



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Câmpus de São José do Rio Preto

Matheus dos Santos Bueno

A Nápoles de Luciano de Crescenzo em *Così parlò Bellavista*:

topoanálise do espaço mítico e do real

São José do Rio Preto
2019

Matheus dos Santos Bueno

A Nápoles de Luciano de Crescenzo em *Così parlò Bellavista*:

topoanálise do espaço mítico e do real

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

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Celeste Tommasello Ramos

São José do Rio Preto
2019

B928n	Bueno, Matheus dos Santos A Nápoles de Luciano De Crescenzo em Così parlò Bellavista : toponálise do espaço mítico e do real / Matheus dos Santos Bueno. -- São José do Rio Preto, 2019 172 p. : tabs., fotos Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto Orientadora: Maria Celeste Tommasello Ramos 1. Luciano De Crescenzo. 2. Nápoles. 3. Toponálise. 4. Filosofia. 5. Hibridismo. I. Título.
-------	--

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

Essa ficha não pode ser modificada.

Matheus dos Santos Bueno

A Nápoles de Luciano de Crescenzo em *Così parlò Bellavista*:

topoanálise do espaço mítico e do real

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

Comissão Examinadora

Prof^a. Dr^a. Maria Celeste Tommasello Ramos
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientadora

Prof^a. Dr^a. Marisa Martins Gama-Khalil
UFU – Universidade Federal de Uberlândia

Prof^a. Dr^a. Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade
UNESP – Câmpus de Assis

São José do Rio Preto
03 de outubro de 2019

*À minha família e amigos com quem dividi, entre
Itapetininga e Rio Preto, tempo e espaço.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Maria Celeste Tommasello Ramos, que, antes de orientadora, havia sido minha professora. É apenas em um processo de estudo mais avançado como este que realmente se entende a importância do papel de um orientador em guiar os passos do aluno para que ele faça o melhor trabalho possível. Eu não poderia ter tido orientadora melhor. Obrigado, professora, por fazer crescer a pesquisa e também o pesquisador.

Agradeço à professora Vivian Orsi pelo primeiro contato com a língua italiana e pelos importantes ensinamentos sob sua orientação em nossas Iniciações Científicas. Suas lições foram preciosas para minha formação.

Agradeço ao CNPq e à Reitoria da Unesp, pela Bolsa PIBIC, com a qual desenvolvi a Iniciação Científica que deu origem à presente pesquisa de Mestrado. Ao Ibilce, aos professores e aos funcionários da pós-graduação pelo excelente trabalho prestado.

Agradeço às professoras Marisa Gama Khalil e Cátia Inês Negrão Berlim de Andrade pela atenção e generosidade com que leram meu trabalho, desde a Qualificação, e pelas indicações e sugestões que foram definitivas para aprimorar ainda mais esta dissertação.

Agradeço aos meus amigos ibilceanos: Karen, Gelbart, Carla e Thaís por estarem comigo em todos os momentos da graduação e também da pós. Agradeço àqueles outros, os celestiais, com quem dividi as novas experiências acadêmicas e de vida: Adriana, Guilherme e principalmente ao João pelo espaço cedido e toda a ajuda e amizade desde o início.

Agradeço à minha família. Ao meu pai, Carlos, por apoiar e incentivar qualquer uma de minhas decisões. À minha mãe, Cláudia, pelo incentivo à leitura, que definitivamente motivou a escolha por este viés de estudo. Aos meus avós paternos, Sebastião e dona Cida, que me deixaram de herança a vontade de aprender a cultura italiana. À minha avó materna, Andreina, por me permitir dividir nosso tempo. E, principalmente, à minha irmã, Camila, por tudo: o carinho, a paciência e o apoio incondicional.

Os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. Tudo é linguagem, tudo se presta a descrição, ao mapeamento da cidade. O olhar percorre as ruas como páginas escritas: a cidade diz como se deve lê-la.

Ítalo Calvino (1993, p.15)

RESUMO

O presente estudo realiza a toponálise da obra italiana *Così parlò Bellavista: Napoli, amore e libertà* [Assim falou Bellavista: Nápoles, amor e liberdade], lançada em 1977, pelo escritor italiano Luciano De Crescenzo. Nesse romance, o autor explora Nápoles por meio das observações filosóficas do professor de Filosofia Gennaro Bellavista, juntamente de seus amigos e conterrâneos napolitanos. Desse modo, analisamos a configuração literária da cidade por meio dos espaços denotativos e conotativos presentes nos diálogos dos personagens. Ademais, como Bellavista exacerba as qualidades de Nápoles, buscamos verificar como o aspecto mítico e o aspecto utópico se aplicam no discurso do professor sobre ela. Além disso, buscamos estudar como a presença da Filosofia na estrutura da obra, por meio dos diálogos platônicos e da argumentação de Bellavista, é um meio de configurar a cidade e seus habitantes. Verificamos também como o hibridismo, isto é, a presença de gêneros textuais advindos da tradição oral e de cunho humorístico, é uma outra forma de explorar a cidade ao passo que também a caracteriza por meio do riso. Para tais investigações, utilizamos principalmente as reflexões teóricas de Brandão (2013) e Borges Filho (2007) relativas ao espaço. Para os conteúdos sobre Nápoles, baseamo-nos nas obras de Palumbo, Ponticello (2014) e D’ambrosio (s/d). No que tange à Filosofia, nortearam nossa pesquisa Souza (2018) e De Crescenzo (2012). Os aspectos sobre o Mito e sobre a Utopia foram baseados em Da Tavola (1985) e Vieira (2010), respectivamente. Sobre hibridismo, guiamo-nos pelas reflexões de Bahktin (2002) e, por fim, sobre o riso, utilizamos os estudos de Bergson (1983) e Minois (2002). Concluímos que o espaço em *Così parlò Bellavista* não só correspondente à cidade empírica de Nápoles, mas também confere aos personagens aspectos socioeconômicos, filosóficos e éticos, interligando-os positivamente a tal espaço. Além disso, ele é exaltado exacerbadamente por Bellavista, caracterizando a sua perspectiva mediante o que nomeamos de “mítico-utópica”.

Palavras-chave: Nápoles. Luciano De Crescenzo. Toponálise. Filosofia. Hibridismo.

ABSTRACT

This study conducts the topoanalysis of the Italian work *Così parlò Bellavista: Napoli, amore e libertà* [Thus Spoken Bellavista: Naples, love and liberty], published in 1977, by the Italian writer Luciano de Crescenzo. In this novel, the author explores Naples through the philosophical observations of the philosophy teacher Gennaro Bellavista, along with his friends and Neapolitan countrymen. Therefore, we analyzed the literary configuration of the city through the denotative and connotative spaces present in the dialogues of the characters. Moreover, as Bellavista exacerbates the qualities of Naples, we researched how the mythic aspect and the utopian aspect are applied in the teacher's discourse about the city. Furthermore, we studied how the presence of the Philosophy in the structure of the work, through the platonic dialogues and in the Bellavista's arguments, is a way of setting up the city and its inhabitants. We also analyzed how the hybridity of the work, namely the presence of textual genres from oral tradition with humorous nature, is another way of exploring the city while also characterizing it through laughter. For such investigations, we mainly used the theoretical reflections of Brandão (2013) and Borges Filho (2007) related to space. For the content about Naples, we based our analysis on the works of Palumbo, Ponticello (2014) and D'ambrosio (s / d). Regarding the philosophy, our research was mainly guided by Souza (2018) and De Crescenzo (2012). Aspects about Myth and Utopia were based on Da Tavola (1985) and Vieira (2010), respectively. On Hybridism, we were guided by the reflections of Bahktin (2002) and, finally, on laughter, we based our studies on Bergson (1983) and Minois (2002). We conclude that the space in *Così parlò Bellavista* not only corresponds to the empirical city of Naples, but also features the characters under socioeconomic, philosophical and ethical aspects, positively interconnecting them to such space. Besides that, it is also exacerbated by Bellavista, characterizing his perspective by means of what we called “mythic-utopian”.

Keywords: Naples. Luciano De Crescenzo. Topoanalysis. Philosophy. Hybridism.

RIASSUNTO

Questo studio fa la topoanalisi dell'opera italiana *Così parlò Bellavista: Napoli, amore e libertà*, pubblicata nel 1977, dallo scrittore italiano Luciano de Crescenzo. In questo romanzo, l'autore esplora Napoli attraverso le osservazioni filosofiche dall'insegnante Gennaro Bellavista, insieme ai suoi amici e compaesani napoletani. In questo modo, analizziamo la configurazione letteraria della città mediante gli spazi denotativi e connotativi presenti nei dialoghi dei personaggi. Inoltre, perchè Bellavista esagera le qualità di Napoli, cerchiamo di analizzare come l'aspetto mitico e l'aspetto utopico si applicano nel discorso dell'insegnante sulla città. In aggiunta a questo, cerchiamo di studiare come la presenza della Filosofia nella struttura dell'opera, attraverso i dialoghi platonici e gli argomenti di Bellavista, sia un mezzo per configurare la città e i suoi abitanti. Abbiamo ricercato anche come l'ibridismo, ovvero la presenza di generi testuali della tradizione orale di natura umoristica, sia un altro modo di esplorare la città e allo stesso tempo caratterizzarla mediante il riso. Per tali indagini, utilizziamo principalmente le riflessioni teoriche di Brandão (2013) e Borges Filho (2007) relative allo spazio. Per i contenuti su Napoli, ci siamo basati sulle opere di Palumbo, Ponticello (2014) e D'ambrosio (s/d). Per quanto riguarda la Filosofia, la nostra ricerca è stata guidata principalmente da Souza (2018) e De Crescenzo (2012). Aspetti sul Mito e sul Utopia sono basati su Da Tavola (1985) e Vieira (2010), rispettivamente. Sull'ibridismo, siamo guidati dalle riflessioni di Bahktin (2002) e, infine, sul riso (il comico), abbiamo letto gli studi di Bergson (1983) e Minois (2002). Abbiamo concluso che lo spazio in *Così parlò Bellavista* non solo corrisponde alla città empirica di Napoli, ma anche conferisce ai personaggi aspetti socioeconomici, filosofici ed etici, collegandoli positivamente a tale spazio. In più di questo, viene esaltato esageratamente da Bellavista, caratterizzando la sua analisi da una prospettiva che chiamiamo "mitico-utopica".

Parole-chiave: Napoli. Luciano De Crescenzo. Topoanalisi. Filosofia. Ibridismo.

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	10
1.1 O escritor Luciano De Crescenzo.....	14
1.2 A estrutura de <i>Così parlò Bellavista</i>	18
1.3 <i>Così parlò Bellavista</i> , o filme	21
1.4 Homologias: <i>L'oro di Napoli</i> , de Giuseppe Marotta.....	24
1.5 Breves considerações sobre Nápoles.....	29
2. Cidade escrita: a Nápoles literária	33
2.1 Os locais reais de Nápoles em <i>Così parlò Bellavista</i>	39
2.1.1 Espaços denotativos	40
2.1.2 Espaços conotativos.....	51
2.2 O dialeto napolitano e a caracterização do espaço	68
2.3 A caracterização dos personagens e a influência do espaço	77
2.3.1 Topoanálise do <i>basso</i> napolitano	82
2.4 A relação mítico-utópica de Bellavista e Nápoles	89
3. A Filosofia em <i>Così parlò Bellavista</i>	99
3.1 Os diálogos platônicos e a estrutura da narrativa principal.....	101
3.2 Taoismo: o caminho do equilíbrio	105
3.2.1 Mozi e o amor universal	108
3.3 Nápoles é uma Comunidade: a Sociologia de Ferdinand Tönnies.....	110
3.4 Ética de Epicuro e a divisão dos prazeres: napolitanos x milaneses.....	112
3.4.1 O binômio ordem-desordem e a antinomia apolíneo-dionisíaco: amor x liberdade	120
3.5 Assim falou o filósofo: aproximações entre Bellavista e Zaratustra.....	128
4. O hibridismo estrutural e temático: os diferentes gêneros empregados, o traço autobiográfico e o cotidiano risível napolitano.....	133
4.1 O hibridismo: características dos diferentes gêneros literários.....	135
4.1.1 Traços autobiográficos: o engenheiro	137
4.1.2 O tom cronístico.....	140
4.1.3 O tom anedótico.....	145
4.1.4 O tom facecioso	148
4.2 O risível cotidiano napolitano	151
CONCLUSÃO.....	158
REFERÊNCIAS	162
ANEXO A - anedota “Januarinho, o <i>kamikaze</i> ”	171

1. INTRODUÇÃO

A motivação em realizar este trabalho vem da observação de que, no âmbito da Literatura, o espaço tem sido um objeto de estudo cada vez mais constante. Vários pesquisadores se interessaram por este viés de análise, principalmente depois que Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (1957), se dedicou a essas investigações, sugerindo e definindo o termo *topoanálise*, ou seja, “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (1988, p. 28).

Depois da análise realizada por Bachelard, focada, principalmente, nos significados de formas e lugares específicos, o espaço, como pontua Luis Alberto Brandão (2013, p. 23-35), teve diferentes abordagens, como no Estruturalismo: estudo desse elemento pela perspectiva da Linguagem; nos Estudos Culturais, observado pela perspectiva da Identidade e também pela Teoria da Recepção, sob o aspecto do imaginário espacial.

Assim, propomos uma análise do espaço por diferentes perspectivas, pois, como afirma Oziris Borges Filho, o espaço é “naturalmente interdisciplinar” (2007, p. 13). Os estudos mais recentes se preocupam com as descrições desse elemento e as suas múltiplas significações no contexto que envolvem outros operadores, tais quais os personagens, o tempo, a ambientação etc. Nesses estudos, outras áreas do conhecimento auxiliam a investigar o espaço e a relação que pode se estabelecer entre ele e outros elementos narrativos. Borges Filho, diferindo seu tipo de análise daquele de Bachelard, afirma:

Apesar de aceitarmos a sugestão de Bachelard em relação à terminologia, divergimos do pensador francês em relação à definição. Por topoanálise, entendemos mais do que “o estudo psicológico”, pois a topoanálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc, fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange a vida social e todas as relações do espaço com a personagem, seja no âmbito cultural ou natural. (BORGES FILHO, 2007, p. 33)

Pensando, então, nas inferências sociológicas, filosóficas e estruturais mencionadas pelo estudioso¹, veremos que, em *Così parlò Bellavista: Napoli, amore e libertà*, publicado pela

¹ Bachelard, estudioso que cunhou o termo “topoanálise”, como mencionado anteriormente, refere-se ao “estudo psicológico” do espaço e, desse modo, analisa profundamente os espaços cotidianos e também carregados de significado, como a casa, seu interior ou seus componentes, como: janelas, porões, sótãos, cofres e gavetas, ou os espaços abertos e fechados, por exemplo. Entendemos a importância do autor e de sua obra, fundamentais em nossa bibliografia. Contudo, o espaço no romance aqui estudado é ampliado em outras perspectivas de estudo e, portanto, necessita ser abordado em tais perspectivas, principalmente naquelas apontadas por Borges Filho, enfocando também outras áreas do conhecimento humano, assim como deve ser englobado o “âmbito cultural ou natural”.

primeira vez em 1977, essas áreas do conhecimento humano são evocadas por De Crescenzo para configurar o espaço e influenciar o modo como o leitor percebe a cidade de Nápoles, além caracterizar os personagens no tocante a aspectos subjetivos, isto é, o modo como os napolitanos percebem a cidade.

O registro da cidade napolitana na literatura ficcional não é algo novo. Diversos escritores se interessaram em explorar o seu espaço de forma que seus personagens se vinculassem a ele. Nápoles, por ser uma cidade centenária e de forte cultura, onde se mesclaram diversos outros povos europeus (espanhóis, gregos, franceses), vem sendo tema de escritores napolitanos há séculos. Para lembrar alguns, podemos citar Matilde Serao, em *Il ventre di Napoli* [O ventre de Nápoles] (1884), obra na qual, pelo tom jornalístico, denunciou o descaso do governo em relação aos moradores pobres que habitavam o centro da cidade. Giuseppe Marotta, em *L'oro di Napoli* (1947), uma das inspirações de De Crescenzo, retratou a cidade sob a perspectiva da recordação que manteve dela. Outros escritores são citados por De Crescenzo na introdução de *Così parlò Bellavista* ao esclarecer sobre a literatura napolitana antes e depois da guerra:

Depois da guerra, no entanto, inverte as ordens literárias, de repente sofrem uma inversão de rota: começam a falar de mar, de sol e de coração napolitano! Começando por Malaparte e acabando em Luigi Compagnone, Anna Maria Ortese, Domenico Rea, Raffaele La Capria, Vittorio Viviani e assim vai [...].² (DE CRESCENZO, 2010, p. 8, tradução nossa)

O autor pontua que, antes da Segunda Guerra Mundial, os escritores se preocupavam mais em fazer um estudo da vida napolitana, mas depois da guerra o foco recaiu sobre o espaço e também sobre a relação entre os personagens e a cultura da cidade. De qualquer maneira, cada escritor transcreve Nápoles sob seus próprios estilos e temas. De Crescenzo, por exemplo, resgata suas próprias vivências e memórias da cidade e as registra sob seu olhar único. Sendo assim, o espaço confere diferentes aspectos em cada obra literária, a depender de como o escritor configura esse elemento.

Percebemos que, em *Così parlò Bellavista*, o espaço configurado por Nápoles, cidade referida no próprio título do romance, é tema central tratado na obra. O personagem principal desse romance, Gennaro Bellavista, professor aposentado de Filosofia, escolhe a cidade como o assunto elementar nos diálogos que tem com seus amigos, durante o decorrer de toda narrativa

² *Dal dopoguerra in poi invece gli ordini letterari improvvisamente subivano un'inversione di rota: guai a parlare di mare, di sole e di cuore napolitano! Cominciando da Malaparte e finendo a Luigi Compagnone, Anna Maria Ortese, Domenico Rea, Raffaele La Capria, Vittorio Viviani e compagnia cantando [...]* (DE CRESCENZO, 2010, p. 8)

e, quando outros assuntos são tratados, ele recorre a ela e aos seus habitantes para exemplificar suas teorias que investigam como o comportamento humano se dá nesse espaço.

Nápoles, no romance aqui estudado, é revista por duas perspectivas: a do personagem Bellavista e a do próprio escritor Luciano De Crescenzo, que se coloca no romance como um personagem. A interpretação da cidade aos olhos do professor Bellavista é, como discutiremos e detalharemos melhor, determinada pelo aspecto mítico-utópico com que ela se apresenta, isto é: Nápoles deixa de ser percebida apenas como um local que oferece abrigo e aspectos culturais aos seus moradores e passa a ser explorada sob o prisma do irrealizável, do impossível, além de partir da perspectiva subjetiva do personagem Bellavista, o que colabora para a estruturação da visão “mítico-utópica”, que explicaremos mais à frente. Por outro lado, a cidade também é transcrita na obra ao serem mencionados diversos locais existentes empiricamente e que, portanto, podem ser encontrados nela: ruas, castelos, restaurantes, estações de trem, estádios de futebol e praias são referidos constantemente pelos personagens, que também circulam, em alguns trechos, por esses espaços.

Sendo assim, este trabalho tem como objetivo principal o estudo do espaço configurado nessa obra italiana, de modo que dedicaremos nossa análise em direção às seguintes investigações essenciais: 1) como De Crescenzo realoca Nápoles em sua obra ficcional, referente à cidade empírica, 2) como o espaço interfere na percepção dos personagens sobre ele e 3) como a cidade é configurada à luz da perspectiva mítico-utópica, sob o olhar de Bellavista.

Os temas secundários relacionados à configuração do espaço também serão investigados por nós, a saber: a influência da Filosofia e do hibridismo estrutural da obra, na significação ampla e geral da configuração do espaço, pois tais temas auxiliam a compreender como a cidade é pensada por Bellavista e por De Crescenzo. Observamos que tanto o personagem quanto o enunciador do discurso literário articulam a linguagem, um por meio da Filosofia e o outro por meio da construção e articulação de diferentes gêneros literários, que apresentam o espaço urbano de forma que o leitor veja Nápoles como eles a veem. Assim, os capítulos subsequentes ao segundo de nossa dissertação exploram a maneira como a Filosofia e o hibridismo presentes no romance são empregados para observar a cidade. Desse modo, podemos pensar em como o enunciador faz com que tudo conflua para que o leitor entenda a sua Nápoles literária sob diferentes instâncias.

Além disso, a nosso ver, a forma como o escritor Luciano De Crescenzo molda *Così parlò Bellavista* é imprescindível para se compreender não apenas esse romance, mas o conjunto de sua obra. Contudo, na narrativa aqui estudada, a escolha pelo hibridismo de gêneros

dá o tom singular da estrutura e também o modo como o autor configura a cidade, diferenciando a obra das demais existentes sob tal temática.

Para realizar essas investigações dedicaremos o capítulo 2, intitulado “O espaço de Nápoles em *Così parlo Bellavista*”, para analisarmos como o espaço é tratado no romance de modo que o leitor venha a saber sobre: os locais empíricos da cidade, e desse modo, configurados literariamente na narrativa; como o dialeto napolitano colabora na caracterização do espaço e como esse elemento influencia os aspectos socioeconômico, éticos, filosóficos e culturais dos personagens, além da perspectiva idealizante de Bellavista sobre Nápoles, ou mítico-utópica, assim nomeada por nós.

Em seguida, dedicaremos o capítulo 3, intitulado “A Filosofia em *Così parlò Bellavista*”, para discutir como De Crescenzo insere o pensamento filosófico na obra para criar os argumentos do personagem Bellavista e também estruturar o romance. Para tanto, os tópicos tratam sobre os diálogos platônicos, sobre a filosofia chinesa do “Taoísmo”, sobre a Sociologia de Ferdinand Tönnies; sobre a Ética do filósofo grego Epicuro e sua influência sobre os napolitanos. Logo após, faremos a análise de como a antinomia usada no pensamento filosófico apolíneo-dionisíaco e do binômio ordem-desordem embasam os pressupostos do professor. Além disso, reservamos um subcapítulo para explorar as aproximações da obra de De Crescenzo e a do filósofo Friedrich Nietzsche.

Por fim, no capítulo 4, intitulado “O hibridismo estrutural e temático: os diferentes gêneros empregados, os traços autobiográficos e o cotidiano risível napolitano”, investigaremos como, além da Filosofia, a inserção do tom cronístico e de traços autobiográficos dão o caráter híbrido à obra decrescenziana e também como o tom dos diferentes gêneros advindos da tradição oral, mais o riso provocado por eles, corroboram para o entendimento de que Nápoles é vivenciada pela perspectiva do dionisíaco.

Antes de iniciarmos o capítulo a respeito do espaço, apresentaremos, nos subcapítulos a seguir, a obra estudada e seu contexto. Iniciaremos enfocando os principais aspectos da vida do autor, em seguida discorreremos sobre a estrutura de *Così parlò Bellavista* e, depois, a respeito da adaptação do romance para o cinema. Quanto à adaptação, entendendo que o próprio autor participou ativamente das filmagens como diretor, ator e, principalmente, como roteirista, percebemos que alguns trechos do filme explicitam ainda mais o que já é discutido no romance. Sendo assim, utilizaremos a adaptação fílmica como suporte para melhor interpretação do romance. Para tanto, resumiremos a trama do filme em um subcapítulo subseqüentemente. Em seguida, discutiremos a influência do escritor Giuseppe Marotta na criação da obra de De Crescenzo estudada aqui e, então, faremos breves considerações sobre a cidade de Nápoles.

Comecemos, então, a esclarecer alguns pontos importantes sobre a vida do autor para que tenhamos uma compreensão melhor de obra.

1.1 O escritor Luciano De Crescenzo

Luciano De Crescenzo começou a carreira como escritor depois dos quarenta anos de idade. Antes de ser escritor, formou-se como engenheiro e trabalhou durante muitos anos na IBM¹ italiana, alcançando o cargo de diretor. Após o sucesso de vendas de seu primeiro romance, *Così parlò Bellavista*, lançado em 1977, foi convidado pela editora Mondadori a se tornar escritor em tempo integral. De Crescenzo faleceu aos 90 anos de idade em julho de 2019 devido a uma doença neurológica, sendo lembrado e celebrado em jornais italianos e de outros países, inclusive do Brasil.

O autor narrou passagens de sua vida em diversas obras, como veremos durante nosso estudo. Em *História da Filosofia Medieval* (2012c), ao explicar o que é bívio (lugar onde dois caminhos se juntam), narra, resumidamente, como foi a mudança da sua vida depois de escrever seu primeiro romance:

O segundo bívio é de 1978. Estou com quarenta e nove anos, sou engenheiro, trabalho na IBM ITÁLIA, sou um alto funcionário e ganho muito: um milhão de liras por mês (daquela época). Nas sobras de tempo também escrevi um livro que publiquei na Mondadori: *Così parlò Bellavista* [Assim falou Bellavista]. Vendi cinco mil exemplares. Rendeu-me quase dois milhões de liras de direitos autorais. Não era pouco, para uma obra de estreia, mas não o bastante para convencer-me a mudar de profissão: não podia deixar um trabalho de treze milhões por ano em troca de um serviço tão mal pago quanto o de escritor. E então, como bom napolitano, seguro com firmeza o meu emprego fixo e seguro. Então, certa noite, sou convidado a jantar na casa de Renzo Arbore². Sento ao lado de um cavalheiro gorducho e bigodudo: é Maurizio Costanzo. Confesso-lhe as minhas dúvidas e ele me diz: – Por que não vem contar estas coisas na televisão? Quarta-feira que vem vou estreiar o meu novo programa de entrevistas intitulado *Bontà loro*. O senhor aparece, conta tudo, e vamos ver qual será a reação do público. Fui o primeiro autor do qual Costanzo mostrou a capa do livro diante das câmaras. O resultado foi excepcional: cem mil exemplares no primeiro mês, mais cem mil no segundo, e depois toda uma série de novas edições até superar o meio milhão de exemplares. Mudei de profissão e tornei-me escritor. Se não tivesse comparecido àquele jantar, hoje eu seria provavelmente um engenheiro aposentado que em certa altura escrevera um livro. Moral da história: pensem duas vezes antes de ir jantar. (DE CRESCENZO, 2012c, p. 48)

¹ *International Business Machines*, empresa de matriz dos Estados Unidos voltada para a área de informática.

² Renzo Arbore é apresentador, autor radiotelevisivo e musicista italiano. Informação retirada da enciclopédia online Treccani. Disponível em: <</http://www.treccani.it/enciclopedia/renzo-arbore//>>. Acesso em 18 de abril de 2019.

Desde então, dedicou-se a escrever romances que tocam a Mitologia, tais como em *Elena, Elena, meu amor* (1991), no qual reconta a tragédia de Tróia pelos olhos de um garoto de quatorze anos, ou em *Ulisse era um fico* (2010), no qual reconta a trajetória do herói Ulisses, valendo-se de passagens autobiográficas. Além de obras com temas baseados na Mitologia, também escreveu ensaios sobre diversos temas com teor filosófico. A obra *História da Filosofia Grega* (2012), na qual resgata os principais filósofos gregos e suas ideias, foi elogiada pela crítica especializada por conta da didática e da precisão histórica. Como a obra foi bem recebida, o autor lançou outros volumes: *História da Filosofia Medieval* (2012c) e *História da Filosofia Moderna* (2004).

