palácios em Quinnipak. No entanto, ainda que tomando emprestados elementos que fazem parte do real como o conhecemos, na maior parte do tempo o romance está submerso num mundo mágico. Quando se lida com o modo Maravilhoso, é necessário estar ciente de que o campo de confluência entre negação do natural e a apresentação de

algo que fuja a este mesmo mundo é abolido. Quando os personagens nativos de Quinnipak tomam voz para falar sobre aquilo em que acreditam e o que almejam, há uma imersão completa no mundo do Maravilhoso, isto é, um mundo que escapa completamente ao controle das leis naturais.

Particularmente em *Castelli di rabbia*, mostra-se bastante interessante a forma como se constrói este imaginário maravilhoso: enquanto, na maior parte das vezes em que há um mundo maravilhoso na Literatura, este se constitui a partir da suspensão de leis físicas, havendo assim a possibilidade de acontecimentos mágicos, como a existência de seres incríveis, como monstros, fadas, anjos, demônios, ou fenômenos naturais inexplicáveis, como um personagem capaz de voar, ou se tornar invisível, acredita-se que, na obra de Baricco, o modo em questão se desenvolve a partir do comportamento dos personagens. A forma como resistem ao meio e almejam seus objetivos é o que faz com que o universo de Quinnipak seja um mundo maravilhoso, aquele no qual há a *Suspension of disbelief* (COLERIDGE in CALVINO, 2006, p. 378), como afirma Fantin (2008, p. 94).

Segundo tais autores, o cenário do impossível é pressuposto pela leitura dentro de uma sociedade utilitária, em que tudo deve ter uma razão de ser feito, cada ato deve ser perpassado pelo “Para que isso serve?”. Em Quinnipak, este questionamento não é levantado. Os personagens buscam aquilo que desejam para se satisfazer, para alcançar seus sonhos, independentemente do que lhes seja dito. Fantin defende que:

Tudo é possível em Quinnipak, pois se estabelece, desde o início, com o leitor, a chamada “suspension of disbelief” (COLERIDGE in CALVINO, 2006, p.378) e entramos no jogo, facilmente capturados pelo tom, bastante característico em Baricco, do “Era uma vez...” (FANTIN, 2008, p. 94)

Já no início do romance, narra-se sobre a forma insólita como se constitui o relacionamento entre Dan e Jun Rail, e a forma como fogem à normalidade:

Pois bem, podem-se encontrar mil razões para explicar uma coisa assim, a começar, obviamente, pela mais previsível, isto é, que o Sr. Rail tinha alguma coisa para ser perdoada e portanto agia como todos os homens, ou seja, metendo a mão na carteira. Porém, não sendo o Sr. Rail um homem como os outros nem Jun uma mulher como todas as outras, uma explicação semelhante, lógica, era, na maior parte das vezes, descartada em favor de teorias fantasiosas, que misturavam com brilhantismo misteriosos contrabandos de diamantes, significados esotéricos

simbólicos, antigas tradições e poéticas lendas de amor. (BARICCO, 1999 p. 24)

Nota-se que as explicações lógicas são deixadas de lado, ou seja, as concepções de possível e impossível de nossa realidade são abandonadas frente ao modo como Quinnipak funciona, havendo a consciência de que as leis que regem um mundo não se aplicam ao outro, desencadeando a *suspension of disbelief*.

Neste sentido, o universo imaginário de *Castelli di rabbia* aparece como um refúgio alegórico dos personagens que buscam resistir e perseguir seus sonhos. Porém, é importante ressaltar que, com a criação deste universo alegórico, Baricco não busca sugerir uma fuga utópica da realidade para dentro da arte. Acredita-se que busque, de fato, a partir do diálogo que estabelece com Walter Benjamin, retomar alguns dos valores que possibilitavam à literatura e à arte funcionar como ferramentas para compartilhar experiências e aconselhar.

Segundo Benjamin (1996), a narrativa está em vias de extinção justamente por não ser mais capaz de levar consigo um conselho ao receptor, de não possuir uma sabedoria intrínseca. Assim, Quinnipak é construída como uma fortificação de personagens que ainda buscam valorizar a narrativa e os sonhos a partir de objetivos que seriam descartáveis em uma sociedade utilitária.

Em determinada passagem do texto, é apresentada a história do personagem Mendel, um homem que foi para a guerra e de lá voltou emudecido, o que estabelece um diálogo bastante claro com aquilo que Benjamin (1996, p. 198) afirma em seu ensaio *O narrador*: “Com a guerra mundial, tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”. Mendel, ao voltar do combate como único sobrevivente de Quinnipak, é interpelado pelos entes daqueles que morreram, que tinham vontade de saber como tinha sido o desfecho da vida daqueles que lhes eram queridos. No entanto, o personagem não é capaz de dizer uma só palavra, permanecendo calado por anos. Passado este tempo, volta gradativamente a se comunicar, e começa a narrar aos que gostariam de saber como havia sido a morte de seus companheiros. Cada vez mais, começa a criar histórias enriquecidas por sua imaginação e descrever o que tinha acontecido no campo de batalha. As pessoas passam a frequentar sua casa e sentar-se em volta dele enquanto narrava suas histórias e contava como tudo acontecera. Observa-se, então, um

personagem que magicamente retoma a voz após sair do mundo mágico de Quinnipak e ter contato com o horror da guerra:

Quando explodiu a guerra, vinte e dois homens saíram de Quinnipak para combater. Só Mendel voltou vivo. Trancou-se em casa e não falou durante três anos. Então, voltou a falar. As viúvas, os pais e as mães dos tombados na guerra começaram a procurá-lo para saber o que havia acontecido com seus maridos e filhos. Mendel era um homem organizado. “Por ordem alfabética”, disse. Em primeiro lugar, foi recebida a viúva Adlet. Mendel fechava os olhos e começava a falar. Contava como tinham sido mortos. A viúva da Adlet voltou na noite seguinte e depois, na outra. Durante semanas. Mendel contava tudo, lembrava-se de tudo, além de ter uma boa imaginação. Cada noite era um longo poema. Depois de um mês e meio, chegou a vez dos pais de Chrinnemy. E assim por diante. Já se haviam passado seis anos, desde a volta de Mendel. Agora, todas as noites o pai de Oster ia procurá-lo. Oster era um rapagão louro, que fazia sucesso com as mulheres. Estava fugindo e gritando, quando a bala o atingiu pelas costas e lhe arreventou o coração. (p. 116-117)

Em *Castelli di rabbia*, então, temos o Maravilhoso não apenas como um modo literário que, novamente de acordo com os autores anteriormente citados, possibilita a criação de acontecimentos mágicos, mas também como algo que possibilita o estabelecimento de um plano narrativo que se opõe à realidade como algo pesado e ofuscante, no sentido de ser um mundo no qual há uma produção infundável de textos que acometem o leitor durante todo o tempo pelos mais variados meios midiáticos, como televisão, internet, propagandas. É possível concluir que esta sobrecarga de informações, para Baricco, seria responsável pelo emudecimento e pela anulação do texto como algo capaz de levar uma mensagem ou um conselho, já que todos estes enunciados têm como proposta um objetivo, ou seja, todos têm sua “utilidade” dentro do quadro social. Segundo Marinho (2009), o Maravilhoso seria um contrapeso ao cotidiano:

O maravilhoso, segundo Jacques Le Goff, é um contrapeso à banalidade e à regularidade do cotidiano. Ou seja, ele se circunscreve no sobrenatural e recorre ao mesmo sobrenatural para se “explicar”, de modo que os acontecimentos relatados se justificam em consonância com a própria estrutura interna das narrativas, fazendo com que, dentro da trama e da lógica internas, esse mesmo sobrenatural pareça ordinário. O maravilhoso revela o oculto, ou seja, aquilo que se esconde atrás da realidade cotidiana e nela se realiza, impondo a força da imaginação que rompe os limites do possível. (MARINHO, 2009, p. 24)

Tendo visto a maneira como se dá o Maravilhoso dentro de *Castelli di rabbia*, um universo que não busca emular de modo algum aquilo que temos como realidade percebida, sendo claro que, como diz Furtado (1980, p. 35) “No maravilhoso não se verifica sequer a tentativa de fazer passar por reais os acontecimentos insólitos e o mundo mais ou menos alucinado em que eles têm lugar”, é então necessário contrapô-lo ao terceiro modo literário que se faz presente na obra: o Estranho.

Para Todorov, o Estranho seria o subgênero do Fantástico que se verificaria no caso da narrativa com a qual se lida, em que haveria algo responsável pela manutenção de uma hesitação, ser submetida a uma explicação racional que acabaria com qualquer dúvida quanto à sobrenaturalidade do fenômeno observado, diferentemente no que aconteceria no subgênero Maravilhoso, em que não caberia ao leitor questionar a natureza do que ocorre no texto. Também o autor Filipe Furtado, a respeito do Estranho, afirma que:

Por seu turno, as ocorrências extranaturais que têm lugar no estranho são sempre explicadas racionalmente no termo da narrativa, quando não se desfazem muito antes, descrevendo por vezes um percurso bastante efêmero e secundário na globalidade da intriga. (FURTADO, 1980, p. 35)

Este seria, portanto, um momento da narrativa em que toda a convergência entre o natural e o sobrenatural, ou mesmo toda a submersão em um mundo mágico são desfeitos. Há a inserção abrupta de um elemento que substitui a estrutura até então responsável pela manutenção do Fantástico ou do Maravilhoso, e subitamente toda a magia parece desfeita.

Na obra de Baricco, na qual o mundo maravilhoso predomina na maior parte do tempo, com a inserção de pontos que garantem também a existência do Fantástico ao longo do texto, há, por fim, a culminância no Estranho. Isto acontece porque, ao fim da narrativa, no capítulo final, que destoa completamente do restante da obra, é dito que uma das personagens, Jun Rail, esposa do Sr. Rail em Quinnipak, foi quem criou toda a narrativa estando no mundo natural. Na realidade, a personagem criou toda a história e os personagens enquanto estava no porão de um navio, atravessando da Europa para a América. Como não tinha dinheiro para pagar a travessia, submeteu-se sexualmente ao capitão da embarcação, sofrendo constantes abusos e ofensas. Em meio a esta situação de sofrimento, a personagem narra toda a história que foi entregue ao leitor. Tudo aquilo que ocorre em Quinnipak durante o romance é fruto da narração de Jun, que todas as

vezes, após sofrer abusos sexuais, se refugiou no mundo imaginário que criou como forma de bálsamo para seu sofrimento. Cada uma das pequenas histórias que foram contadas na obra são parte do mundo imaginário que Jun cria para se refugiar, inclusive todas as falhas e fracassos sofridos. Ela é a própria arquiteta da construção dos castelos da cada um dos personagens, edificadas a partir da raiva que sente. Mesmo que não tenha perdido sua capacidade de compartilhar histórias e experiências, mesmo que acometida tão terrivelmente por essa violência, é evidente que os principais sentimentos com os quais lida são a raiva e a frustração:

Quem sabe que prazer existe em chamar de vagabunda a mulher com quem se está trepando? Qual o sentido? Eu sei muito bem que sou uma prostituta. Há muitas maneiras de se cruzar o oceano sem pagar passagem. Eu escolhi a de chupar o caralho do capitão Carlus Abegg. Uma troca de igual para igual. Ele tem meu corpo e eu tenho uma cabine no seu maldito navio. (BARICCO, 1999, p. 223)²⁹

Vê-se que a forma de narrar adotada até então, na qual predominava um estilo leve e agradável, é substituída por um tom bastante carregado com raiva e angústia. A personagem não esconde a dor que sente e isto fica bastante claro para o leitor. Esta é a destruição definitiva do mundo mágico até então existente no romance. Este é o mundo com o qual Quinnipak contrasta o tempo todo com o objetivo da manutenção do Fantástico. Deixa de haver a negação mútua entre os dois mundos, e o mundo real, aquele em que não há magia e encantamento, é abruptamente inserido, causando o estranhamento no leitor.

Não por acaso o modo que se faz presente neste momento é o Estranho, quando não há mais nenhuma dúvida quanto aos acontecimentos narrados: tudo era parte da imaginação de Jun. Quinnipak e a narrativa de *Castelli di rabbia* constituem a construção de seu próprio castelo, num movimento meta-reflexivo da construção discursiva.

Assim, dentro da narrativa de Baricco, como cada personagem buscava um objetivo aparentemente absurdo durante seus percursos, Jun buscou ficcionalmente construir uma narrativa leve e mágica em meio a tamanho sofrimento. O enunciador, extradiegeticamente em relação à narração, ao engendrar a demolição deste último

²⁹ Chissà che gusto c'è a dare della troia alla donna che ti sta facendo un pompino. Che senso ha? Lo so benissimo che sono una troia. Ci sono molti modi per attraversare l'oceano senza pagare il biglietto. Io ho scelto quello di succhiare il cazzo del capitano Charlus Abegg. Un baratto alla pari. Lui ha il mio corpo, io ho una cabina della sua maledetta nave. (BARICCO, 2007, p. 241)

castelo de sonhos de um personagem, um castelo construído a partir da raiva, do sofrimento, fecha o ciclo de frustração e destruição dos sonhos e objetivos de cada um de seus personagens.

2.3 O FANTÁSTICO COMO ALÍVIO AO PESO DA REALIDADE

Como dito, no decorrer da narrativa os sonhos e objetivos são paulatinamente frustrados e destruídos. É interessante notar, no entanto, que ao fazê-lo, o autor não tem como objetivo simplesmente expressar que toda e qualquer tentativa de resistência ao emudecimento imposto pela sociedade é inútil e, tendo em vista o iminente fracasso, caracteriza pura perda de tempo. Novamente, deve ser retomada a ideia de beleza secundária das coisas, mesmo das mais catastróficas, mesmo no sofrimento e na destruição. Isto ocorre quando descreve a queda do Crystal Palace, o palácio de vidro construído por Hector Heureau, personagem que vem de fora de Quinnipak, mas que em determinado momento é inserido na narrativa. Ele teve a conclusão deste edifício como maior meta de sua vida durante anos, para que enfim, após o término das obras, houvesse um incêndio que trouxesse tudo abaixo. Toda a descrição do palácio sucumbindo, juntamente com a esperança depositada nele por Hector, que via no vidro uma proteção (por ser um material que apesar de translúcido, protege quem está atrás de um contato direto com o mundo, proporcionando um alívio para as inseguranças), é feita de modo a fazer parecer que todo o fenômeno, ainda que trágico, tenha sido belo, até mesmo majestoso:

“Resistirá, porque um sonho como aquele não podia acabar assim”. Todos pensaram “Resistirá” e todos, mas todos mesmo, se perguntaram “Como pode pegar fogo uma coisa de ferro e vidro?”, sim, como é possível uma coisa dessas, o ferro não se incendeia, o vidro não se incendeia e no entanto ali, as chamas estão devorando tudo, absolutamente tudo, há alguma coisa por baixo daquilo, não é possível. Não tem sentido. E realmente não tinha sentido, nenhum sentido mesmo, entretanto, quando a temperatura lá dentro se tornou infernal explodiu a primeira placa de vidro, que ninguém quase percebeu, era apenas uma, entre milhares, como se fosse uma lágrima, ninguém a viu, mas aquela era o sinal, o sinal do fim, e assim foi realmente, como todos compreenderam quando uma depois da outra, começaram a explodir todas as placas de vidro, literalmente explodir em pedaços, estalando como chicotadas, semeadas no grande crepitar do imenso incêndio, voava vidro para todo o lado, uma coisa fascinante, uma emoção que paralisava as pessoas ali, na noite clara como dia, o esguichar de vidros por todos os cantos, festa trágica, um espetáculo de desatar em pranto, ali, em pé, sem saber bem por quê. (BARICCO, 1999, p.186)³⁰

³⁰ Tutti dicevano Resisterà, perché non poteva andarsene così un sogno come quello. Tutti pensarono Resisterà, e tutti, proprio tutti, si chiesero Come può andare a fuoco una cosa di ferro e di vetro?, già, com'è mai possibile una cosa del genere, non brucia il ferro, non brucia il vetro eppure lì le fiamme si stanno ingoiando tutto, proprio tutto, c'è qualcosa sotto, non è possibile. Non ha senso.