O conjunto da obra do autor é marcado por um hibridismo de gêneros. Tanto os romances, quanto os ensaios filosóficos são caracterizados pela inserção de outros gêneros literários. Na obra ensaística *Ordem e desordem* (1996), há reflexões sobre o Tempo, a Ética, a Moral, o Bem, o Mal e sobre a dicotomia entre o apolíneo e o dionisíaco, configurada pelo bom humor e dispondo de passagens autobiográficas de memórias da sua família ou das experiências que viveu em Nápoles.

A renomada Enciclopédia italiana *on-line Treccani*³ dedica um verbete a De Crescenzo:

Formado em engenharia, trabalhou por vinte anos na IBM. Em 1977, publicou seu primeiro livro (*Così parlò Bellavista*), cujo enorme sucesso lhe abriu as portas do mundo televisivo, no qual estreou participando de alguns espetáculos de variedades junto de R. Arbore. Depois do primeiro livro, no qual descreve com bom humor cenas da vida partenopeia, publicou outros volumes do mesmo gênero, sejam ensaios sejam narrativas, até desafiar-se com uma *História da filosofia grega* (1º vol. em 1983; 2º vol. em 1986), obra na qual reconstitui, com exatidão histórica, o pensamento grego sem, todavia, renunciar ao seu usual humor, que, além disso, aparece frequentemente como uma feliz união da sabedoria popular napolitana e da cultura filosófica.⁴

Tal verbete resume muito bem a biografia do escritor pois toca nos pontos principais de sua vida e produção, intrinsecamente unidas em diversos sentidos, principalmente no sentido de terem, as obras escritas por ele, muito de sua vida particular e de seu pensamento diante de

3 Conhecida como *La Treccani*, essa Enciclopédia Italiana aborda as áreas de Ciências, Letras, Artes e Cultura italianas em geral. É a mais famosa e completa enciclopédia em língua italiana. Editada pelo Instituto da Enciclopédia Italiana, fundado em Roma, em 1925, por Giovanni Treccani e Giovanni Gentile, recebe o apoio do governo italiano desde sua fundação, de forma que se constitui em fonte séria e confiável de pesquisa *on line*.

4 Tradução nossa do trecho: *Laureato in ingegneria, lavorò per vent'anni presso l'IBM. Nel 1977 pubblicò il suo primo libro (Così parlò Bellavista), il cui enorme successo gli aprì le porte del mondo televisivo, nel quale debuttò partecipando ad alcuni spettacoli di varietà insieme a R. Arbore. Dopo il primo libro, in cui descriveva con bonario umorismo scene di vita e tipi partenopei, pubblicò altri volumi dello stesso genere, sia saggistici sia narrativi, fino a cimentarsi con una Storia della filosofia greca (1º vol. 1983; 2º vol. 1986), dove ricostruiva con correttezza storiografica il pensiero greco senza tuttavia rinunciare al suo consueto umorismo, che peraltro appare spesso come una felice commistione di saggezza popolare napoletana e cultura filosofica*, do site *Treccani*, disponível em: <</http://www.treccani.it/enciclopedia/luciano-de-crescenzo//>>. Acesso em 23 de abril de 2019.

fatos corriqueiros do dia-a-dia filtrados por meio da reflexão filosófica, ou seja, “feliz união da sabedoria popular napolitana e da cultura filosófica”, como visto na citação.

Sua obra prima *Così parlò Bellavista* vendeu mais de 600.000 cópias apenas na Itália e foi traduzida para diversas línguas. Entre 1977 e 2000, De Crescenzo tornou-se escritor internacional, publicando cerca de vinte e cinco livros e vendendo mais de dezoito milhões de cópias no mundo, sendo traduzido para mais de dezenove línguas e publicado em vinte e cinco países. Na obra *Vita di Luciano De Crescenzo scritta da lui medesimo* [Vida de Luciano De Crescenzo escrita por ele mesmo] (s.d), afirma, logo na introdução, que sua vida pode ser dividida entre antes e depois do sucesso do romance estudado aqui, e que separou a autobiografia em duas partes: “Trata-se, contudo, de uma vida dividida em duas seções: aquela antes e aquela depois da publicação de *Così parlò Bellavista* [...]”⁵ (DE CRESCENZO, s.d, p. 8, tradução nossa).

No Brasil, várias de suas obras filosóficas foram traduzidas e publicadas, como, por exemplo: *História da filosofia grega* (publicada em 2005) e *História da filosofia moderna* (publicada em 2006), pela editoria Rocco, assim como outras obras: *A dúvida* (1997), na qual reflete a respeito de temas que tratam sobre o tempo, o espaço e o acaso, e na já citada *Ordem e desordem* (2003), na qual discute com teor filosófico e com bom humor sobre a vida, a sorte e o azar. Foi também publicada no Brasil a tradução do já citado romance *Helena, Helena, meu amor* (1994), pela editora Rocco.

Publicou, como visto acima, mais de vinte e cinco livros com uma das mais prestigiadas editoras, com incrível sucesso, como: *Oi dialogoi* (1985); *Socrate* (1993); *Panta rei* (1994), *Storia della filosofia* (1996); *Ordine e disordine* (1996); *Le donne sono diverse* (1999); *La distrazione* (2000); *Tale e quale* (2002); *Storia della filosofia medievale* (2002); *Storia della filosofia moderna: da Niccolò Cusano a Galileo Galilei* (2003); *Storia della filosofia moderna: da Cartesio a Kant* (2004); *Sembra ieri* (2005); *I pensieri di Bellavista* (2005); *Gesù è nato a Napoli* (2013); *Ti porterà fortuna* (2014); *Stammi felice. Filosofia per vivere relativamente bene* (2015); *Ti voglio bene assai* (2015) e *Non parlare, baciarmi: la Filosofia e l'Amore* (2016). Teve grande reconhecimento por parte da crítica, não apenas com os romances, mas também com as obras sobre Filosofia.

Ademais, o napolitano atuou na TV como diretor, ator e apresentador de programas, foi conhecido pelo tom humorístico em tudo que fez e, sempre que possível, inseria frases em

⁵ *Trattasi, comunque, di una vita divisa in due tronconi: quella prima e quella dopo la pubblicazione di Così parlò Bellavista [...]* (DE CRESCENZO, s.d, p. 8)

dialeto napolitano ou comentários e comparações a respeito dos acontecimentos que discutia e o cenário real da vida cotidiana em sua cidade natal, Nápoles.

Na autobiografia *Vita da Luciano De Crescenzo scritta da lui medesimo*, aponta como o espaço o influenciou desde criança. Ele afirma:

Quando criança, passei a maior parte do meu tempo brincando na sacada do quarto dos meus pais. Morava perto do mar e, enquanto brincava, olhava o golfo de Nápoles com os seus ingredientes mais naturais: os barcos, os pescadores, o sol, o mar, o Vesúvio, Capri, Sorrento e Posillipo. Hoje, aprendi que não há necessidade de nominar essas coisas porque são todas folclóricas, mas, naquele tempo, quando sentia ainda a necessidade de ser original, agradavam-me muitíssimo e ficava horas e horas a olhá-las como se pode olhar o fogo de uma lareira.⁶ (DE CRESCENZO, s.d, p. 7, tradução nossa)

De Crescenzo exalta as memórias que teve de criança, do espaço em que cresceu, ressaltando seus elementos definidores, como o clima, o sol, o mar, as ilhas, os bairros e o mundialmente conhecido vulcão Vesúvio. Para o autor, o espaço em que o homem vive o influencia tanto quanto outros aspectos sociais, o que se relaciona à crença do personagem Bellavista (da obra prima *decrescenziana*, como veremos mais adiante), de que Nápoles detém características que fazem seu povo se comportar de determinada maneira. O autor questiona:

Dizem os astrólogos que o caráter de um indivíduo é influenciado pela posição que estão os astros no dia do nascimento, é também, respondo eu, mas acrescento ainda: e as canções, o clima, o mar, e os tios, que são tão próximos aos nossos sentidos, não contam nada?⁷ (DE CRESCENZO, s.d, p. 7, tradução nossa)

Fica evidente, por este trecho, como o napolitano acreditava que as pessoas, a família, a música, a cultura e principalmente o contato como o espaço influenciam o caráter de uma pessoa.

O escritor, a nosso ver, demonstra, pela sua autobiografia e pelo romance que estudamos, como Nápoles e seus componentes influenciaram tanto ele quanto seus personagens e histórias, além de escrever de maneira bem-humorada, mesclando assuntos filosóficos e cultura popular napolitana.

⁶ *Da bambino ho passato la maggior parte del mio tempo a giocare sul balcone della camera dei miei genitori. Abitavo sul lungomare e, mentre giocavo, vedevo il golfo di Napoli con i suoi ingredienti più scontati: le barche, i pescatori, il sole, il mare, il Vesuvio, Capri, Sorrento e Posillipo. Oggi ho imparato che queste cose non bisogna nemmeno nominarle perché sono tutte folcloristiche, ma a quei tempi, quando sentivo ancora il bisogno di essere originale, mi piacevano moltissimo e restavo ore e ore a guardarle come si può guardare il fuoco di un camino.* (DE CRESCENZO, s.d, p. 7)

⁷ *Dicono gli astrologi che il carattere di un individuo è influenzato dalla posizione che hanno gli astri nel giorno della sua nascita; sarà pure, rispondo io, ma poi aggiungo: e le canzoni, e il clima, e il mare, e gli zii, che sono tanto più vicini ai nostri sensi, può essere che non contino nulla?* (DE CRESCENZO, s.d, p. 7)

1.2 A estrutura de *Così parlò Bellavista*

Embora, como já mencionado, dedicarmos os capítulos 3 e 4 para explorar como a narrativa principal e as narrativas secundárias são compostas no romance, elucidaremos, no presente subcapítulo, brevemente, alguns pontos essenciais da obra como uma forma de apresentação ou introdução a ela para que possamos discuti-los mais detalhadamente nos capítulos seguintes.

O romance *Così parlò Bellavista* possui vinte e nove capítulos. Os capítulos ímpares são compostos pelo o que nomeamos aqui de *narrativa principal*. É na narrativa principal que o personagem Bellavista dialoga com os outros personagens sobre Nápoles e sobre outros assuntos guiados pelo pensamento filosófico, conforme os diálogos platônicos. Esses diálogos são compostos de maneira que os personagens discutem profundamente temas filosóficos por meio de perguntas e respostas que provocam reflexões, sem que haja uma trama desenvolvida. Na narrativa principal do romance, portanto, não há uma sucessão de acontecimentos que desencadeiam reações dos personagens e nem há uma trama a ser resolvida. Há, como já anunciado desde o título e o subtítulo da obra *Così parlò Bellavista: Napoli, amore e libertà* (tradução literal: Assim falou Bellavista: Nápoles, amor e liberdade), discussões nas quais Bellavista conceitua as categorias de liberdade e de amor. Abordaremos detalhadamente a clara relação entre o título da obra de De Crescenzo e o título da obra *Assim falou Zaratustra* (1883), de Nietzsche, no capítulo 3.

Em alguns trechos do romance, o personagem, pensando nessas categorias criadas por ele, insere pessoas ou cidades que tenderiam à liberdade ou ao poder. No trecho a seguir, a título de exemplo, o personagem explica como os americanos tenderiam ao poder:

Os americanos têm a necessidade absoluta de reequilibrar uma jornada de eficiência, de produtividade e de culto ao poder. E então devemos pensar que as causas dessa diferença de comportamento sejam agora mais remotas. Por exemplo, não se consegue entender se o fato que as populações do amor são geralmente católicas enquanto aquelas da liberdade são predominantemente protestantes, tenha determinado essas diferenças de comportamento ou, ao invés, tenha sido determinado por elas.¹ (DE CRESCENZO, 2010, p. 66, tradução nossa)

¹Gli americani hanno il bisogno irrimandabile di riequilibrare una giornata di efficienza, di produttività e di culto del potere. E allora dobbiamo pensare che le cause di questa differenza di comportamento siano ancora più remote. Ad esempio, non si riesce a capire se il fatto che le popolazione dell'amore sono generalmente cattoliche mentre quelle della libertà sono prevalentemente protestanti, abbia determinato queste differenze di comportamento o invece sia stato determinato da esse. (DE CRESCENZO, 2010, p. 66)

Nesse trecho, são discutidos alguns elementos da cultura norte-americana. Ao mencionar os Estados Unidos, o personagem compara tal país à cidade napolitana, enfocando questões socioculturais e religiosas na comparação. Ele cita a religião protestante, que é a escolhida pela maioria da população nos Estados Unidos, e a relaciona ao fato de, na opinião dele, isso fazer com que os americanos se tornem obcecados por poder e dinheiro. Nápoles, por ser de maioria católica, seria formada, na perspectiva do filósofo, por uma população tendente ao amor e à liberdade. Essa estrutura de argumentação com esse conteúdo é mantida em toda a narrativa principal. Conforme outros assuntos vão surgindo, o professor categoriza e explica suas ideias aos seus colegas.

Os personagens que fazem parte da narrativa principal são: De Crescenzo personagem, assunto que trataremos melhor no capítulo 4, chamado no romance de “engenheiro” ou “*engegnè*”². Porém, antecipando a discussão, devemos esclarecer que como o romance é narrado em primeira pessoa pelo personagem de De Crescenzo, ou o “engenheiro”, utilizaremos em nossa análise a expressão “De Crescenzo personagem” para se referir a ele. Veremos também, no capítulo 4, que por se colocar na trama como um dos personagens, o romance contém traços autobiográficos, isto é, algumas passagens são narradas conforme as vivências do próprio autor. Além dele, há o personagem Salvatore, vice-porteiro-substituto de um prédio; Savério, desempregado, que realiza alguns serviços avulsos para conseguir dinheiro e Luigino, que trabalha na biblioteca de um homem rico da cidade. Esses personagens atuam ativamente nos diálogos, realizam comentários, contam histórias risíveis e muitas vezes fazem com que Bellavista se distraia.

Há mais um personagem que faz parte do grupo, seu nome é Vittorio. Ele é napolitano de origem, mas mora em Milão, e, no momento em que se passa o romance, está visitando Nápoles. Esse personagem é importante porque configura o aspecto racional que interpela e põe em xeque a perspectiva mítico-utópica de Bellavista, isto é, mítico por explicitar suas teorias conforme a sua subjetividade e utópico por considerar Nápoles sem qualidades irreprováveis, como um espaço urbano utópico. Tal personagem, por rebater as ideias do professor, será citado continuamente em nossas reflexões.

E, finalmente, o professor de Filosofia aposentado, Gennaro Bellavista. O nome do personagem, em si, já revela o seu pensamento mítico-utópico: *Bella* (em português “bela”) e *vista* (em português também com significado aproximado do italiano *vista*, *visão*) resultam em: *BelaVista*, isto é, Boa vista/ Bela visão, indicando a forma com que o personagem interpreta ou

² Abreviação no dialeto napolitano de “*Engegnere*”, “engenheiro”, em português. Essas abreviações de cunho carinhoso são comuns no dialeto napolitano e são usados em abundância no romance.

percebe o mundo: de maneira positiva. Além disso, percebemos que o nome “Gennaro” é recorrente nas produções artísticas napolitanas que tivemos contato, como os contos de Giuseppe Marotta e o filme dele originado, como veremos adiante.

Ademais, o nome é usado também para outros personagens do romance de De Crescenzo, como nas narrativas secundárias “*Il bello addormentato*” [O belo adormecido] e “*Gennarino, o’ kamikaze*” [Januarinho, o kamikaze], que fazem parte do romance decrescenziano. Acreditamos que, pelo fato de o padroeiro da cidade ser San Gennaro, cujo nome se tornou comum na nomeação de crianças em sua homenagem, também é usado em abundância para personagens ficcionais que configuram a população napolitana.

O dia de San Gennaro, em todo o mundo, é comemorado em 19 de novembro. E, pelo menos em Nápoles, assim como na *Little Italy*, bairro populado por descendentes de italianos, na cidade de Nova Iorque, Estados Unidos, e no bairro da Mooca, na cidade brasileira de São Paulo (onde há uma paróquia dedicada ao santo), tal dia é comemorado com grande festa.

Conta-se sobre a vida de San Gennaro que, depois de ser perseguido, como outros cristãos, e decapitado, por volta do ano 305 d.C., seu sangue, coagulado, foi recolhido e preservado em duas ampolas. Os fieis, na paróquia em Nápoles, no dia do santo, esperam ansiosamente para ver o sangue se liquefazer diante dos próprios olhos. O milagre do sangue liquefeito é estudado já há algum tempo pela comunidade científica que busca explicações para o fenômeno. De qualquer forma, o milagre atrai curiosos, cientistas e principalmente os católicos para a igreja dedicada ao santo. A igreja de San Gennaro foi erguida após uma promessa feita pelos napolitanos ao santo católico depois que este, segundo os seus seguidores, impediu o vulcão Vesúvio, que fica próximo à cidade, de entrar em erupção. Segundo Ranisio Di Gianfranca:

São Gennaro, patrono de Nápoles, é um santo fortemente ligado à cidade e à cultura napolitana, como demonstram também as referências ao seu culto na literatura e na filmografia sobre Nápoles. O santo patrono cidadão assume um papel fundamental no cristianismo, assinala a ligação comunitária e vem sendo “reinventado” incessantemente para adaptá-lo aos tempos e às situações que mudam. Os santos mais notados não são circunscritos somente a um evento religioso, mas são campeões da coletividade e, como tais, com a intervenção deles em momentos difíceis, protegem a comunidade ameaçada por calamidades naturais, guerra e epidemias (Niola 2007). E, em virtude dos milagres atribuídos a São Gennaro, em ocasião de graves desastres, da peste às erupções do Vesúvio, é que a esse santo é atribuída a proteção de toda a cidade.³ (DI GIANFRANCA, s.d., p. 1, tradução nossa)

³ Tradução nossa do trecho: *San Gennaro, patrono di Napoli, è un santo fortemente legato alla città e alla cultura napoletana, come dimostrano anche i riferimenti al suo culto nella letteratura e nella filmografia su Napoli. Il santo patrono cittadino assume un ruolo fondamentale nel cristianesimo, segna l'appartenenza comunitaria e viene “reinventato” incessantemente per adattarlo ai tempi e alle situazioni che mutano. I santi più noti non sono*

Percebemos então, como pontua o estudioso, que o santo tem importante papel na religiosidade napolitana e que, por isso, também tem forte presença na literatura e na filmografia dessa região. Dessa forma, o nome dado ao personagem principal do romance de De Crescenzo presta homenagem ao santo e, conseqüentemente, à Nápoles.

Os capítulos pares, entremeados à narrativa principal, os quais nomeamos de *narrativas secundárias*, são anedotas (narrativas breves sobre fato corriqueiro cômico), ou como o autor os chama “*fattarieli*”⁴. Esses são narrados pelo De Crescenzo ficcional ou por outros personagens que dialogam com ele. Nelas, são observados acontecimentos corriqueiros do cotidiano, nos quais transparecem a ética e o comportamento napolitano, ora pelo tom cronístico, ora pelo anedótico ou pelo facecioso. Elas funcionam, como discutiremos no capítulo 4, como alívio cômico, mas também são imprescindíveis para a compreensão do riso na configuração dos napolitanos a partir da perspectiva do autor, colaborando decisivamente, a nosso ver, para o entendimento e a finalidade geral da obra.

1.3 Così parlò Bellavista, o filme

O romance de De Crescenzo ganhou as telas do cinema com a adaptação do livro sob o mesmo título *Così parlò Bellavista*. O filme, lançado em 1984, pela produtora *Eidoscope Productions Rettequatro*, foi roteirizado por Riccardo Pazzaglia e Luciano De Crescenzo. Além de roteirista, De Crescenzo também atuou nele como diretor e ator, interpretando o professor Bellavista. Além dele, atuaram também Renato Scarpa (Cazzaniga), Benedetto Casillo (Salvatore), Isa Danieli (Maria), Lorella Morlotti (Patrizia), Marina Confalone (Rachelina), Sergio Soli (Saverio), Gerardo Scala (Luigino) e Geppy Gleiyeses (Giorgio).

O filme venceu nas categorias de melhor novo diretor, em 1985, os prêmios italianos de cinema *David di Donatello* e *Nastro d'argento*. Marina Confalone, que interpretou a cômica empregada de Bellavista, Rachelina, também venceu na categoria de melhor atriz coadjuvante

circoscritti entro una vicenda religiosa, ma sono campioni della collettività e, come tali, con il loro intervento in momenti difficili proteggono la comunità minacciata da calamità naturali, guerre ed epidemie (Niola 2007). *E in virtù dei miracoli attribuiti a San Gennaro in occasioni di gravi sciagure, dalla peste alle eruzioni del Vesuvio, che a questo santo è riconosciuta la protezione sull'intera città*, do texto de Ranisio Di Gianfranca, professor de Antropologia Cultural da Universidade Federico Secondo, de Nápoles. Disponível em: <<<http://www.mariclaboggio.it/pagine/schede/eventi2015/gianfranca-ranisio-san-gennaro.pdf>>>. Acesso em 18 de abril de 2019.

⁴ Segundo a *Treccani*: Fato de pouca importância, mais curioso que outra coisa: *quero te contar um acontecimento*. (Dim. *Fatterello* [o *fattarello*], *fatto di poca importanza, più curioso che altro: ti voglio raccontare un fatterello* . Disponível em: <<<http://www.treccani.it/vocabolario/fatto2/>>>. Acesso em 26 de abril de 2019.

desses dois prêmios. Na imagem a seguir, podemos observar o personagem Bellavista, interpretado por De Crescenzo (apoioando a mão no busto de Sócrates), ensinando suas teorias filosóficas a seus amigos.

Imagem 1.3.1. De Crescenzo interpretando Bellavista



Fonte: *Così parlò Bellavista*. Direção de Luciano De Crescenzo. Itália: Eidoscope Productions Rettequatro, 1984. 1 DVD (105 min)

O filme segue a mesma estrutura do romance: as cenas se dividem entre os discursos filosóficos de Bellavista e as vinhetas bem-humoradas com personagens que configuram o cotidiano napolitano. Contudo, ainda que a estrutura do filme seja semelhante a do romance, é acrescentada ao filme uma trama que se desenvolve e que tem um final. No romance, não existe um fio condutor, uma trama a ser resolvida já que os capítulos da narrativa principal são compostos apenas pelos diálogos de Bellavista e seus colegas, diferentemente das anedotas que são compostas por pequenas tramas de ação, com introdução, clímax e desfecho.

Além disso, no romance, Bellavista apenas cita, em um dos capítulos, sua mulher e sua filha Patrizia, já no filme, as duas ganham protagonismo: a esposa de Bellavista age em favor da filha em diversos momentos e Patrizia é a personagem que faz a trama ter início. Além da mulher e da filha, o personagem Giorgio, noivo de Patrizia, é acrescentado à história. Vittorio, personagem que configura o adversário filosófico do professor no romance, é trocado, no filme, pelo milanês Cazzaniga, diretor da filial de uma fábrica de carros que se muda para o mesmo prédio de Bellavista.

A trama principal do filme é a seguinte: ao mesmo tempo em que Cazzaniga chega a Nápoles e vai morar no mesmo prédio em que Bellavista mora, o professor descobre que sua

filha está grávida. O problema é que o noivo de Patrizia, Giorgio, é um engenheiro recém-formado e assim como todo jovem, nessa época em Nápoles, não consegue arranjar um emprego. Giorgio tem um tio que possui uma loja de artefatos religiosos e que diz para o jovem que está cansado e não se interessa mais em continuar trabalhando lá, então convida o sobrinho para gerenciar o estabelecimento. Contudo, quando Giorgio começa o trabalho, descobre que ele está situado em uma área onde duas máfias disputam os rendimentos do comércio. Um dos representantes da máfia *Comorra* vai até lá e ameaça Giorgio dizendo que ele tem que pagar uma parcela dos lucros para ele ou correrá perigo. Giorgio não tem como pagar o suborno, então desiste de gerenciar a loja.

Enquanto isso, Cazzaniga perturba a “desordem” napolitana do prédio: acorda cedo para trabalhar, exige profissionalidade dos porteiros e não faz amizade com seus vizinhos. Bellavista explica para seus colegas que Cazzaniga se comporta dessa maneira por ser milanês e, portanto, é ordenado e tendente à racionalidade e ao poder, já que se mudou para Nápoles para se tornar diretor geral da fábrica de carros da região. Os napolitanos, no entanto, são tendentes ao amor e à desordem e prezam mais os prazeres epicuristas e a amizade, em detrimento do dinheiro e da ordem.

Ao final, Bellavista fica preso no elevador junto com Cazzaniga, ocasião em que os dois têm uma longa conversa na qual o professor comenta sobre a gravidez da filha e o desemprego do genro. Bellavista se surpreende com o milanês ao perceber que ele também é um homem de amor, pois este oferece um emprego em Milão para Giorgio. Meses depois, quando Bellavista e Cazzaniga deixam Giorgio e Patrizia no aeroporto para irem embora, pois o jovem aceitou o emprego na outra cidade, o napolitano e o milanês, agora amigos, conversam sobre o neto de Bellavista nascer em Milão e como isso o tornará um homem de liberdade e poder, ao invés de ser um homem de amor, como o avô.

Contudo, na última cena do filme, é exibido aos telespectadores que a criança nasceu no meio do caminho, entre Nápoles e Milão, e que, portanto, o neto do professor seria, ao mesmo tempo, um homem de amor e de liberdade.

O filme, além de focar assuntos filosóficos que Bellavista discute com seus colegas, aproximando esses trechos do filme à narrativa principal do romance, também aborda temas que se relacionam aos problemas de Nápoles, como a máfia, a violência, as drogas, o consumismo e, principalmente, o desemprego dos jovens recém-formados. Ainda que o professor saiba desses problemas e os discuta com seus colegas, no final do filme, ele afirma: “Não obstante esse mundo de progresso, esse mundo cheio de mísseis e de bombas atômicas,

eu acredito que Nápoles seja ainda a última esperança que a humanidade tem para sobreviver” (*Così parlò Bellavista*, 1984), deixando clara a sua visão mítico-utópica da cidade.

No filme, o espaço da cidade, na primeira instância narrativa, isto é, a instância da trama com a família do professor, é limitado aos locais do prédio e da casa habitada por Bellavista. Em segunda instância, os esquetes (cenas curtas de humor) se concentram no centro de Nápoles. Nelas, os personagens são focalizados mais do que o espaço. Dessa maneira, o filme explora a vertente cultural e o modo como os napolitanos vivem e experienciam a cultura da cidade, aproximando mais o modo como o filme foi adaptado a partir das narrativas secundárias do romance, isto é, os esquetes presentes no filme visam a observar os napolitanos assim como as anedotas do romance exploram o cotidiano dos personagens. Elas exibem, de forma bem-humorada, o dia-a-dia desses personagens: o trânsito congestionado, a paixão pelo café, pelos jogos de azar e o poder do convencimento pelo diálogo. Dessa maneira, Nápoles é exibida aos espectadores por meio das teorias do professor Bellavista e dos excêntricos personagens napolitanos.