Quanto a Jun, que aparece como pertencente ao mundo natural, tendo sido criadora da narrativa maravilhosa até então conduzida, e tem seu sofrimento exposto, há, ainda assim, algo de belo a ser exaltado: a forma como, mesmo em meio à situação deplorável na qual se encontrava, foi capaz de criar a bela narrativa entregue ao leitor, e a criar personagens complexos que buscavam o tempo todo resistir à queda e às pressões, assim como ela mesma estava tentando fazer. Cada um dos objetivos de aparente impossível realização é um reflexo daquilo que ela mesma almejava: diminuir sua dor, buscar, no mundo da narrativa, uma esperança. A personagem lida com a violência assim como cada um dos leitores o faz em meio à sociedade que os bombardeia com textos e imagens, e exige que cada uma de suas ações tenha um fim utilitário, não havendo necessidade do vínculo de algum tipo de sabedoria ou conhecimento naquilo que lê, ou no que produz. Jun procura criar um mundo imaginário maravilhoso capaz de aconselhar quem tem contato com este, assim como Benjamin (1996) diz que o texto literário, que foi perdido após a modernidade, deve fazer. O verdadeiro narrador deve ser capaz de compartilhar e comunicar uma experiência, um saber que seja capaz de levar o leitor a novas reflexões.

Em meio a toda a dor e sofrimento, Jun procura criar algo belo que não apenas tenha que ter sua utilidade, que deva satisfazer padrões de seu mundo, mas algo que tenha sua beleza, que demonstre a sua força e, conseqüentemente, instigue quem recebe aquele narrar a fazer o mesmo:

Então penso “Acabou, pelo menos por esta vez acabou”, encolho-me na cama e vou até Quinnipak. Foi Tool que me ensinou isso. Ir a Quinnipak, dormir em Quinnipak, fugir para Quinnipak. De vez em quando, eu lhe perguntava “Onde esteve, que todos o procuravam? E ele dizia “Dei um pulinho até Quinnipak”. É uma espécie de jogo. Funciona, quando está deprimida e não se sabe como sair da situação. Então você se enrodilha em qualquer canto, fecha os olhos, e começa a inventar histórias. O que lhe vier à cabeça. Mas deve fazê-lo com cuidado. Com todos os detalhes. Com tudo o que as pessoas falam, as

E in ef fetti non aveva senso, proprio nessun senso, eppure, quando la temperatura dentro divenne pazzesca esplose la prima lastra di vetro, che nessuno quasi se ne accorse, non era che una, tra le migliaia, come fosse una lacrima, nessuno la vide, ma il segnale era quello, il segno della fine, e così fu infatti, come tutti capirono quando una dopo l'altra incominciarono a esplodere tutte le lastre di vetro, letteralmente scoppiare in pezzi, schiocchi come frustate, seminati nel gran crepitare dell'immenso incendio, volava vetro dappertutto, una cosa incantevole, un'emozione che ti inchiodava lì, nella notte illuminata a giorno, con negli occhi lo sprizzare di vetri dappertutto, tragica festa, uno spettacolo da scoppiare a piangere, lì, su due piedi, senza sapere bene perché (BARICCO, 2007, p. 202).

cores e os ruídos. E a depressão pouco a pouco desaparece. (BARICCO, 1999, p. 224)³¹

É em Quinnipak, com o narrar, que Jun busca seu conforto. Dentro do universo maravilhoso que cria, o qual funciona como negação de sua realidade imediata, na qual a beleza de viver aparentemente está ausente, constrói todos os castelos a partir de sua raiva. Esta é a beleza que Baricco edifica em sua narrativa: o fato de que cada um dos personagens, assim como Jun, a narradora que os criou, apresenta comportamentos avessos ao que se concebe como normalidade no mundo natural, lidando sempre com a incompreensão e o desencorajamento que seriam facilmente observáveis na sociedade utilitária, responsável pela produção e divulgação de infinitos textos cuja importância e utilidade se restringem ao momento de sua produção, tornando-se descartáveis em pouco tempo, o que o autor busca criticar.

Todo o universo de *Castelli di rabbia* serve ao propósito no qual se engaja Baricco; o de, através da criação de situações, personagens e narrativas fantásticas ou maravilhosas, estabelecer a possibilidade de, em meio à decadência que, para ele, a narrativa sofre no mundo contemporâneo, o mundo da barbárie, como ele mesmo define, estabelecer a possibilidade de existência de uma nova beleza neste cenário decaído: a beleza do ato de resistir às mutações sugeridas pelo autor que os bárbaros impõem à Literatura, fazendo desta um bem comerciável, desprovendo-a de toda a sua sabedoria. Isto é refletido na decadência que cada um dos personagens sofre, visto que seus projetos quase sempre fracassam, o que não desfaz a beleza do fato de resistirem. A resistência final é a de Jun, aquela que desfaz a magia até então presente na obra. Mesmo que fora do mundo mágico, sofrendo violências sexuais no porão de um navio, ficcionalmente a personagem consegue encontrar o narrador que habita dentro de si, aquilo que Pekisch procurou durante toda a obra, sem sucesso.

Fica evidente, assim, que retomando o Narrador emudecido do qual fala Benjamin (1996), Alessandro Baricco parece ter como intuito, a partir da manutenção e alternância dos modos Fantástico, Maravilhoso e Estranho, destacar a beleza do fato dos personagens procurarem incessantemente fazer aflorar o narrador dentro de si. Para o

³¹ Allora penso "E' finita, per questa volta è finita", mi rannicchio nel letto e vado a Quinnipak. Me l'ha insegnata Tool questa cosa. Andare a Quinnipak, dormire a Quinnipak, fuggire a Quinnipak. Quinnipak". É una specie di gioco. Serve quando hai lo schifo addosso, che proprio non c'è verso di togliertelo. Allora ti rannicchi da qualche parte, chiudi gli occhi, e inizi ad inventarti delle storie. Quel che ti viene. Ma lo devi fare bene. Con tutti i particolari. E quello che la gente dice, e i colori, e i suoni. Tutto. E lo schifo a poco a poco se ne va. (BARICCO, 2007, p. 242)

autor, “é como se tivéssemos dentro de nós um velho narrador, que durante todo o tempo continua a contar-nos uma história rica de mil detalhes, que nunca se acaba³²” (BARICCO, 1999, p. 106). Seus personagens maravilhosos estão o tempo todo tentando contar histórias, independentemente das dificuldades que lhes são impostas, e esse esforço em continuar a compartilhar e contar histórias é a beleza definitiva à qual se propõe o mundo maravilhoso criado por Baricco. Nota-se, desta forma, que o Fantástico opera no romance não como um ponto de cisão completa com o mundo. Ainda que Quinnipak e o mundo natural se constituam a partir de uma relação de alteridade, na qual um é o que o outro deixa de ser, sobretudo no que diz respeito ao caráter insólito dos personagens, o Fantástico figura como um elemento de comunhão entre o homem e a Literatura. A quebra com a padronização que se constrói com o Fantástico é responsável pela desaceleração do leitor que tem contato com Quinnipak, e a partir desta experiência com o insólito encontra um ponto de reaproximação entre sua vida e a arte, sobretudo o narrar, que é o viés artístico explorado mais avidamente por Baricco.

³² come se ci portassimo dentro un vecchio narratore che per tutto il tempo continua a raccontarci una storia mai finita e ricca di mille particolari. Lui racconta, non smette mai, e quella è la vita. (BARICCO, 2007, p. 116)

CAPÍTULO 3: O TRABALHO DE BARICCO SOB A PERSPECTIVA DA MODERNIDADE BENJAMINIANA

3.1 O DECLÍNIO DA NARRATIVA NA SOCIEDADE BÁBARA

Como já explicitado, o mundo imaginário de Quinnipak é um universo paralelo ao nosso cujo objetivo de sua existência é a desautomatização do leitor. Aquele que entra em contato com Quinnipak se desautomatiza ao conhecer os personagens e o modo insólito como se comportam e buscam seus objetivos. É um mundo criado para dialogar com o nosso, no qual somos frequentemente bombardeados por incontáveis informações e imagens a todo o momento, o que, segundo Alessandro Baricco (2008), é um sintoma da barbárie que está em processo de realizar mutações em nosso meio social, como se verifica neste trecho em que descreve o efeito do turbilhão de imagens proporcionado pela vista de dentro da locomotiva, que justamente pelo fato das imagens se apresentarem em grande quantidade em pouco espaço de tempo, deixam de ser prazerosas e passam a ter um efeito doloroso:

[...] todo um protocolo vertiginoso de imagens que se amontoam em desordem, empilhando-se nos olhos, feridas incuráveis na memória, estilhaços arrastados de passagem, fugas de objetos, poeira de coisas – isso devia ser prazer, por Deus – “intensificação da vida nervosa”, denominou-a depois Simmel – parece um relatório médico – e com efeito tem o perfil, e o sabor, da doença. Esticavam aquela hipertrofia do ver e do sentir – esticavam as redes do cérebro, dolorosamente, até o ponto extremo, como teias de aranha exauridas [...] (BARICCO, 1999, p. 56)³³

Quinnipak é, a princípio, um lugar que ainda não foi totalmente tomado pela barbárie da qual fala Baricco, o que pode ser notado em todas as passagens nas quais há contato direto dos personagens do mundo mágico com o nosso mundo real, como Pekisch, que se corresponde com um docente vindo de fora de Quinnipak, ou Sr. Rail,

³³ [...] tutto un protocollo vertiginoso di immagini che si affastellano in disordine pigiandosi negli occhi, ferite incurabili nella memoria, e schegge, strisciate di passaggio, fughe di oggetti, polvere di cose - questo doveva essere piacere, perdio - "intensificazione della vita nervosa", l'ha poi chiamata Simmel - sembra un referto medico - e in effetti ha il profilo, e il sapore, della malattia, quell'ipertrofia del vedere e del sentire - ti si tendevano le reti del cervello, dolorosamente, fino allo stremo, come ragnatele esauste [...] (BARICCO, 2007, p. 62)

quando discute com engenheiros que também vêm de fora da cidade para discutir a construção da linha do trem com a qual sonhava.

O universo imaginário de Baricco busca criar um contraponto com uma realidade na qual impera a velocidade, a diminuição, ou mesmo a eliminação da distância entre apreciador e obra de arte. Uma realidade em que não se pode mais, segundo o autor, construir um saber legítimo, isto é, construir uma experiência com base na vivência e experimentação. É, para ele, a mesma sociedade em que, como já citado, o gênio é silenciado em nome da superficialidade e da velocidade, e a arte passa a figurar como elemento de massa, de modo que não se pode mais perceber suas nuances e significações, já que sua reprodução em massa é responsável por sua banalização. Este mundo paralelo ao universo imaginário criado por Baricco é o mesmo do qual fala Walter Benjamin, autor alemão com quem Alessandro Baricco estabelece um amplo e explícito diálogo.

Como dito, Baricco procura despertar reflexões a respeito da condição da arte em nossa sociedade a partir de sua reflexão sobre a barbárie utilizando seus próprios meios, como é o caso do romance. Como enuncia Benjamin (1998, p. 201) o romance é o gênero literário cuja existência só faz sentido se considerada a modernidade e todos os seus aspectos: é o gênero do isolamento do sujeito, que representa o declínio da construção de um saber legítimo, assim como será exposto mais adiante.

É importante levantar alguns pontos em relação a um dos elementos mais relevantes do gênero romance: a narração. Benjamin (1996, p. 197) defende que “Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais”. A conhecida figura do narrador estaria, então, de acordo com o autor, entrando em declínio e desaparecendo na modernidade. Benjamin fala do emudecimento da figura do narrador, argumentando que este estaria diretamente ligado à antiguidade e à tradição oral. O autor alemão, que viveu os horrores da segunda guerra e a perseguição nazista, fala a respeito do emudecimento do homem que volta dos campos de batalha das grandes guerras, como já descrito (BENJAMIN, 1996, p.198). Ainda segundo o autor, o homem que viaja e vive experiências que fogem à repetição da vida cotidiana seriam aqueles mais ricos em experiências intercomunicáveis a serem compartilhadas, mas o que ocorre com aquele que volta dos campos de batalha é justamente o contrário: por ter visto e vivido uma grande quantidade de horrores, não é capaz de compartilhar aquilo que viu, torna-se um ser completamente emudecido no que diz respeito à capacidade de

compartilhar experiências. Também Adorno em seu ensaio *A posição do narrador no romance contemporâneo* se posiciona ao encontro desta ideia:

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras (ADORNO, 2003, p. 56)

O romance se constitui, portanto, de acordo com tais autores, como gênero representante desta perda da voz e do emudecimento do narrador, pois o narrar depende de o narrador ter algo especial a dizer, uma experiência a compartilhar, seja de sua vivência no trabalho, ou com base em suas viagens, mas o terror da guerra e a ferocidade vivida em campo de batalha alienam o homem desta habilidade.

Assim, a coletividade dá lugar à individualidade na modernidade, e o sujeito se encontra incapaz de compartilhar suas experiências. Segundo Benjamin (1996), a construção da experiência dependia do trabalho artesanal e do tédio. Ele argumenta que o ritmo de trabalho era compartilhado por todos, juntamente com o ambiente laboral. O trabalho, que era manual, abria espaço para a partilha de experiências e narração de acontecimentos, fatos e histórias. O saber era passado oralmente entre os trabalhadores artesanais que partilhavam esse espaço, e posteriormente o mesmo saber era transmitido para outros que viriam também a fazer parte daquele meio, de modo que a experiência era transmitida gradualmente de geração para geração.

No entanto, como Benjamin elucida, na sociedade que segue as grandes guerras, o trabalho artesanal dá lugar ao trabalho industrializado em massa nos grandes centros urbanos. Não há mais espaços para a partilha de histórias e experiências entre os narradores, e cada um dos indivíduos se isola de forma cada vez mais acentuada, deixando de lado a possibilidade de um saber coletivo. Cada um passa a ter consciência de si mesmo, de suas necessidades e de suas ações, ficando de lado a coletividade e o compartilhamento. Oliveira (2009), em sua dissertação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, afirma que:

Com a constatação do declínio da experiência na modernidade, Benjamin observou sua substituição pela “vivência”, uma vez que a relação com o “sentido da vida” deixou de se dar imediatamente na coletividade e passou a ser procurada por cada indivíduo no âmbito privado. (OLIVEIRA, 2009, p. 9-10)

O romance é, portanto, conclui Benjamin, o gênero no qual há esta busca pelo sentido da vida. Não há mais o saber compartilhado que existia anteriormente na comunidade, a experiência coletiva construída com base na oralidade se perdeu com o advento da modernidade e com o homem que dispensa sua força de trabalho enclausurado em indústrias que o levam a deixar a vivência coletiva de lado. O romance é fruto da mesma solidão que Jun Rail sofre no porão do navio. Não vive nenhum tipo de vida em comunidade ou partilha de conhecimento e experiência com outros; não há, de modo algum, outros com quem possa desfrutar o tédio ou compartilhar aquilo que vive. Sua narração se dá de modo a buscar algum tipo de abrigo para sua existência trágica e desoladora. Sua posição de narrar também se dá a partir da busca de sentido.

Em um trecho do último capítulo, Jun porta em mãos uma cópia de um jornal que falava a respeito do Crystal Palace, construído na Inglaterra. Houve, de fato, um palácio feito de ferro e vidro em Londres, no ano de 1851, cujo nome era Crystal Palace, o mesmo nome do que é construído pela empresa do Sr. Rail em *Castelli di rabbia*. O jornal em questão noticiava a queda do palácio, que veio abaixo devido a um incêndio, exatamente o mesmo motivo responsável por sua queda no romance. A partir deste pequeno recorte do mundo, a personagem cria a história de Quinnipak com seus personagens maravilhosos, incluindo Hector Horeau, que no romance é o idealizador do Crystal Palace, buscando atribuir sentido àquilo que vê, a partir de uma individualidade absoluta, uma vez que não partilha o espaço com mais ninguém.