Em 1985, no ano seguinte ao lançamento de *Così parlò Bellavista*, devido ao seu sucesso, foi realizado outro filme, com o mesmo tom cômico, intitulado *Il mistero di Bellavista*, no qual De Crescenzo também trabalhou como diretor e ator. O filme conta com os personagens Bellavista, Salvatore e Saverio que desvendam o mistério do sumiço de uma vizinha do professor durante a passagem do cometa Halley.

1.4 Homologias: *L'oro di Napoli*, de Giuseppe Marotta

De Crescenzo afirma, na introdução do romance, que teve como essência para compor *Così parlò Bellavista*, a obra de seu conterrâneo Giuseppe Marotta: “Marotta e Platão são os guias funcionais do livro: Marotta pelos trechos coloridos e Platão pelos diálogos entre o professor Bellavista, no lugar de Sócrates, e alguns de seus alunos filósofos mais ou menos desocupados”¹ (DE CRESCENZO, 2010, p. 7, tradução nossa). A obra *L'oro di Napoli* [O ouro de Nápoles]², de Marotta, lançada em 1947, pela editora Bompiani, é uma coletânea de contos

¹ *Marotta e Platone le guide funzionali del libro: Marotta per i pezzi di colore e Platone per i dialoghi tra il professore Bellavista, nella parte di Socrate, ed alcuni suoi allievi filosofi più o meno disoccupati.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 7)

² Percebemos, no título da obra de Marotta *L'oro di Napoli*, em português *O Ouro de Nápoles*, pela semelhança de caráter fonético com o pronome pessoal de terceira pessoa do plural italiano *loro*, em português *eles*, que o título da obra tem duplo significado: tanto pode se referir ao ouro, no sentido de algo precioso, ou seja, o que tem

com tom cronístico nos quais Nápoles é revisitada e configurada literariamente pelas memórias e pela criatividade do autor.

Giuseppe Marotta nasceu em Nápoles, em 1902. Seu pai era um advogado rico e sua mãe costureira. Contudo, o pai do escritor morreu quando este tinha 9 anos, deixando a família em situação de pobreza. Esta lembrança, do pai doente (tuberculose), sua morte e a situação em que ficaram ele, a mãe e as duas irmãs, são relatadas nos primeiros capítulos de *L'oro di Napoli*, intitulados “*I parenti ricchi*” e “*Cara mamma*”. Nesses capítulos, o autor relembra o luto da mãe e como ela teve que superar a situação para conseguir sustentar os filhos. Carinhosamente, ele celebra o amor por sua mãe e por suas irmãs ao mesmo tempo em que começa a configurar sua infância e sua adolescência vividas pelos bairros pobres de Nápoles.

Marotta, depois de frequentar a escola e um instituto técnico, por volta de 1917, arrumou emprego em uma empresa de gás. No fim da adolescência, já demonstrava interesse por poesia, música e escrita. Todo o conhecimento cultural que o jovem obteve foi por meio de seus próprios esforços, já que sua mãe não tinha como pagar pelos estudos dos filhos. Matilde Serao, Roberto Bracco, Salvatore Di Giacomo, Ferdinando Russo, Eduardo De Filippo e Raffaele Viviani foram importantes escritores sulistas que foram lidos pelo jovem e que embasaram sua criatividade e o seu conhecimento sobre Nápoles. Mais tarde, mudou-se para Milão e começou a trabalhar em redações de jornais e editoras, o que contribuiu para o estilo jornalístico em sua escrita. Os seus primeiros escritos foram poemas publicados em jornais e depois textos com características autobiográficas, com destaque para *Tutto a me* (1932). A partir daí, o autor começou sua vasta produção que inclui canções em dialeto napolitano, contos e poemas. Mas foi em 1947, com o lançamento de *L'oro di Napoli*, que Marotta alcançou reconhecimento nacional e da crítica especializada.

L'oro di Napoli, além dos contos com passagens autobiográficas, é uma homenagem ao povo napolitano e à Nápoles. O autor compõe personagens e situações cotidianas que exploram a vivência na cidade mediante temas culturalmente enraizados, como a culinária, a religião e os locais históricos. Sobre a descrição de Nápoles na obra de Marotta temos a seguinte informação:

Aquela que M. conta, por meio da habitual síntese do *humorismo* e da melancolia, em um estilo que utiliza abundantemente a analogia, a figuração e a metáfora na provável intenção de render em italiano a riqueza semântica e inventiva da “língua” napolitana (M. utilizou o dialeto quase exclusivamente como autor de canções), é a sua Nápoles, como ele a ouvia, e assim diversa e longínqua da então rica produção de muitos outros autores “napolitanos” da geração sucessiva (como D. Rea, Anna Maria Ortese, R. La Capria): não como objeto de denúncia social,

de mais precioso em Nápoles, mas também pode se referir ao povo da cidade, ou seja, *eles de Nápoles*, o povo de Nápoles.

como distante retrato antropológico, como revisitação onírica e nem como forma de autoconsciência, mas como exercício de memória por meio da consciente lente da recordação.³

Diferentemente de outros escritores napolitanos que intencionaram escrever sobre Nápoles, denunciando suas mazelas sociais, Marotta recorreu a sua própria vivência na cidade, utilizando metáforas e figurações. Por meio da recordação, o autor retornou ao seu passado para configurar ficcionalmente diversos outros personagens que configuram a cultura napolitana.

No capítulo intitulado “*Il ragù*”, por exemplo, é descrita a feitura do famoso molho de carne com tomates pelo personagem don Ernesto Acampora, o texto é iniciado da seguinte maneira:

Há quantos séculos, todo domingo, como a missa sob os altares, é feito o ragu nas cozinhas napolitanas. Ao fim da primeiríssima hora da manhã, um tenro vapor sai das panelas de terracota nas quais se torna dourada a cebola e exala suas nobres essências, o raminho de manjerição acabado de ser apanhado do vaso da varanda: melhor ainda se os raminhos aromáticos estiverem cheios de orvalho; o céu de Nápoles preside também de outras formas no destino do ragu, porque o ragu não é cozido, mas é elaborado, não é um molho, mas a história e o romance e o poema de um molho.⁴ (MAROTTA, 1963, p. 255, tradução nossa)

O autor, poeticamente, inicia esse trecho do conto evocando a tradição da feitura do molho: seus elementos, como o manjerição, a cebola e o aroma da junção deles produzido no cozimento. Em seguida, entrelaça essa tradição culinária à Nápoles, destacando um dos aspectos pelo qual a cidade é reconhecida: a gastronomia. Efetivamente, toda a Itália e seu povo valorizam extremamente a gastronomia e por ela são reconhecidos mundialmente.

Além dessa passagem, o autor também representou a experiência em se viver nos bicos pobres de Nápoles, no capítulo “*Gente nel vicolo*” [Gente na ruazinha]. Ele descreveu:

³ Tradução nossa do trecho: *Quella che il M. racconta, attraverso l'abituale sintesi di umorismo e malinconia, in uno stile che utilizza abbondantemente l'analogia, il traslato e la metafora nel probabile intento di rendere in italiano la ricchezza semantica e inventiva della «lingua» napoletana (il M. utilizzò il dialetto quasi esclusivamente come autore di canzoni), è la «sua» Napoli, come lui la sentiva, e quindi diversa e lontana dalla pur ricca produzione di molti altri scrittori «napoletani» della generazione successiva (quali D. Rea, Anna Maria Ortese, R. La Capria): non come oggetto di denuncia sociale, come distaccato ritratto antropológico, come rivisitazione onirica e neppure come forma di autocoscienza, ma come esercizio di memoria, attraverso la consapevole lente del ricordo, retirado do site Treccani, disponível em://<<http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppemarotta_(DizionarioBiografico)//>>. Acesso em 07 de março de 2019)*

⁴ *Da quanti secoli, ogni domenica, come la messa sugli altari, ricorre il ragù sulle mense napoletane? Fin dalle primissime ore del mattino un tenero vapore si congela dai tegami di terracota in cui diventa bionda la cipolla ed esala le sue nobili essenze il rametto di basilico appena colto dal vaso sul davandale: tanto meglio se le aromatiche foglioline erano imparlate di rugiada; il cielo di Napoli presiede anche il altre modi alle sorti del ragu, perchè il ragù non si cuoce ma si consegue, non è una salsa ma la storia e il romanzo e il poema di una salsa. (MAROTTA, 1963, p. 255)*

O beco Rua Santo Agostinho dos Descalços, em Nápoles, é um corredor entre velhos palácios deteriorados; as portas dos “*bassi*” batem nos ventos de março; crianças encardidas e sujas se aglomeram nos assoalhos das portas, com a mesma centrípeta urgência que determina a formação dos amontoados de mexilhões nos viveiros de Santa Lucia; uma blusa amarrotada aparece em uma janela; de um último andar, desce balançando uma corda na qual é ligada ao característico “cesto”; raios de sol e gotas de chuva, nessa estação, fazem com que cheguem, aqui, primeiro nas pessoas.⁵ (MAROTTA, 1963, p. 93, tradução nossa)

O autor, nesse trecho, descreve como é uma das típicas ruas dos *bassi*⁶ napolitanos (região típica da cidade, sobre a qual nos deteremos mais adiante). Ao comparar a criação de mexilhões para consumo, refere-se às crianças pobres e sujas que vivem na ruazinha, já que são muitas. Além disso, menciona os varais de roupas que ficam a mostra, fora das casas, e os cestos que são levantados pelas janelas quando o padeiro passa vendendo e entregando os pães, dessa forma, ele coloca os pães na cesta que são içados para dentro das casas para que não se precise descer para pegá-los. E, então, menciona o mês de março e os diferentes climas da estação.

Além do mais, reflete sobre como o mar, as ruas e as pessoas serviram de eixo para escrever o livro. O autor afirma na introdução:

E o meu mar? Aquele que vai e vem sob a areia de San Giovanni, de Bagnoli, de Pozzuoli: a praia se escurece e se ilumina por esse alternado fluxo de umidade como uma fonte pensativa: mais ao largo, certas zonas de água aparecem igualmente meditativas, de um azul denso, entre outras que riem com brancas espumas palpitantes como desfilar de aves [...] Mar, becos e gente da minha juventude me fizeram escrever este livro.⁷ (MAROTTA, 1963, p. 5, tradução nossa)

As ruas mencionadas, San Giovanni e Bagnoli, o clima na cidade e a junção das paisagens natural e urbana fazem com o que o autor se inspire para escrever a obra.

⁵ *Il vico Lungo Sant'Agostino degli Scalzi, a Napoli, è un corridoio fra vecchi scontrati pallazi; vi sbattono le porte dei “bassi” nel vento di marzo; bambini neri e adesivi si agglomerano sulle soglie, con la stessa centripeta urgenza che determina la formazione dei mazzi di peoci nei vivai di Santa Lucia; una camicetta stipata appare a una finestra; da un ultimo piano scende trasaleno una cordicella alla quale è legato il caratteristico “paniere”; raggi di sole e gocce di pioggia, in questa stagione, fanno chi prima arriva sulla gente.* (MAROTTA, 1963, p. 93)

⁶ É importante frisar que a palavra *basso*, que pode ser traduzida por “baixo”, e designa, para os napolitanos, a morada das pessoas pobres no centro de Nápoles, recebe esse nome porque os apartamentos ficam nos andares mais baixos, ao nível da rua. O dicionário da Enciclopédia on-line *Treccani* define: “2. A Napoli, negli edifici, vano aperto a livello della strada, per abitazione di povera gente (nel dialetto napol. *vàscio*)”, ou seja, “2. Em Nápoles, os edifícios ficam abertos ao nível da rua, para habitação de pessoas pobres (no dialeto napolitano, *vàscio*) (trecho retirado de <http://www.treccani.it/vocabolario/basso2/>, tradução nossa). Como existem vários conjuntos de habitações desse tipo em Nápoles, utilizaremos o termo no singular “o *basso*” para um conjunto em particular, e no plural “os *bassi*”, para os vários conjuntos que existem espalhados pela cidade, ao longo de nossa análise, pois esse tipo de habitação caracteriza uma marca espacial importante no romance estudado.

⁷ *E il mio mare? Eccolo che va e viene sulla sabbia di San Giovanni, di Bagnoli, di Pozzuoli: la spiaggia si abbuia e si rischiara per questo alterno afflusso di umidità come una fonte pensosa: più al largo certe zone d'acqua appaiono ugualmente meditabonde, di un denso azzurro, mentre altre ridono con bianche spume palpitanti come gole di uccelli. [...] Mare e vicoli e gente della mia giovinezza mi hanno fatto scrivere questo libro.* (MAROTTA, 1963, p. 5)

Marotta, além da produção literária, da musical e da crítica a respeito de cinema, também trabalhou como roteirista na produção de onze filmes. Foi roteirista na adaptação do próprio filme *L'oro di Napoli*, lançado em 1954, dirigido por Vittorio De Sica e contando com Sophia Loren no elenco. O filme é composto por seis histórias baseadas nos contos e personagens do livro. Entre os vários temas, como prostituição, pobreza, esperteza e infidelidade, os personagens representam o espírito napolitano por meio da visão cinematográfica de De Sica.

Marotta apenas participa como roteirista do filme. Contudo, o diretor Vittorio De Sica, além de participar como diretor, também atua como um dos personagens, assim como De Crescenzo em sua atuação na adaptação de *Così parlò Bellavista*. No segmento “*I giocatori*” [os jogadores], De Sica interpreta um fidalgo, Conde Prospero, que tem vício em jogos de aposta. Ele é casado com uma senhora rica, que é contra o vício do esposo. O Conde, sem dinheiro para apostar, vai até a casa de um de seus porteiros para jogar cartas com o filho do homem, Gennarino, mas que é chamado, no conto de Marotta, de Antonio Criscuolo. Como o menino é muito bom jogador, sempre vence o Conde nas partidas, o que deixa Prospero irritado. Segue a imagem de De Sica interpretando o personagem no filme:

Imagem 1.4.1 Conde Prospero (De Sica) jogando cartas com Gennarino.



Fonte: <http://www.bellanapoli.fr/partager/references/films-series/oro-di-napoli/>

Esse episódio do filme é tratado cômica e ironicamente, pois o Conde, cujo nome é “Prospero” (adjetivo que indica “afortunado”, “fartura”), apesar de ser casado com uma mulher rica, não pode gastar o dinheiro para manter o seu vício. Além de, também, sempre perder os jogos de cartas para Gennarino, uma criança. Vejamos um trecho desse episódio no conto de Marotta, presente no livro *L’oro di Napoli*:

Isso não significa nem sequer contar. Um velho e um menino que jogam cartas, se chamam Conde Prospero B. e o pequeno Antonio Criscuolo, de sete anos. Não quero exagerar esse singular e poético fato, que me aconteceu no ano de 1942, em Nápoles; como é costume acessar os precedentes de tudo, eu também os anuncio, mas brevemente; e também ao comportamento dos dois jogadores, não dedico mais do que poucas linhas essenciais: de modo que quem queira um efetivo conto deve, por sua vez, imaginá-lo.⁸ (MAROTTA, 1963, p. 133, tradução nossa)

O autor inicia o trecho desse conto revelando o tom cronístico de sua prosa. Ademais, afirma que foi uma situação que presenciou pessoalmente, características que se vinculam fortemente à escrita de De Crescenzo, como veremos no capítulo 4.

Enfim, a relação homóloga da obra de De Crescenzo, baseada no livro, no estilo e na personalidade de Marotta pode ser percebida tanto no conjunto literário desse autor quanto na cinematográfica. Os temas e a estrutura com os quais De Crescenzo compõe o seu romance e o seu filme, por exemplo, ao rememorar a família, principalmente a relação com a mãe, no capítulo “*Mia madre*”, em *Così parlò Bellavista*, mais o tom cronístico desta obra como um todo, revelando o cotidiano napolitano, remetem ao estilo e aos temas de Marotta, sem dúvida nenhuma, como forma de prestar homenagem ao ilustre conterrâneo napolitano.

1.5 Breves considerações sobre Nápoles

Nápoles, localizada no sul da Itália, é a capital da região chamada Campânia, com aproximadamente 966.144 habitantes, é uma das principais cidades metropolitanas italianas. Antigamente, era chamada de Partenope, palavra que, na Mitologia, designava uma sereia que se arremessou ao mar com suas irmãs pela insensibilidade de Ulisses ao canto delas. Segundo o mito, o corpo de Partenope foi levado pelas ondas até o rio Sebeto, que banhava a região que,

⁸ Questo non significa nemmeno raccontare. Un vecchio e un bambino qui giocano a carte, si chiamano il conte Prospero B. e il piccolo Antonio Criscuolo di anni sette. Non voglio sopravallutare questo singolare e poetico fatto, che mi colpì nel 1920 a Napoli; siccome si usa accennare ai precedenti di ogni cosa, io pure li enunzio, ma per sommi capi; e anche ai rapporti fra i due giocatori non dedico che poche righe essenziali: di modo che voglia un effettivo racconto deve una volta tanto immaginarselo. (MAROTTA, 1963, p. 133)

por isso, recebeu o nome da sereia. O primeiro nome, então, indica a procedência mitológica de Nápoles. A cidade, depois, foi chamada de *Neapolis* (Nova cidade) pelos gregos que lá se estabeleceram. Segundo Alfredo D'Ambrosio:

A fundação de Nápoles é devida, indubitavelmente, aos *ebèi-cumani*, isto é, aos gregos que, durante os séculos 10 e 11 depois de Cristo, abandonaram a ilha Eubèa, estabeleceram-se no arco do golfo napolitano e nas ilhas, fundando colônia, entre elas, Cuma. O nascimento de Nápoles, deixando de lado as várias teses sobre Partenope e Palepoli, pode-se dizer que aconteceu durante o século V a. C.. A cidade permaneceu independente até a conquista romana do 326 a. C., durante a qual os costumes permaneceram gregos, ainda que aos primeiros habitantes estivessem presentes os sunitas e os romanos.¹ (D'AMBROSIO, s.d., p. 13, tradução nossa)

A cidade, então, foi fundada pelos cumanos, povos nômades turcomanos de origem euroasiática e pelos gregos, sendo, depois, ocupada pelos romanos e mais tarde por outros povos europeus, como os franceses e espanhóis. Os romanos apreciavam a paisagem e as terras férteis dessa região. Segundo Drago e Boroli:

“*Campania Felix*”, a chamavam os romanos e se referiam à fertilidade de suas planícies costeiras, à doçura do seu clima e às maravilhas de suas costas e de suas ilhas. Não é por acaso que nessa região, favorecida pelas condições naturais, prosperou, por séculos, uma grande civilização. Estabeleceram-se em momentos sucessivos os Etruscos, os Gregos que fundaram a cidade de Nápoles, e os Romanos.² (DRAGO; BOROLI, 1998, p. 271, tradução nossa).

Ainda segundo os autores, Nápoles é tanto bela quanto problemática. Durante o século XV, foi um dos centros culturais e comerciais mais importantes da península e se desenvolveu ainda mais, no século XVII, sob o domínio dos Espanhóis. O grande desenvolvimento da cidade apresentou alguns problemas. Devido ao grande número de pobres, principalmente de desempregados, percebeu-se que, nesta região, crescia um dos grandes problemas relacionados à pobreza, à moradia e ao saneamento da região da Campânia e da Itália: os becos e os *bassi* napolitanos, que depois seriam retratados por Matilde Serao, por exemplo. Em *Il ventre di Napoli*, obra já mencionada na introdução, a autora denuncia a precariedade dos *bassi*, das

¹ *La fondazione di Napoli è dovuta, indubbiamente, agli eubèi-cumani, cioè a quei greci che 10 o 11 secoli avanti Cristo, abbandonando l'isola Eubèa, si stabilirono nell'arco del golfo napolitano e nelle isole, fondando colonie, tra le quali, Cuma. La nascita di Napoli, lasciando da parte le varie tesi su Partenope e Palepoli, si può dire che avvenne durante il V° secolo a.C.. La città rimase indidendente fino alla conqusita romana del 326 a. C. durante la quale i costumi rimasero greci, nononstate che ai primi abitanti si fossero aggiunti sanniti e romani.* (D'AMBROSIO, s.d., p. 13)

² *Campania Felix, la chiamavano i Romani, e si riferivano alla fertilità delle sue pianure costiere, alla dolcezza del suo clima, alla meraviglia delle sue coste e delle sue isole. Non per nulla in questa regione, così favorita dalle condizioni naturali, prosperò nei secoli una grande civiltà. Vi si insidiarono in momenti successivi gli Etruschi, i Greci, che fondarono la città di Napoli, i Romani.* (1998, p. 271)

doenças que acometiam os moradores de lá e o descaso do governo com essa parte da cidade. Os problemas permaneceram com a passagem do tempo e também são discutidos em *Così parlò Bellavista* e em outras obras napolitanas contemporâneas.

Com qualidades e problemas, como todas as cidades pelo mundo, Nápoles é uma das mais antigas da Europa e abarca a tradição de diversas culturas. Sua arquitetura e tradição a registram no tempo e a definem como uma das mais belas da Itália. Ela é:

o centro mais notável do *Mezzogiorno*³ da Itália pela amplitude demográfica, tradição histórica e relevância do aparato econômico, celebrado pela antiguidade clássica, pelo clima e variedade panorâmica e depois famoso pelo patrimônio arqueológico natural, das coleções museógrafas e monumentos distintos ligados à riqueza de sua história.⁴ (TRECCANI, tradução nossa)

Além disso, a economia de Nápoles é diversificada. Atualmente, a cidade abriga tanto empresas siderúrgicas quanto químicas e petroquímicas, além de possuir muitas pequenas e microempresas locais que ajudam a diminuir a grande taxa de desemprego.

Durante a Segunda Guerra Mundial, foi atingida por cento e vinte bombardeios, tendo sofrido muitos danos a ponto de ter de ser reconstruída algum tempo depois. Já na década de 70, cerca de 25 anos depois do término da Guerra, continuava em estado grave, em relação à habitação, por causa da destruição dos bombardeios. O governo teve de tomar medidas drásticas para solucionar o problema da reconstrução urbanística.

Com a urgência do governo local, a reconstrução foi mal planejada e cidade começou a crescer irregularmente. Muitos edifícios e residências foram sendo construídos em terrenos antes dedicados à área agrícola. Nos anos seguintes, foi feito um planejamento para organizá-la melhor e distribuir áreas industriais por ela. Nesse período, uma das principais tarefas do governo foi eliminar a incidência de cólera que a acometeu em 1973.

Ademais, o governo também pretendia transformar a cidade ao aumentar os locais de trabalho, dando mais oportunidade para os moradores. O panorama político dessa época, que, aliás, coincide com o lançamento da primeira obra de De Crescenzo (década de 70), demonstrava o crescimento de partidários do comunismo, fato que se liga ao enredo do romance aqui estudado, pois no primeiro capítulo, intitulado “Salvatore”, há uma discussão entre o

³ Sul da Itália.

⁴ Tradução nossa do trecho: *Centro più notevole del Mezzogiorno d'Italia per ampiezza demografica, tradizioni storiche e rilevanza dell'apparato economico, celebrato dall'antichità classica per clima e varietà di panorami e reso poi famoso dal patrimonio archeologico dei dintorni, da collezioni museografiche e insigni monumenti collegati ai fasti della sua storia*, retirado do site Treccani, disponível em: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/napoli//>>. Acesso em 23 de abril de 2019.

comunista Salvatore e o liberal Vittorio Passalacqua, que enfoca exatamente os diferentes segmentos políticos desse período. O contexto, no fim dessa década, era adverso:

A situação em que se encontrou para enfrentar a nova conjuntura era complicada, por causa dos fenômenos difundidos pela dificuldade e pela propagação do desemprego, de um conflito social que assumia frequentemente forma violenta, de uma presença agressiva do crime organizado, e uma degradação ambiental que criava situações de alarme para a saúde pública.⁵

Em *Così parlò Bellavista*, os personagens mencionam a violência, a poluição e as doenças, principalmente Vittorio, no capítulo “*Il basso*”, ao tentar convencer Bellavista da gravidade dos problemas de Nápoles, mas como o filósofo tem uma visão mítico-utópica desse espaço, enfoca apenas os aspectos positivos e não se deixa convencer em sentido contrário.

De qualquer maneira, a cidade retratada em *Così parlò Bellavista* é a Nápoles de De Crescenzo. É aquela onde cresceu e onde observou as pessoas, os costumes, a cultura e sua história. O autor não remonta à Partenope da Antiguidade, pois quer transcrever o lugar onde nasceu e foi criado. As ruas, os monumentos e os edifícios que ele menciona no romance são lugares que influenciam ainda hoje a cultura da cidade moderna que se ela tornou.

Dedicaremos, então, o próximo capítulo para verificar como De Crescenzo transcreve o espaço literariamente e como ele influencia os personagens de diferentes modos.

⁵ Tradução nossa do trecho: *La situazione che si trovò ad affrontare la nuova giunta era difficile a causa dei diffusi fenomeni di disagio e del dilagare della disoccupazione, di un conflitto sociale che assumeva spesso forme violente, di una presenza aggressiva della criminalità organizzata, di un degrado ambientale che creava situazioni di allarme per la salute pubblica*, retirado do site Treccani, disponível em: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/napoli//>>. Acesso em 17 de abril de 2019.

2. Cidade escrita: a Nápoles literária

As funções essenciais de uma cidade, a princípio, como afirma Le Goff, “são a troca, a informação, a vida cultural e o poder” (1998, p. 29). Embora essas funções abranjam os requisitos básicos de habitação e facilitem as condições sociais aos seus habitantes, há muito tempo que outras relações se restabeleceram entre o homem e ela. A vivência neste espaço coletivo se transforma a cada momento e é marcada por experiências variadas, sejam elas benéficas ou não. Essas experiências se tornaram material valioso para muitos escritores que se dedicaram a olhar e registrar tal espaço literariamente.

Ao longo dessa durável relação entre os homens e as cidades, surgiram estudiosos que observaram a mecânica das relações humanas sob o aspecto espacial. Pesavento afirma:

As cidades foram, desde há muito, objeto de variadas escritas, desde aquelas que se intitulavam histórias ou crônicas de uma urbe e que, portanto, tinham estatuto de veracidade, por construírem uma narrativa do acontecido, de um passado ou de um presente de uma cidade, até as obras de caráter literário, **a celebrarem ou condenarem o urbano em prosa e verso, mostrarem que todo discurso sobre a cidade é uma recriação de tempo e espaço dotada de sentido.** (PESAVENTO, 2007, p. 18, grifo nosso)

Como visto, a cidade se tornou objeto de escrita e recria “tempo e espaço”. Émile Zola, por exemplo, explora a decadência dos que viveram no *assommoir* (*L’assommoir*, 1876), influenciando diretamente o brasileiro Aluísio Azevedo a escrever *O cortiço* (1890), no qual também explora a decadência dos que vivem no cortiço enquanto outros ascendem por meio de ações exploratórias e amorais. Baudelaire, em *As flores do mal* (1857), descreve Paris e sua multidão poeticamente, entre outros temas. Lisboa, por exemplo, também foi ficcionalizada por Fernando Pessoa e Antonio Tabucchi, entre tantos outros escritores. Machado de Assis registra o Rio de Janeiro, tanto em seus romances quanto em suas crônicas e contos, com olhar atento e irônico. São alguns exemplos dentre tantos que poderíamos citar sobre a representação das cidades na Literatura, que demonstram a forte relação entre os escritores e elas.