De seu isolamento absoluto vem a impossibilidade de intercambiar qualquer tipo de experiência, de modo que o único tipo de narrativa que resta à personagem é a do romance: fragmentada, sem qualquer tipo de base na vivência coletiva. O narrador do romance, para Benjamin, encontra-se igualmente fragmento e desnordeado, buscando algum sentido para sua vida, ao passo que no tempo que precede a modernidade, tempo do trabalho artesanal e da partilha da vida comunitária, havia uma completude de sentido na vida de cada um que fazia parte daquele meio e que se encaixava no mesmo conjunto de valores daquela comunidade. Esta ideia deixa de existir na modernidade, em que impera o individualismo e a consciência de si mesmo, que substituiu uma consciência coletiva. A respeito do desaparecimento da narrativa, e a relação deste desaparecimento com o romance, Benjamin afirma:

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o

romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. (BENJAMIN, 1996, p. 201)

Baricco busca trabalhar com este paradoxo na medida em que seu romance, *Castelli di rabbia*, é narrado justamente por uma das personagens inseridas na história. Jun Rail narra a partir de sua solidão no porão do navio, interrompida ocasionalmente pela presença do capitão, que, no entanto, representava unicamente mais uma sessão de abusos que ela viria a sofrer. Jun é a representação da figura do narrador corrompido e isolado. Sua narração não se dá a partir de experiências vividas que foram responsáveis pela construção de um saber legítimo. O ato de narrar parte de sua incompletude e seu sofrimento, o que possibilita o estabelecimento de uma nova relação com o narrador do ensaio de Walter Benjamin: “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”. (BENJAMIN, 1996, p.201).

A busca por sentido vivenciada por Jun é refletida igualmente em cada um de seus personagens, que, do mesmo modo, procuram sentido em algo perdido ou em algo que está fadado ao fracasso. O músico da narrativa, Pekisch encontra-se enormemente frustrado por não ser capaz de encontrar sua própria, ao passo que rege outras pessoas em sua banda e maneja a nota musical interior de cada um dos outros membros: “Toda sexta-feira à noite Pekisch tocava o humanofono. Era um instrumento estranho. Fora inventado por ele. Na prática, era uma espécie de órgão, só que no lugar dos tubos havia pessoas. Cada pessoa emitia uma nota e somente uma: a sua nota pessoal”. (BARICCO, 1999, p. 65). A busca, que ao fim revela-se frustrada, desvela a ausência de um elemento interior que deveria lhe ser intrínseco, mas que acabou se perdendo pelo excesso de outros elementos que lhe invadem a alma: “Tinha notas demais dentro de si para encontrar a sua. É difícil de explicar. Era assim, e pronto. O infinito havia engolido aquela nota, como o mar pode engolir uma lágrima” (BARICCO, 1999, p. 69).

Pekisch, portanto, não é mais capaz de externalizar sua nota musical. Não pode mais compartilhá-la com os demais, já que está completamente invadido de outras notas que acabam por silenciar aquela que tanto almeja externar. A procura do personagem também é sintomática do sujeito incomunicável e isolado característico do gênero

romance. O sentido de sua vida é a música, o som. No entanto, não é capaz de identificar a si mesmo na música, como o sujeito que, isolado e fragmentado em meio à modernidade, não é mais capaz de reconhecer a si mesmo na comunidade que o circunda. O valor comunal, ou seja, o fato de poder encontrar na música uma identidade que lhe seja inequívoca e a partir do qual possa se reconhecer com o mundo, que Pekisch anseia por ter com a música, que lhe é negado desde sua aparição no romance até o momento de sua morte, é o mesmo valor que Jun procura no porão do navio, completamente isolada.

A construção de sentido que objetiva com sua narrativa é um anseio pela inserção da própria alma em um ambiente no qual possa encontrar suportes e identificações, razão pela qual constrói o mundo mágico de Quinnipak, no qual é capaz de estar em comunidade com outros que, assim como ela, buscam algo incessantemente. A música está presente a todo o momento para Pekisch, mas sua identificação com aquelas notas, o espaço que lhe é único e que poderia figurar e ser notado em meio àquele espaço musical foi perdido. A nota musical do maestro não chega a seus discípulos, assim como o conselho daquele que viaja, que vive experiências que se distanciam da cotidianidade não é mais capaz de atingir os que o ouvem, uma vez que não são mais capazes de realmente ouvi-lo. Possui fragmentos de notas que vêm de todos os demais, mas não é o suficiente para a construção de uma nota sólida, de um reconhecimento que seria o símbolo absoluto da comunhão com a sociedade que o cerca. Schuler, em seu ensaio sobre o romance moderno, defende a ideia de que este seria o gênero da fragmentariedade e da incompletude:

Foi-se o período pleno. As ideias aparecem truncadas, vêm aos pedaços. O não dito supera o declarado. O narrador anuncia o fixo, mas é do instável que fala. Nem mesmo a natureza com suas leis comporta-se coerentemente. Como derivar da história princípios de conduta se não há constância no que ela ensina? (SCHULER, 1989, p. 14)

A fragmentação característica dos enunciados na modernidade, como proposto pelo autor, se deve à forma como é propagada a informação e como a mídia bombardeia cada um dos sujeitos leitores. Somos bombardeados diariamente por infundáveis plataformas textuais, seja em nível auditivo ou visual. Também sofremos do mesmo mal que Sr. Pekisch: o artista foi bombardeado com incontáveis notas musicais que transbordam em sua alma, o que faz com que não seja capaz de distinguir sua própria das demais, da mesma forma como somos invadidos constantemente por informações e

enunciados, o que faz com que estejamos cegos e surdos ao que realmente importa. Acabamos por absorver todo o conteúdo que chega até nós de forma automática, o que nos leva a sucumbir, assim como Pekisch, a esta disseminação irrefreável de informações, e não poderia ser diferente em um molde de sociedade no qual a informação é pautada pela velocidade:

Enfim, a música explodira na cabeça de Pekisch. Não havia nada mais a fazer. Não se pode viver com quinze orquestras tocando dentro da cabeça todo santo dia. Não se consegue dormir, falar, comer, rir. Não se consegue fazer mais nada. Fica-se ali, tentando resistir. O que mais se pode fazer? Pekish estava ali e tentava resistir. (BARICCO, 1999, p. 215)³⁴

Tudo deve ser veloz e superficial, para que assim possa ser produzido mais do mesmo em escalas industriais. É a mesma ideia exposta por Alessandro Baricco (2008) em seu texto sobre a barbárie. A barbárie é constituída pela velocidade, pela invasão, pelo não aprofundamento. A informação deve chegar velozmente ao leitor, e logo após sua primeira leitura, deve ser imediatamente descartada para que novas informações sejam produzidas e despachadas em sequência. A ideia de informação produzida em massa se opõe radicalmente ao “ter algo especial a dizer” (ADORNO, 2003, p. 55-56), característica distintiva do narrador no tempo do trabalho artesanal. Ainda na mesma página, o autor diz que “justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandartização e pela mesmidade”. Baricco atualiza a temática da modernidade Benjaminiana ao confrontá-la com a barbárie de nossos tempos, encontrando intersecções e aproximações entre ambas.

Uma vez que tudo se torna rápido e superficial, nada mais é especial. Uma vez que, para Pekisch, há muitas notas que o acometem constantemente, não há mais apenas uma única que lhe seja especial. Também Benjamin (1996, p. 203) afirma que: “Se a arte de narrar é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio”. Portanto, para ele, compartilhar algo não pode mais ser considerado arte se o compartilhamento de informações passa a ser algo mecanizado e reproduzido em alta escala. Tentativas de compartilhamento de algo que possa atrelar uma experiência, ou seja, aquilo que define a natureza constitutiva do narrador segundo Walter Benjamin e

³⁴ Insomma, gli era scoppiata la musica in testa, a Pekisch. Non c'era più niente da fare. Non si può vivere con quindici orchestre che ci danno dentro, tutto il santo giorno, blindate dentro la testa. Non ce la fai a dormire, non ce la fai a parlare, a mangiare, a ridere. Non ti riesce più nulla. Stai lì e cerchi di resistere. Che altro puoi fare? Pekisch stava lì, e cercava di resistere. (BARICCO, 2007, p. 230)

Adorno, não são vistas como elementos artísticos, já que são sufocadas e esmagadas pela imensa gama de difusão informativa que rege o funcionamento do mundo moderno.

Além disso, ainda segundo Benjamin (1996, p. 203), “Metade da arte narrativa está em evitar explicações. [...] O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor”. Assim, é da própria natureza do texto informativo atrelar informações em seu conteúdo. Em um mundo no qual o homem busca constantemente sentido e explicações a partir de seu isolamento, um conteúdo textual tão amplamente difundido deve ser completamente oposto à ideia de algo que evite explicações, prezando pelo aprendizado e pelo aconselhamento, que é o caso da narração, segundo o autor.

Segundo Kothe (1978, p. 102), “As características da informação jornalística – novidade, concisão, comunicabilidade e não-relacionamento das informações isoladas – contrapõem-se à formação da experiência, pois essa se constitui pelo relacionamento de diferentes dados, muitas vezes não-conscientes”. É também o que defendem Lima & Magalhães em artigo publicado pela Universidade Estadual de Maringá, quando falam do empobrecimento das experiências vividas pelo homem na modernidade:

Na Modernidade, contudo, sobrepõe-se à experiência compartilhada a realidade da pobreza de experiência, que inviabiliza a apreensão do patrimônio cultural. Segundo Benjamin, esta nova forma de comunicar caracteriza-se pelo seu caráter eminentemente informativo. E a pretensão de informar é incompatível com a narrativa. Convém ainda acrescentar que, no capitalismo avançado, a hipertrofia da comunicação de informações ocorreu sob a égide da disseminação da indústria cultural por meio da imprensa e do seu aparato ideológico de manipulação, veiculação e fabricação da informação. (LIMA & MAGALHÃES, 2010, p. 151)

Este utilitarismo que os autores afirmam ter atingido a linguagem e seus usos é impactante para toda a conjectura que rege nossa sociedade e é essencial para mantê-la da forma como está. A narrativa que aconselha e que transmite experiências não tem mais espaço neste molde social cuja experiência acumulada por cada sujeito a partir de seu contato com sua comunidade é a principal característica. O sujeito na modernidade está completamente isolado e consciente de sua própria condição, estando constantemente em busca de algum sentido. Neste contexto, pode-se falar da experiência ilegítima que passa a imperar a partir do advento da modernidade. Exatamente este declínio da experiência, que por sua vez, se constituía no campo da

narração e do compartilhamento de experiências na comunidade, é responsável pelo progressivo desaparecimento e declínio da narrativa como arte:

Mas o declínio da experiência que atingiu a linguagem repercutiu também em outras dimensões da vida humana que são conexas à linguagem: a narração, por exemplo. Afinal, como as pessoas se comunicam entre si? Ora, a linguagem é o meio pelo qual as pessoas compartilham suas experiências e narram aquilo que aprenderam. A narração, portanto, não restou imune ao impacto do declínio da experiência. A faculdade humana de transmitir experiências por meio da comunicação também foi atingida pelo declínio da experiência. Nas palavras do autor, este declínio traduziu-se no desaparecimento progressivo da narração.” (LIMA & MAGALHÃES, 2010 p. 148)

A experiência legítima, para tais autores, aquela que é compartilhada por um povo que vive a vida em comunidade, contexto no qual não se prezava unicamente a velocidade de produção e de difusão da informação, se opõe à experiência individual, aquela que é marcada na modernidade. O saber se construía por meio da oralidade que era intrínseca a um tempo cujo principal meio de produção de bens era lento e artesanal. O próprio ritmo da vida humana acompanhava o ritmo do trabalho, que era desacelerado. O ambiente de trabalho em que o homem não se encontrava sob a imposição de um ritmo alucinante de produção era propício para a troca de experiências entre trabalhadores. Neste ambiente, o saber era transmitido por meio da oralidade. Cada um passava seus conhecimentos de modo a favorecer a comunidade. Graças à lentidão, que ocasionava o baixo fluxo de informações que chegavam até cada um dos interlocutores, todos eram abertos a ouvir e a internalizar o que era compartilhado, uma vez que não estavam transbordando com incontáveis outras informações, como no caso de Pekisch. É justamente o ritmo alucinante ao qual é submetido o personagem que ocasiona seu emudecimento e o silenciamento de sua nota musical. A repetição gradual dos dias de trabalho no ambiente comunitário, no qual a cada dia novos saberes eram compartilhados e apreendidos, possibilitava a construção progressiva de uma experiência comum entre todos que faziam parte daquele contexto. Ainda, Lima & Magalhães (2010, p. 21) defendem que “o ouvinte adquiria espontaneamente o dom de narrar as histórias graças a esse processo de assimilação no qual ele se esquecia de si mesmo em meio ao tédio do labor artesanal”.

3.2 O SUJEITO ISOLADO E A QUEDA DA AURA

Sob a perspectiva anteriormente elucidada de Benjamin, quando o trabalhador deixa o campo laboral de cunho artesanal e é enclausurado em indústrias sob a exigência de uma produção em massa cada vez mais rápida, torna-se impossível haver o ambiente comum no qual se pode construir um saber comunal, compartilhado por todos. Cada trabalhador é responsável por funções repetitivas que requerem sua atenção, não lhes permitindo o intercâmbio de experiências compartilháveis. Cada trabalhador exaure sua energia de trabalho durante sua jornada e se retira para que possa se recompor a fim de dar continuidade à produção no dia seguinte. O autor argumenta, então, que o cansaço e as condições de trabalho que não possibilitariam qualquer tipo de troca de experiências ou comunicação entre os trabalhadores são responsáveis pelo isolamento do sujeito. Chega ao fim o convívio em comunidade no qual havia valores que, para Benjamin, eram partilhados por todos através da difusão oral da língua. Uma vez isolado e sem ter qualquer tipo de valor com o qual possa se identificar, o homem passa a buscar estes valores na forma de algum tipo de meio que dialogue com sua condição solitária. É então, conclui o autor, que a tradição oral comunitária dá lugar ao romance. Sua fonte de conhecimento deixa de ser baseada na divisão de um tipo de saber comum e passa a se fechar na forma de um livro, instrumento que, neste contexto de isolamento, é responsável por uma acentuação dessa condição. O leitor se encontra cada vez mais perdido e busca progressivamente o sentido para uma existência pesada e sofrível, e este sentido é o tema central da produção de romances. Mataragi, em seu artigo publicado online, defende que:

E, em meio a tudo isso estava o frágil corpo humano. Não havia o que comunicar. Não havia uma experiência rica de sabedoria e digna para ser transmitida. Indaga-se então sobre o valor do patrimônio cultural da humanidade, se a experiência não mais o vincula ao homem. O terrível cenário consequente das concepções do mundo do século passado explicita aonde esses valores culturais podem conduzir o homem quando a experiência lhe é subtraída. A partir de então era digno confessar uma pobreza: a pobreza de experiência. Era preferível confessar uma pobreza de experiência agora não mais privada, e sim de toda humanidade (MATARAGI, 2010).

Portanto, segundo expõe a autora, o homem do mundo do romance estaria pobre em experiências compartilháveis, o que seria responsável pelo aprofundamento e agravamento de seu isolamento e sua solidão em meio ao caos urbano da modernidade.

A própria condição do produtor do romance não escapa a esta situação. O romancista, assim como cada um dos leitores que se prendem ao meio escrito buscando algum sentido para sua vida a partir de seu deslocamento para com o mundo em que vive, e também como os personagens que seguem uma jornada incerta na procura de algum tipo de realização, também seria parte integrante do mesmo contexto.

O romancista produz seu texto a partir de seu isolamento, da mesma forma como o leitor que consome as obras: “A sala de parto do romance é o indivíduo em sua solidão e que não consegue mais expor de modo exemplar seus desejos mais importantes; ele mesmo está desorientado e não pode mais dar conselho” (BENJAMIN, 1971, p. 413). Fecha-se, assim, um ciclo da produção romanesca: tanto o autor, seus personagens e narradores, e o destinatário final, o leitor, estariam inclusos em um mundo de barbárie e solidão. O diálogo que pode ser feito entre os autores anteriormente citados é de que nenhum desses elementos escaparia à superficialidade e à velocidade que acometem o homem moderno. Todos fariam parte de um mesmo sistema no qual se preza a informação e a velocidade com que se pode consumir um texto, deixando de lado qualquer tipo de experiência compartilhável que poderia estar nele presente.

O narrador, desta forma, distancia-se daquilo que conhecemos como romancista. Enquanto o narrador fazia parte da coletividade, vivendo o narrar como experiência compartilhada, sendo apenas um dos que tinha voz e partilhava o que sabia, o romancista do mundo bárbaro, segundo o que estabelece Baricco (2008), seria uma voz isolada que busca dizer alguma coisa para outros que, por sua vez, buscam absorver conteúdos para que sejam capazes de compreender algo do mundo em que vivem. O romancista o faz com o uso da narrativa instrumentalizada, o romance. A voz do romancista vaga perdida em um mundo em que a frequente submersão por infindáveis ondas de imagens, luzes, sons e informações é responsável pelo emudecimento do homem. Ainda Mataragi, em sua dissertação de mestrado *O ser narrativo e ressonante em Novecento, de Alessandro Baricco*, corrobora com a hipótese:

O romance diferencia-se da narrativa pelo segregamento do romancista. Enquanto o narrador retira da experiência, sua própria ou a relatada pelos outros, o que conta em suas histórias, e incorpora as situações narradas à experiência dos ouvintes, o romancista isola-se. O romance tem em sua origem o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente de suas preocupações mais importantes e não recebe nem sabe dar conselhos. Tais características distinguem o romance e o afastam da sabedoria das histórias

transmitidas oralmente; o romance, por exemplo, diferentemente da narrativa, é veiculado por meio do livro, essencialmente, distanciando-se, deste modo, da tradição oral. (MATARAGI, 2010, p. 25-26)

No romance *Castelli di rabbia*, Baricco cria um personagem que personifica a figura fragmentada e deslocada da modernidade. Em determinado momento da narrativa, Sr. Rail volta de uma de suas inexplicáveis viagens e traz com ele um garoto, dizendo que aquele era seu filho, Mormy. O que chama a atenção, no entanto, é a forma como o garoto se comporta e como todos o veem. Mormy passa a maior parte do tempo calado e tem um comportamento completamente destoante de todos os demais. Diferentemente dos outros personagens, que possuem objetivos insólitos que anseiam por alcançar, em momento algum é dito que Mormy busque algo. Todos os outros são reflexos do mundo moderno no qual o sujeito isolado parte à procura de algo que dê sentido à sua existência, mas não Mormy.

O garoto aparenta estar letárgico frente a todo e qualquer acontecimento, agindo na maior parte do tempo com grande indiferença em relação ao que o cerca. Sua carência em comunicabilidade vai muito além das dos demais personagens, que também são afetados pela mesma condição. Jun luta por um alívio para sua dor a partir da narrativa, assim como os demais protagonistas o fazem ao insistirem em seus próprios objetivos. Mormy, contudo, não demonstra qualquer tipo de ânsia pela qual luta ao longo do romance. Observa a luta de cada um dos demais personagens em silêncio, de modo que todos notam que há, definitivamente, algo errado com o garoto:

Mormy o olhava fixamente nos olhos, daquele seu jeito que não perdoava ninguém, porque ninguém tinha olhos como aqueles – lindos como aqueles – e ninguém jamais te fixava daquele jeito, como ele o fazia. E calava. Este era, por assim dizer, o corolário daquele olhar único: ele calava.

Sempre. Desde que chegara a Quinnipak não pronunciara mais do que meia centena de palavras. Observava, movia-se com lentidão metódica e calava. Tinha onze anos, mas os carregava de um modo muito singular, todo seu. Parecia viver em um aquário pessoal onde não existiam palavras e o tempo era um rosário a ser desfiado com cuidadora paciência. Havia algo de complicado na cabeça de Mormy. Talvez de doentio. Ninguém sabia o quê, ninguém podia sabê-lo. (BARICCO, 1999, p. 88-89)³⁵

³⁵ Mormy lo guardava fssso negli occhi in quel suo modo che non perdonava nessuno, perché nessuno aveva occhi come quelli - belli come quelli - e nessuno mai ti fissava in quel modo, come ti fissava lui. E taceva. Questo era per così dire il corollario di quello sguardo unico: lui taceva. Sempre. Da quando era arrivato a Quinnipak aveva detto forse un centinaio di parole. Osservava, si muoveva con metodica lentezza e taceva. Aveva undici anni ma li aveva in un modo molto singolare, tutto suo. Sembrava visse in un acquario suo personale dove non esistevano le parole e il tempo era un rosario da sgranare con pazientissima cura. Aveva qualcosa di complicato nella testa, Mormy. Forse di malato. Nessuno lo sapeva, nessuno poteva saperlo. (BARICCO, 2007, p. 95)

É possível argumentar, portanto, que Mormy representaria o homem moderno emudecido e isolado em meio a um mundo que lhe é estranho. O personagem é inserido em Quinnipak de modo abrupto, acompanhando Dan Rail após uma viagem de propósitos desconhecidos. Mormy foi trazido de um mundo diferente daquele no qual foi inserido repentinamente, o que possivelmente ocasiona seu choque e seu emudecimento. Ao se encontrar em um mundo no qual cada um luta para manter sua própria voz e fugir ao deslocamento que chega a todos, um universo no qual há uma busca pela fuga à barbárie vigente, o personagem se emudece.

A reação dele se opõe à dos demais na medida em que todos apresentam atos de resistência frente à velocidade que lhes é imposta, ao passo que Mormy se deixa engolir por aquele mundo. Devido a seu completo deslocamento, o personagem se encontra ainda mais profundamente afastado de qualquer possibilidade de compartilhamento ou de comunhão com os demais, de modo que representaria, então, a incomunicabilidade e o emudecimento em seu mais profundo estágio. Em mais de uma ocasião, Mormy é descrito como alguém completamente fragmentado, distante da noção de completude que os demais se esforçam para alcançar:

O resultado era que, do mundo, Mormy tinha, por assim dizer, uma visão intermitente. Uma sequência de imagens fixas – maravilhosas – e pedaços de coisas perdidas, apagadas, jamais chegadas aos seus olhos. Uma percepção sincopada. Os outros percebiam o que seria. Ele colecionava imagens que eram e pronto. (BARICCO, 1999, p. 105)³⁶

Não haveria, assim, nada mais sintomático que tamanho deslocamento e não-pertencimento ao meio em que se encontra. Ele é absolutamente incapaz de compartilhar ou de receber qualquer tipo de conselho, encontra-se em um estado de isolamento e individualidade que são totalmente impenetráveis. A partir do constante estado de fragmentariedade de Mormy, a construção de qualquer tipo de saber legítimo coletivo, a experiência legítima, como denominada por Walter Benjamin, tornar-se-ia impraticável a partilha de qualquer valor em nível coletivo, também de acordo com o autor. O garoto está em um estado irreversível de mutação, se pensarmos na mudança operada pelos bárbaros dos quais fala Baricco em seu ensaio anteriormente citado.

³⁶ Il risultato era che, del mondo, Mormy aveva una percezione, per così dire, intermittente. Una sequela di immagini fisse - meravigliose - e mozziconi di cose perdute, cancellate, mai arrivate fino ai suoi occhi. Una percezione sincopata. Gli altri percepivano il divenire. Lui collezionava immagini che erano e basta. (BARICCO, 2007, p. 116)

Seria, portanto, a representação definitiva da morte da narração como arte, uma vez que ela depende da tradição oral e da partilha de experiências, o que foi completamente tolhido de Mormy, que é alheio a todos que o cercam em Quinnipak. O garoto é tratado com estranheza, ninguém é capaz de compreender o que se passa em sua cabeça. Esta estranheza, somada a seu absoluto deslocamento, é responsável pela criação de um total estado de estranhamento entre Mormy e os que o cercam. Inversamente à forma como agem os demais no romance, a alienação e o deslocamento não levantam questionamentos por parte do garoto, que simplesmente se habitua à incomunicabilidade, ou seja, parece ser concretizada a partir de Mormy a morte da narrativa. Kothe, em relação ao homem isolado, que não encontra respostas a seus anseios, afirma que:

O homem, acostumando-se à indiferença e à não-resposta a seu olhar, torna-se incapaz de perceber a “Ferne” para onde o arrastaria a resposta do olhar do outro sujeito. Com isto, ele se atrofia também na capacidade de perceber a obra de arte tradicional. O sujeito não é mais sujeito, a coisificação impera. E a arte morre. (KOTHE, 1979, p. 107)

Ao mesmo tempo em que o comportamento de Mormy estaria distante do modo de agir e transformar dos bárbaros que propõe Baricco, também o estaria da maneira como se portam aqueles que fazem parte do mundo mágico de Quinnipak. O descompasso e o não-entendimento são tamanhos que, ao fim da trajetória do personagem, ele acaba sendo morto pelos operários que trabalhavam na construção da linha ferroviária de seu pai, Dan Rail. Assim como o descompasso com o mundo e a queda da experiência compartilhada, cujas raízes se encontram, baseando-se em Benjamin, na tradição oral e no compartilhamento de experiências, o fato de Mormy estar profundamente inadequado dentro do contexto em que se encontra culmina em uma incompreensão total, que resulta em sua morte.

Os operários não entendem o que acontece com o garoto, sua presença os perturba e não são capazes de decifrar o que se passava no interior de sua alma, já que não podia exteriorizar nada. Na tentativa desesperada de suprimir aquele elemento que lhes era tão alheio, os operários optam por reprimi-lo de modo violento, o que o leva à morte. Mormy simboliza um contraponto com outros personagens que lutam para desacelerar o mundo, para que sua voz se faça ouvir, ou para que a velocidade alucinante da vida seja de algum modo freada, desacelerada. O fato de apresentar uma

incomunicabilidade e um fechamento absoluto tem sua explicação justamente devido à fragmentação, ou mesmo à morte gradual do narrador que viveria dentro dele:

A verdade é que vemos, ouvimos e tocamos tantas coisas... é como se tivéssemos dentro de nós um velho narrador, que durante todo o tempo continua a contar-nos uma história rica de mil detalhes, que nunca se acaba. Ele conta, não para nunca, e aquela é a vida. Talvez tivesse quebrado qualquer coisa dentro do narrador que estava nas vísceras de Mormy, talvez alguma dor toda sua lhe tivesse dado aquela espécie de cansaço e por isso só conseguia contar pedacinhos de histórias. Entre um e outro, o silêncio. Um narrador destruído por algum ferimento desconhecido. Talvez a sujidade de alguém o tenha magoado, talvez o tenha machucado o estupor de uma maldita traição. Ou, talvez, tenha sido a beleza daquilo que contava que o tenha pouco a pouco subjugado. A maravilha lhe estrangulava as palavras na garganta. E nos seus silêncios, que eram emoção emudecida, repousavam os buracos negros da mente de Mormy. Talvez. (BARICCO, 1999, p. 106)³⁷

A morte da narrativa da qual fala Baricco, e encarnada pelo personagem Mormy, estaria diretamente ligada a outro tema que é bastante caro ao pensamento de Walter Benjamin: o desaparecimento da aura. Para o autor, a aura seria como um invólucro sacro do objeto artístico, que dependeria diretamente de seu contexto de produção, levando em conta seu “aqui e agora”, além de pressupor uma ritualística por trás da produção daquele objeto artístico. O mundo que se constrói a partir da eliminação do ritual, é o mundo em que este “aqui e agora” deixa de figurar. Tudo é veloz, sem que haja tempo para se pensar a respeito do objeto ou vivenciar sua criação e seu impacto sobre aquele que o contempla. As imagens chegam ao contemplador na forma de um bombardeio, de modo que, assim como Mormy, que não é mais capaz de construir uma relação entre si mesmo e seus semelhantes, o observador é sufocado pela quantidade de imagens que o acometem:

É realmente um voo, e é impossível subtrair-se à ideia de que o mínimo incidente poderia causar a morte instantânea de todos”, assim pensavam. E certamente devia, inconscientemente, estabelecer um nexos preciso entre aquele pressentimento de morte e a imagem distorcida que, da janelinha e ao preço do risco da vida, o mundo oferecia de si. Como os

³⁷ La verità è che si vedono e si sentono e si toccano così tante cose... è come se ci portassimo dentro un vecchio narratore che per tutto il tempo continua a raccontarci una storia mai finita e ricca di mille particolari. Lui racconta, non smette mai, e quella è la vita. Al narratore che stava nelle viscere di Mormy forse si era rotto dentro qualcosa, forse qualche dolore tutto suo gli aveva messo addosso quella specie di stanchezza per cui riusciva a raccontare solo più mozziconi di storie. E tra uno e l'altro, il silenzio. Un narratore sconfitto da chissà quale ferita. Forse l'aveva fregato la porcheria di qualcuno, l'aveva bruciato lo stupore di un tradimento fottuto. O magari era la bellezza di quello che raccontava che l'aveva a poco a poco sopraffatto. La meraviglia gli strozzava le parole in gola. E nei suoi silenzi, che erano ammutolita emozione, riposavano i buchi neri della mente di Mormy. Chissà. (BARICCO, 2007, p. 116)

moribundos, que revivem em poucos instantes toda uma vida, que desfila veloz entre seus olhos. Para aqueles, desfilavam os campos, pessoas, casas, rios, animais...

É preciso que se imagine, o medo de um lado e aquele bombardeio de imagens do outro, ou melhor, um, o medo, dentro do outro, o bombardeio, como ondas concêntricas de um único sufoco, angustiante, claro, mas também... [...]. (BARICCO, 1999, p. 56)³⁸

Pensando especificamente no caso de narração, poder-se-ia falar do trabalho artesanal, situação em que o ritual consiste em compartilhar um ambiente de trabalho comum no qual se pode discutir a respeito da vida de maneira a criar um saber coletivo que seja relevante para a comunidade. A partir da modernidade, período no qual não só a arte, mas todo e qualquer fruto do trabalho do operariado passa a ser produzido de forma massiva, em linhas de produção enormes que servem ao consumo.

Como dito, a arte também se enquadraria neste contexto: música, cinema, fotografia, pinturas; tudo é feito de modo veloz a fim de favorecer o caráter vendável de cada um destes objetos. O trabalho artístico é permeado pelos interesses do mercado, seja devido a editoras, produtoras musicais e cinematográficas, galerias que negociam obras de arte. O objeto reproduzido em massa com propósito de vendas estaria, então, para o autor, totalmente desvinculado de seu aqui, de seu agora e de sua ritualística. Um filme hollywoodiano feito para ser exibido em salas de cinema ao redor de todo o mundo está completamente afastado de seu ritual de produção que ocorre dentro do estúdio no momento das filmagens. O aqui e o agora dos atores e artistas presentes na produção são eliminados no momento de sua reprodução nas telas de cinema. Benjamin, em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, aponta que a reprodutibilidade técnica é diretamente responsável pela decadência da aura, não somente na esfera artística, mas de modo generalizado, devido ao fato da reprodução ter tomado o lugar da produção em diversos contextos:

Pode-se resumir essas marcas distintivas com o conceito de aura e dizer: o que desaparece na época da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua

³⁸ É davvero un volo, ed è impossibile sottrarsi all'idea che il minimo incidente potrebbe causare la morte istantanea di tutti", così la pensavano. E certo dovette formarsi inconsapevolmente nell'animo un nesso preciso tra quel presentimento di morte e l'immagine distorta che, dal finestrino e a prezzo del rischio della vita, il mondo tutto offriva di sé. Come ai morti, a cui passa negli occhi in pochi istanti tutta una vita, sfilando via veloce. A quelli sfilavano via prati, persone, case, fiumi, animali...

Bisogna immaginarselo, la paura da una parte e quel bombardamento di immagini dall'altra, o meglio una, la paura, dentro l'altro, il bombardamento, come onde concentriche di un unico soffocamento, angosciante, certo, ma anche... (BARICCO, 2007, p. 62)

aura. Esse processo é sintomático; seu resultado vai muito além da esfera da arte. A técnica de reprodução, assim se pode formular de modo geral, destaca o reproduzido da esfera da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, coloca no lugar de sua ocorrência única sua ocorrência em massa. E, na medida em que permite à reprodução ir ao encontro daquele que a recebe em sua respectiva situação, atualiza o que é reproduzido. Esses dois processos conduzem a um violento abalo do que foi transmitido – um abalo da tradição, que consiste no reverso da atual crise e renovação da humanidade. (BENJAMIN, 1985, p. 23)

A produção cinematográfica, portanto, criaria um contraponto com outras formas de apresentação artísticas que ainda levam consigo de algum modo o aqui e o agora de sua execução, como no caso do teatro. Benjamin (1985, p. 69) afirma que o cinema é responsável por uma situação em que o homem atua em sua totalidade, assim como é feito no palco durante uma apresentação teatral, mas de modo a renunciar completamente à sua aura, uma vez que, quando a obra se projeta nas grandes telas, o aqui e o agora, juntamente com o ritual da produção do filme, seriam completamente deixados de lado.