Condizente a essas relações, Robert Moses Pechman questiona o seguinte:

Quem duvidaria, por exemplo, da capacidade de um Balzac, Zola, Maupassant, Eça de Queirós, Charles Dickens, Lima Barreto ou Machado de Assis para falar de suas cidades pela via literária? As tramas são imaginadas, os personagens são fictícios, mas o universo do social e a sensibilidade de uma época se revelam diante do leitor de maneira verossímil, convincente. Uma explicação da realidade, realista ou cifrada, realiza-se em comunhão entre o mundo da escrita e o da leitura. Poder-se-ia pensar uma Paris da *belle époque*, por exemplo, sem que o mundo de Proust fosse ativado? Ou uma São Petersburgo dos czares sem a escrita de Dostoiévski ou Tolstói? E, no terreno da poesia, como não invocar a Paris por

Diferentes estilos e significados provêm desses escritores citados, mas uma coisa em comum os uni: o tratamento artístico único com que eles observam e escrevem o espaço urbano, isto é, ou por meio, ainda que ficcional, realístico no qual a obra é fruto de um estudo profundo da sociedade que se abre e se revela ao leitor, ou fantasiosa e inventiva. Seja como for, o registro artístico, por meio da literatura, capta a cidade e a registra no tempo e no período em que foi escrita, juntamente das características culturais, sociais, políticas e memorialísticas que a demarcaram. Todas essas propriedades, quando vinculadas assim à literatura, revelam os elementos da experiência humana da qual os homens partilham e que abre um prisma que alcançam diferentes instâncias, como as relações sociais, familiares, políticas e culturais. Sendo assim, as cidades instauram essas profundas raízes entre homem e espaço.

Nesse sentido, esse elemento, por meio da Literatura, ganha dimensão discursiva e perpassa por aspectos físicos e também subjetivos. Pechman sustenta que:

as imagens construídas pela literatura, da cidade, transformaram-se em repertório da própria cidade pelas mãos dos leitores. Ou melhor, as imagens ficcionais da cidade se transformaram numa chave a destrancar os insondáveis mistérios de uma cidade que não se revelam à simples observação para só citar literatos europeus do século XIX, foram alguns dos que, ansiando por desvendar a alma humana, compreenderam que deviam debruçar-se sobre a janela do gabinete onde escreviam e encarar a cidade, estabelecendo um fluxo entre o devaneio pessoal e intransferível e o bulício das ruas. (PECHMAN)²

Como visto acima, as cidades transformam-se em repertório delas mesmas. Nápoles, como destacamos na introdução, foi e ainda é tema principal de diversos escritores. Escritores alemães, em visita à região napolitana, em diferentes épocas e contextos, percorreram em obras não ficcionais suas impressões sobre ela. Um deles foi Walter Benjamin, que a visitou acompanhado da atriz Asja Lacis, e a descreveu de modo contrário aos dos outros autores que destacamos aqui. Os dois, em seus estudos sobre a relação do homem e o espaço urbano, exploram a experiência conturbada que viram: a pobreza, a aglomeração e a dispersão de sentidos causada pelas multidões e seu espaço. Nápoles, para eles, é “porosa” (BENJAMIM, LACIS, 1987, p.147). Suas impressões sobre ela, incluídas as características culturais, se

¹ Trecho retirado da Revista Semear 3 da PUC, disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/3Sem_06.html. Acesso em 18 de agosto de 2019.

² Trecho retirado da Revista Semear 3 da PUC, disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/3Sem_06.html. Acesso em 18 de agosto de 2019.

destacam contrárias, não mítico-utópicas aos dos outros autores que já destacamos aqui. Benjamim e Lacis afirmam:

Fantásticos relatos de viajantes aquarelam a cidade. Na verdade ela é cinzenta: um vermelho ou um ocre cinzento. E totalmente cinzenta na direção do céu e do mar. No mínimo isso desentusiasma o cidadão. Pois quem não entende de formas tem pouco a ver aqui. A cidade é rochosa. Vista do alto, onde os ruídos não chegam, do Castel San Martino, jaz no crepúsculo vespertino como que deserta, soldada à pedra. [...] Habitações coletivas de seis e sete andares, em subsolos, junto aos quais escadas correm para o alto, parecem arranha-céus comparadas com vilas. (BENJAMIM; LACIS, 1987, p. 147)

Destaca-se, no início desse fragmento, como a beleza da cidade é rebaixada ao ser definida como “cinzenta”, contrapondo-se, como veremos mais adiante, à maneira como outros escritores a descrevem, destacando sua beleza natural. Ainda discorrendo sobre o espaço da cidade, continuam as descrições de como a cultura e os moradores são interpretados por Benjamim e Lacis. O último trecho da reflexão destaca negativamente a célebre frase “Veja Nápoles e morra” ao ser discutido o gesticulo, característica conhecida popularmente não apenas dos napolitanos, mas dos italianos em geral:

A pantomima é aqui mais usada do que em qualquer outra parte da Itália. Para o forasteiro, a conversa é insondável. Ouvidos, nariz, olhos, peito e ombros são postos de sinais ocupados pelos dedos. Essa divisão retorna em seu erotismo meticulosamente especializado. Gestos solícitos e toques impacientes são notados pelo estrangeiro como uma regularidade que exclui o caso. Sem, aqui ele seria traído e vendido, mas o napolitano bonachão o despede. Manda-o alguns quilômetros mais à frente, para Mori. – *Vedere Napoli e poi mori*, diz, repetindo, esse velho gracejo. – Ver Nápoles e depois morrer, diz o alemão, corroborando. (BENJAMIM, LACIS, 1987, p. 155)

Vê-se, então, pela última frase “Ver Nápoles e depois morrer, diz o alemão, corroborando” como os autores degradam ironicamente a frase atribuída à beleza de Nápoles, ao fazer um trocadilho ou mencioná-lo, entre a empírica cidade de “Mori”, que fica na região italiana chamada Trentino Alto-Adige (ver Nápoles e depois ver Mori) ao mesmo tempo em que destaca negativamente a frase popular “*Vedere Napoli e poi morire*”. Selecionamos aqui esse relato dos estudiosos alemães para refletir, brevemente, o que discutimos logo no início deste capítulo: como a interpretação da cidade depende do olhar do observador que a descreve.

Ainda discorrendo sobre autores alemães, Goethe, ao contrário de seu conterrâneo Walter Benjamim, no século XVIII, registra a sua admiração e a descreve positivamente em suas impressões sobre ela e sobre várias outras cidades da Itália no livro de memórias *Viagem à Itália* (1816). Nesta obra, o autor narra a passagem de quase um mês na cidade napolitana,

descrevendo jantares com a realza e com amigos; as visitas ao vulcão Vesúvio e à ilha de Capri. Por várias passagens, o romancista insere suas impressões sobre a cidade e sobre o povo napolitano. Logo no início do relato, Goethe utiliza a célebre frase sobre Nápoles para confirmá-la: “Nada direi acerca da localização da cidade e de suas maravilhas, tantas vezes descritas e louvadas. ‘*Vedi Napoli e poi muori!*’, dizem aqui. ‘Vê Nápoles e morre!’” (GOETHE, 1999, p. 220). Sabemos que o próprio De Crescenzo teve contato com esses relatos de Goethe sobre a cidade, pois cita o trecho da obra goethiana como epígrafe no primeiro capítulo, intitulado “Salvatore”, de *Così parlò Bellavista*, no qual há a seguinte reflexão do escritor alemão: “Nápoles é um paraíso, todos vivem numa espécie de esquecimento embriagado de si próprios. Assim é comigo também, que mal me reconheço; pareço a mim mesmo uma pessoa totalmente diferente. Ontem, pensei comigo: “Ou você era louco antes, ou tornou-se agora” (GOETHE, 1999, 242).

Ademais, como veremos adiante, no capítulo 3, o autor alemão também anuncia a despreocupação dos napolitanos e sua tendência aos prazeres: “São inúmeros aqui os exemplos de tão modesta satisfação e do atento aproveitamento daquilo que em geral se perderia. Encontro nesse povo a engenhosidade mais viva e sagaz, não para se alcançar riqueza, mas para viver sem preocupações.” (GOETHE, 1999, p. 233), “Nápoles inspira desleixo e tranquilidade no viver; ainda assim, vou adquirindo pouco a pouco uma imagem mais completa da cidade” (GOETHE, 1999, p. 237) ou “Nápoles é, toda ela, bela e magnífica” (GOETHE, 1999, p. 256).

Destacamos uma última impressão de Goethe que resume o retrato dela feito pelo autor quando aprecia a paisagem, o clima e, sobretudo, o que discutiremos ao longo de nossa análise no capítulo 3, a forma como os habitantes napolitanos vivem sob a experiência dos prazeres epicuristas:

Não fosse pela índole alemã e pelo desejo de aprender e fazer sempre mais, em vez de gozar a vida, eu talvez devesse permanecer por mais algum tempo aqui, nesta escola do viver com leveza e alegria, buscando tirar dela maior proveito. E para ser mais prazeroso estar aqui; necessária seria apenas uma acomodação um pouco melhor. A localização da cidade e o clima ameno superam todo e qualquer louvor, mas isso é quase tudo com que o estrangeiro pode contar. (GOETHE, 1999, 251)

O autor já anuncia, em sua própria época e com a experiência de estrangeiro, o olhar que tem sobre a cidade, sempre destacando sua beleza e, neste último trecho, como percebe os hábitos napolitanos ao afirmar que lá se encontra uma “escola do viver com leveza e alegria”.

O também alemão Nietzsche, filólogo e filósofo, passou pela Itália e por Nápoles. O autor demonstra em seus escritos como a experiência da cultura italiana e napolitana

influenciaram sua filosofia positivamente, ao contrário da interpretação de Benjamim. Na obra do autor Paolo D'lorio, *Nietzsche na Itália: a viagem que mudou os rumos da Filosofia* (2014), são exploradas as passagens sobre como o alemão foi tocado pela paisagem e cultura italianas. Nietzsche, no fragmento de uma carta recuperada na obra de D'lorio, afirma:

Não tenho força suficiente para o norte: lá reinam almas grosseiras e artificiais que trabalham tão assídua e necessariamente na medida da prudência quanto o castor em sua construção. E pensar que foi entre elas que passei toda a minha juventude! Eis o que me impressionou quando pela primeira vez vi chegar o entardecer com seu vermelho e seu cinza aveludados no céu de Nápoles – como um arrepio, como por pena de mim mesmo pelo fato de haver começado minha vida sendo velho, e me vieram lágrimas e o sentimento de ter sido salvo, ainda que no último instante. Eu tenho disposição suficiente para o sul. (NIETZSCHE, F. *apud* D'LORIO, 2014, p. 4)

Afirma ainda em outra carta sobre a região napolitana:

Sorrento e Nápoles são bonitas, quem o diz não exagera. Aqui, o ar é uma mistura de ar da montanha e do mar. De fato faz bem aos olhos; diante de minha varanda, tenho primeiro, abaixo de mim, um grande jardim verde (que permanece verde mesmo no inverno); atrás, o mar muito escuro, e ao fundo o Vesúvio. Esperemos. Com todo o amor e fidelidade, seu F. (NIETZSCHE, F. *apud* D'LORIO, 2014, p. 26)

Vemos como o filósofo alemão destaca a paisagem de Nápoles e também a tendência tranquila e amena que ela insurge, diferentemente do Norte ao qual ele demarca como excessivamente preocupado com o trabalho e o rendimento financeiro. Essas questões, como veremos, são pontuadas constantemente por Bellavista, de como o Sul, mais precisamente Nápoles, faz surgir nos homens a tranquilidade e a tendência aos prazeres.

Assim como já afirmamos anteriormente, o título da obra de Nietzsche *Assim falou Zaratustra* tem uma relação óbvia com a obra aqui estudada, portanto dedicamos o capítulo “3.5 Assim falou o filósofo: aproximações entre Bellavista e Zaratustra”, para discorrer sobre as possíveis relações entre a obra do alemão e a do napolitano.

Além da passagem dos autores alemães em Nápoles e nos seus arredores apontados por nós, De Crescenzo cita alguns autores napolitanos (exceto Anna Maria Ortese, romana, mas que viveu um tempo na cidade), que a tiveram como tema central de suas obras, no prefácio de *Così parlò Bellavista*, tais como: Luigi Compagnone (*La vacanza delle donne*, 1954; *L'onorata morte*, 1960 e *L'amara scienza*, 1965), cuja obra é descrita pelo dicionário online *Treccani* como “A natureza prevalentemente grotesca e surreal de sua inspiração favoreceu uma

interpretação emblemática do predileto horizonte napolitano”³; Anna Maria Ortese (*Neapolitan Chronicles*, 1955 e *Il monaciello di Napoli*, 2001), cujos temas de algumas de suas obras também é a cidade, é demarcada como valorizada pela pesquisa linguística e da imagem cidadina criada literariamente por ela; Domenico Rea (*Spaccanapoli*, 1947 e *Diario napoletano*, 1971) que foi: “inspirado pelos aspectos mais humildes e cotidianos da vida napolitana e do *Mezzogiorno* em geral, nos quais se juntam modos de um realismo sentido e uma inspiração imaginativa e barroca”⁴; Raffaele La Capria (*La neve del Vesuvio*, 1988; *Capri e non più Capri*, 1991; *L'occhio di Napoli*, 1994 e *Napolitan graffiti: come eravamo*, 1998), sendo que a maioria de suas obras tem Nápoles como espaço da ação: “Nápoles, a cidade trocada por Roma quando jovem, é quase sempre, com seus eventos e a sua cultura, o centro da obra de La Capria.”⁵ e, para De Crescenzo, o principal deles: Giuseppe Marotta, sobre o qual já falamos na introdução. Todos esses escritores registraram Nápoles à sua própria maneira.

A nosso ver, em *Così parlò Bellavista*, Nápoles não é apenas o pano de fundo de um estudo social da vida na cidade, mas é o tema principal da obra. Toda a estrutura do romance, a divisão dos capítulos em diálogos e anedotas e as discussões entre Bellavista e Vittorio são um modo de construir a Nápoles literária própria do autor, destacando suas qualidades de maneira exacerbada a tal ponto que, além de mítica, toca também aspectos utópicos.

A configuração de Nápoles por De Crescenzo, então, está vinculada aos muitos registros literários da cidade e está inserida entre uma tradição de escritores napolitanos que, como mencionado, partilharam de sua perspectiva artística de Nápoles. Desse modo, De Crescenzo se une a escritores que, de modo discursivo, resgatam a memória da cidade física (castelos, ruas, praças, monumentos) e cultural (história, hábitos, festas). Nesse sentido, Níncia Borges-Teixeira sugere que:

indagar sobre as representações da cidade, na cena escrita construída pela literatura é, basicamente, ler textos que leem a cidade, considerando não só a paisagem urbana, os dados culturais mais específicos, os costumes, os tipos humanos, mas também a cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, o ficcional, a história, a memória da cidade e a cidade da memória. É, enfim, considerar a cidade como discurso, verdadeiramente uma forma diferenciada da linguagem. A cidade escrita é, então, resultado da leitura, construção do sujeito que a lê, que a pensa

³ Tradução do trecho: *La natura prevalentemente grottesca e surreale della sua ispirazione ha favorito una interpretazione emblematica del prediletto orizzonte napoletano*, retirado do site Treccani, disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-compagnone/>. Acesso em 07 de agosto de 2019.

⁴ Tradução do trecho: *ispirate agli aspetti più umili e quotidiani della vita napoletana e del Mezzogiorno in genere, nelle quali si mescolano modi di un risentito realismo e un estro immaginifico e barocco*, retirado do site Treccani, disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-rea/>. Acesso em 07 de agosto de 2019.

⁵ Tradução do trecho: *Napoli, la città lasciata in gioventù per Roma, è quasi sempre, con le sue vicende e la sua cultura, al centro dell'opera di L.C.*, retirado do site Treccani. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/raffaele-la-capria/>. Acesso em 07 de agosto de 2019.

como condensação simbólico-material e como cenário de mudança, em busca de significação. Escrever, portanto, a cidade é, também, lê-la, mesmo que ela se mostre ilegível à primeira vista; é engendrar uma forma para essa realidade sempre móvel. A escrita da cidade e a cidade como escrita é um jogo aberto à complexidade. (BORGES-TEIXEIRA, 2011, p. 73)

Desse modo, percebemos que realidade e ficção, como apontado pelo autor, se inter cruzam na obra de De Crescenzo por este se valer da Nápoles empírica, recorrendo às ruas, aos castelos, às praças, engendrando também, em sua obra, personagens que lhe permitem narrar a cidade como quer, principalmente ao atribuir a Bellavista o discurso principal e prevalecente sobre ela.

2.1 Os locais reais de Nápoles em *Così parlò Bellavista*

Compreendendo que a menção a lugares específicos da cidade está vinculada ao entendimento da obra estudada, embora em muitos dos casos não haja um tratamento descritivo detalhado, ainda assim se estabelece a ligação entre leitor e obra também por meio da configuração de tal espaço, pois é pela menção a esses lugares que o leitor cria a imagem dela e percebe a relação com a Nápoles empírica. Sendo assim, dedicamo-nos a elencar esses lugares configurados por De Crescenzo, que têm relação direta e explícita com a cidade real, para melhor entendimento do leitor. É possível verificar que há muitos lugares específicos que são mencionados, assim selecionamos os principais dentre eles, que configuram os principais pontos dela ou que são mencionados mais de uma vez nos diálogos.

As ruas, os bairros, os restaurantes e lugares específicos da cidade aparecem, na narrativa principal, quando os personagens narram alguma experiência que tiveram nesses lugares ou quando os usam como referência espacial. Nas narrativas secundárias, esses lugares ganham maior importância, pois indicam onde os personagens estavam, principalmente o De Crescenzo personagem, em tom cronístico, pois observa o que há de risível no cotidiano nessas partes dela.

Faremos, então, a seguinte divisão: elencaremos os trechos nos quais os espaços denotativos¹ são mencionados no subcapítulo “2.1.1 Espaços denotativos” nesse primeiro nível

¹ A separação em capítulos desse tipo se trata de uma divisão de cunho didático e, assim, organizado em torno de locais e espaços que se referem diretamente a Nápoles ou sobre um local ao qual os personagens indicam como referências espaciais sem que haja grande profundidade de conotação sobre eles. Sabemos que vários autores, Michel Foucault, por exemplo, acreditam que os espaços são interpostos uns sobre os outros e que, de uma perspectiva que visa a análise literária, sempre são conotativos e imbricam o modo como o personagem tem sempre uma relação conotativa com esse operador narrativo. Contudo, fizemos tal organização para que ficasse mais claro o tipo de vínculo entre os espaços da cidade e os personagens presente no romance levando em conta a

de análise. Após esse subcapítulo, faremos a divisão dos espaços, em um segundo nível de análise, demonstrando que os trechos literários vão além e apontam características conotativas, isto é, indicam mais do que referências espaciais. Sendo assim, no subcapítulo “2.1.2 Espaços conotativos”, ainda que também estejam ligados aos espaços empíricos de Nápoles, eles tomam dimensão mais ampla e representam mais do que apenas uma função denotativa, pois ajudam a configurar aspectos sociais, humanos e culturais dos sujeitos ficcionais, como indicaremos nas análises. Desse modo, nos subcapítulos seguintes a este, analisaremos a configuração literária do espaço sob o aspecto conotativo de modo mais profundo, pois a cidade caracteriza os personagens no que se refere à natureza socioeconômica, cultural, filosófica e também se torna objeto de discussão cujo entendimento depende de cada personagem.

Arelada a essa segunda perspectiva existe uma terceira, que entendemos ser mítico-utópica, ou seja, idealizada e quase divinizada, principalmente em relação à maneira como o professor Bellavista declara enxergar a cidade por elevar a compreensão de Nápoles sob qualidades não possíveis, ou, apenas possíveis de acordo com a sua perspectiva.

2.1.1 Espaços denotativos

No que se refere às menções denotativas do espaço em romances, Borges Filho afirma que ele pode situar o personagem geograficamente:

Às vezes, o espaço assume uma função denotativa. Nesses momentos, o espaço é meramente factual, pobre, por assim dizer, na medida em que não possibilita uma imbricação simbólica com as personagens. Em outras palavras, não há nenhuma relação de pressuposição entre personagem, espaço e ação. A função do espaço é apenas dizer onde está a personagem quando aconteceu determinado fato. (BORGES FILHO, 2007, p. 40)

Ainda que, como mencionado pelo estudioso, o espaço, nessa primeira forma de ocorrência, não possibilite uma imbricação simbólica em relação aos personagens, é preciso considerar que, em *Così parlò Bellavista*, a simples menção a esses espaços faz com que o leitor vincule a compreensão dos lugares específicos da cidade à Nápoles empírica. Dessa forma se configura, a nosso ver, a primeira das três perspectivas que entendemos que sejam importantes serem analisadas: o espaço configurado, visto sob o aspecto mais denotativo – ruas, castelos,

categorização em espaços que poderiam ser mais denotativos (pouca informação ou avaliação do personagem sobre o local) e outros mais conotativos (avaliação expressiva sobre a cidade ou local).

bairros e lugares específicos da cidade são mencionados pelos personagens e também servem como os lugares onde se desenvolvem algumas histórias.

Na rua Petrarca, mencionada já na primeira linha do primeiro capítulo, intitulado “Salvatore”, está localizado o prédio no qual os personagens começam uma discussão política. O narrador inicia o capítulo da seguinte maneira: “Portaria da Rua Petrarca, 58. Sentados em torno de uma mesa estamos eu, o vice-substituto-porteiro Salvatore Coppola, o doutor¹ Passalacqua (3º andar, primeira porta à esquerda) e um senhor desconhecido [...]”² (DE CRESCENZO, 2010, p. 13, tradução nossa).

A rua Orazio também é mencionada pelo narrador, no capítulo 16, intitulado “Controra”: “Descemos sob uma tempestade de sol, com a intenção suicida de chegar a pé ao escritório, no fim da segunda subida da rua Orazio.”³ (DE CRESCENZO, 2010, p. 135, tradução nossa). Ambas as ruas ficam no bairro Posillipo, conhecido pela bela paisagem e construções antigas. Os autores Palumbo e Ponticello afirmam no livro *Il giro di Napoli in 501 luoghi*, sobre Posillipo:

Sigamos o exemplo de Pollione, escolhamos *Pausilypon* para afrouxar as preocupações, o lugar onde as dores são suavizadas e os problemas são aliviados. Posillipo, que ainda é assim, apesar das construções e do cimento predominantes, mantém a magia das ravinas que a tornaram famosa, o trecho da costa assombrado pelos fantasmas de Dona Ana e os feitiços virgilianos. Um emaranhado de ruas, para tomar notas, num deslumbrante caminho de beleza único no mundo – rua Posillipo ao longo da costa, rua Petrarca, panorâmica por excelência, rua Manzoni que sobe até Vomero, rua Orazio – e ruas e ruelas acariciando os lados da colina, em um panorama feito de casarões e moradias rurais inesperadas, moradias de luxo e vista para o mar. Do topo do parque virgiliano (ou *parco della Rimembranza*, homenagem a Leopardi) perto da Gaiola, ao pé da própria cidade, no fundo do mar, onde o maior poeta latino fundou sua escola.⁴ (PALUMBO; PONTICELLO, 2014, p. 24, tradução nossa)

Como pontuado pelos autores, as ruas Orazio e Petrarca ficam nesse bairro e, sendo assim, estão localizados em uma das áreas privilegiadas da cidade. Posillipo, palavra que vem do grego

¹ Essa forma de tratamento é comum ser usada para pessoas formadas em qualquer tipo de graduação entre os napolitanos. Em várias ocasiões os personagens usam a forma abreviada “dottò”.

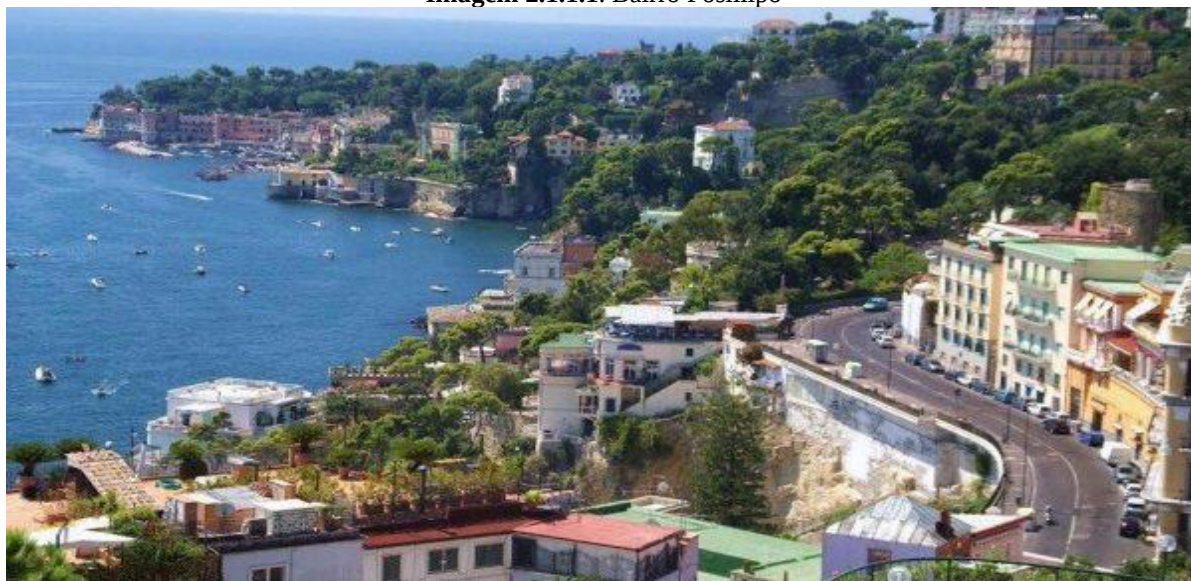
² *Portineria di Via Petrarca 58. Seduti intorno ad un tavolo siamo io, il vicesostituto portiere Salvatore Coppola, il dottor Passalacqua (III piano prima porta a sinistra) ed un signore sconosciuto [...]* (DE CRESCENZO, 2010, p. 13)

³ *Siamo usciti sotto una tempesta di sole con l'intento suicida di arrivare a piedi in ufficio, fin sulla seconda rampa di Via Orazio.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 135)

⁴ *Seguiamo l'esempio di Pollione, scegliamo Pausilypon per sciogliere gli affanni, il luogo dove i dolori si leniscono e le pene si alleviano. Posillipo, che è ancora così, nonostante le costruzioni e il cemento imperante, mantiene nei suoi anfratti segreti la magia che lo rese celebre, il tratto di costa animato dai fantasmi di Donn'Anna e gli incantesimi virgiliani. Un intreccio di strade, da prendere appunti, in un percorso mozzafiato di bellezza unica al mondo – via Posillipo lungo la costa, via Petrarca, panorâmica per eccellenza, via Manzoni che sale al Vomero, via Orazio – e viottoli e stradine che carezzano i fianchi della collina, in un panorama fatto di casali e abitazioni rurali inattese, ville lussuose e affacci a strapiombo sul mare. Dall'alto del parco Virgiliano (o parco della Rimembranza se lo ricordiamo omaggiando Leopardi) fino alla Gaiola, ai piedi della città stessa, in fondo al mare, dove il massimo poeta latino fondò la sua scuola.* (PALUMBO; PONTICELLO, 2014, p. 24)

Pausilypon, significa lugar onde as dores cessam. Era um dos lugares, devido à natureza exuberante, que os gregos, e depois os romanos, iam para descansar. Podemos vincular o próprio nome do lugar ao que acredita o personagem Bellavista: os napolitanos seguem a ética epicurista e por isso rejeitam as dores físicas e as atribulações mentais, sendo, então, este lugar propício à experiência epicurista.