A barbarização da sociedade descrita por Alessandro Baricco estaria estreitamente vinculada ao declínio da aura. O autor cita exemplos do cotidiano que vão além dos meios de reprodução técnica midiática com os quais estamos habituados, como a música ou o cinema. Cita, por exemplo, a produção em massa de vinhos e a transmissão de jogos de futebol, como citado em capítulo anterior. A distribuição do mesmo vinho para várias partes do mundo, inclusive partes que são capazes de produzir o próprio vinho, e a transmissão do mesmo jogo para incontáveis aparelhos televisivos ao redor do país, ou mesmo do mundo, da mesma forma como o cinema, seriam inteiramente destituídos de sua aura. A aura do vinho estaria em sua produção artesanal nas vinícolas regionais, e a aura do futebol estaria no ritual que se liga diretamente à presença no estádio, ainda que mesmo esta presença seja afetada pela dessacralização do rito futebolístico, uma vez que os horários em que os jogos acontecem são determinados com base na intenção de televisioná-los para o maior número possível de pessoas.

Nota-se, assim, que o conceito de aura estaria ligado à ideia do trabalho artesanal, que entra em declínio e gradativamente vai deixando de existir na sociedade automatizada cuja principal característica, para autores como Baricco, seria a reprodução técnica presente em todos os setores ligados à arte ou à vida cotidiana. Da mesma forma, como já discutido, a reprodutibilidade técnica se liga ao estilo de vida

predominante da contemporaneidade, contexto para o qual Baricco atualiza as ideias de modernidade benjaminiana na forma da barbárie. Neste estilo de vida, o sujeito se encontraria isolado e alvejado pela indiferença da comunidade à qual deseja pertencer, mas na qual não poderia enxergar nenhum indício de identificação, já que todos estariam em um estado de individualidade absoluto, não havendo comunhão de nenhum tipo de valor, o que impediria a própria existência da ideia de comunidade segundo Walter Benjamin. Esta ligação ocorreria devido ao fato de que esta individualidade seria fruto de um estilo de vida imposto por um mundo que preza pela velocidade de produção e difusão de valores e informações massificados. O aqui e o agora de nada do que é produzido é levado em consideração, já que tudo o que realmente importa é o consumo com fins lucrativos, o que caminha em direção oposta à ideia da lentidão do trabalho artesanal dos tempos auráticos.

Em *Castelli di rabbia* é desse isolamento e dessa ferocidade de produção e difusão de imagens que Hector Horeau objetiva escapar, ou ao menos se proteger dentro de seu Crystal Palace, seu palácio feito inteiramente de vidro. Hector é introduzido como um personagem que vem de fora de Quinnipak e busca refúgio do nosso mundo naquele mundo mágico em que os limites dos sonhos não são os mesmos conhecidos na realidade da qual vinha. Em meio a seu desespero e seu medo frente à realidade que enfrenta, vai à Quinnipak procurar Dan Rail para que possam projetar o Crystal Palace no qual buscaria seu refúgio à velocidade do mundo. Seria capaz de vê-la, mas não mais seria atingido diretamente por ela, protegido no interior das placas transparentes de vidro.

Na realidade, o personagem deseja se proteger do mundo desprovido da aura proposta por Benjamin. A própria ideia de seu palácio de vidro, desde sua idealização até sua complexa execução e construção, e finalmente sua lenta e bela destruição, requer um nível de desaceleração dos processos cotidianos. O projeto, assim como o homem que na modernidade, busca, sem sucesso, um reflexo de si mesmo em uma comunidade que não existe mais, estando fadado ao fracasso, também é frustrado ao final e é destruído em um incêndio. Mas houve um aqui e um agora levados em consideração para que se idealizasse e se construísse o Crystal Palace. Horeau temia o aqui e o agora no qual estava inserido, temia a dessacralização globalizante com a qual convivia, e a própria destruição do palácio durante o incêndio é cercada, de algum modo, de uma aura ritualística. Não a mesma aura dos tempos da comunidade, mas uma espécie de resquício de aura que se formaria em meio ao fracasso da modernidade. Enquanto o

palácio queima e vem abaixo, há várias pessoas que acompanham o espetáculo encantadas e aterrorizadas. Como o narrador que compartilhava suas histórias e experiências sentado em meio aos que o ouvem, a queda do palácio e o ruir das placas de vidro conta uma história de frustração e medo a cada um dos presentes:

E realmente não tinha sentido, nenhum sentido mesmo, entretanto, quando a temperatura lá dentro se tornou infernal explodiu a primeira placa de vidro, que ninguém quase percebeu, era apenas uma, entre milhares, como se fosse uma lágrima, ninguém a viu, mas aquele era o sinal, o sinal do fim, e assim foi realmente, como todos compreenderam quando uma depois da outra, começaram a explodir todas as placas de vidro, literalmente explodir em pedaços, estalando como chicotadas, semeadas no grande crepitar do imenso incêndio, voava vidro para todo o lado, uma coisa fascinante, uma emoção que paralisava as pessoas ali, na noite clara como dia, o esguichar de vidros por todos os cantos, festa trágica, um espetáculo de desatar em pranto, ali, em pé, sem saber bem por quê. (BARICCO, 1999, p. 186)³⁹

A queda do palácio de vidro marca o clímax do romance, metonimizando todos os fracassos sofridos até então na destruição de cada uma das placas de vidro, que não foram resistentes o suficiente para evitar sua destruição. Pekisch morre com o peito cheio de notas musicais que não foi capaz de externar, Rail vê sua amada ir embora para longe dentro do trem que ele mesmo idealizara, Pehnt cresce e parte para longe de Quinnipak, deixando até mesmo de entender como tudo funcionava de forma diferente naquela cidade, Hector Horeau vê seu palácio, fruto de seus sonhos e projeto de sua vida, desmoronando diante de si, e Mormy morre sem que ninguém soubesse o que se passava dentro de sua cabeça.

É possível concluir que o grandioso palácio se despadaçando dialoga com o estado de alma de Jun Rail, presa no porão de um navio. Como demonstrado anteriormente, a narrativa de Alessandro Baricco está relacionada a um ato de resistência: busca-se fazer algo que é cada vez menos feito em uma sociedade bárbara, que, como expõe o próprio autor, visa a eliminação e supressão de qualquer tipo de manifestação que vá em sentido contrário à velocidade, como no caso da narrativa. Os estilhaços de vidro seriam também os estilhaços da alma de Jun, sua resistência vem

³⁹ E in ef fetti non aveva senso, proprio nessun senso, eppure, quando la temperatura dentro divenne pazzesca esplose la prima lastra di vetro, che nessuno quasi se ne accorse, non era che una, tra le migliaia, come fosse una lacrima, nessuno la vide, ma il segnale era quello, il segno della fine, e così fu infatti, come tutti capirono quando una dopo l'altra incominciarono a esplodere tutte le lastre di vetro, letteralmente scoppiare in pezzi, schiocchi come frustate, seminati nel gran crepitare dell'immenso incendio, volava vetro dappertutto, una cosa incantevole, un'emozione che ti inchiodava lì, nella notte illuminata a giorno, con negli occhi lo sprizzare di vetri dappertutto, tragica festa, uno spettacolo da scoppiare a piangere, lì, su due piedi, senza sapere bene perché. (BARICCO, 2007, p. 201)

abaixo junto com o grandioso projeto de seu personagem. Tamanha é a resistência que cada um dos personagens investe em seu projeto, incluindo a própria narradora, que parece ilógico cada um destes objetivos ser frustrado e destruído ao final das páginas do romance. Jun conclui sua narrativa com o seguinte pensamento:

Lembro-me que, ao lado, estava a notícia de um enorme palácio de vidro que, não sei mais aonde, tinha sido completamente queimado, na noite anterior. E eu pensei: hoje parece que tudo resolveu acabar em fumaça. Tudo em merda. (BARICCO, 1999, p. 225)⁴⁰

Vêm abaixo os sonhos de resistência, juntamente com o Crystal Palace, assim como a aura, para Benjamin, é destruída, e a obra de arte perde gradativamente sua importância como fruto de uma produção que objetiva a edificação de algum tipo de saber que possa vir a servir aos propósitos da comunidade. Toda a série de sonhos, objetivos e ambições paulatinamente frustradas no desfecho do romance remetem às epígrafes inseridas ao longo do texto, em quatro momentos distintos do romance. As epígrafes, de autoria de Rainer Maria Rilke, nascido no então Império Austro-Húngaro, foram divididas em quatro trechos distintos e, quando unidas, podem ser traduzidas por: “E nós, que pensamos na felicidade... como algo crescente, sentiríamos... uma emoção quase assombrosa... ao ver algo feliz cair” (RILKE, R. M. *apud* BARICCO, 2008)⁴¹ (tradução nossa). Pode-se argumentar, então, que se estabeleceria, assim, um forte diálogo entre o que diz o autor alemão e o que Alessandro Baricco insere em seu romance: todos os castelos foram cuidadosamente construídos visando a busca pela felicidade e pela leveza, criando um elemento que contrapusse o peso da realidade, o que se revela ineficiente frente à violência como a fatalidade do mundo esmaga cada um dos castelos.

Todos estes elementos seriam, portanto, alegorias dos resultados concretos da mutação bárbara na sociedade, como proposto por Baricco. A reprodutibilidade técnica e a velocidade com que tudo é produzido fatalmente se sobrepõem à lentidão e à construção em ritmo desacelerado de um saber legítimo e compartilhado. A imposição do ritmo acelerado, para o autor, atinge a todos de modo indiscriminado. Tanto o

⁴⁰ Me lo ricordo perché, di fianco, c'era la notizia di un enorme palazzo di vetro che, non so più dove, era completamente bruciato, la notte prima. E io pensai: ha deciso di andarsene tutto in fumo, oggi. Tutto in merda. (BARICCO, 2007, p. 244)

⁴¹ Und wir, die an steigendes Glück...

... denken, empfänden die Rührung...

... die uns beinah bestürzt...

... wenn ein Glückliches fällt. (RILKE, R. M. *apud* BARICCO, 2008)

operário que consome a arte como bálsamo para o peso que lhe foi imposto ao longo da jornada de trabalho quanto o artista que envia aquele material para que seja reproduzido incontáveis vezes por uma empresa distribuidora são igualmente afetados pelo isolamento característico da modernidade, e agravado ainda mais no mundo contemporâneo barbarizado.

A relação que cada um deles possui com a arte seria baseada, então, em seu não pertencimento à comunidade. Seja no momento da produção ou do consumo, seja do filme, do romance, ou da música, a relação do sujeito com o objeto artístico seria de uma busca do sentido perdido que não mais é capaz de encontrar em seus semelhantes. Também indistintamente os personagens do romance de Baricco são submetidos ao fracasso daquilo que almejam. Independentemente de relação que tenham com a procura de sua própria voz ou a desaceleração do mundo, todos terminam com a total destruição e fracasso de seus objetivos.

Dan Rail, que ansiava pela inserção da velocidade e da aceleração do mundo na sua vida, vê o fruto de seu desejo levar quem mais amava para longe dele; Pekisch, que estava com o peito cheio de notas musicais que eram responsáveis pelo ofuscamento de sua própria, não é capaz de encontrá-la; Pehnt, que temia a passagem do tempo, é vítima dela; Hector, cujo medo era o contato direto com o mundo, se vê defrontado diretamente de modo impactante por ele quando seu palácio vem abaixo. O homem, independentemente de sua posição ou desejo, passaria a fazer parte da mesma massa fadada ao fracasso e à submissão da barbárie. Kothe, no estudo comparado que faz a respeito das teorias de Benjamin e Adorno, afirma, a respeito da posição deste último que:

Para Adorno, a destruição da aura implica também na desvalorização da categoria do gosto como critério da avaliação. O “homem de massa” não tem mais um “gosto” com que avaliar, pois aquilo de que “gosta” foi-lhe imposto por todos os meios de propaganda e difusão: ele acaba gostando do que foi mais repetido. (KOTHE, 1978, p. 47)

Tendo isto em vista, torna-se mais clara a razão pela qual a narrativa de Baricco é chamada de narrativa de resistência. Seus personagens não são diferentes do homem comum que vive em meio a fracassos e frustrações. Todos eles são afligidos pela iminência da falha, assim como o leitor. Quando fala de Mormy e a existência de algo “quebrado” dentro do personagem, que perdeu toda a sua capacidade de compartilhar

qualquer experiência que seja, Baricco (1999, p. 109), afirma que cada é como se cada um de nós tivesse um velho narrador dentro de si. Não somos tão diferentes dos personagens de Quinnipak, e Baricco cria um universo no qual estas personalidades com as quais possuímos semelhanças resistem incessantemente. Em cada um deles há um valor ou algo no qual se espelhar. Já há muito a aura não existiria, tendo sido eliminada pela presença da barbárie, mas mesmo neste contexto há uma centelha do aconselhamento que o narrador poderia trazer a seu ouvinte. A partir do contato com personagens que fazem parte de um mundo maravilhoso e que insistem em resistir em um cenário em que tal ato de resistência parece até mesmo desprovido de sentido, a resistência passa a figurar como elemento insólito, que foge à cotidianidade. Esta quebra com o mundo cotidiano é responsável pelo rompimento com a automaticidade com a qual estamos habituados quando lidamos com tudo o mais, reaproximando o homem da arte a partir deste ponto de rompimento com a banalidade cotidiana.

3.3 A RESSIGNIFICAÇÃO DA ARTE A PARTIR DA ALEGORIA

É incomum, como bem esclarece Adorno, termos claramente critérios de gosto e avaliação nos quais podemos nos apoiar para ler o mundo. A mutação à qual fomos supostamente submetidos seria responsável pelo declínio não só da arte de narrar, mas da arte de ler, de perceber que há algo a ser aproveitado no que chega a nós. Todos teríamos, então, um palácio de vidro que erguemos e no qual depositamos esperanças, e o narrador de *Castelli di rabbia* procura, a partir de seu desespero, mostrar que, ainda que este palácio esteja ameaçado de ruir, isto não deve ser encarado com indiferença.

Fala-se em desautomatização uma vez que este estado automatizado a partir do qual o leitor estaria habituado a conceber aquilo que o cerca seria responsável pela eliminação de qualquer critério de avaliação. Na sociedade aurática de Benjamin, na qual a arte se construía a partir de sua ritualização, em uma situação que contextualizava seu fazer artístico, seu propósito e seu contexto de produção, aqueles que estavam envolvidos neste ritual da geração da arte estavam submersos naquela experiência. O narrador que compartilhava seus saberes era o centro da atenção daquele ritual de partilha. Todos aqueles que o circundavam e lhe davam atenção não estavam preenchidos de incontáveis outros núcleos de produção artística que lhe roubavam parcelas da atenção concomitantemente. O que passa a receber maior grau de importância após a queda da aura da obra de arte não seria seu valor como arte, mas seu valor como bem de consumo:

Adorno enfatiza um aspecto social também apontado por Benjamin: o estado de dispersão do ouvinte ou espectador moderno. Quando a música passa funcionar quase só como fundo musical, ela já não é mais percebida como um todo em si – sua autonomia é destruída. Isto representa uma regressão do ato de ouvir. E quando o “homem de massa” ouve, ouve porque todos os mecanismos de reprodução e depressão social o obrigam a conhecer certas canções para ele ser aceito socialmente. O valor de trocar se sobrepõe ao valor de uso e o substitui: o fetichismo se instaura na arte. (KOTHE, 1978, p. 49)

Tendo em vista este afastamento da arte como elemento contemplativo passível do despertar de algum tipo de introspecção em detrimento de seu caráter como produto de consumo, proposto pelos autores, faz-se importante ressaltar o modo como Walter Benjamin encarava a absoluta dessacralização da arte. Ainda que o autor admitisse que a arte como produto estivesse longe de seu caráter coletivista e construtor de algum tipo

de experiência, defendia que sua dessacralização pode ser responsável por sua difusão, o que pode de algum modo, ter um caráter educativo atribuído. A arte aurática, para ele, dependeria exclusivamente de seu ritual de produção, não podendo ser contemplada de modo algum fora deste contexto. Aquele que pode estar em contato com a obra de arte em um museu, nas ruas, ou dentro de sua casa, jamais poderia fazê-lo caso a realização da arte fosse ligada exclusivamente ao seu ritual de produção, seu aqui e seu agora. Como já bem destacado, esta quebra com o ritual seria também responsável pela predominância de um sujeito incapaz de reter experiências e valores que poderiam estar atrelados à arte. Entretanto, Benjamin não descarta um possível bom uso da reprodutibilidade técnica. Uma vez que se pode reproduzir qualquer coisa tecnicamente, a qualquer momento, sem que haja uma série de pré-requisitos para que isto ocorra, há inevitavelmente um maior acesso ao mundo artístico. A arte passa a independe de seu ritual de produção, de sua sacralidade:

Levar em conta essas relações é indispensável para uma investigação que tem a ver com a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, pois preparam o conhecimento do que é decisivo aqui: a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa esta, pela primeira vez da história universal, de sua existência parasitária no ritual. (BENJAMIN, 1985, p. 35)

O fato de Jun estar completamente desvinculada a qualquer ritualística no que concerne ao fazer artístico não a impossibilita de criar a narrativa que se passa em Quinnipak com todos os personagens imaginários dos quais tomamos conhecimento. O desligamento da arte de sua ritualística possibilita sua presença em lugares antes impensáveis. Ao passo que o fazer artístico já esteve estreitamente vinculado com a coletividade e a comunidade, de modo que a arte não poderia emergir do isolamento de um sujeito na antiguidade, vivemos em um tempo em que não há cenário mais ou menos propício para seu consumo ou para sua reprodução. O lugar do qual narra Jun Rail é extremamente infrutífero para a criação de qualquer tipo de narrativa, e ainda assim a história é criada. O cenário no qual se encaixa a personagem de Baricco se mostra bastante extremo e violento, mas mesmo o dia a dia no qual o homem contemporâneo se encontra apresenta um elevado grau de violência no que diz respeito à difusão de imagens e informações. A violência com que o homem recebe todos estes dados faz com que perca seu filtro do gosto e com que dificilmente possa aproveitar o que lhe é apresentado e, ainda assim, neste cenário impróprio, a partir da individualidade e solidão de ambos, artistas e consumidores, há a motivação e a reprodução em diversas

esferas da arte. O que acontece é que o trabalho do artista passa a ser instrumentalizado e a depender do meio midiático em que é produzido, seja o cinema, a fotografia, a televisão, as rádios, ou os romances, intrinsecamente ligados ao livro.

O saber coletivo baseado na oralidade depende da existência de uma memória prévia, e ao mesmo tempo é responsável pela manutenção desta mesma memória. Uma vez que o saber não se vinculava a nenhum meio material, sendo parte da tradição de uma comunidade, o único modo de subsistir era por meio do estabelecimento de uma memória coletiva, que fosse compartilhada, sabida e reproduzida por todos aqueles que faziam parte daquele meio comum. Para Oliveira (2009, p. 45) “Na busca pelo novo, a beleza moderna também está ligada à morte, mas esta morte é a da memória, da experiência coletiva antigamente transmitida pela narrativa no seio da tradição oral”. Aquilo que é reproduzido na modernidade seria, então, baseado na morte da coletividade, que dá lugar à individualidade. Não haveria reprodução técnica vinculada a seu meio de produção e transmissão caso ainda houvesse qualquer tipo de coletivização da memória.

Quinnipak é um mundo que, ainda que não livre da barbárie, já que os personagens que ali vivem estão em uma constante luta para lidar cada um a seu modo com os processos de mutação existentes, encontra-se em um estado menos automatizado quanto à produção e existência da experiência. Neste cenário, é descrito que Pehnt, que passa boa parte de seus anos da infância ao lado de seu amigo inseparável, o músico Pekisch, sempre anota aquilo que aprende. Carrega consigo um pequeno caderno no qual insere tudo aquilo que acredita que seja relevante aprender. Quando Pekisch lhe ensina a respeito da intensidade e quantidade de vezes que um homem pode fazer algo louco durante a vida, o garoto prontamente toma notas e reflete a respeito do fato:

Se alguém, à medida que aprendesse as coisas escrevesse, no fim teria obtido um catálogo completo das coisas que precisaria saber, consultáveis a qualquer momento, atualizáveis e eficazes contra eventuais falhas da memória. Intui que escrever uma coisa significa possuí-la – ilusão para a qual se inclina uma significativa parte da humanidade. Pensou em uma centena de páginas lotadas de palavras e sentiu que o mundo o assustava menos. (BARICCO, 1999, p. 42)⁴²

⁴² Se uno, via via che imparava le cose, se le scriveva avrebbe ottenuto alla fine un completo catalogo delle cose da sapere, consultabile in ogni momento, aggiornabile ed efficace contro eventuali cali di memoria. Intui che scrivere una cosa significa possederla - illusione verso cui inclina una non insignificante parte di umanità. Pensò a centinaia di pagine zeppe di parole e sentì che il mondo gli faceva molto meno paura. (BARICCO, 2007, p. 47)

O garoto se mostra consciente de que não se pode estar à mercê da memória para aprender o que quer que seja. Faz parte do mundo da individualidade, em que não há mais um saber coletivo baseado na memória daquela comunidade. Isso faz com que ligue a ideia de aprendizado imediatamente a um aporte técnico: seu caderno. Reproduz aquilo que aprende em suas anotações em meio à sua inocência sem dar qualquer crédito à manutenção de uma memória. Apesar da pouca idade, é capaz de perceber que o mundo em que vive já não suporta a existência de uma memória coletiva, de modo que cada indivíduo é responsável pela edificação de seu próprio repertório. O garoto confia a construção de um possível saber ao objeto, ao meio pelo qual é reproduzido. Interessa o fato de que Pehnt pode levar seu caderno e anotar fatos e ideias em absolutamente qualquer lugar. A reprodução a partir do objeto nas mãos do menino não se restringe à coletividade e sua memória, já que pode produzir seus escritos de modo independente, a partir de sua própria individualidade. Esta ilustração que Baricco cria da desvinculação da arte da memória dialoga bastante bem com aquilo que Benjamin concebia a respeito da separação da arte e da memória, do ritual e da magia:

Benjamin e Brecht, na linha do docere horaciano, pregaram a necessidade da arte influenciar nas consciências e auxiliar na modificação das relações sociais, sem que, com isso, pretendessem retornar à magia, e muito menos, reforçar o caráter aurático da arte. Antes, pelo contrário, através da adoção e aplicação das novas técnicas à própria técnica da obra, destruindo a aura, mostrando que não eram com feitiços que se minorariam os males sociais, é que eles procuraram influenciar na sociedade em que viveram. Desmistificando a arte, desmistificavam o social; desmistificando o social pela arte e pela crítica literária, criavam novas possibilidades de arte e novos níveis de crítica. (KOTHE, 1978, p. 52)

Baricco segue uma linha de pensamento semelhante, uma vez que sua principal proposta de trabalho é a inserção de trabalhos artísticos que sejam capazes de, de algum modo, chamar a atenção do leitor e fazer com que pare para refletir por alguns instantes, hábito que, para o autor, vem se tornando cada vez mais raro com a proliferação da reprodução técnica. Baricco procura se inserir no mundo da barbárie falando a mesma língua que os bárbaros, como não poderia deixar de ser, já que o autor faz parte desta mutação. O romance, gênero que denuncia a queda de uma burguesia, gênero símbolo da modernidade, cuja única alternativa é o apartamento entre o sujeito e seus semelhantes, é uma das ferramentas das quais o romancista italiano se vale. Também o faz com a música, os filmes, narrativas para vídeo games, teatro, e ainda outras formas através das quais busca reelaborar o processo de mutação imposto pela barbárie.

O autor domina a linguagem da barbárie visto que não é imune ou alheio a ela. Também faz parte dela, assume seu papel como bárbaro em seu tempo, mas não deixa de lado a importância da retomada dos valores que considera importantes para a humanidade. Não deixa de lado a importância da reflexão por parte do sujeito a respeito do mundo que o cerca e um questionamento que possibilite desautomatizar sua leitura em algum nível, para que possa voltar a desenvolver o filtro do gosto do qual Adorno fala. Através da reconstrução deste filtro, o homem é capaz de minimamente filtrar o conteúdo que realmente pode lhe ser útil em meio aos infindáveis bombardeios de imagens e informações que sofre sem intervalo.

Ao nos apresentar um personagem como Mormy, que não tem mais nenhuma perspectiva de salvação, tendo sido completamente engolido e esmagado pelo isolamento, que vem a causar seu emudecimento e sua irremediável cisão com o mundo que o cerca, Baricco construiria um protótipo do fracasso absoluto. Ao passo que os demais personagens, mesmo que passíveis de falha, lutam para que não sejam completamente engolidos pela perda definitiva de sua voz, Mormy já perdeu toda e qualquer força para lutar. É claramente a figura do narrador emudecido que não é mais capaz de compartilhar qualquer experiência que seja com qualquer outro semelhante, visto que não vê mais qualquer tipo de semelhança. Baricco busca edificar, a partir do fracasso e da falha completa, algo que sirva como alegoria àquele que lê, para que, a partir da vivência propiciada por aquele personagem alegórico, seja possível estabelecer algum tipo de relação com referenciais propiciados pela vivência com o mundo que cerca o leitor. Tendo como ponto de partida o fracasso vivido pelo personagem, há a construção de uma reflexão, de algo belo, a ser considerado a partir da criação da alegoria.

Antes de prosseguir com a discussão a respeito da edificação de algo belo após a vivência do fracasso, é necessário fazer algumas considerações a respeito da alegoria no trabalho de Baricco. Para construção alegórica, ou seja, a partir do conhecimento de fragmentos da narrativa, o leitor deve ser capaz de fazer ligações com fragmentos de sua realidade. Baricco trabalha com a mesma concepção de alegoria de Walter Benjamin. Pereira, em seu ensaio *Alegoria benjaminiana e o declínio da modernidade*, defendem que a alegoria é:

Uma via para iluminar um mundo tismado por significações ocultas, distinguindo o que fica enclausurado pela História. Assim pode ser definida

a alegoria, figura de linguagem que acompanhou o homem atemporalmente em sua busca de compreender a totalidade do universo antevisto, sempre, através da parte que o representa. (PEREIRA, 2013, p. 140)

A alegoria seria, portanto, uma forma do homem buscar compreender a totalidade do universo que lhe escapa. A ideia parece bastante familiar quando falamos a respeito do romance como gênero cuja essência é a busca por uma totalidade que foge ao homem, gênero de seu isolamento que se constrói a partir de seu não pertencimento e pela ânsia de compreender a vida a partir dessa separação com o outro.

O personagem ou a situação alegórica é aquele que, ao ser defrontado pelo leitor, será responsável pela criação de uma instância flutuante entre o mundo moderno da barbárie e aquele elemento fictício. Quem tem contato com Mormy a partir de *Castelli di rabbia* tem contato com uma parcela corrompida que seria responsável pela existência de um narrador dentro de cada um de nós, mas que já não é dotado de sua habilidade inata de compartilhar histórias e experiências, ou de aconselhar os que o ouvem. O mesmo serve para Pekisch, que tem algo preso dentro de si que não pode mais ser externado, já que aquele elemento omissor seria passível de compreensão somente em uma sociedade de cunho comunitário, na qual a nota musical emitida através da ritualística da reprodução artística passaria a integrar a memória daquele meio comunitário. O mundo do ser isolado faz com que aquela nota perdida não tenha mais sentido, o que a leva a permanecer reclusa dentro do peito do personagem. O homem vê nesta alegoria uma aproximação com a incomunicabilidade que estabelece com o outro no mundo em que cada um procura por uma luz que os possibilite compreender uma universalidade que não mais existe, fazendo com que a busca de cada um os leve ao isolamento e impossibilidade de interação.

Em oposição à alegoria moderna, fragmentada e representante de parcelas da vida que são detectáveis em elementos artísticos reproduzidos, há a ideia do símbolo, que se liga diretamente ao conceito de eternidade e integralidade. O símbolo se opõe à alegoria na medida em que o primeiro é globalizante, representa uma totalidade, retomando toda a memória e tradição de um tempo, enquanto a alegoria é fragmentadora, trazendo à tona parcelas e fragmentos de um mundo que por sua vez já é igualmente fragmentado. Portanto, quando falamos de símbolo, podemos falar de uma representação verdadeira do mundo na obra de arte, e não um tipo de representação secundária e distorcida que parte da não totalidade do mundo (PEREIRA, 2013, p. 145).

Ainda no texto dos mesmos autores, é feita a análise da cruz cristã como símbolo capaz de assimilar aspectos da realidade em uma única unidade:

A cruz, imagem que recupera a morte de Jesus Cristo de forma imediata e transparente, articulando uma unidade harmoniosa de sentido, exemplifica o patamar alcançado pelo símbolo como artifício estético para os românticos. Como propriedade que lhe é inerente, ele transforma de forma imediata o fenômeno em ideia e esta em imagem, resultando numa significação eficaz e intangível, associando dois aspectos da realidade em uma unidade bem sucedida. Como recurso linguístico, o símbolo porta a capacidade de representar e, eventualmente, designar de forma secundária, indicando sempre uma passagem do particular (o objeto) para o geral (o ideal), manifestação que capta o todo no particular. Através dele, há coincidência do sujeito com o objeto, uma harmonia deliberada entre a natureza e o homem, comunicação que prescinde de decifração e remete a um universo coeso e uniforme, exprimindo uma visão de totalidade. (PEREIRA, 2013, p. 145-146)

Evidencia-se, portanto, a proximidade do símbolo com o mundo totalizado e completo da comunidade. Seria, então, impossível criar imagens simbólicas que retomem qualquer tipo de valor universal em uma sociedade na qual não se pode mais conceber uma coletividade plena. O mundo no qual o homem não é mais capaz de compartilhar suas experiências e narrar não pode ser permeado por qualquer simbologia que seja capaz de atingir a todos, uma vez que não existiria mais o entendimento mútuo entre sujeitos mergulhados em sua individualidade. Pekisch não pode externar sua nota musical, pois procura por uma nota simbólica, que totalize a expressão de sua alma, ao passo que, no mundo bárbaro, em que tudo se transforma tendendo à velocidade e superficialidade, que resultam no excesso de informação e isolamento dos sujeitos, isto é impossível. O sujeito fragmentado e solitário está impossibilitado de projetar símbolos ou de criar simbologias a partir de sua aflição e sua ânsia por pertencimento e compreensão da realidade que o cerca.

A própria conceituação do narrador, seguindo o que estabelece Walter Benjamin no ensaio *O narrador*, se enquadra como um símbolo. De acordo com o autor, no tempo do trabalho artesanal e da partilha de conhecimentos, aquele que narrava e aconselhava, fundamentando-se na tradição oral que lhe proporcionava um pano de fundo para a existência de uma experiência coletiva legítima, criava um quadro simbólico de sua realidade na forma de conselhos. A faculdade de narrar estaria, então, em vias de extinção devido à impossibilidade de criação de qualquer conselho simbólico que seja. Aquele que procura compartilhar um saber na sociedade barbarizada enuncia a partir de

resquícios de sua compreensão da realidade imediata que o cerca, que por sua vez é compreendida por diferentes vieses e diferentes facetas igualmente fragmentárias pelos demais. Esta comunicação absolutamente fragmentada e não totalizada impossibilita a compreensão total e o compartilhamento pleno de toda e qualquer experiência.

A própria existência desta experiência ficaria comprometida, uma vez que ela dependeria da compreensão do mundo, que como já dito, estaria em vias de extinção junto com a arte de narrar. A alegoria, de modo contrário ao símbolo, que é entendido por si só por representar um valor pétreo de uma sociedade, depende de elaborações mentais completas, de um estabelecimento de relações e paralelos bastante complexo:

Como aludido anteriormente, em decorrência do sentido limitador que a acompanha, a alegoria porta uma designação primária de sentido, oferecendo uma significação somente percebida pela razão, explicitada através de uma alusão daquilo que se busca identificar no objeto. Ela depende, sempre, da transformação dos fenômenos em conceitos e estes em imagens, ficando o conceito limitado e suscetível de elaborações mentais para ser completamente compreendido e externado. (PEREIRA, 2013, p. 146)

Portanto, o próprio gênero romance se afasta da existência do símbolo. Contrariamente à epopeia, que retomava valores simbólicos e globalizantes de uma sociedade que se espelhava plenamente em si mesma, o romance não tem nenhum tipo de base na qual se possa espelhar, constituindo uma busca desesperada por um sentido aparentemente inexistente. Jun, que narra a partir de sua separação com qualquer figura que possa lhe ser semelhante e a partir de sua solidão, constrói uma narrativa que é entregue ao leitor como forma de alegoria. Uma vez que o objetivo da construção do romance de Baricco é desautomatizar o leitor, é preciso que, no momento da leitura, aquele que está tendo contato com a obra seja capaz de estabelecer algumas relações não imediatas com o mundo e perceber do que se trata a automatização e refletir a respeito do isolamento que aflige a todos. O leitor não se depara em momento algum com uma verdade universal inquestionável quando tem contato com a narrativa de Jun.