Imagem 2.1.1.1. Bairro Posillipo



Fonte: <http://www.senzalinea.it/giornale/strade-di-napoli-posillipo-fuga-da-ogni-dolore/>

Uma das paixões napolitana é configurada por um espaço mencionado no romance. O estádio São Paulo, que é citado no capítulo 6, intitulado “Zorro”, quando Antonio, amigo do De Crescenzo personagem, explica sobre os estádios de Nápoles: “Então, depois da guerra, transferimo-nos ao Vomero, ao estádio da Liberação, que hoje se chama estádio Collana e finalmente, como vê, ao estádio São Paulo [...]”⁵ (DE CRESCENZO, 2010, p. 44, tradução nossa). Já chamado de *Stadio del Sole* [Estádio do Sol], inaugurado em 1959, no bairro de Fuorigrotta, foi destinado a receber os jogos domésticos dos times de Nápoles e da Itália, mas depois recebeu também jogos internacionais. É o terceiro maior do país, além de ser o principal centro poliesportivo da cidade. A afirmação no site *Napolitan* resume o amor dos napolitanos pelo estádio e pelo futebol: “o São Paulo é magia, sentimento, paixão, folclore: é uma das expressões mais coloridas, intensas e sinceras da napolitanidade.”⁶

⁵ Poi, dopo la guerra, ci trasferimmo al Vomero allo stadio della Liberazione che oggi si chiama stadio Collana e finalmente, come voi vedete, al San Paolo [...] (DE CRESCENZO, 2010, p. 44)

⁶ Tradução nossa do trecho: *Il San Paolo è magia, sentimento, passione, folklore: è una delle espressioni più colorate, intense e sincere della napoletanità*, retirado do site *Napolitan*, disponível em: <</http://www.napolitan.it/2017/12/06/6532/55-anni-fa-veniva-inaugurato-lo-stadio-san-paolo//>>. Acesso em 23 de abril de 2019.

Imagem 2.1.1.2. Estádio São Paulo



Fonte: <http://www.napolitan.it/2017/12/06/6532/55-anni-fa-veniva-inaugurato-lo-stadio-san-paolo/>

O Museu Capodimonte, importante espaço cultural, é mencionado, brevemente, por Saverio no capítulo vinte e cinco, intitulado “*La delinquenza*” [A delinquência]. Ele conversa com seus colegas sobre uma mulher que foi à cidade: “Ela veio à Nápoles porque, como é professora de uma escola na Alemanha, queria ver o Museu de Capodimonte [...]”⁷ (DE CRESCENZO, 2010, p. 174, tradução nossa). Pelo site *Cose di Napoli*, é possível obter as seguintes informações sobre o museu:

Em 1957, foi reaberto ao público como museu depois de uma importante intervenção de restauração. O museu, que é construído sobre três andares, foi criado sobre a base de diferentes coleções. Entre elas, as mais importantes são: a galeria Farnese, a napolitana e o apartamento real que são subdivididos por andares.⁸

O museu, construído a pedido de Carlos VII, rei de Nápoles, abriga pinturas do século XIII e XVIII de famosos pintores, tais como Simone Martini, Rafael Sanzio, Tiziano, Caravaggio e Luca Giordano. Em sua origem, foi o antigo palácio da Casa de Bourbon e foi residência de verão da monarquia do Reino das Duas Sicílias.

⁷ *Quella era venuta a Napoli perché, datosi che in Germania fa la professoressa di scuola, voleva vedere il Museo di Capodimonte [...]* (DE CRESCENZO, 2010, p. 147)

⁸ Tradução nossa do trecho: *Nel 1957 fu riaperto al pubblico come museo dopo un importante intervento di restauro. Il museo che si sviluppa su tre piani è stato allestito sulla base delle differenti collezioni. Fra queste le più importanti sono: la Galleria Farnese, quella Napoletana e l'appartamento reale che sono state suddivise per piani*, retirado do site *Cose di Napoli*. Disponível em: <<http://cosedinapoli.com/musei-e-luoghi-storici/il-museo-di-capodimonte/>>. Acesso em 23 de abril de 2019.

Imagem 2.1.1.3. Museu de Capodimonte



Fonte: <https://www.avvenire.it/agora/pagine/museo-capodimonte-apre-il-forziere>

No bairro Chiaia, também está localizada a estação de trem Mergellina, citada no romance diversas vezes, como no capítulo 2, intitulado “*Il bello adormentato*” [O belo adormecido], quando o narrador explica no que trabalha um dos conhecidos dele: “tem um negócio de ferramentas na rua Toretta 282, a poucos passos da estação Mergellina.”⁹ (DE CRESCENZO, 2010, p. 23, tradução nossa). Também no capítulo 12, intitulado “*Eccesso di velocità*” [Excesso de velocidade], quando outro personagem está contando uma história referindo-se à rua Mergellina: “Embarca com toda a família e vai fazer um passeio na rua Caracciolo. Sim-senhora, vai à Mergellina, à rua Caracciolo, à rua dei Mille, à rua Crispi e depois sobe de novo a rua Mergellina.”¹⁰ (DE CRESCENZO, 2010, p. 98, tradução nossa). Algumas informações são disponibilizadas pelo site de estações de trens *The train online*, sobre a estação:

A estação de Nápoles Mergellina é situada no quarteirão da Chiaia, aos pés da colina de Posillipo e próximo ao porto de Mergellina.[...] Estação de imponentes dimensões, Mergellina apresenta uma elaborada fachada decorada com ornamentos e luzes, na parte central, com um amplo arco que circunda o relógio.¹¹

⁹ *tiene un negozio di colori e ferramenta in via Torretta 282 a pochi passi dalla stazione di Mergellina.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 23)

¹⁰ *S'imbarca con tutta la famiglia e si va a fare una passeggiata sulla Caracciolo. Sissignore, si fa a Mergellina, Via Caracciolo, Via dei Mille, Via Crispi e poi scende di nuovo a Mergellina.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 98)

¹¹ Tradução nossa do trecho: *La stazione di Napoli Mergellina è situata nel quartiere di Chiaia, ai piedi della collina di Posillipo e poco distante dal porticciolo di Mergellina.[...] Stazione di imponenti dimensioni, Mergellina presenta un'elaborata facciata decorata con stucchi e culminante, nella parte centrale, con un ampio arco che sovrasta l'orologio*, retirado do site *The train online*, disponível em: <</><https://www.thetrainline.com/it/stazioni/napoli-mergellina//>>>. Acesso em 23 de abril de 2019.

Imagem 2.1.1.4. Estação Mergellina



Fonte: <http://chiaia.napolitoday.it/chiaia.html>

Perto da estação, encontra-se um palácio chamado Sannazaro, com riqueza de detalhes e arquitetura parecida com a da estação. O palácio foi sede de um teatro e depois de um cinema, mas hoje em dia é usado como um salão de jogos. Está próxima também da estação, além do Teatro Sannazaro, uma praça de mesmo nome, na qual se encontra a *Fontana della Sirena* (Fonte da Sereia), um monumento do século XIX, que representa a sereia Partenope, protagonista do mito de origem do antigo nome da cidade. De frente a essa estação, fica um restaurante napolitano típico e famoso, chamado “*Vini e Cucina*”, citado no capítulo vinte e seis, intitulado “*Controra*”, por De Crescenzo: “Estou com um colega de Milão e estamos descansando depois de um excelente almoço feito no ‘Vini e Cucina’, o famoso restaurante de uma senhora que fica de frente à estação de Mergellina”¹² (DE CRESCENZO, 2010, p. 134).

Imagem 2.1.1.5. Fontana della Sirena



<https://www.mediterraneawelcome.it/2018/11/12/sirena-partenope-tra-mito-e-leggenda/>

¹² Sono con un collega di Milano e ci stiamo riposando da un'eccellente colazione consumata a “Vini e Cucina”, la famosa trattoria della signora che sta di fronte alla stazione di Mergellina. (DE CRESCENZO, 2010, p. 134)

Imagem 2.1.1.6. Restaurante “Vini e Cucina”



Fonte: <https://www.lucianopignataro.it/a/napoli-vini-e-cucina-moccia-cinquantanni-di-storia-di-cucina-low-cost/15200/>

Um outro restaurante, que fica no centro histórico de Nápoles, é citado no capítulo intitulado “*Una colazione d'affari* [Um almoço de negócios], narrativa de tom cronístico, na qual o personagem De Crescenzo conta:

Lembro, por exemplo, de, por assim dizer, um almoço de negócios feito com um cliente quando ainda trabalhava em Nápoles: tinha decidido de descartar “Ciro a S. Brigida”, onde seguramente teria comido muitíssimo bem, mas onde, no entanto, seguramente teria encontrado uma multidão, fui a caminho de um restaurante em S. Lucia, em frete ao cinema [...]”¹³ (DE CRESCENZO, 2010, p. 147, tradução nossa)

Imagem 2.1.1.7. Restaurante “Ciro a Santa Brigida”



Fonte: http://ttnotes.com/santa-brigida.html#gal_post_35736_santa-brigida-naples-7.jpg

¹³ Ricordo, per esempio, di una cosiddetta colazione d'affari da me avuta con un cliente quando ancora lavoravo a Napoli: avevo deciso di scartare “Ciro a S. Brigida”, dove sicuramente avrei mangiato benissimo ma dove altrettanto sicuramente avrei trovato troppa folla, mi ero avviato verso una trattoria di S. Lucia, proprio di fronte al cinema [...].(DE CRESCENZO, 1977, p. 147)

A vila Santa Lucia a qual De Crescenzo se refere, é uma das vilas mais antigas de Nápoles. Ele afirma na introdução de *La Napoli di Bellavista: sono figlio di persone antiche* [A Nápoles de Bellavista: sou filho de pessoas antigas]: “Quando eu nasci, meu pai tinha cinquenta anos e minha mãe quarenta e cinco. Vivi a primeira parte da minha vida em Santa Lucia, entre o mar e o Pallonetto”¹⁴ (DE CRESCENZO 1979, p 5). O *borgo* [aldeia/vila] de Santa Lucia, lugar onde De Crescenzo nasceu e viveu a infância, abriga a maioria das ruas e monumentos de Nápoles, como a rua Partenope e o Castelo do Ovo, é um dos bairros mais importantes da cidade e é citado tanto nas obras de De Crescenzo, quanto nas de Marotta e Matilde Serao.

Segundo Palumbo e Ponticello: “Santa Lucia é uma vila que ostenta a primazia de ser a região mais antiga da cidade inteira. É quase um bairro aninhado em outro bairro”¹⁵ (2014, p. 206, tradução nossa).

Imagem 2.1.1.8. Visão Panorâmica da vila de Santa Lucia



<https://www.paesionline.it/italia/vie-piazze-e-quartieri-napoli/santa-lucia>

O “Pallonetto”, ao qual se refere o autor, é um conjunto de prédios simples e aglutinados, assim como no *basso*. No site *Napolitoday*, há a seguinte afirmação:

O Pallonetto, em Santa Lucia, é uma pequena vila atrás do histórico bairro de Santa Lucia, situado nas encostas do Monte Echia e que sobe até quase o Monte di Dio. Nascido como lugar de habitação para pescadores napolitanos, é caracterizado por uma longa escada com numerosos becos sem luz nem ar, entre casas com cinco ou seis andares, sem simetria nem estilo: algumas com uma varanda mais baixa e outras um pouco mais altas, algumas com duas janelas muito próximas, outras com uma janela e uma varanda.¹⁶

¹⁴ Quando sono nato io mio padre aveva cinquanta anni e mia madre quarantacinque. Ho vissuto la prima giovinezza a Santa Lucia, a metà strada tra il mare e il Pallonetto. (DE CRESCENZO, 1979, p. 5)

¹⁵ Santa Lucia è un borgo che vanta il primato di essere la zona più antica dell'intera città. È quasi un quartiere incastonato in un altro quartiere. (2014, p. 206)

¹⁶ Tradução nossa do trecho: Il "Pallonetto a Santa Lucia" è un piccolo borgo alle spalle dello storico quartiere di Santa Lucia situato alle pendici del Monte Echia e che si sviluppa sin quasi a Monte di Dio. Nato come luogo di abitazione di pescatori napoletani, è caratterizzato da una lunga scalinata con numerosi vicoletti senza luce né aria, tra case a cinque o sei piani, senza simmetria né stile: alcune con un balcone più basso e altre con uno più alto, alcune con due finestre molto vicine, altre con una finestra e un balcone, retirado do site Napolitoday, disponível em: <http://www.napolitoday.it/cultura/o-pallonetto-a-santa-lucia-perche-si-chiama-cosi.html>. Acesso em 30 de abril de 2019.

Imagem 2.1.1.9. O Pallonetto



Fonte: www.storienapoli.it/2015/08/25/pallonetto/

A rua Francesco Caracciolo, continuação da rua Mergellina, também é citada diversas vezes no romance, além de, como visto na fala de um dos personagens acima, nos capítulos 3, 12, 25 e 26. Essa rua é uma das principais da cidade por ter a vista beira-mar de Nápoles (*Lungomare di Napoli*). Na beira da praia, há uma extensa pista para os moradores e turistas poderem caminhar e apreciar a vista.

A rua Partenope, continuação da rua Caracciolo e que fica no bairro de San Ferdinando, é citada no capítulo 23, intitulado “Piedigrotta”, quando Bellavista explica aos amigos sobre a vinda de pessoas para a festa: “Aqueles que tinham uma varanda de frente para a estrada onde passam os carros, na rua Roma, na rua Partenope, ou na Riviera, hospedavam os amigos”¹⁷ (DE CRESCENZO, 2010, p. 167, tradução nossa). Ela foi importante nos anos 50 e 60 por ter diversos clubes noturnos e continua sendo uma das principais ruas da cidade pela vista que dá para o mar e também manter o nome relacionado à sereia mítica que inspirou o antigo nome da cidade. É afirmado no *Cose di Napoli* sobre a rua Partenope:

A esplêndida rua Partenope está entre as ruas mais bonitas e famosas de Nápoles, onde se pode desfrutar de restaurantes e bares da moda. Um belo trecho de mar que a partir da Piazza Vittoria representa a extensão do outro trecho famoso da orla dedicada à memória do almirante napolitano Francesco Caracciolo (apoiador da revolução de 1799). O nome da rua está ligado a antigas lendas sobre a origem da cidade e da sereia Partenope.¹⁸

¹⁷ *Quelli che avevano un balcone sulle strade dove passavano i carri, a via Roma, a via Partenope o alla Riviera, ospitavano gli amici.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 167)

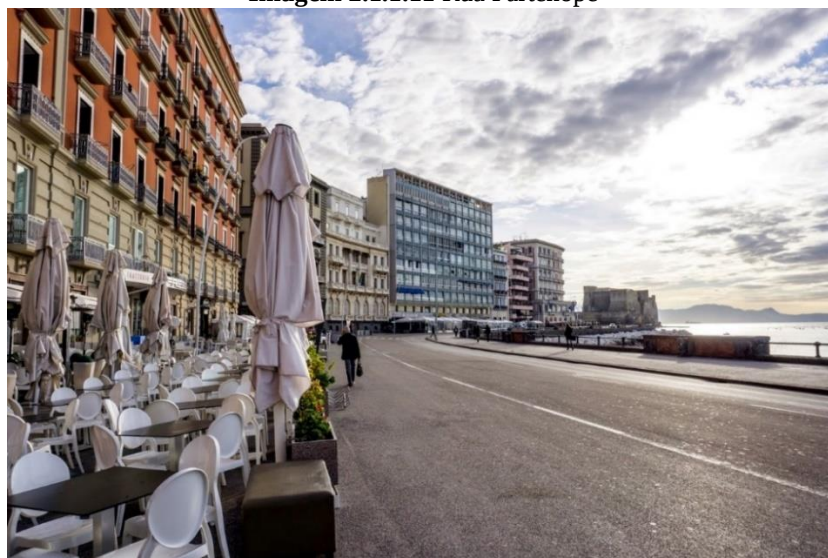
¹⁸ Tradução nossa do trecho: *La splendida Via Partenope è tra le strade più belle e famose di Napoli su cui se affacciano ristorante e locali alla moda. Un bel tratto di lungomare che iniziando da Piazza Vittoria rappresenta il prolungamento dell'altro famoso tratto di lungomare dedicato alla memoria dell'ammiraglio napoletano Francesco Caracciolo (sostenitore della rivoluzione del 1799). Il nome della via è legato ad antiche leggende sull'origine della città e sulla sirena Partenope,* retirado do site *Cose di Napoli*, disponível em: <http://cosedinapoli.com/strade-e-piazze/via-partenope/>. Acesso em 23 de abril de 2019.

Imagem 2.1.1.10. Rua Caracciolo



Fonte: <http://www.nidodeigabbiani.it/bedandbreakfast/attraction/mergellina-2/?lang=em>

Imagem 2.1.1.11 Rua Partenope



Fonte: <http://cirodiscepolo.blogspot.com/2014/12/napoli-two-pictures-of-via-partenope.html>

Fica próximo à rua Partenope, o ilhéu de Megaride onde se encontra o *Castel dell'Ovo* [Castelo do Ovo], citado no capítulo 25, “*La delinquenza*”, na fala de Bellavista, quando este conta um pouco da história da cidade: “O cardeal Ruffo ocupou Nápoles e se trancou no forte Sant’Elmo e no Castelo do Ovo, onde estavam trancafiados os últimos patriotas partenopeus”¹⁹ (DE CRESCENZO, 2010, p. 214, tradução nossa).

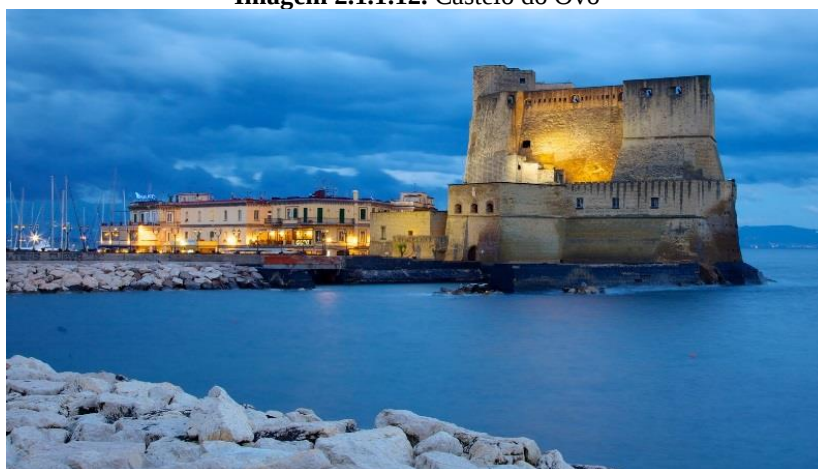
O castelo é considerado o mais antigo da cidade, depois do castelo Capuano. Foi usado como palácio real até o início do século XVI e recebeu o apelativo “do Ovo” por conta de uma lenda a respeito do poeta latino Virgílio, também considerado como um mago. Diz a lenda que

¹⁹ *Il cardinale Ruffo occupò Napoli e strinse d’assedio il forte Sant’Elmo ed il Castello dell’Ovo, dove si erano asserragliati gli ultimi patrioti partenopei.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 214)

o poeta teria escondido um ovo mágico que manteria o castelo erguido, mas caso esse ovo se quebrassem, o castelo seria derrubado e Nápoles seria arruinada. Segundo D'Ambrosio:

Sobre a antiga ilha de Megaris, que fazia parte do famoso complexo *Luculliano*, estabeleceram-se, no século VI, os padres Basilienses que fundaram igreja e um cenóbio [...] No ano de 1300, durante a dinastia angevina, a fortaleza ganhou o nome de Castelo do Ovo pela evidente forma oval da ilha sobre a qual é construída, então, quando aparece a lenda do ovo de Virgílio que se torna uma lenda.²⁰ (D'AMBROSIO, s.d., p. 28-29, tradução nossa)

Imagem 2.1.1.12. Castelo do Ovo



Fonte: <https://www.expedia.com/pictures/italy/naples/castel-dellovo.d6077628/historic-buildings/>

Outra rua histórica e que foi muito usada pelos romanos, é citada: a Mezzocannone. Saverio a menciona ao contar sobre um amigo, no capítulo intitulado “*L’ideale politico del professore*” [O ideal político do professor]: “Conheci Percuoco nas forças armadas quando era militar na Fortaleza, e depois, em seguida, nos vimos ainda em Nápoles, no bilhar da rua Mezzocannone”²¹ (DE CRESCENZO, 2010, p. 157, tradução nossa). A rua fica no quarteirão do Porto e liga as praças Nilo e San Domenico Maggiore à rua Corso Umberto I. D'Ambrosio afirma:

A rua Mezzocannone não era assim espaçosa como é atualmente e não se chamava Mezzocannone, mas sim Fontanula ou Fontanola, porque no lugar havia uma pequena fonte; além do mais a rua, ou melhor dizendo, o beco, que assim se podia considerar [...] durante o resaneamento da cidade, a fonte foi removida e a estrada ampliada e

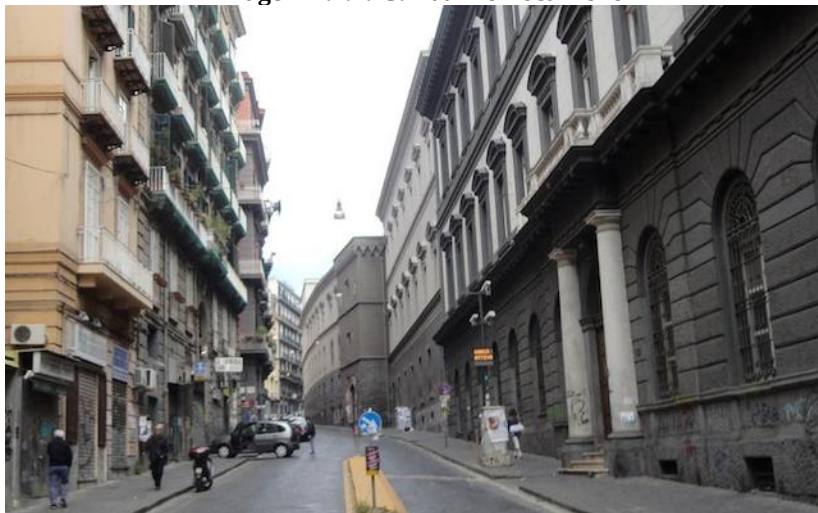
²⁰ *Sull’antico isolotto di Megaris, che faceva parte del famoso complesso Luculliano, si stabilirono, nel VI° secolo, i padri Basilienses che vi fondarono una chiesa ed un cenobio [...] Nel 1300, durante la dinastia angioina, la rocca prese il nome di Castel dell’uovo per l’evidente forma ovale dell’isolotto sul quale è costruito, quindi, a quanto pare, la leggenda dell’uovo di Virgilio rimane una leggenda.* (s.d., pp. 28-29)

²¹ *Percuoco sciuto sotto le armi quando facevo il militare a Fortezza, che poi in seguito ci siamo visti ancora a Napoli al biliardo di via Mezzocannone.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 157)

renovada, ficou o nome italianado de Mezzocannone.”²² (D’AMBROSIO, s.d., p. 93, tradução nossa).

Hoje em dia, devido ao grande número de universidades construídas ao longo ou no entorno dessa rua, ela abriga vários dormitórios de estudantes e é circundada, também, por bibliotecas.

Imagem 2.1.1.13. Rua Mezzocannone



Fonte: <https://www.zonzofox.com/napoli/what-to-see/explore/attractions/via-mezzocannone>

Vejamos, em seguida, como os espaços conotativos são descritos pelos personagens de forma que carregam juízos de valor que resultam, na maioria das vezes, por demonstrar o apreço por tal espaço.

2.1.2 Espaços conotativos

Quanto à relação mais conotativa, condizente à segunda perspectiva de análise, se encontra vinculada à forma com a qual os personagens são configurados pelo autor. A esse respeito, Borges Filho assevera que: “Outras vezes, o espaço não somente explicita o que é ou será a personagem. Muitas vezes o espaço influencia a personagem a agir de determinada maneira” (BORGES FILHO, 2007, p. 37).

²² *Via Mezzocannone non era così spaziosa come lo è attualmente e non si chiamava Mezzocannone, bensì Fontanula o Fontanola, perchè nel luogo c'era una piccola fontana; inoltre la strada, o per meglio direi il vicolo, che tale si poteva considerare [...] Durante il risanamento della città la fontana fu rimossa ed la strada, ampliata e rinnotava, rimase il nome, italianizzato, di Mezzocannone.* (D’AMBROSIO, s.d., p. 93)

Notamos que, no romance aqui estudado, o espaço atua como um elemento que povoa o imaginário dos personagens napolitanos e que se faz presente em seus discursos. Assim, enfocando as teorias de Bellavista, veremos que Nápoles influencia ativamente os personagens quanto às suas características éticas e filosóficas. Em nossa análise, apontaremos diferentes aspectos, como sugerido por Walty e Mendes, visto que “o espaço geográfico tem uma função na narrativa que só pode ser compreendida se o relacionarmos com os outros elementos como personagens, enredo, jogos metafóricos, etc.” (1985, p. 89). Dessa maneira, veremos que Nápoles é observada, comentada, debatida pelos personagens e, portanto, mostra-se mais conotativa.

A respeito da relação espaço e romance, Osman Lins, em seu estudo, *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), ao considerar algumas características desse operador, afirma:

Observa-se que em algumas narrativas o espaço é rarefeito e impreciso. Mesmo então – excetuada, evidentemente, a eventualidade de inépcia – , há desígnios precisos ligados ao problema espacial: intenta-se, por um lado, concentrar o interesse nas personagens ou nas motivações psicológicas que as enredam; pode ser também que se procure insinuar – mediante a rarefação e a precisão do espaço – que essas mesmas personagens e as relações entre elas são mais ou menos gerais, eternas por assim dizer, carentes, portanto, de significado histórico ou sociológico: de significado circunstancial. Entretanto, inclusive neste caso, alcançam em geral vibração mais intensa aquelas obras onde o espaço atua com o seu peso. A impossibilidade de ingresso num determinado espaço, espaço que ocupa o centro do romance exatamente por ser inacessível – e sem o qual não existiria a obra – é tema central de *O castelo*, de Franz Kafka. A presença inelutável desse *espaço*, o castelo, em nada restringe a importância simbólica do relato, seu caráter a-histórico, não circunstancial. “Não se trata de um castelo ou de um verdadeiro domínio feudal, mas sim de uma grande simbologia. Imediatamente o próprio K. tomará conhecimento disso, integrando-se assim mesmo nessa totalidade mítica, pois, é assim que o homem pode situar-se face à realidade global. (LINS, 1976, p. 65)

Lins, neste trecho, esclarece que o espaço pode ser determinante, utilizando como exemplo uma obra de Franz Kafka, para explicar a dimensão simbólica e mítica que ele assume na interpretação de um romance. Por tal perspectiva, vemos que a importância do espaço de Nápoles, em *Così parlò Bellavista*, está relacionada também a como os personagens são influenciados por ele no que abrange questões sociológicas, filosóficas e éticas, que são debatidas por meio de diálogos e que transparecem no discurso deles. O caráter mítico-utópico da cidade é configurado a partir de como as teorias do personagem Bellavista se sustentam e que, dessa maneira, determinam como Nápoles é dotada de características irreprováveis, segundo ele.

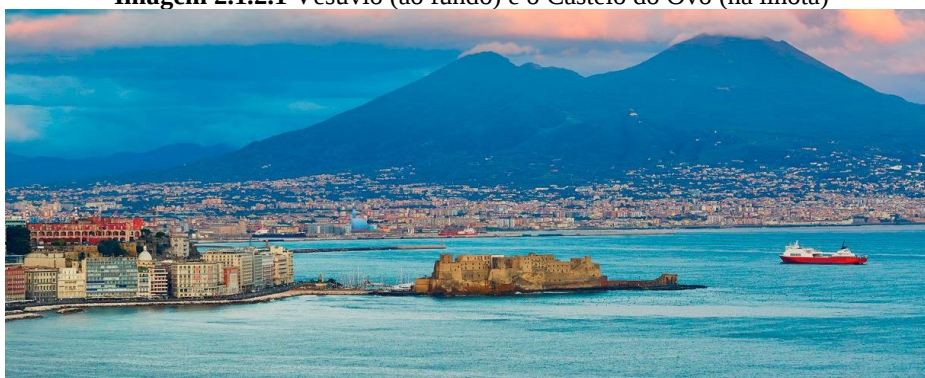
Os seguintes lugares são mencionados pelos personagens, assim como os elencados anteriormente, porém expressam o vínculo entre personagem e espaço ou indicam características extra espaciais, tocando características de ordem afetiva ou socioeconômica, por exemplo.

Dois dos mais significativos elementos geográficos de Nápoles, o vulcão Vesúvio e a ilha Capri, são mencionados algumas vezes pelos personagens. Também no primeiro capítulo, numa discussão com Passalacqua, a respeito das classes sociais, Salvatore diz: “Doutor, mas pouco me importa subir a escala social, se eu aqui, quando me sento perto da janela, vejo Capri e o Vesúvio [...]”¹ (DE CRESCENZO, 2010, p. 15, tradução nossa). A fala do personagem demarca, além dos elementos naturais mencionados, a relação intrínseca existente com a beleza da cidade, já que não se importa de ser pobre à medida que pode ver a beleza de Nápoles pela sua janela. A declaração de Salvatore expõe logo de início, no primeiro capítulo do romance, as teorias de Bellavista: os napolitanos não dão importância para aspectos econômicos desde que vivam na bela cidade e desfrutem de sua beleza.

Palumbo e Ponticello afirmam sobre o vulcão:

Ele não conseguiu. Por mais um pouco de votos, não foi eleito entre as sete maravilhas do mundo. Mas talvez ele nem tenha percebido, felizmente: ele dorme e é bom não o acordar. É verdade que às vezes ele resmunga, mas está descansando desde 1944. Ele? O *Exterminador Vesevo*. Ele? O gigante que olha para o mar e para o golfo de Nápoles como um cartão postal; Ele, o Vesúvio: a enorme massa de terra e magma que séculos atrás petrificou os habitantes de Pompeia, Oplontis, Ercolano e Stabiae para sempre. Referindo-se a uma montanha, mesmo que ameaçadora, dever-se-ia dizer "isso", mas para todos é "Ele", de preferência com letra maiúscula. Por quê? Cerca de oitocentas mil pessoas pendem de seus lábios, olhando para a boca da cratera com medo e reverência.² (PALUMBO; PONTICELLO, 2014, p. 78, tradução nossa)

Imagem 2.1.2.1 Vesúvio (ao fundo) e o Castelo do Ovo (na ilhota)



Fonte: <https://www.civitatis.com/pt/napoles/excursao-monte-vesuvio/>

¹ *Dottò ma che me ne fotte a me di scendere la scala sociale, se io qua, quando mi siedo vicino alla finestra e mi guardo Capri ed il Vesuvio.* (DE CRESCENZO, 2010, p.15)

² *Non ce l'ha fatta. Per un pugno di voti non è stato eletto tra le sette meraviglie del mondo. Ma forse non se ne è nemmeno accorto, per fortuna: Lui dorme, ed è bene non svegliarlo. È vero che ogni tanto brontola, ma Lui riposa dal 1944. Lui? Lo Sterminator Vesevo. Lui? Il gigante che guarda come in una cartolina il mare e il golfo di Napoli; Lui, il Vesuvio: l'enorme massa di terra e magma che secoli fa ha pietrificato per sempre gli abitanti di Pompei, di Oplontis, di Ercolano e di Stabiae. Riferendosi a una montagna, anche se minacciosa, si dovrebbe dire "esso", ma per tutti è "Lui", preferibilmente con la maiuscola. Perché? Pendono dalle sue labbra circa ottocentomila persone che gli guardano la bocca del cratere con timore e riverenza.* (PALUMBO, PONTICELLO, 2014, p. 78)

Imagem 2.1.2.2. Vesúvio e Nápoles



Fonte: http://www.travel3.com.br/_uploads/_noticia/2017-07/vesuviiodominandogolfodenapoli.jpg

Pelas imagens, podemos perceber a imponência do vulcão diante da cidade e da paisagem.

Já Capri, segundo elemento espacial citado na fala de Salvatore, é uma das ilhas do golfo de Nápoles. É visitada, principalmente, por suas praias e é um dos principais centros turísticos da região. Há a seguinte afirmação sobre Capri no site *Cose di Napoli*:

Sem dúvida alguma, entre os lugares mais pitorescos e visitados da Campânia, podemos considerar Capri a mais bela ilha do Golfo de Nápoles. Sua beleza e fama são conhecidas desde os tempos passados, quando os antigos a ligaram aos mitos de Ulisses e às sereias. Parece que a bela sereia de nome Partenope (em grego "virgem"), perturbada por não ter sido capaz de enfeitiçar o herói Ulisses (que havia escutado o conselho de Circe) com seu canto, lançou-se de cima da ilha Capri no ato supremo de cometer suicídio e seu corpo, em seguida, acabou sendo transportado pelas ondas para a ilhota de Megaride.³

Imagem 2.1.2.3. Ilha de Capri



Fonte: <https://www.greenlinetours.com/tours/capri/>

³ Tradução nossa do trecho: *Senza alcun dubbio tra i luoghi più pittoreschi e visitati della Campania, possiamo considerare Capri la più bella isola del golfo di Napoli. La sua bellezza e la sua fama sono note da tempi lontani quando gli antichi l'avevano legata ai miti di Ulisse e delle Sirene. Pare infatti che la bella sirena dal nome Partenope (in greco "vergine"), affranta per non aver saputo ammaliare con il suo canto l'eroe Ulisse (che aveva dato ascolto ai consigli di Circe), si fosse gettata proprio dall'isola di Capri nel suo atto supremo di suicidarsi ed il suo cadavere finì poi per essere trasportato dalle onde sull'isolotto di Megaride*, retirado do site *Cose di Napoli*, disponível em: <<http://cosedinapoli.com/isole-del-golfo/capri//>>. Acesso em 23 de abril de 2019.

A ilha de Isquia (*Ischia* em italiano) é citada pela tia do De Crescenzo personagem, no capítulo intitulado “*Mia madre*”, ao falar sobre seus vizinhos que conseguiram enriquecer no trecho: “Eles têm uma Mercedes, uma governanta e passam o feriado em Ísquia” (DE CRESCENZO, 2010, p. 80). O discurso direto da personagem demarca como Isquía é visitada por pessoas ricas, que é explicitado ao afirmar como a família vizinha é rica por terem uma Mercedes, depois pelo fato de terem uma governanta e, enfim, ao dizer que eles passam o feriado na ilha. Subentende-se, dessa maneira, que, para passar o feriado lá, é necessário ter dinheiro, ou seja, a ilha é visitada, principalmente, por turistas de classe alta.

Veremos, além disso, que a ilha é uma das principais inspirações do filósofo Nietzsche ao escrever *Assim falou Zaratustra* e suas “ilhas bem-aventuradas”, como veremos no capítulo 3. Segundo o site *Cose di Napoli*: “*Ischia* é famosa desde os tempos da Grécia antiga pela propriedade curativa e benéfica de suas águas termais que encontramos citadas na *Ilíada*, de Homero, e na *Eneida*, de Virgílio, como também em Plínio e Estrabão.”⁴

2.1.2.4 Ísquia



Fonte: <http://www.prenota4u.com/ischia-o-paraiso-das-aguas-termais/>

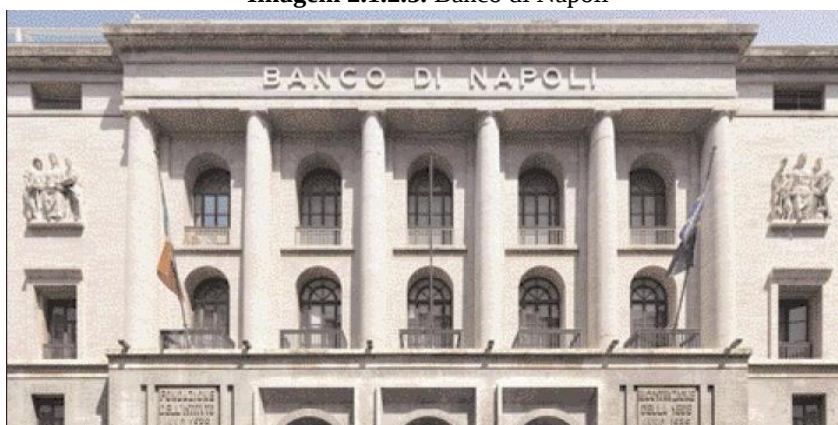
Um espaço não natural, mas que demarca vários elementos significativos para uma cidade moderna é citado: O Banco de Nápoles, um dos bancos mais antigos do mundo, é referido algumas vezes no romance. É citado pela mãe de De Crescenzo no capítulo dez, intitulado “*Mia madre*”, quando ela diz ao filho que preferia que ele tentasse um emprego que lhe desse seguro financeiro e que por isso deveria tentar uma ocupação no banco. Ela diz depois de ele ter tentado explicar o que um engenheiro faz: “Eu acho que seria melhor se você conseguisse entrar no Banco de

⁴ Tradução nossa do trecho *Ischia è famosa sin dai tempi dell'antica Grecia per le proprietà curative e benefiche delle sue acque termali che troviamo citate nell'Iliade di Omero e nell'Eneide di Virgilio, come anche da Plinio e Strabone*, retirado do site *Cose di Napoli*, disponível em: <http://cosedinapoli.com/isole-del-golfo/ischia/>. Acesso em 17 de agosto de 2019.

Nápoles”⁵ (DE CRESCENZO, 2010, p. 80, tradução nossa). Há outra menção ao banco no capítulo intitulado “*Il prezzo fisso*” [o preço fixo], feita pelo personagem Saverio ao narrar sobre seu amigo: “aquela é uma pessoa bacana! Tem também um irmão que está no Banco de Nápoles”⁶ (DE CRESCENZO, 2010, p. 76).

A menção ao banco feita pela mãe de De Crescenzo eleva este espaço além de apenas um aspecto denotativo, como na fala de Saverio, pois estão inseridas em sua fala expectativas de segurança e estabilidade, isto é, o banco é um espaço que dá benefícios a quem trabalha nele, implicando a esse espaço qualidades de segurança e estabilidade para a personagem da mãe de De Crescenzo. No site *Concentrazione Nazionale Combattenti tra dipendenti del banco di Napoli*, há a seguinte afirmação: “A história do Banco di Napoli atravessa com continuidade os últimos cinco séculos de vida da nossa península, em particular aquela do *Mezzogiorno* da qual o banco compartilhou, bem como tem suportado todas as transformações econômicas, políticas e culturais.”⁷

Imagem 2.1.2.5. Banco di Napoli



Fonte: <https://www.lacittadisalerno.it/cronaca/banco-di-napoli-ultimo-giorno-1.2087711>

A festa de Piedigrotta é citada no capítulo 23, intitulado justamente “*Piedigrotta*”. Nele, Bellavista questiona a seus colegas se eles se lembram da festa: “Mas vocês se lembram da *Piedigrotta* de antes?”⁸ (DE CRESCENZO, 2010, p. 167, tradução nossa). Ademais, o professor

⁵ *Secondo me era meglio se ti riuscivi a impizzare nel Banco di Napoli* (DE CRESCENZO, 2010, p. 80, grifo do autor)

⁶ *Quello è tanto una brava persona! Tiene pure um fratello che sta al Banco di Napoli.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 76)

⁷ Tradução nossa do trecho: *La storia del Banco di Napoli attraversa con continuità gli ultimi cinque secoli di vita della nostra Penisola, in particolare quelli del Mezzogiorno, di cui la banca ha condiviso, oltre che sostenuto, tutte le trasformazioni economiche, politiche e della cultura.* Trecho retirado do site *Concentrazione Nazionale Combattenti tra dipendenti del banco di Napoli*, do site *Concentrazione Nazionale Combattenti tra dipendenti del banco di Napoli*, disponível em: <<http://www.cncbn.it/la-storia-del-banco-di-napoli//>>. Acesso em 23 de abril de 2019.

⁸ “*Ma voi ve la ricordate la Piedigrotta di una volta?*”. (DE CRESCENZO, 2010, p. 167)

napolitano tenta despertar em seus colegas o gosto pela festa. Vittorio a demarca como negativa, dizendo que nela havia promiscuidade e violência, já Saverio a demarca como positiva, além de a associar a boas lembranças:

Eu era pequeno, é verdade, mas ainda me lembro dos carros: havia o carro com as máscaras da Itália, com o Polichinelo, Arlequim e assim vai, e depois havia o carro de frutos do mar com as mulheres com as coxas de fora que saíam de dentro dos mexilhões, e depois vinha o carro com o Vesúvio esfumaçando demais, com o funicular iluminado e com as pessoas cantando: *Iamme, Iamme*. Doutor, era bonita a Piedigrotta. Papai uma vez me comprou uma trombeta e me fez um chapéu de *bersagliere*⁹ com papelão, que ele pintou de preto com tinta, e acertou com cola e amarrou as penas de uma galinha que havíamos comido no domingo anterior. Aquelas aves que costumavam ser mantidas em casa e depois eram comidas nas celebrações.¹⁰ (DE CRESCENZO, 2010, p. 168, tradução nossa)

Vemos neste trecho como o personagem resgata as memórias da infância ao mostrar a Vittorio como a festa de Piedigrotta tinha conotação positiva para ele. Além da parada com os carros que representavam os aspectos culturais de Nápoles: os personagens-tipo burlescos Polichinelo e Arlequim, os mexilhões (representados pelas moças que se fantasiavam de fruto do mar, apenas com as pernas para fora da fantasia) e principalmente o Vesúvio, são associados às lembranças familiares com o pai que o fantasiava para participar da parada e o almoço especial feito na festividade. Nesse sentido, vê-se como o espaço cria relações fortes e duradouras que colaboram na constituição tanto do eu quanto do grupo que o habita e, por isso, estabelece o vínculo entre o grupo e a memória coletiva, por exemplo. Sobre isso, o autor Maurice Halbwachs, na obra *Memória coletiva*, afirma:

não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. **É sobre o espaço, sobre nosso espaço – aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo o caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir** – que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembrança. (HALBWACHS, 2006, p. 143, grifo nosso)

⁹ Atirador, artilheiro do exército italiano, cujo uniforme é composto por um chapéu preto e penas de ave no centro.

¹⁰ *Io ero piccolo è vero ma i carri me li ricordo ancora: e ci stava il carro con le maschere d'Italia, con Pulcinella, Arlecchino e compagnia cantando, e poi c'era il carro dei frutti di mare con le femmine con le coscie da fuori che uscivano da dentro alle cozze, e poi c'era il carro con il Vesuvio che fumava overamente, con la funicolare illuminata e con la gente che cantava: Iamme, Iamme. Era bella dottò Piedigrotta. Papà una volta mi comprò una trombeta e mi fece con il cartone un cappello di bersagliere che colorò di nero con l'inchiostro e che po ci azzecò con la colla e lo spago le penne di un pollastro che ci eravamo mangiati la domenica prima. Quei pollastri veri che prima si tenevano in casa e poi si mangiavano nelle ricorrenze.*(DE CRESCENZO, 2010, p. 168)

Vemos, então, como sustentado pelo autor, como o espaço ocupa um importante aspecto no que se refere à memória coletiva e, além disso, em nossa análise, como a imagem positiva que os personagens têm de Nápoles influencia em suas opiniões sobre ela. Dessa maneira, é estabelecido como Saverio, ao mencionar os espaços da cidade, insere apreciação ou demonstra o tipo de vínculo entre ele e Nápoles.

Piedigrotta recebeu o nome do lugar, que é um dos mais simbólicos, pois concentra a história religiosa da cidade, além de ser o centro de várias festividades. Há a seguinte consideração sobre *Piedigrotta* no site *Cose di Napoli*:

A área de *Piedigrotta* representa um outro símbolo da história milenar de Nápoles, sobretudo de suas canções, mas ainda da poesia, porque aqui, atrás da igreja de Santa Maria de *Piedigrotta* e aos pés do cume de calcário de Posillipo, se encontra o Parque Virgiliano, que deve o seu nome à tumba mausoléu de Virgílio e hospeda também o sepulcro de Giacomo Leopardi.¹¹

A Festa de Piedigrotta é muito importante para os napolitanos e é um dos mais conhecidos eventos da Itália. Ela teve origem pagã e era ligada aos bacanais romanos destinados a propiciar a fecundidade. Nesses festivais, a música e a poesia, desde a época dos romanos, eram importantes componentes das festividades. Pelos séculos em diante, a música e a poesia continuaram sendo pontos altos dela, tanto que, em 1835, foi criado um festival de música chamado “Festa de Piedigrotta”. Entre os principais trabalhos derivados dele, estão as conhecidas canções: “*Te voglio bene assaje*” de Raffaele Sacco, escrita por volta de 1839; “*E spingole francese*” de Salvatore Di Giacomo, escrita por volta de 1888; “*Funiculì funiculà*” de Peppino Turco, escrita por volta de 1879 e “*O sole mio*” de Giovanni Capurro, escrita por volta de 1898. Segundo Palumbo e Ponticello, sobre Piedigrotta:

Se há um exemplo claro da ocupação, em estilo militar, do território pela Igreja, este é o santuário de Piedigrotta em Mergellina. O local de culto nasceu com um propósito específico, destronar e absorver os antigos cultos que ocorreram na *Crypta neapolitana*, o túnel tufáceo na periferia da cidade, um elo crucial com a Fuorigrotta e toda a bacia do Campi Flegrei. As lendas atribuem a abertura da cripta a Virgílio, o Mago, e lá na frente, quase na entrada, há o *colombarium* que conteria as cinzas do poeta-vate. É apenas dentro da caverna, cheia de mistérios solares de Dioniso e Mithra, que o festival partenopeo mais famoso do mundo se dava: Piedigrotta.¹² (PALUMBO; PONTICELLO, 2014, p. 128, tradução nossa)

¹¹ Tradução nossa do trecho: *La zona di Piedigrotta rappresenta un altro simbolo della millenaria storia di Napoli, soprattutto della sua canzone, ma ancor prima della poesia, poiche' qui, alle spalle della chiesa di Santa Maria di Piedigrotta e ai piedi del costone di tufo di Posillipo, si trova il parco Vergiliano, che deve il suo nome alla tomba mausoleo di Virgilio ed ospita anche il sepolcro di Giacomo Leopardi*, retirado do site *Cose di Napoli*, disponível em: <</http://cosedinapoli.com/culture/piedigrotta//>>. Acesso em 23 de abril de 2019.

¹² *Se c'è un esempio evidente dell'occupazione in stile militare del territorio da parte della Chiesa, questo è il santuario di Piedigrotta a Mergellina. Il luogo di culto nacque con uno scopo preciso, detronizzare e assorbire i culti*

Figura 2.1.2.6. Igreja de Piedigrotta



Fonte <https://www.napolike.it/festa-di-piedigrotta-2017-napoli>

Imagem 2.1.2.7. Gruta do parque Virgiliano



Fonte: <http://museoguide.it/museo/napoli-parco-virgiliano-a-piedigrotta/>

Um local típico que comparece na narrativa é o bairro Chiaia, e uma de suas ruas homônimas. É citado no capítulo 3, intitulado “Saverio”, por meio do personagem que dá título ao capítulo, quando este explica a De Crescenzo quem ele é: “É professor de filosofia, mas agora está aposentado e também tem três apartamentinhos na Riviera di Chiaia [...]”¹³ (DE CRESCENZO, 2010, p. 28, tradução nossa). Veremos, nos subcapítulos mais adiante, como esse trecho revela mais do que apenas um exemplo denotativo de espaço, apontando importantes caracterizações de aspectos sociais e econômicos em relação a Bellavista. Como visto na citação, ela indica as posses do professor, marcando, desse modo, sua posição socioeconômica.

antichi che si svolgevano nella Crypta neapolitana, la galleria tufacea ai limiti della città, cruciale collegamento con Fuorigrotta e tutto il bacino dei Campi Flegrei. Le leggende attribuiscono l'apertura della cripta a Virgilio il Mago, e lì davanti, quasi a sorvegliarne l'ingresso, c'è il colombarium che conterrebbe le ceneri del poeta-vate. È proprio all'interno della grotta, cucina dei misteri solari di Dioniso e di Mithra, che si concludeva la festa partenopea più conosciuta al mondo: Piedigrotta. (PALUMBO; PONTICELLO, 2014, p. 128)

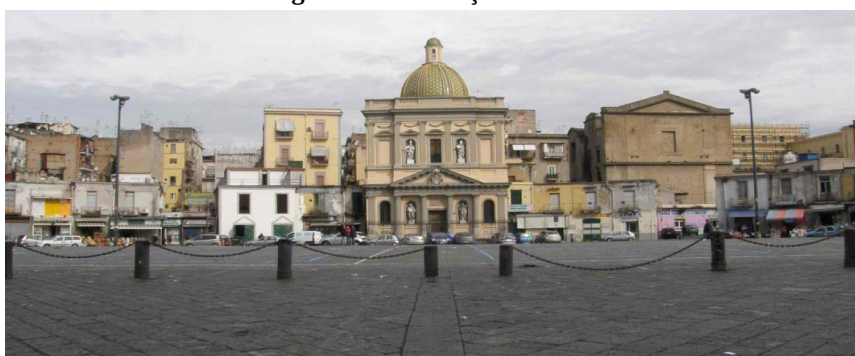
¹³ *professore di filosofia ma adesso sta in pensione, e poi tiene pure tre quartini alla Riviera di Chiaia [...].* (DE CRESCENZO, 2010, p. 28)

Além dessas construções cujas funções e uso se ligam a diferentes esferas sociais, há também a praça do Mercado que é citada, no capítulo intitulado “*La teoria dell’amore e della libertà*” [A teoria do amor e da liberdade] por Bellavista, quando este afirma que os verdadeiros napolitanos moram nos lugares desprivilegiados da cidade: “A verdadeira Nápoles, a Nápoles autêntica, é aquela ainda dos Quarteirões Espanhóis, do Pendino, do Borgo, de S. Antonio Abate, do Mercado...”¹⁴ (DE CRESCENZO, 2010, p. 68, tradução nossa). A praça abriga alguns edifícios religiosos, tais como o Sant’Eligio Maggiore, construído na última década do século XIII, tendo que ser reconstruído em algumas partes devido aos estragos causados pela Segunda Guerra e duas igrejas: a Basilica Santuario del Carmine Maggiore, construída também no século XIII, exemplo da arte barroca, e a Santa Croce, construída no século XIX, durante o período angevino.

A praça foi o centro de Nápoles, nos séculos anteriores, por conta das festividades religiosas e por ser palco de enforcamentos públicos (estes principalmente durante o século XVIII). Ela é também conhecida por ser o lugar no qual se iniciou a revolução de Masaniello, um pescador que viveu próximo à praça do Mercado, e se tornou o primeiro líder da revolta contra as opressões fiscais da dominação espanhola. Atualmente, apesar de não ser limpa e tratada pelos governantes, pelos edifícios centenários que abriga, representa um espaço importante no que se refere à história da cidade. É afirmado no site *Così di Napoli* que:

Graças à negligência dos governantes e uma boa dose de desleixo geral, este ponto é atualmente difícil de ler, mas pode se tornar uma área de museu e um ponto de atração turística de primeiro nível entre os edifícios de prestígio de Sant’Eligio Maggiore e as igrejas de Carmine e de Santa Cruz. Nada se deixa de pensar sobre o passado glorioso desta praça, cheio desse significado dramático dado pelos enforcamentos públicos que a tornaram a mais famosa das praças do século XVIII napolitano.¹⁵

Imagem 2.1.2.8. Praça do Mercado



Fonte: <https://www.liberopensiero.eu/21/02/2017/cultura/piazza-mercato-basilicadelcarmine/>

¹⁴ *La Napoli vera, la Napoli autentica è ancora quella dei Quartieri Spagnoli, del Pendino, del Borgo, del S. Antonio Abate, del Mercato.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 68)

¹⁵ Tradução nossa do trecho: *Grazie all'incuria dei governanti ed una buona dose di sciattezza generale questo punto è attualmente difficile da leggere ma potrebbe divenire un'area museale ed un punto d'attrazione turistica di primo livello tra gli edifici religiosi di Sant'Eligio Maggiore e la chiesa del Carmine e della Santa Croce. Nulla lascia pensare al glorioso passato di questa piazza, pregevole di quel significato drammatico dato dalle pubbliche impiccagioni che la resero la più famosa delle piazze del Settecento napoletano,* retirado do site *Così di Napoli*, disponível em: <http://cosidinapoli.com/musei-e-luoghi-storici/piazza-del-mercato/>. Acesso em 23 de abril de 2019.

A já mencionada rua Chiaia abriga as lojas famosas nacionais e internacionais de luxo de Nápoles. Nela, estão localizados importantes edifícios, como o Teatro Sannazaro, inaugurado em 1874, que marcou as atividades culturais da cidade no século XIX. Segundo D' Ambrosio: “A rua Chiaia cujo nome advém de ‘Plaga’, não foi sempre a rua aristocrática e elegante que hoje se vê. Na origem, era um leito de rio que levava ao mar as águas que desciam das colinas circundantes”¹⁶ (s.d, p. 86). O autor afirma ainda que, depois de várias reconstruções e mudanças, a rua se tornou como é conhecida hoje.