A ideia de trabalhar com a alegoria para atingir o leitor de alguma forma se insere na proposta de Baricco de trabalhar a arte e encorajar a desaceleração da barbárie a partir dela mesma, utilizando a mesma língua dos bárbaros, da qual o próprio autor compartilha. Não seria possível criar qualquer tipo de simbologia bem-sucedida na sociedade em que apenas faz sentido falar de elementos alegóricos. O autor constrói seu romance repleto de personagens alegóricos e objetivos igualmente alegóricos cuja

pretensão é despertar uma reflexão que exige a desautomatização do leitor. Baricco segue o que Walter Benjamin acreditava a respeito da alegoria: uma vez que a arte está distante de sua ritualística e não mais depende da existência de sua aura para que exista, é possível criar arte a partir de novas plataformas com novos objetivos, de modo que a arte possa se reinventar e se ressignificar:

Segundo Benjamin, dispor da alegoria como suporte analítico nesses novos tempos se impõe pelas condições históricas com que o homem se defronta. Discordando da leitura lukacsiana, ele lembra que, desde o Barroco, nos damos conta de que estamos longe da interioridade não contraditória do Classicismo, espelho de um mundo fechado e uniforme em seus valores e conceitos, capaz de se expressar na singeleza e luminosidade do símbolo. Somos todos sobreviventes da destruição paulatina dos grandes valores antigos, aviltados e transformados pela mercantilização da vida, envolvida permanentemente pela efemeridade que a caracteriza. O indizível que assedia o homem, sem que ele encontre respostas para as perguntas que o atormentam, sugere que cada fato notado, cada relação estabelecida, cada fulguração sentida, podem ter outros e outros significados. Para nos expressarmos coerentemente nesse universo de incertezas, a alegoria se configura, portanto, como um recurso de natureza exemplar: dizemos uma coisa sabendo que ela significa outra; remetemos, com frequência, a outros níveis de significação, quase sempre distintos daquele em que nos situamos. Na simbiose entre a estética e o social, para além de uma visão mecanicista da arte, enfatiza-se a principal função da leitura alegórica: valorar a arte, inserindo-a no curso do tempo histórico, revelando como os seus procedimentos desnudam as ruínas e escombros culturais que a atitude simbólica tende a ocultar, imaginando-as atemporais, como se portassem valores eternos, imutáveis e universais. (PEREIRA, 2013 p. 152)

Benjamin, então, considerava a alegoria uma nova ferramenta que poderia ser usada para escapar da ritualística da história. O homem que não poderia mais se expressar ou ouvir o semelhante pode, ao menos, valer-se da alegoria como instrumento de ressignificação e referenciação, seja da vida na modernidade ou do fazer artístico. A arte, dessacralizada e destituída de sua aura, passaria a ser revalorizada com o uso da alegoria. Uma vez que o elemento artístico pode fazer com que o leitor crie novas relações entre a arte e o mundo que o cerca, a reprodução artística, amplamente praticada, pode passar a servir a propósitos educativos. O homem que está cercado pela arte, a partir do contato com um conjunto de alegorias, poderia repensar os valores que vive, deixando de lado a tentativa de dar um significado simbólico e pétreo para relações e instituições que não se baseiam mais na coletividade e na universalidade. Não seria de modo algum produtivo persistir na busca do sentido eterno do símbolo em um mundo que não é mais capaz de compreender este sentido, um mundo de brevidade e

superficial. Neste mundo, passa a ser mais lógico e proveitoso o uso da alegoria, que traz uma ressignificação do fazer artístico.

É facilmente detectável no trabalho de Baricco a alegoria e a ressignificação de elementos aos quais pouca ou nenhuma atenção tende a ser dada cotidianamente, como faz em seu ensaio *I Barbari*, no qual busca dar novos significados e criar alegorias com fatos absolutamente cotidianos, como o futebol, a música e o vinho. O autor parte destes elementos corriqueiros e completamente imersos no mundo da barbárie e procura alegorizá-los para que, a partir de uma leitura guiada pela alegoria criadora de novos sentidos, possa ser realizada uma releitura de elementos do mundo aos quais os objetos alegóricos inseridos pelo autor podem fazer referência. Quando Baricco fala da dessacralização do ritual do futebol, que passa a ser transmitido pela televisão, de modo que os estádios que recebem as partidas ficam vazios, tem como objetivo alegorizar o esporte para que haja um apontamento a outras facetas da barbárie.

Assim como o bárbaro destrói a distância entre si e o ritual, no caso do futebol, assistindo-o de sua casa longe do aqui e do agora do evento, o mesmo ocorre com a narrativa, que deixa de ser prestigiada oralmente em seu berço de tradição oral para se transportar para as estantes empoeiradas que são ocasionalmente consultadas.

O uso da alegoria parte da ideia de que há algo corrompido na modernidade. Não é mais possível se comunicar plenamente ou compartilhar algo de modo que alguém receba e possa posteriormente levar adiante aquele saber adquirido. Não há mais a aquisição plena do conhecimento e da experiência no campo da tradição oral. O mundo está partido e fragmentado e o homem busca entender esta mecânica que segrega um indivíduo do outro. A alegoria toma esse cenário cindido como pressuposto da sua existência. Ou seja: para que exista a alegoria, responsável pela revalorização da arte na atual sociedade, deve haver, como ponto de partida, um fracasso pressuposto.

A arte, que em sua totalidade foi considerada como algo belo por si só, independendo das relações ou ressignificações pelas quais uma alegoria pode ser responsável, tornar-se-ia, ao estar desprovida de sua aura, igualmente desprovida de sua beleza primária. É a beleza eterna da qual fala Baudelaire (2010, p. 852). A beleza eterna seria relativa ao tempo em que existem valores eternos e irrevogáveis, o tempo da epopeia. O autor reconhece que a modernidade é o tempo da superficialidade, e que não é mais possível falar da beleza eterna da obra de arte. Existe apenas a segunda beleza da arte: a beleza relativa à moda, à paixão do tempo em que é observada. É a beleza que ainda existe quando se fala em sociedade bárbara. O bárbaro não vê mais o eterno não

por não o querer, mas porque o modo como sua consciência se desenvolveu o impede de vê-lo. Cria suas raízes a partir da superficialidade e do imediatismo, deixando sempre de lado a possibilidade da existência de valores eternos, como a beleza da arte. Em relação à impossibilidade da existência da beleza eterna na obra de arte na contemporaneidade, Oliveira afirma:

Conceito chave para compreensão da estética moderna, a alegoria fala da “perda” característica desse momento histórico, marcado pela incompletude da experiência humana. Perda essa relativa à impossibilidade de transmissão da experiência – não foram os homens privados da capacidade de intercambiar experiências, de dar e de receber conselhos?

Uma vez que a própria experiência, antes coletiva, totalizada e voluntária, encontra-se reduzida a fragmentos e ruínas na modernidade, a obra de arte também não pode mais trazer a idéia da “bela aparência” como imagem da totalidade orgânica perfeita, cuja pretensão seria a reconciliação da vida através da arte. (OLIVEIRA, 2009, p. 37)

Os personagens e alegorias que Baricco emprega no romance estudado são destituídos de sua beleza primária. A falta de identificação com seu meio e a ruptura com valores universais impedem que haja a beleza eterna da qual fala Baudelaire. A trajetória de cada um deles tem como destino final o fracasso, a destruição dos castelos construídos a partir da raiva de Jun. No mundo da modernidade não pode haver em parte alguma valores eternos detectáveis por todos, o que faz com que a obra de arte seja completamente destituída de sua beleza eterna e imutável. A beleza eterna da arte equivale à sua aura, de sua execução permeada pelos ideais universais de um mundo de valores fixos e bem estabelecidos. Em um contexto em que figura o romance, gênero fruto do isolamento e da incomunicabilidade, como ferramenta de compreensão da realidade, deve-se buscar por outras formas de beleza. A própria beleza passaria a ser um elemento alegórico: a alegoria remete difusamente a elementos do mundo, que serve de plano de fundo à realidade construída na literatura, não expressando simbolicamente qualquer tipo de valor fixo e eterno.

Haveria, portanto, uma beleza subjacente nas alegorias criadas por Baricco em seu romance. A tristeza, a frustração e o fracasso dos personagens são descritos como belos, ainda que melancólicos. A beleza reside na resistência que impõem à adversidade que caracteriza seus objetivos. Resistir à barbárie ou tentar lidar com ela em um mundo completamente dominado por ela é um ato subversivo e de alta complexidade. Os personagens edificam gradativamente seus castelos a partir do fracasso que lhes é iminente e de sua própria raiva, que se origina a partir de Jun, a narradora, e que passa a

atuar como elemento constituinte de cada um dos protagonistas. O maior assombro de Pehnt é a passagem do tempo. Deseja desacelerar o mundo, cuja velocidade o engole diariamente. A metáfora que se constrói a partir do desejo de desacelerar a vida do personagem remete ao que Baricco acredita a respeito da sociedade em processo de mutação. A velocidade é valorizada em detrimento de qualquer outro valor, já que tudo é reproduzido tecnicamente, não havendo espaço para qualquer tipo de processo reflexivo ou introspectivo que demande pausas ou recolhimentos à velocidade. Pehnt tem uma espécie de ampulheta que mede seu tempo de permanência em Quinnipak: seu casaco que lhe é grande demais, e que dirá que chegou a hora de partir no dia em que o garoto for grande o suficiente para que o casaco lhe seja de bom tamanho:

Certa vez eu disse a Pehnt... sabe, ele escreve diariamente naquele caderninho para saber todas as coisas.... eu lhe disse que tudo de belo na vida é sempre um segredo... para mim foi assim... as coisas que se sabe são as coisas normais, ou as coisas feias, mas existem segredos e é ali que se vai esconder a felicidade... para mim foi sempre assim... e eu digo que ele também o descobrirá quando crescer... vai lhe passar essa ânsia de saber... sabe, creio que ele conseguirá, que um dia partirá mesmo para a capital e se tornará um homem importante, terá mulher, filhos e conhecerá o mundo... creio que chegará lá... afinal, aquele casaco já não lhe fica tão grande... um dia partirá... talvez parta de trem, sabe, o trem que agora vai ser construído pelo Sr. Rail. (BARICCO, 1999, p. 86)⁴³

O medo de Pehnt de ver seu tempo se esgotando é o mesmo que pode ser lido nas páginas em que Baricco descreve o temor de a sociedade mergulhar em um estado profundo de barbárie, em que não haja mais a mínima possibilidade de qualquer tipo de valorização da arte. Oliveira (2009, p. 41) fala de “a beleza do que está ali sem estar” quando comenta a respeito da alegoria. Baricco constrói personagens alegóricos que denotam a resistência frente à ausência absoluta da beleza que imperaria em um mundo totalmente tomado pela barbárie.

Em outro romance consagrado do autor, já citado anteriormente, *Novecento*, escrito inicialmente para figurar como peça de teatro, o grande ato de resistência presente é a recusa do personagem principal, o pianista que nasceu a bordo de um navio,

⁴³ Io l'ho detto, una volta, a Pehnt... sa, lui scrive quel quadernetto, ogni giorno, per sapere tutte le cose... io gliel'ho detto che la vita... gli ho detto, quel che di bello c'è nella vita è sempre un segreto... per me è stato così... le cose che si fanno sono le cose normali, o le cose brutte, ma poi ci sono dei segreti, ed è lì che si va a nascondere la felicità... a me è successo così, sempre... e io dico che lo scoprirà anche lui, diventando grande... gli passerà questa voglia di sapere... sa, io credo che ce la farà, che un giorno partirà davvero per la capitale e diventerà un uomo importante, avrà una moglie, dei figli e conoscerà il mondo... credo che ce la farà... davvero quella giacca non è poi così grande... partirà un giorno... magari partirà con il treno, sa, il treno che adesso costruirà il signor Rail (BARICCO, 2007, p. 92)

Novecento, em descer da embarcação para conhecer o mundo do qual apenas ouve falar através de relatos de outros passageiros com quem se encontra. O navio, portanto, passaria a ser um cenário que propicia valores eternos a Novecento, que desconhece o mundo da barbárie e da reprodução técnica, podendo edificar uma experiência legítima a partir dos relatos orais daqueles com quem entra em contato. Mataragi, em artigo disponível online a respeito de *Novecento*, defende que:

Nesse ponto, penso na possibilidade de compreendermos a ficção italiana *Novecento*, de Alessandro Baricco, como a proposta de uma nova configuração da maneira de narrar que consegue burlar os limites que a decadência da experiência comunicável impunha à continuação da possibilidade de a narrativa transmitir experiências ricas em sabedoria. (MATARAGI, 2010)

Da mesma forma como Novecento, cada um dos personagens da *Castelli di rabbia* procura um meio de burlar a decadência que lhes invade progressivamente. Constroem castelos para que dentro deles possam se abrigar da velocidade que os assola. Ao fim da narrativa, cada um dos projetos fracassa a partir do ódio de Jun, que constrói belos castelos erguidos sobre a esperança e a resistência de cada um dos personagens, e os derruba de forma abrupta, violenta, mas igualmente bela. A descrição da queda do Crystal Palace suscita belas imagens, descrevendo o magnífico espetáculo das placas de vidro que se quebram uma após a outra, dos fogos que tomam a construção rapidamente e a levam ao chão. No mundo maravilhoso edificado por Baricco, a frustração da qual os personagens buscam se resguardar existe, e de fato, acaba os engolindo. Entretanto, a beleza da produção artística se dá na luta de cada um deles para frear a destruição e a degeneração completa de seus sonhos. O que realmente importa é a vontade de frear o mundo, cuja velocidade os assombra. Ainda que permeados por sentimentos negativos e sofrimentos, ainda há beleza em suas ações. A narrativa que parte da frustração de Jun já não possui a beleza primária do objeto artístico, ou seja, sua beleza eterna, mas ainda é dotada da beleza secundária, aquela que Baudelaire (210, p. 852) define como aquela que depende das modas e das paixões de sua época. Do mesmo modo como a queda do Crystal Palace é descrita de forma, ainda que trágica, grandiosa, as lágrimas de sofrimento de Jun são dotadas de beleza:

Mas Jun não disse nada. Simplesmente, sem mover um só músculo do rosto, e absolutamente em silêncio, começou a chorar, de um modo belíssimo, um segredo de poucos, choram apenas com os olhos, como

copos cheios, até as bordas, de tristeza, e impassíveis enquanto aquela gota, a derradeira os vence e escorre pelas bordas, seguida por outras mil, e eles ficam ali, imóveis, enquanto por eles escorre a derrota, em pequenas gotas. Assim chorava Jun. (BARICCO, 1999, p. 22-23)⁴⁴

O trabalho artístico e literário de Baricco tem como objetivo principal inspirar os ouvintes a progressivamente desacelerar a vida. Deste modo, serão capazes de ler melhor o mundo que os cerca e revalorizar a arte que para muitos não passa de um plano de fundo a ser brevemente contemplado. O homem que resiste, aquele que narra a partir de sua solidão, de seu compartimento em relação a uma totalidade do mundo que não mais existe, é a materialização da beleza secundária da qual fala Baricco:

Nada seria mais vão do que ver no processo que expulsou a narrativa um simples “fenômeno de decadência”. Na realidade, um aglomerado de forças produtivas históricas, seculares, é que expulsou pouco a pouco a narrativa do âmbito da vida, e ao mesmo tempo, é manifestada conjuntamente, naquilo que desaparece, uma nova beleza. Nós somos a nova beleza. (BARICCO, TARASCO, VACIS, 2003, p. 5)⁴⁵ (tradução nossa)

A narrativa na obra do autor italiano se mostra como um elemento ainda dotado de vida, que não foi totalmente esquecido e abandonado. Jun foi capaz de criar uma narrativa, ainda que passando por uma situação desoladora de cisão com o mundo e violência. Todo o universo maravilhoso de Quinnipak que objetiva impactar e inspirar o leitor veio de uma narradora corrompida e deslocada do mundo ao qual pertence. Aquela que deveria estar emudecida e forçar-se para compartilhar qualquer experiência resiste e o faz. No decorrer da narrativa, há reflexos de sua resistência e insistência em retomar a voz, apoderar-se da faculdade de narrar, que deveria estar perdida.

Mendel, um personagem brevemente apresentado e explorado no romance, a respeito do qual já foram tecidos alguns comentários, é o único sobrevivente de um grupo de homens enviados de Quinnipak para combater em uma grande guerra. Como dito anteriormente, o homem que volta da guerra é o homem corrompido e emudecido pelos horrores vividos em campo de batalha, assim como Mendel, que ao voltar para

⁴⁴ Ma Jun non disse nulla. Semplicemente, senza che un solo angolo del suo volto si muovesse, e assolutamente in silenzio, iniziò a piangere, in quel modo che è un modo bellissimo, un segreto di pochi, piangono solo con gli occhi, come bicchieri pieni fino all'orlo di tristezza, e impassibili mentre quella goccia di troppo alla fine li vince e scivola giù dai bordi, seguita poi da mille altre, e immobili se ne stanno lì mentre gli cola addosso la loro minuta disfatta. Così piangeva, Jun. (BARICCO, 2007, p. 27)

⁴⁵ Nulla potrebbe essere più sciocco che vedere nel processo che ha espulso la narrazione solo un “fenomeno di decadenza”, esso è un accompagnamento di forze produttive storiche, secolari, che há espulso a poco a poco la narrazione dall'ambito del parere vivo e manifesta insieme, in ciò che svanisce, una nuova bellezza. Noi siamo la nuova bellezza. (BARICCO, TARASCO, VACIS, 2003, p.5)⁴⁵

casa não é capaz de dizer mais uma única palavra: “Quando explodiu a guerra, vinte e dois homens saíram de Quinnipak para combater. Só Mendel voltou vivo. Trancou-se em casa e não falou durante três anos⁴⁶” (BARICCO, 1999, p. 116). É clara a referência ao homem emudecido após o retorno do campo de batalha do qual falam tanto Walter Benjamin quanto Adorno. A vivência da guerra e o excesso de horrores vistos e vividos não permitem com que o sobrevivente possa compartilhar o que experimentou, pois volta de um cenário que leva a cisão entre homens ao seu mais elevado grau, de modo que se torna impossível qualquer tipo de compartilhamento de experiência ou aconselhamento por parte daquele que viveu este cenário bélico. Mendel, contudo, sofre com seu emudecimento por um período limitado. Progressivamente retoma sua faculdade de narrar e compartilhar o que havia vivido durante a guerra.

Mendel evolui de uma figura totalmente emudecida e incapacitada de exercer qualquer tipo de comunicação a alguém que era procurado para ter contato com as narrativas sobre como se deu a morte de entes queridos. Mendel é capaz de narrar aquilo que viu e viveu na guerra, não apenas de delatar e transmitir brevemente, mas de fato se torna capaz de narrar. Poetiza a morte de seus companheiros, atribuindo alguma beleza às baixas da guerra. Talvez o ponto mais emblemático da figura do narrador a respeito da qual Baricco fala seja a retomada da voz de Mendel. Dentre os personagens de Quinnipak, o único capaz de se livrar completamente do paradigma bárbaro do emudecimento e da impossibilidade de compartilhar experiências é Mendel. Gradativamente, o impossível, ou seja, a externalização de uma voz que não deveria mais estar ali toma forma, agindo também como elemento maravilhoso dentro do imaginário de Quinnipak.

A voz de Mendel que volta a ser ouvida e a figurar como uma experiência vivida por aquele que esteve longe de casa seria como a arte que volta a ter sua importância em meio à reprodutibilidade técnica. Benjamin tem uma concepção otimista quanto às possibilidades da produção artística na sociedade da reprodutibilidade técnica, já que a arte pode se verificar em ocasiões e situações nas quais jamais seria ouvida quando era estreitamente ligada ao ritual de sua produção. É evidente que existe um processo de estandartização social ao qual a arte não escapa, mas não necessariamente este processo deve ser visto com o fim absoluto da arte e sua irremediável decadência. Mataragi, em seu estudo sobre *Novecento*, afirma que “Esse processo afasta aos poucos a narrativa da

⁴⁶ Quando era scoppiata la guerra, da Quinnipak andarono a combatterla in ventidue. Tornò vivo solo Mendel. Si chiuse in casa e tacque per tre anni. (BARICCO, 2007, p. 45)

esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo atribui uma nova beleza ao que está desaparecendo, possibilitando o surgimento de outros tipos de configurações para as narrativas” (MATARAGI, 2010). A beleza da arte na sociedade bárbara não está chegando a seu fim definitivo, apenas é perpassada por uma sequência de fracassos e frustrações que, no entanto, são capazes de lhe atribuir uma nova beleza.

O gênero romance como arte se enquadra nos mesmos preceitos. É um gênero que delata a decadência de uma sociedade e explicita a cisão do mundo a partir do qual é produzido. No entanto, é um gênero vivo e em desenvolvimento. Sua construção e sua beleza ocorrem a partir da destruição da unidade e da beleza eterna do mundo, mas ainda assim é capaz de se erguer e se edificar. O romance se edifica estabelecendo uma clara relação com o insucesso do homem no mundo moderno, assim como cada um dos personagens criados por Baricco o fazem a partir da mesma perspectiva: a da invasão de suas vidas por uma velocidade com a qual não sabem lidar. O malogro permeia a relação de todos com aquilo que almejam, e, todavia, a construção do castelo de cada um se verifica. O romance se edifica na sociedade da barbárie do mesmo modo como os objetivos e a resistência se edificam no mundo imaginário de Quinnipak. Schuler defende que:

O romance está morrendo? Morto está não o romance, mas a forma burguesa de narrar, responde Carlos Fuentes: o realismo que prescreve o descritivismo, a análise individual e social. Essa morte propiciou a revitalização de mitos, o cuidado com a escrita, a criação de mundos inteiramente verbais.

O romance está morrendo e deve continuar a morrer. Um gênero que perdeu a possibilidade de morrer é que realmente está morto. A epopeia não pode morrer porque já há muitos séculos a morte silenciou a voz que lhe animava o ritmo. Morta, a epopeia se eternizou. Alimentando-se de suas muitas mortes, é que o romance se mantém vivo. (SCHULER, 1978, p. 9)

O romance, assim como a arte, a figura do narrador e a resistência ao mundo da barbárie continuam vivos por enfrentarem consecutivas mortes. A morte dos personagens em *Castelli di rabbia*, ou de seus sonhos, semeia o mundo de modo que, a partir destas mortes, possa se erguer algo novo das cinzas. Cada uma das mortes é descrita de modo que lhe seja atribuída sua devida beleza: a morte que se deu como forma de resistência inspira e encoraja.

A narrativa de Baricco se faz a partir da destruição paulatina de valores, a qual se acumula com anos de barbárie. Seu trabalho ocorre em um mundo cujas tentativas de compartilhamento de experiência se dão por meio da instrumentalização, e não mais se

apoiando no saber coletivo. O romance, instrumento suporte do mundo mágico de Quinnipak, é um gênero que delata a morte destes valores, constituindo-se como um gênero bárbaro feito a partir da barbárie. Um modo por meio do qual a narrativa ainda pode existir em uma sociedade que sufoca a tradição oral é a partir de sua transformação em romance, e, consciente disso, Baricco se vale do gênero para construir seu mundo de resistência. Quinnipak é um universo que busca lidar da melhor forma possível com a barbárie com a qual se depara, e que ainda não consegue compreender bem. Aqueles que lá vivem lutam ao seu modo para desacelerar o mal, o silêncio, a fragmentação que lhes atinge, ainda que não compreendam plenamente aquilo com que lidam. O romance é a ferramenta empregada pelo autor para mergulhar no mundo em mutação e implantar, firmando-se na própria linguagem bárbara, uma história de resistência à velocidade e à superficialidade, valores que suprimem a genialidade e desgastam qualquer possibilidade da arte de existir e aconselhar, como já foi de sua natureza.

Considerações finais

O intuito desta pesquisa é pensar a narrativa de Alessandro Baricco como instrumento de desautomatização numa sociedade que o autor considera como bárbara, em processo de mutação. Este processo consiste na valorização absoluta da velocidade e da superficialidade em detrimento de qualquer tipo de reflexão de caráter mais lento e introspectivo. A barbárie é, segundo o autor, fruto de uma sociedade completamente individualizada, na qual o sujeito não é mais capaz de se espelhar em valores universais que constituiriam e englobariam a realidade com a qual lida diariamente. Para Baricco, é preciso tomar algum tipo de atitude para que se encoraje uma diminuição desta velocidade vertiginosa, uma vez que ela seria a grande responsável pela existência de um mundo que não permite que o homem se reconheça em seu semelhante.

Este mundo em que o homem se encontra isolado é um mundo no qual a faculdade de intercambiar experiências está em vias de desaparecer, juntamente com a figura do narrador, visto que esta faculdade é o grande fator constitutivo dele. Aquele que narra é aquele que sabe dar conselhos, compartilhar aquilo que sabe na forma de experiência. O narrador é aquele que pode reconhecer a si mesmo na comunidade em que habita, e dela extrai os valores que constituem sua narrativa. Para o autor, esta figura do narrador se enfraquece no mundo que segue as grandes guerras mundiais: o homem que volta dos confrontos volta incapacitado de partilhar aquilo que viu e que viveu, pois foi completamente invadido pelo terror dos campos de batalha, que o emudecem.

O emudecimento do narrador é, então, sintomático no convívio do sujeito com seu semelhante: aquele que não pode mais compartilhar experiências ou aconselhar não pode também se comunicar. A tradição oral, elemento fundamental da narrativa, deixa de figurar no mundo automatizado em que não se pode dizer nada, já que também não se pode compreender o que é dito.

Para refletir a respeito deste mundo de desentendimento e frustração, Baricco constrói um universo mágico chamado Quinnipak, um mundo cujos limites das possibilidades são estendidos se considerarmos o paradigma automatizado de nossa realidade. Vivemos em um mundo que não permite ao homem questionar a automaticidade com que tudo ocorre, já que é procedimento deste mesmo mundo a automatização da produção e reprodução de tudo. A arte deixa de ter uma ritualística

subjacente e passa a ser produzida como objeto comerciável, cujo propósito último é a venda e lucro.

Contrariamente a esta realidade, Quinnipak introduz personagens que não agem em conformidade com sua situação de isolamento. É um universo imerso no caráter insólito dos acontecimentos. Na construção da narrativa, Baricco se vale dos modos literários Fantástico, Maravilhoso e Estranho. Ao mesmo tempo em que aquilo que acontece em Quinnipak é constantemente contraposto com a realidade como a concebemos, caracterizando o modo Fantástico, há um constante mergulho em um reino de possibilidades infinitas. Neste cenário, os personagens resistem à destruição de seus objetivos, fazendo deste um ato insólito por fugir à realidade com que Quinnipak contrasta. Tomando como pressuposto uma realidade na qual a automatização impede a construção de um pensamento crítico quanto à própria condição, a existência desta consciência e da luta para superar o emudecimento do mundo moderno constituem um elemento maravilhoso dentro do imaginário construído pelo autor.

E, finalmente, figura o modo Estranho quando é revelado o desfecho da narrativa, que se dá a partir do mundo externo ao de Quinnipak, abalando o modo Fantástico com o qual a narrativa é construída de forma abrupta. O uso dos modos literários relativos à literatura fantástica é uma ferramenta empregada na construção do romance com o objetivo de revitalizar o fazer artístico e a arte de narrar. A narrativa construída a partir do fantástico se opõe à mesmice do mundo estandarizado.

Deste modo, acredita-se que a presente pesquisa contribui com a reflexão a respeito da narrativa, muitas vezes considerada extinta ou em vias de desaparecer na sociedade contemporânea, cenário em que a experiência coletiva dá lugar à experiência individual e à consciência do homem quanto à sua solidão no mundo. Com o auxílio dos modos literários desdobrados a partir do Fantástico, o autor revaloriza e ressignifica o narrar como uma alegoria à vida na sociedade bárbara.

Referências

- De Alessandro Baricco:

BARICCO, A. *Castelli di rabbia*. Milano: Feltrinelli, 2007.

_____. *Mundos de vidro*. Tradução de Elia Ferreira Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *I barbari: saggio sulla mutazione*. Milano: Feltrinelli, 2008.

_____. *Andata e ritorno: destinazione l'orrore*. In: CONRAD, J. *Cuore di tenebra*. Tradução de Ettore Capriolo. Milano: Feltrinelli, 2003. p. 113 – 121.

_____. *Entrevista com Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós*. In: Revista de Literatura e Arte Etcetera. Curitiba: Travessa dos Editores, n. 9, p. 186 – 193, 2006.

_____. *Leggendo Benjamin: tre lezioni su Benjamin al Teatro Palladium*. Disponível em <<http://www.oceanomare.com/news/archivio/benjamnipalladium.htm>>. Acesso em 01 set 2011.

_____. *Novecento*. Milano: Feltrinelli, 1994.

_____. *Novecentos*. Tradução de Y. A. Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Oceano mare*. Milano: Feltrinelli, 2008.

_____. *Oceano mar*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Omero, Iliade*. Milano: Feltrinelli, 2004.

_____.; TARASCO, R.; VACIS, G. *Balene e sogni: L'esperienza di Totem*. Torino: Einaudi, 2003.

- Fortuna crítica sobre o autor:

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

MATARAGI, R. *Experiência, memória e narração: possível resistência, em Novecento: um monólogo, de Alessandro Baricco*. Disponível em: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-06/mataragi_mesa_6.pdf. Acesso em 20 jan 2016.

_____. O ser narrativo e ressonante em *Novecento*, de Alessandro Baricco. Florianópolis, 2012. Universidade Federal de Santa Catarina.

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

SANCHES, R. G. y. *Os caminhos do mar: uma leitura do simbolismo das águas em Baricco*. São José do Rio Preto, 2005. Tese (Doutorado em Letras/Área de Teoria da Literatura) Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista.

SCARSELLA, A. *Alessandro Baricco*. Fiesole (Firenze): Cadmo, 2003. (Colezione Scritture in corso, 11)

- Sobre a Literatura Fantástica:

BESSIÈRE, I. *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974. (Collection Thèmes et Textes).

CESERANI, R. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cesar Tridapalli, Curitiba: Edue/UFPR, 2006.

LAPLANTINE, F., TRINDADE, L. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Coleção Primeiros Passos 309).

MARINHO, C. Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura. Belo Horizonte:

Pucminas, 2009.

PAES, J. P. As dimensões do fantástico. In: _____. *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.184-192.

PEREIRA, J. B. Visagens e assombrações no Recife velho: sobre o fantástico, a alegoria e a história. Criação e crítica, São Paulo, n. 13, p. 102-112, 2014.

ROAS, D. Em torno a uma teoria sobre o medo e o fantástico. In: ALVAREZ, R. G. H. et al. *Vertentes do fantastico na literatura*. São Paulo: Annablume, 2012.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VOLOBUEF, K. Uma Leitura do Fantástico: *A invenção de Morel* (A. B. Casares) e *O processo* (F. Kafka). *Revista Letras*, Curitiba, n. 53, p. 109-123, jun. 2000.

- Sobre a figura do narrador e a modernidade

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In. *Notas de literatura I*. Trad. e apresentação de Jorge M.B de Almeida. São Paulo: Duas cidades, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética*. Tradução de Aurora. F. Bernardini et al. São Paulo: UNESP, 1988. p. 397-428.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna* (1863). Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. *Magia e técnica. Arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo: Perspectiva. 1996, p. 197-222.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. 2a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CESERANI, R. *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.

EAGLETON, T. *Marxismo e crítica literária*. Tradução de Antônio Souza Ribeiro. Porto: Afrontamento, 1976.

ECO, Umberto. Bosques possíveis. In: _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 81-102.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KOTHE, F. R. *Adorno e Benjamin: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.

LIMA, F. G. G.; MAGALHÃES, S. M. C. Modernidade e declínio da experiência em Walter Benjamin. *Acta Scientiarum Human and Social Sciences*, Maringá, v. 32, n. 2, p. 147-155, 2010.

OLIVEIRA, M. F. C. *Em busca do sentido perdido: expressões literárias da queda da experiência moderna no pensamento de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, 2009. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC.

PEREIRA, J. B. A alegoria benjaminiana e a modernidade. *FronteiraZ*, São Paulo, v. 11, 2013.

SCHULER, R. *Teoria do romance*. Rio de Janeiro: Ática, 1989.