Imagem 2.1.2.9. Rua Chiaia



Fonte: <https://nl.dreamstime.com/redactionele-fotografie-via-chiaia-beroemde-straat-napoli-image68220682>

Outra rua do bairro Chiaia que é citada diversas vezes no romance é a rua dei Mille, tradicional avenida que abriga a área comercial do bairro. É citada no trecho em que Bellavista defende que a verdadeira Nápoles é representada pelos Quarteirões espanhóis e não pelas ruas nas quais pessoas socioeconomicamente privilegiadas circulam: “Nós, quando dizemos Nápoles, devemos esquecer aquelas cem ou duzentas mil pessoas das quais conhecemos os hábitos e que vivem entre a rua dei Mille e Posillipo.”¹⁷ (DE CRESCENZO, 2010, p. 67, tradução nossa). Esse trecho insere importante aspecto conotativo ao espaço, pois o professor o demarca quanto aos aspectos econômicos que distinguem o tipo de classe social que ali circula, ou seja, pessoas com mais poder aquisitivo que utilizam essas ruas em relação aos bairros pobres, que, segundo ele, são o coração da cidade.

¹⁶ *Via Chiaia, il cui nome è una corruzione di “Plaga”, non è stata sempre la strada aristocratica ed elegante che oggi si vede. In origine era un alveo che consigliava verso il mare, le discendenti dalle circostanti colline.* (s.d, pp. 86-87)

¹⁷ *Noi quando diciamo Napoli dobbiamo dimenticarci di quelle cento o duecentomila persone di cui conosciamo le abitudini e che vivono tra via dei Mille e Posillipo.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 67)

Imagem 2.1.2.10. Rua dei Mille



Fonte: <https://www.napolike.it/turismo/place/via-dei-mille-napoli/>

Outra rua citada no romance, no capítulo 5, intitulado *Il professore* [o professor], por Bellavista, ao falar sobre os famosos presépios feitos pelos artesãos, é a Rua San Gregorio Armeno: “Devem ser de argila, feitos a mão, um pouco feios e sobretudo feitos em San Gregorio Armeno, no coração de Nápoles”¹⁸ (DE CRESCENZO, 2010, p. 41, tradução nossa). A fala de Bellavista indica que esse lugar é um espaço afetivo e tem significado importante para os napolitanos, pois, além de abrigar os artesãos de peças religiosas, também está localizado no centro de Nápoles (coração de Nápoles) e demarca a história da cidade. A rua fica situada no centro e faz parte da cultura dela. É chamada também de *via dei presepi* (rua dos presépios) porque, como visto na fala de Bellavista, ficam as lojas de artesãos que fazem os presépios e estátuas das figuras religiosas não apenas na época do Natal, mas durante o ano todo. A San Gregorio Armeno também é uma das ruas que cruza a Spaccanapoli. Há no site *Cose di Napoli*, a seguinte afirmação:

A rua San Gregorio Armeno (para os napolitanos rua San Liguoro) é popular e conhecida em todo o mundo pela presença de lojas onde pastores e presépios são construídos, atraindo grandes multidões durante as férias de Natal. Aqui, durante todo o ano, as estatuetas de argila são feitas à mão, que devem ser usadas para povoar o presépio, que tradicionalmente as famílias napolitanas preparam no início de dezembro e armazenam após a epifania. Às vezes, em muitos lares, é construída por artesãos, comprando cortiça e papel que modelam sobre uma estrutura rudimentar de madeira.¹⁹

¹⁸ *Debbono essere quelli di creta, fatti a mano, un poco brutti e soprattutto nati a San Gregorio Armeno, nel cuore di Napoli* (DE CRESCENZO, 2010, p. 41)

¹⁹ Tradução nossa do trecho: *Via San gregorio Armeno (per i napolitani via San Liguoro) è popolare e nota in tutto il mondo per la presenza di botteghe dove si costruiscono pastori e presepi, richiamando grande folla nelle festività natalizie. Qui tutto l'anno vengono lavorate artigianalmente le statuette in argilla, che dovranno essere utilizzate per popolar il presepio, che per tradizione, le famiglie napoletane preparano all'inizio del mese di dicembre e ripongono dopo l'epifania a volte in molte casa viene costruito artigianalmente, comprando il sughero e la carta che modellano sopra una rudimentale struttura di legno, ritirato do site Cose di Napoli, disponível em: <</http://cosedinapoli.com/culture/via-san-gregorio-armeno/>>. Acesso em 23 de abril em 2019.*

Imagem 2.1.2.11. San Gregorio Armeno – Rua dos presépios



Fonte: <https://napoli.itineraridellacampania.it/viasangregorioarmeno/>

Já a Rua Spaccanapoli²⁰ é citada, no capítulo 13, intitulado (*Il basso*), na conversa entre Vittorio e Bellavista. Vittorio afirma, citando a famosa rua: “hoje os ricos abandonaram Spaccanapoli e se mudaram todos em seus guetos da rua Orazio e da rua Petrarca”²¹ (DE CRESCENZO, 2010, p. 110, tradução nossa). Veremos, adiante, que esse espaço demarca importante distinção entre as análises de Bellavista e Vittorio e que representa um importante aspecto no romance. Muito conhecida por ser uma rua extensa e em linha reta, embora não fique exatamente no meio de Nápoles, ainda a divide em norte e sul. Entre os séculos XV e XIX, ela se tornou uma das mais importantes porque começaram a surgir diversos conventos e casarões de nobres que enriqueceram esse trecho do centro da cidade.

Hoje, nela, ainda é possível admirar os muitos edifícios e igrejas que fazem parte do patrimônio artístico, histórico e cultural, tal como o Palácio Veneza, do século XV, que representa as relações políticas e econômicas entre a República da Veneza e o Reino de Nápoles. Nesta região, estão localizados os conhecidos Quarteirões Espanhóis, que ficam na Rua Toledo. Palumbo e Ponticello afirmam sobre a Spaccanapoli:

Fissura longa e reta, profunda e que se assemelha a uma ferida ou um traço, um sinal de distinção, uma nota de memória, um jogo de olhar que começa abençoado pelas Sete Dores e termina aos nossos pés ao olharmos a partir do "Garfo do Diabo". Sequência ininterrupta de praças, igrejas, torres e palácios que é contemplada a partir da varanda de San Martino ou em mapas e fotografias, como um rio de lava negra que divide a cidade em duas. “Fratrura e articulação, juntos. Nesse sentido, Spaccanapoli é um lugar e não um espaço” (M. Niola), um *artron*, uma articulação, uma união entre o que é dividido. Duas metades que se enfrentam, diferentes, mas idênticas, o Bem e o Mal, o puro e o quebrado, antagonistas inseparáveis, a alma dupla na cidade dos

²⁰ *Spaccare* em italiano significa “dividir”, “cortar”, portanto o nome sugere “divisora de Nápoles”, ou seja, aquela que corta Napoli e a divide.

²¹ *oggi i ricchi hanno abbandonato Spaccanapoli e si sono trasferiti tutti nei loro ghetti di Via Orazio e di Via Petrarca.* (DE CRESCENZO, 2010p. 110).

meios. É uma tensão e nunca uma realização. Uma síntese, um erro, a ideia de que Nápoles está aqui, um poderoso clímax que começa em Pignasecca e atravessa todo o centro histórico, via Toledo, Piazza del Gesù, a praça San Domenico, San Gregorio Armeno, via Duomo, até ombros do Castel Capuano.²² (PALUMBO; PONTICELLO, 2014, p. 44)

Imagem 2.1.2.12. Spaccanapoli



Fonte: <https://www.blinktravel.guide/naples/spaccanapoli-street>

A rua Toledo é o centro das lojas populares. Ela é situada desde a praça Dante até o fim da praça Trento e Trieste. Nela, estão diversos restaurantes típicos da culinária napolitana, além de abrigar os lugares mais significativos e simbólicos de Nápoles e ser o centro da vida cotidiana artística e cultural da cidade, citada em diversas canções e filmes.

Os *Quartiere Spagnoli* [bairros espanhóis], que ficam na rua Toledo, são citados, no romance, no capítulo 7, intitulado “*La teoria dell’amore e della libertà*” [A teoria do amor e da liberdade], por Bellavista, como já vimos anteriormente, ao afirmar que os verdadeiros napolitanos moram nesse lugar. Segundo o filósofo, essas ruas são o centro da napolitanidade e do que significa ser napolitano. O espaço, então, ganha um aspecto de maior importância, pois fica clara a sua influência sobre os personagens e na cultura em que estão inseridos. Bellavista afirma:

²² *Scissura lunga e dritta, profonda da somigliare a una ferita o a una traccia, un segno di distinzione, un appunto di memoria, un gioco dello sguardo che parte benedetto dai Sette Dolori e finisce ai nostri piedi che la guardiamo dalla “Forcella del Diavolo”. Ininterrotta sequenza di piazze, chiese, guglie e palazzi che si contempla dal balcone di San Martino o nelle carte e nelle fotografie, come un fiume di nera lava che divide in due la città. «Frattura e articolazione, insieme. In questo senso Spaccanapoli è un luogo e non uno spazio» (M. Niola), un artron, una giuntura, un tenere insieme ciò che è diviso. Due metà che si fronteggiano, diverse eppure identiche, il Bene e il Male, il puro e il guasto, inseparabili antagoniste, l’anima doppia nella città dei mezzi. È una tensione e mai un compimento. Una sintesi, un errore, l’idea che Napoli sia tutta qui, un climax potentissimo che parte dalla Pignasecca e cresce attraversando tutto il centro storico, via Toledo, piazza del Gesù, piazza San Domenico, San Gregorio Armeno, via Duomo, fino alle spalle di Castel Capuano. (PALUMBO, PONTICELLO, 2014, p. 44, grifo do autor)*

A Nápoles verdadeira, a Nápoles autêntica, é ainda aquela dos bairros espanhóis, do Pendino, do Borgo S. Antonio Abate, do Mercato...A Nápoles dos vendedores ambulantes, a Nápoles das festas e da miséria dos becos...²³ (DE CRESCENZO, 2010, p. 67, tradução nossa)

Imagem 2.1.2.13. Um dos becos dos Bairros Espanhóis



Fonte: <https://dissolve.com/stock-photo/Alley-densely-populated-Spanish-Quarter-Quartieri-rights-managed-image/102-D246-29-144>

D'Ambrosio afirma sobre a origem dos bairros espanhóis:

Em 1536, após a abertura da rua que tomou seu nome, Dom Pedro de Toledo arranhou para abrigar os soldados espanhóis que estavam aquartelados na cidade, um pouco em cada parte. Na parte mais alta da nova estrada, nas encostas da colina de S. Martino, mandou construir grandes casernas para que, além dos soldados presentes na cidade, pudessem também abrigar as tropas em trânsito que, dado ser época de guerra, acontecia com frequência de passarem por ali.²⁴ (D'AMBROSIO, s.d., p.88, tradução nossa)

Como se pode ver, os Bairros Espanhóis receberam esse nome porque foram construídos para abrigar o exército espanhol, como afirmado por D'Ambrosio, no século XVI, e prevenir qualquer tentativa de revolta do povo napolitano, na época em que Nápoles foi um vice-reino da Espanha, entre, aproximadamente 1505 e 1707. No site *Cose di Napoli*, encontra-se o seguinte texto sobre esses bairros:

²³Noi quando diciamo Napoli dobbiamo dimenticarci di quelle cento o duecentomila persone di cui conosciamo le abitudini e che vivono tra via dei Mille e Posillipo. La Napoli vera, la Napoli autentica, è ancora quella dei Quartieri Spagnoli, del Pendino, del Borgo S. Antonio Abate, del Mercato... La Napoli dei venditori ambulanti, la Napoli delle feste e della miseria dei vicoli... (DE CRESCENZO, 2010, p. 67)

²⁴ Nel 1536, dopo l'apertura della strada che prese il suo nome, d. Petro di Toledo provvide a istemare i soldati spagnuoli che stavano acquartierati, un po' dovunque, nella città. A monte della nuova strada, sulle pendici del colle di S. Martino, fece costruire vaste caserne, in modo che, oltre ai soldati di stanza nella città, vi potessero alloggiare anche le truppe di transito che, dato i tempi guerrischi, capitavano di frequente. (s.d., p. 88)

Trata-se de um lugar sugestivo e característico no qual, de fato, se pode encontrar vivamente a cultura napolitana, sentir o perfume de suas comidas, mergulhar na sua língua e na sua música. Pode-se sentir aqui, como em nenhum outro lugar, a típica variação linguística napolitana com uma cadência forte, marcada, teatral e sempre colorida. [...] Um lugar vital, enérgico, caótico, rico de história, cultura, música e sabores nos quais os *bassos* se intercalam com os palácios nobres e as igrejas monumentais, capazes de fazer sair lágrimas dos olhos. [...] Os bairros se estendem sobre uma superfície de 765.016 m² e estão entre as ruas C. Vittorio Emanuele e a rua Toledo. Essa última rua tem o nome de seu fundador, o vice-rei Don Pedro de Toledo, o qual decidiu pela construção dos conhecidos “bairros espanhóis”, em 1536, a fim de acomodar as habitações para os seus soldados e as tropas espanholas.²⁵

Veremos que os Bairros Espanhóis, por abrigarem a maioria dos *bassi* napolitanos, são um importante aspecto espacial para Bellavista, visto que habitam neles as pessoas que, segundo o professor, podem ser consideradas as mais napolitanas, epicuristas e, em nossa análise, dionisiacas.

O *basso* napolitano é um dos principais espaços discutido no romance, tanto que há o capítulo 13, intitulado “*Il basso*”, apenas sobre ele. É citado em uma pergunta que Vittorio faz à Bellavista: “Segundo você, os *bassi*, o mar poluído, o desemprego, a cólera e assim por diante, são exemplos de civilidade?”²⁶ (DE CRESCENZO, p. 2010, p. 101, tradução nossa). *Basso*, como mencionado, é a moradia das pessoas pobres que moram no centro. Sobre ele, há a seguinte afirmação no site *Cose di Napoli*:

Os famosos *bassi* hoje não são apenas aqueles descritos no passado por cronistas e viajantes que evidenciavam a frieza, a miséria e as condições de vida no limite do decoro humano. Esse espaço, através de engenhosos edifícios, conquistou, no tempo certa dignidade, nem por isto, sem se desnaturalizar. Nos tantos *bassi* palpita o grande coração de Nápoles [...]²⁷

Como o *basso* é um espaço elementar no romance, por definir com clareza os aspectos filosóficos que sondam as teorias do personagem Bellavista, reservamos um subcapítulo para o analisarmos topologicamente, conforme ele é discutido pelo professor e pelo personagem Vittorio.

²⁵ Tradução nossa do trecho: *Si tratta di un luogo molto suggestivo e caratteristico dove di fatto puoi incontrare dal vivo la cultura napolitana, assaporare il profumo dei suoi cibi, calarsi nella sua lingua e nella sua musica. Puoi sentire qui come in nessun altro luogo la tipica sfumatura linguistica napoletana con una cadenza forte, marcata, teatrale e sempre colorita.[...] Un luogo vitale, energico, caotico ricco di storia, cultura, musica e sapori dove i bassi s'intervallano a palazzi nobiliari e chiese monumentale, capaci di far salire le lacrime agli occhi per la sua bellezza. [...]I Quartieri spagnoli si estendono su una superficie di 765.016 mq. e sono compresi tra il C. Vittorio Emanuele e Via Toledo, il quale decise la costruzione dei noti “quartieri spagnoli” verso il 1536, al fine di ospitare le abitazioni per i suoi soldati e le truppe spagnoli*, retirado do site *Cose di Napoli*, disponível em: <<http://cosedinapoli.com/culture/i-quartieri-spagnoli//>>. Acesso em 23 de abril de 2019.

²⁶ *Secondo te Napoli, i bassi, il mare inquinato, la disoccupazione, il colera e via dicendo sono un esempio di progresso civile?* (DE CRESCENZO, 2010, p. 101)

²⁷ Tradução nossa do trecho: *I famosi bassi oggi sono più quelli descritti in passato da cronisti e viaggiatori che ne evidenziavano lo squallore, la misera, e le condizioni di vita al limite estremo del decoro umano. Essi attraverso ingegnose opere edilizie hanno acquistato nel tempo una certa dignità senza per questo snaturarsi. Nei tanti bassi palpita il cuore di Napoli [...]*. Trecho retirado do site *Così di Napoli*, disponível em: <http://cosedinapoli.com/culture/i-quartieri-spagnoli//>. Acesso em 22 de abril de 2019.

Imagem 2.1.2.14. Um dos becos do *basso*



Fonte: <http://www.concepitonapoletano.it/cronaca/altro-brexite-gli-inglesi-affittano-bassi-scoprire-la-napoli-dei-vicoli/>

Em suma, as ruas e as demais localidades mencionadas no romance fornecem referência espacial quando um personagem conta alguma experiência e são essenciais, pois amplificam as relações imbricadas entre Nápoles e os personagens. Nesse sentido, sobre a relação entre a cidade e seus habitantes, Pesavento afirma o seguinte:

a cidade, na sua compreensão, é também *sociabilidade*: ela comporta atores, relações sociais, personagens, grupos, classes, práticas de interação e de oposição, ritos e festas, comportamentos e hábitos. Marcas, todas, que registram uma ação social de domínio e transformação de um espaço natural no tempo. A cidade é concentração populacional, tem um pulsar de vida e cumpre plenamente o sentido da noção do ‘habitar’, e essas características a tornam indissociavelmente ligada ao sentido do ‘humano’: cidade, lugar do homem; cidade, obra coletiva que é impensável no individual; cidade, moradia de muitos, a compor um tecido sempre renovado de relações sociais. (PESAVENTO, 2007, p. 14, grifo nosso)

Entende-se, então, a importância do grupo e das relações sociais que são desenvolvidas no espaço da cidade sob diferentes instâncias, tais quais ritos, festas, comportamentos e hábitos, como afirma a autora.

Em nossa análise, percebemos que De Crescenzo insere a referência a esses locais em sua representação literária visto que, como vimos nas imagens, fazem parte da Nápoles real e, desse modo, o escritor napolitano conecta o leitor à verdadeira cidade que retrata literariamente. Vimos, ainda, que os outros espaços citados são indicação referencial além de demarcar aspectos afetivos e socioeconômicos entre a cidade e os personagens.

Além disso, verificaremos, na topoanálise sobre o *basso*, o que sugere Osman Lins: “A categoria das edificações existentes no local onde vive ou se move a personagem pode indicar o

seu espaço social [...] pelo estilo de vida em que implica, com todo um quadro de hábitos, de relacionamento humano, de perspectivas etc., também como espaço social” (1976, p. 74). Sendo assim, veremos também como o espaço influencia as características dos personagens em seus aspectos sociais e seus hábitos, a começar pela análise de como o dialeto napolitano é tratado no romance.

2.2 O dialeto napolitano e a caracterização do espaço

Ao esclarecer o desejo de escrever *Così parlò Bellavista*, De Crescenzo reflete sobre o uso do dialeto napolitano na composição da obra. Ele afirma na introdução:

A vontade de escrever esta minha “coisa” diretamente em dialeto e, ao mesmo tempo, o desejo de ser compreendido sobretudo por meus amigos não napolitanos, levaram-me então a usar um método particular de trabalho: recitei em dialeto todo o texto em frente a um gravador e depois traduzi pacientemente, palavra por palavra, os vocábulos napolitanos nos seus correspondentes em italiano de modo que todo o diálogo conservasse a sintaxe dialetal.¹ (DE CRESCENZO, 2010, p. 10, tradução nossa)

O autor, além de conservar a sintaxe do dialeto, insere, em quase todos os capítulos da narrativa principal e das narrativas secundárias, frases, ditos populares ou palavras em dialeto napolitano. Essas frases e palavras, quando entendidas pelo autor que seriam de difícil compreensão para o leitor, são traduzidas ou explicadas em nota de rodapé.

No capítulo 10, intitulado “*Mia Madre*”, caracterizado pelo gênero da crônica e de alguns traços da autobiografia, De Crescenzo explicita a proximidade que teve com o dialeto no âmbito familiar, definindo-o como parte da herança cultural de sua família: “Minha mãe nasceu em 1883, quando a união da Itália não tinha ainda completado vinte anos. Na minha casa, os meus pais e sobretudo meus avós falavam exclusivamente em napolitano”² (DE CRESCENZO, 2010, p. 79, tradução nossa). O uso exclusivo do napolitano revela a conexão da família do autor com esse dialeto e, principalmente, as diferentes experiências linguísticas que ele e os avós tiveram, isto é, seus avós nasceram anteriormente a união da Itália (1861),

¹ *La voglia di scrivere questa mia “cosa” direttamente in dialetto e nel contempo il desiderio di essere capito soprattutto dai miei amici non napoletani, mi ha portato quindi ad usare un particolare metodo di lavoro: ho recitato in dialetto tutti i testi davanti ad un registratore e successivamente ho tradotto pazientemente, parola per parola, i vocaboli napoletani nei propri corrispettivi in lingua in modo che tutti i dialoghi conservassero una loro sintassi dialettale.* (DE CRESCENZO, 2010, p.10)

² *Mia madre nacque nel 1883, quando l’unità d’Italia non aveva ancora compiuto vent’anni. Nella mia casa i miei genitori e soprattutto i miei nonni parlavano esclusivamente in napoletano.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 79)

quando o italiano ainda não era obrigatório, sendo, então, o dialeto o principal idioma com o qual eles se comunicavam, enquanto o contexto do neto Luciano era do uso do napolitano em ocasiões informais, em família ou entre amigos, e do italiano em ocasiões formais como escola e trabalho.

No que se refere à língua italiana, podemos afirmar que a Itália tem uma rica diversidade linguística, fruto da evolução do latim vulgar e da influência das diversas outras línguas e dialetos introduzidos por povos vizinhos: os franceses, os espanhóis, os gregos e outros que vieram ou passaram por esse país, séculos antes dele ser unificado. A cultura desses povos influenciou a arquitetura, a arte e também a língua daqueles que já habitavam a região.

O napolitano é um dos muitos dialetos dentre os diversos que existem no país. Segundo Raffaele Bracale:

Hoje se pode tranquilamente afirmar que o dialeto/idioma napolitano, unanimemente reconhecido, é um idioma romântico que, além do italiano, é correntemente falado (não apenas na Itália meridional, mas também no estrangeiro entre os milhões de emigrantes que queiram ainda sentir-se próximos à terra de origem) nas suas múltiplas variações diatópicas; é falado nas regiões da Campania, Basilicata, Calabria setentrional, Abruzzo, Molise, Puglia e no Lazio meridional, na fronteira com a Campania, com as devidas variedades pela proveniência ou pela localização geográfica dos falantes.³

De forma que se pode ver como possui abrangência.

Ainda segundo Bracale (2010), é difícil precisar quando nasceu o dialeto napolitano, mas é possível datar o surgimento do seu uso por volta do ano de 1442. Pode-se afirmar, ainda segundo o estudioso, que, considerando as características fonológicas, morfológicas e sintáticas, esse dialeto tem como base o latim vulgar falado e traços do substrato da língua osca⁴.

O contato linguístico com os povos gregos, bizantinos, franceses, normandos e árabes, segundo Bracale (2010), apenas representa um acréscimo do tipo lexical, não influenciando nos aspectos fonéticos, morfológicos e sintáticos do dialeto. Ainda que haja influências da língua desses povos, as que mais se sobressaíram, por acrescentaram léxico ao dialeto napolitano,

³ Tradução nossa do trecho: *Oggi si può tranquillamente affermare che il dialetto/idioma napoletano, così come unanimemente riconosciuto, è un idioma romanzo che, accanto all'italiano, è correntemente parlato (non solo in Italia meridionale, ma anche all'estero tra le migliaia di emigrati che vogliono ancora sentirsi vicini alla terra d'origine) nelle sue molteplici variazioni diatopiche; è parlato cioè nelle regioni della Campania, Basilicata, Calabria settentrionale, Abruzzo, Molise, Puglia e nel Lazio meridionale, al confine con la Campania, con le variabilità dovute alla provenienza o alla collocazione geografica dei parlanti*, retirado do texto de Raffaele Bracale, estudioso do dialeto napolitano, presente no site *Portal del Sud*, disponível em: <<http://www.ilportaledelsud.org/napoletano.htm/>>. Acesso em 26 de fevereiro de 2019.

⁴ 1. Hist. Referente aos oscos, antigo povo dos montes Apeninos, Itália, que se estabeleceram entre a Campânia e o território dos volsco e fundaram a cidade de Pompeia 2. Ling. Língua indo-europeia do ramo itálico, falada pelos oscos.” Trecho retirado do dicionário online Aulete, disponível em: <<http://www.aulete.com.br/osco/>>. Acesso em 26 de fevereiro de 2019.

foram as da língua espanhola, em específico o castelhano, pelo longo contato desse povo no território italiano, entre, aproximadamente, 1503 e 1707.

Em virtude da força da cultura napolitana que foi se estabelecendo durante séculos, é possível rastrear diversas manifestações de arte, principalmente de canções, poemas e outras formas de literatura registradas em dialeto. Entre os vários escritos descobertos, em um napolitano ainda em formação, isto é, ainda com fortes características do latim vulgar, encontra-se um da metade do século XIV, considerado como um dos primeiros textos escritos em dialeto, intitulado *Cronaca di Partenope*. Segundo Samantha Kelly (2011, p.3), os estudiosos dessa obra acreditam que ela foi escrita por diversos autores, mas um patricio de Nápoles, chamado Bartolomeo Caracciolo-Carafa, é tido como o seu principal autor. Segundo a autora, a obra pode ser considerada a primeira história de Nápoles escrita, ainda que não seja útil em relação aos eventos históricos. Kelly afirma:

A *Cronaca di Partenope* é de muito pouca utilidade para a reconstrução dos eventos da história napolitana. A maior parte de sua narrativa diz respeito ao passado distante e é fortemente bordada com lendas; onde registra eventos verificáveis, depende de fontes textuais que geralmente são superiores a ela em confiabilidade. Mas como um exemplo da articulação da identidade comum por meio da lembrança do passado, é uma fonte rica e viva. Pode nos dizer o que a napolitanidade significava em meados do século XIV, não apenas para esse autor, mas para os autores das fontes recentes em que ele se baseou e para o patriciado leigo que ele representava. Pode nos dizer como o passado foi organizado para responder ao presente, e em seu entrelaçamento de autoridades textuais, objetos físicos e conhecimento comum local, sobre o ofício de se lembrar de si mesmo.⁵ (KELLY, 2011, p. 9, tradução nossa)

As primeiras partes da obra referem-se às monarquias que governaram a região em diferentes períodos. A parte mais instigante dela é a quarta, na qual são relatadas antigas tradições sacras e profanas, além da referência a contos, lendas e histórias, mesclando a memória da tradição do povo ao serem citados monumentos gregos e latinos, hoje desaparecidos, e nomes de antigas regiões da cidade.

A *Cronaca di Partenope* interessa-nos sobremaneira, pois remonta ao dialeto napolitano e especialmente à descrição dos costumes de Nápoles, ainda chamada de Partenope, indicando o apreço desse povo em registrar, literariamente, seu espaço e seus costumes.

⁵ *The Cronaca di Partenope is of very little use for reconstructing the events of Neapolitan history. The bulk of its narrative concerns the distant past and is heavily embroidered with legend; where it records verifiable events, it relies on textual sources that are generally superior to it in reliability. But as an instance of the articulation of communal identity through recollection of the past, it is a rich and lively source. It can tell us what Neapolitaness meant in the mid-fourteenth century, not only to this one author but to the authors of the recent sources he relied upon and to the lay patriciate he represented. It can tell us how the past was marshalled to respond to the present, and in its interweaving of textual authorities, physical objects, and local common knowledge, about the craft of remembering itself.* (KELLY, 2011, p.9)

Tempos depois, quando a Itália passava pelo período fascista (1922-1943), durante o governo de Mussolini, discutia-se qual o dialeto mais propício a ser usado como língua oficial. Nesse sentido, cabe a reflexão sobre o que diferencia uma língua oficial de um dialeto. Segundo Franco Zappettini (2016, p.14), o dialeto da região onde se desenvolvem a política e a economia mais fortes, se torna o idioma nacional. O dialeto, portanto, é o idioma da região cujas características externas à língua não se desenvolveram tanto quanto o da região que se tornou centro da política e da economia. Zappettini afirma:

Também a relatividade da distinção entre língua e dialeto deve fazer referência a condições sociais específicas, histórias, políticas, econômicas, que fazem sim que uma forma dialetal se torne *standard* como língua e percebida como mais prestigiada que outros dialetos. Nesse sentido é muito importante notar como a língua não é uma entidade fixa, e como ela constitui a forma *standardizada* não é um fato natural e objetivo, mas uma construção social. A distinção entre língua e dialeto, então, nasce do produto ideológico do estado-nação mais do que de critérios puramente linguísticos.⁶ (ZAPPETTINI, 2016, p.14, tradução nossa)

Como explanado pelo autor, o dialeto é o idioma cuja região não desenvolveu condições externas à língua, como a cultura, economia ou influência política. Na Itália, a região que detinha essas características mais desenvolvidas era a Toscana. Portanto, foi escolhida como língua oficial da Itália o dialeto toscano, por conta do prestígio, influência dessa região e também pela vasta produção literária consolidadas por grandes escritores, como Petrarca, Boccaccio e, principalmente, Dante Alighieri.

As escolas teriam que ensinar apenas o italiano *standard*, baseado no dialeto toscano, as rádios e outros meios de comunicação deveriam apenas se comunicar por meio dessa língua. Consequentemente, os outros dialetos foram suprimidos e usados apenas por aqueles que não tinham acesso à escola. Então, os diferentes dialetos regionais em todas as regiões da Itália foram passados de geração em geração e sobreviveram mediante o contexto familiar e o cultural. Como visto anteriormente, De Crescenzo teve contato com o dialeto napolitano por intermédio dos pais e dos avós.

Diante da obrigação do uso do italiano proveniente da Toscana, muitos autores e artistas, também devido ao conturbado período fascista que a Itália passava, valiam-se de seus próprios dialetos como forma de sedimentar sua cultura, sua região e seu contexto por meio de suas

⁶ *Inoltre la relatività della distinzione tra lingua e dialetto deve fare riferimento a specifiche condizioni sociali, storiche, politiche, economiche che fanno sì che una forma dialettale venga standardizzata come lingua e percepita come più prestigiosa degli altri dialetti. In questo senso è quindi importante notare come la lingua non sia un'entità fissa e come ciò che costituisce la forma standard di una lingua non sia un fatto naturale ed oggettivo ma una costruzione sociale. La distinzione tra lingua e dialetto quindi può spesso essere il prodotto ideologico dello stato-nazione piuttosto che scaturire da criteri puramente linguistici.* (2016, p.14)

obras. Levando em conta que qualquer tipo de regionalismo, principalmente do uso do dialeto, era considerado uma provocação ao governo, muitos romances, contos e canções foram escritos em dialeto, representando seus autores e de onde eles vieram ao mesmo tempo em que geravam uma forma de resistência artística à ditadura política. Além dos muitos romances regionais escritos nesse período, o cinema também floresceu e lançou diversos nomes, com destaque para o cineasta e escritor Pier Paolo Pasolini, com ênfase para o romance *Ragazzi di vita* (1955) e, no cinema, os filmes *Accatone* (1961) e *Il Decameron* (1971).

Ainda assim, conforme o tempo passava, o uso massivo do italiano *standard* nas rádios, na televisão e seu ensino nas escolas, reduziu os dialetos ao contexto familiar, sendo usados cada vez menos. Contudo, especialistas afirmam que os jovens, atualmente, têm se interessado em usar o dialeto por ser, justamente, o elemento que os liga aos seus avós e à sua cultura. Segundo Carlo Cauti, para a revista *Exame*:

hoje o dado surpreendente é o aumento da porcentagem das pessoas que usam alternadamente o italiano e um dialeto: em 1955 eram 18% da população, hoje mais de 44,1%. Segundo muitos especialistas, esse renovado interesse pelos dialetos se tornou uma questão de identidade territorial, já que os mais atraídos pelos dialetos são os jovens, fascinados pela antiga língua de seus avós.⁷ (CAUTI, 2017)

A questão da identidade cultural e o aumento do uso do dialeto pelos jovens, como pontuado pelo autor, destaca a relação entre povo e língua. Ademais, cultura musical e literária também é uma das responsáveis por manter o dialeto napolitano vivo. Canções como *o' surdato nnamorato* ou *funiculi funicula*, entre outras, são conhecidas e cantadas na Itália e vários outros países. Além disso, o renovado interesse pelo dialeto napolitano tem se intensificado devido aos novos programas de televisão, como a série sobre a máfia napolitana intitulada “*Gomorra*”, baseada na máfia real *Comorra*, gravada toda em dialeto napolitano e distribuída com legenda em italiano *standard* para o resto do país.

Ademais, a situação do uso entre o italiano e o napolitano, já que uma situação de bilinguismo foi criada por conta da obrigatoriedade do uso da língua oficial e o uso do dialeto nos contextos íntimos de fala, levou, segundo Nicola de Blasi (2006), à criatividade na comunicação pelos falantes, como podemos claramente verificar na obra decrescenziana aqui estudada. Como afirmado no início, De Crescenzo escreve o romance em italiano, mas insere

⁷ Trecho retirado da revista *Exame*, da matéria intitulada “O renascimento dos dialetos na Itália”, disponível em: << <https://exame.abril.com.br/mundo/o-renascimento-dos-dialetos-na-italia/> >> //. Acesso em 19 de março de 2019.

frases e palavras do dialeto nos diálogos. O uso dos dois idiomas pelo autor não está longe da realidade linguística dos napolitanos.

Frequentemente, segundo De Blasi (2006, p. 283), esse povo usa o dialeto e a língua oficial nos mesmos contextos linguísticos, principalmente quando uma das línguas não expressa exatamente o que se quer dizer, então recorre-se a outra. Segundo esse estudioso, o dialeto é procurado como função expressiva e lúdica: “o longo hábito do bilinguismo provavelmente favoreceu uma certa inclinação para o expressionismo linguístico espontâneo, a discussão, o jogo de palavras nascido no ponto de colisão entre napolitano e italiano”⁸ (DE BLASI, 2006, p. 283 *apud* MARANO, 2010, p. 155, tradução nossa).

Levando em consideração a rica história do dialeto napolitano, a importância dele na composição dos personagens e, conseqüentemente, na caracterização do espaço configurado literariamente por De Crescenzo, detivemo-nos em recolher alguns exemplos do seu uso na obra aqui estudada.

A seguir, serão apresentados, em tabelas, dez trechos selecionados dos diálogos nos quais aparecem sentenças inteiras no dialeto napolitano e dez palavras usadas em outros diálogos de personagens variados. Depois dessas palavras, exibiremos outra tabela com o uso do dialeto apenas do personagem Salvatore, com o intuito de analisar como o napolitano aparece mais nos discursos diretos desse personagem. Apresentaremos também, quando houver, a tradução, ou explicação, para o italiano feita pelo próprio De Crescenzo em notas de rodapé e a tradução em português de cada uma delas feita por nós, tendo como base o dialeto napolitano, mas sem desconsiderar a versão *standard* de De Crescenzo. Vejamos as tabelas:

⁸*la lunga abitudine al bilinguismo ha probabilmente favorito una certa inclinazione all'espressionismo linguistico spontaneo, al bisticcio, al gioco di parole nato sul punto di collisione fra napoletano e italiano.* (DE BLASI, 2006, p.283, *apud* MARANO, 2010, p.155)

Tabela 2.2.1. Sentenças e frases em napolitano, italiano e tradução para o português

Napolitano	Tradução para italiano/ notas de De Crescenzo	Tradução em português
<i>Professò, po' ce sta 'o cuoco, 'a tavulella cu' e' ddoie coppie assettate, 'o mellunaro, o' verdummaro, chille ca venne 'e castagne, 'o canteniere, 'o chianchiere.</i> (DE CRESCENZO, 2010, p.43)	<i>Il cuoco, la tavola con le due coppie sedute, il venditore di cocomeri, il verdumaio, quello che vende le castagne, il vinaio, il macellaio.</i>	Professor, estavam o cozinheiro, a mesa com os dois casais sentados, o vendedor de melancias, o verdureiro, aquele que vende as castanhas, o vendedor de vinhos e o açougueiro.
<i>Mamma bella d'o Carmine</i> (DE CRESCENZO, 2010, p.58)	<i>Madonna bella del Carmine – esclamazione di paura.</i>	Nossa Senhora do Carmo – exclamação de medo
<i>Tu guarda a chist' disgraziato comme s'è 'mpezzato!</i> (DE CRESCENZO, 2010, p.98)	<i>come si è infilato.</i>	Olhe para esse desgraçado como se enfia. ⁹
<i>Io mò voglio proprio vedè chi è stu piezze 'e fetente. Gesù, Gesù, ma chella è 'na femmena! Tu vide che se passa. Pure 'e femmene ce vulevano! Invece 'e fa 'e zoccole 'mmiez a via, statavenne 'a casa vostra!</i> (DE CRESCENZO, 2010, p.99)	<i>Io adesso voglio proprio vedere che è questo pezzo di fetente. Gesù Gesù ma quella è una donna! Anche le donne ci volevano! Invece di fare le puttane per la strada, restate nelle vostre case!</i>	Agora eu quero ver quem é esse desgraçado. Jesus Jesus mas é uma mulher! Até as mulheres estão aqui! Em lugar de ficarem se fazendo de putas pelas ruas, fiquem em suas casas!
<i>Con le pacche nell'acqua</i> (DE CRESCENZO, 2010, p. 137)	<i>in pessime condizioni.</i>	Em péssimas condições.
<i>A Napoli si dice: è meglio cumonnà che fottere</i> (DE CRESCENZO, 2010, p.139)	-	Em Nápoles se diz: é melhor mandar do que foder.
<i>Puveriello è pate e figli e nun sape sunà!</i> (DE CRESCENZO, 2010, p.148)	<i>Poveretto, è padre di figli e non sa suonare.</i>	Pobrezinho, é pai de filhos e não sabe tocar. ¹⁰
<i>Và trova Annucia mò addò sta</i> (DE CRESCENZO, 2010, p.170)	<i>Chissà Annuncia adesso dov'è.</i>	Onde será que Annuncia se encontra?
<i>Chist'è nu fuosso. Antonio sta vicino o' fuosso e sta aspettann'a Pascale pecchè tenano n'appuntamento. Dice Antonio vicino a Pascale: "Pascà, te sto aspetanno a' tantu tiempo" poi rivolto a noi "Stateve 'bbuone ve ne putite 'i".</i> (DE CRESCENZO, 2010, p.193)	<i>Statevi bene, ve ne potete andare.</i>	Estão perto do fosso. Antonio está perto do fosso e está esperando Pascale porque têm um compromisso. Disse Antonio perto de Pascale: "Pascale, estou te esperando a tanto tempo" depois se voltou a nós "fiquem tranquilos, vocês podem ir".
<i>O vedite? A me m'hanno avvelenate e mò me vonno pure 'accidere. E ci 'hanno raggione llo ro quanno diceno ca nu pisciavinnolo nun pò addeventa generalissimo d'a pupulazione a nu mumento a n'ato. Ma io nun vulevo fa niente 'e male e manco niente uoglio. Chi me vo bbene overamente dicesse sulo na preghiera pe me: nu requia-eterna e basta pè quanno moro. P'o riesto vo ttorno 'a di: nun voglio niente. Annudo so nato e annudo voglio muri.</i> (DE CRESCENZO, 2010, p. 206)	<i>Lo vedete? A me hanno dato il veleno e adesso mi vogliono anche uccidere. Ed hanno ragione loro quando dicono che un piscivendolo non può diventare generalissimo del popolo da un momento all'altro. Ma io non volevo far niente di male e nemmeno niente voglio. Chi mi vuol bene veramente dica per me solo una preghiera: un requiem soltanto per quando muoio. Per il resto, ve lo torno a dire: non voglio niente. Nudo sono nato e nudo voglio morire.</i>	Vocês veem? Deram o veneno a mim e agora querem também me matar. E eles têm razão quando dizem que um peixeiro não pode se tornar general do povo de uma hora para outra. Mas eu não quero fazer nada de mal e nem quero nada. Quem me quer verdadeiramente bem, faça uma oração para mim: um réquiem unicamente para quando eu morrer. Pelo resto, eu vos torno a dizer: não quero nada. Nasci nu e nu quero morrer.

⁹ Neste trecho do romance, o personagem reclama do trânsito de Nápoles e de alguém que o ultrapassa com o carro.

¹⁰ Piada sexual, como se o personagem dissesse: "Coitado, tem um filho mas não sabe fazer sexo".

É possível observar nas sentenças, entre outras características linguísticas, a diferença lexical do italiano e do dialeto, respectivamente: *canteniere* x *vinaio* (vendedor de vinho), *chianchiere* x *macellaio* (açougueiro), *femmene* x *donna* (mulher). Além disso, utilizando as frases e expressões dialetais, como: *Con le pacche nell'acqua* ou *A Napoli si dice: è meglio cumonnà che fottere*, o autor marca o vínculo entre personagem e espaço, pois evidencia, literariamente, os costumes linguísticos desse povo. O uso dos verbos, adjetivos e principalmente dos substantivos, como *pezza* (dinheiro) ou *'a guenga* (a banda), dispõem ao leitor como os napolitanos nomeiam os objetos e coisas ao seu redor, aproximando-o, então, a como os personagens vivenciam Nápoles.

O léxico napolitano é usado em abundância. Segue a tabela de algumas palavras utilizadas no romance, seguidos da tradução italiana do autor e a nossa em português:

Tabela 2.2.2. Palavras em napolitano usadas nos diálogos

Napolitano	Tradução para italiano/ notas de De Crescenzo	Tradução em português
<i>Pezza</i> (DE CRESCENZO, 2010, p.32)	<i>Denaro</i>	Dinheiro
<i>Abbuscare</i> (DE CRESCENZO, 2010, p.35)	<i>Guadagnare</i>	Guanhar
<i>Fuiarella</i> (DE CRESCENZO, 2010, p.46)	<i>Fuga precipitosa</i>	Fuga apressada
<i>Appicciate</i> (DE CRESCENZO, 2010, p.51)	<i>Litigate</i>	Brigar
<i>Addobbochiamento</i> (DE CRESCENZO, 2010, p.55)	<i>Sonnolenza</i>	Sonolência
<i>'a guenga</i> (DE CRESCENZO, 2010, p.167)	<i>La banda</i>	A banda
<i>Scoppole</i> (DE CRESCENZO, 2010, p.167)	<i>Scappellotti</i>	Tapas
<i>Cuppulone</i> (DE CRESCENZO, 2010, p.167)	<i>Grande cappelo</i>	Chapéu grande
<i>Quequera</i> (DE CRESCENZO, 2010, p.167)	<i>Ridicola</i>	Ridícula
<i>Sparpetuo</i> (DE CRESCENZO, 2010, p.168)	<i>Attesa tediosa</i>	Espera tediosa

O uso de palavras ou frases napolitanas são mais intensas nos diálogos dos personagens Saverio e Salvatore, fato que acreditamos ser pensado pelo escritor para evidenciar as características mais latentes desses personagens configurados no romance.

O personagem Saverio é o segundo que mais usa o dialeto, seguido de Luigino e do professor Bellavista, mas Salvatore é o personagem que mais tem o napolitano registrado em suas falas. A saber, algumas sentenças selecionadas desse personagem:

Tabela 2.2.3. Dialeto napolitano presente nos discursos diretos de Salvatore

Napolitano	Tradução para italiano/ notas de De Crescenzo	Tradução em português
“... Insomma, dottò, in parole povere, ci puzzeremmo .” (DE CRESCENZO, 2010, p. 14, grifo do autor)	<i>Sta per moriremmo.</i>	Resumindo, doutor, em poucas palavras, nós federemos depois de morrer.
“... dove giorno e notte mi zucavo il fumo dell’Ilva” (DE CRESCENZO, 2010, p. 15, grifo do autor)	<i>Sorbivo</i>	onde dia e noite eu fumava lentamente o fumo da Ilva.
“... e come sentite comunista subito vi appicciate .” (DE CRESCENZO, 2010, p. 17, grifo do autor)	<i>Accendete</i>	e quando vocês ouvem “comunistas”, logo iniciam uma briga.
“... Il guaio, dottò, è che voi misurate tutto ad automobili e panzarotti .” DE CRESCENZO, 2010, p. 20, grifo do autor)	<i>Crocchette di patate</i>	O problema, doutor, é que vocês avaliam tudo por carros e croquetes recheados
“... senza voler fare mancamento ” (DE CRESCENZO, 2010, p. 28, grifo do autor)	<i>Senza volervi sminuire</i>	sem querer te diminuir
“... lui parla e noi beviamo, e ci facciamo pure il percuoco a fette nel vino.” (DE CRESCENZO, 2010, p. 29, grifo do autor)	<i>La pesca gialla</i>	ele fala e nós bebemos, e fazemos também pêssegos fatiados no vinho
“... Martedì mi fece una cancheriata (DE CRESCENZO, 2010, p. 39, grifo do autor)	<i>Sgridata</i>	Na terça-feira, chamou-me a atenção
“...O’ presepe! L’ addore d’a colla ‘e pesce, ‘o suvero pe fa ‘e muntagne, ‘a farina pe fa ‘a neve.” (DE CRESCENZO, 2010, p.43, grifo do autor)	<i>L’odore Il sughero</i>	O presépio, o odor da cola de peixe ¹¹ , a cortiça para fazer as montanhas e a farinha para fazer a neve
“... scherzando scherzando si prendono a paccheri .” (DE CRESCENZO, 2010, p. 51, grifo do autor)	<i>Schiaffi</i>	brincando, brincando vão acabar saindo no tapa
“... ti avrebbe dato tanti di quei boffettoni .” (DE CRESCENZO, 2010, p.175, grifo do autor)	<i>Ceffoni molto rumorosi</i>	te daria tantas daquelas bofetadas

De fato, o napolitano é encontrado amplamente nos capítulos nos quais os personagens Saverio e Salvatore mais têm falas. Quando os capítulos nos quais o professor Bellavista explica suas teorias filosóficas, o dialeto não é usado em quase nenhum momento. Acreditamos que o fato de Saverio e Salvatore serem os personagens socioeconomicamente menos privilegiados e também terem uma convivência praticamente entre amigos e família, resulte no uso mais recorrente do dialeto napolitano, pois atuam quase que exclusivamente no nível informal, evidenciando as diferenças socioeducativas entre esses personagens e os outros que são formados e têm empregos valorizados, como o do professor Bellavista e o do engenheiro De Crescenzo, que atuam tanto no nível formal, utilizando a língua oficial com frequência, quanto no nível informal, e que, por isso, teriam mais convivência com o italiano *standard*, valendo-se mais dessa língua.

¹¹ Gelatina incolor e inodora a base de peixe.

O uso da língua oficial e dos dialetos regionais, no caso da Itália estabelece, a relação de identidade entre seus habitantes e a regionalidade de cada um deles. A nosso ver, o uso do dialeto na obra *decrescenziana* mescla a cultura do povo napolitano e a presença linguística de Nápoles no romance. Segundo Isabela Barros e Daniele Lima:

a identidade cultural vai se firmando com suas características próprias e definindo o povo. A identidade cultural expõe o sujeito que se encontra marcado na língua ao fazer referência a si e ao seu povo quando utiliza uma forma dialetal no seu discurso. Ou seja, é através das marcas enunciativas que é possível reconhecer a identidade do sujeito falante. (BARROS; LIMA, 2017, p.25)

Percebe-se, portanto, que o dialeto caracteriza os personagens, cria vínculo entre eles e a cultura napolitana e destaca as expressões próprias da língua indicando o contexto no qual se passa o romance.

A identidade napolitana, além de ser configurada pelo espaço, isto é, pela inserção declarada de ruas conhecidas, castelos famosos, praças e monumentos da cidade de Nápoles, também demarca a identidade linguística dos personagens. O autor, mesmo traduzindo o romance, que, segundo ele, nasceu em dialeto, foi gravado oralmente em dialeto e depois transcrito para o italiano *standard* por ele próprio, mantém algumas frases, expressões e palavras para que seja determinado de onde esses personagens falam, tanto do espaço onde habitam quanto do espaço cultural e do linguístico nos quais estão imersos.

2.3 A caracterização dos personagens e a influência do espaço

Em *Così parlò Bellavista*, não há descrições que detalham os espaços mencionados pelo narrador ou pelos personagens, eles estão, no entanto, imbricados no discurso deles. Nápoles é o principal assunto tratado por Bellavista e seus colegas. Como pudemos observar em outro capítulo, a Nápoles empírica é a cidade descrita no romance. Contudo, ela é observada por Bellavista e configurada por meio de sua perspectiva particular, de modo que seu entendimento dela é o que prevalece, ainda que o personagem Vittorio tente desmistificar seus argumentos. Discutiremos melhor a perspectiva desses personagens no subcapítulo seguinte e também no capítulo 3.

Faremos, nesse momento, a análise sobre as características socioeconômicas dos personagens de maneira que sobressaia se a situação de cada um dos analisados influencia a forma como sentem ou vivenciam a cidade. No que se refere a essa análise nos estudos

topológicos, segundo Borges Filho, é possível: “caracterizar as personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem” (2007, p. 35).

Além disso, entendemos aqui que o personagem ficcional pode vivenciar o espaço de forma profunda. Flávia Regina Marquetti, ao explicar os conceitos sugeridos por Denis Bertrand sobre a relação entre sujeito e espaço na obra francesa *O germinial*, afirma: “o actante, sujeito da enunciação, promove seu espaço e lhe dá um sentido, ao mesmo tempo que essa espacialidade apresentada funda o sujeito. Portanto, o espaço pode ser entendido como ponto de origem do sujeito” (1991, p.109). Ou ainda, como sugerido por Osman Lins: “é viável aprofundar numa obra literária, a compreensão do seu espaço ou do seu tempo, ou de um modo mais exato, do tratamento concedido, aí, ao espaço ou ao tempo: que função desempenham, qual a sua importância e como os introduz o narrador” (1976, p. 64). Sendo assim, os personagens da obra aqui estudada se constituem como habitantes de Nápoles e ao analisarem a cidade e defini-la como positiva, demarcam sua importância em *Così parlò Bellavista*.

No primeiro capítulo, intitulado “Salvatore”, fica evidente a posição política e econômica de cada personagem. Nele, Salvatore, o De Crescenzo personagem e Passalacqua, discutem sobre as diferentes visões políticas que têm e sobre qual seria o melhor país que Nápoles poderia se aliar, caso houvesse uma Terceira Guerra Mundial. Salvatore declara:

“Mas o que me importa se a América é mais forte que a Rússia, doutor? Isso não me interessa. Vamos ao ponto. Vamos ao centro da questão e vejamos o que faríamos se estourasse uma terceira guerra mundial e nos fizessem prisioneiros” e assim dizendo Salvatore ergue ambos os braços em sinal de rendição. “Portanto, estoura a terceira guerra, ora, se fossemos aliados da América, de quem seríamos prisioneiros? Da Rússia, não? Corrijam-me se estou enganado. Bem eu vos digo que nós napolitanos, se fossemos prisioneiros na Rússia, não conseguiríamos viver. Imaginem: primeiro, não somos habituados ao clima rígido da Sibéria que é frio, mas muito frio, em segundo lugar, não temos o equipamento necessário. Resumindo em poucas palavras: morreríamos do santíssimo frio. Ora, seria diferente se, no entanto, nos aliássemos à Rússia. Sim, porque, neste caso, seríamos feitos prisioneiros automaticamente pelos americanos e mandados rapidamente à América. E lá, com a ajuda de Deus, e com um pouco de comércio, se poderia aprender a língua, e depois, como uma coisa leva a outra, participando da guerra, poderíamos encontrar um bom lugar?”¹ (DE CRESCENZO, 2010, p. 13, tradução nossa)

¹ “Ma a me che me ne importa se è più forte l’America o la Russia, dottò, questo a me non interessa. Andiamo al sodo. Andiamo alla sostanza e vediamo invece che fine facciamo noi se scoppia una terza guerra mondiale e ci fanno prigionieri” E così dicendo Salvatore alza tutte e due le braccia in segno di resa. Dunque, scoppia la terza guerra mondiale, ora, se noi ci siamo alleati con l’America, da chi veniamo fatti prigionieri? Dalla Russia, no? Correggetemi se sbaglio. Ebbene io vi dico che noi napoletani i prigionieri in Russia non li possiamo fare. Ma che stiamo scherzando: in “primis” non siamo abituati al clima rigido della Siberia che è freddo, ma freddo veramente, in “secundis” non ci abbiamo l’equipaggiamento necessario. Insomma, dottò, in parole povere, Ci puzzeremmo dal santissimo freddo. Ora, diversa è la situazione se invece ci mettiamo con la Russia. E sì perchè in questo caso veniamo fatti prigionieri automaticamente dagli americani e mandati subito in America. E là, con l’aiuto di Dio e con un poco di commercio, uno si potrebbe pure imparare la lingua, che poi, siccome da cosa nasce cosa, vuoi vedere che facendo la guerra ci troviamo pure un buon posto?” (DE CRESCENZO, 2010, p. 13)

A discussão proposta pelo personagem, que, inicialmente, é pautada pelos aspectos negativos dos países mencionados, continua até o fim do capítulo e define a classe política e econômica dele: comunista e pobre, e de Passalacqua: liberal e pertencente à classe média. Salvatore retoma a discussão após explicar como acabou sendo vice porteiro do prédio em que trabalha. Passalacqua diz que não quer mais discutir sobre o assunto, então o outro responde ainda acentuando as diferenças políticas: “É claro, você é um aristocrata liberal e como eu represento o povo, você com o povo não quer falar”² (DE CRESCENZO, 2010, p. 17, tradução nossa). Os dois personagens continuam se atacando. O porteiro acusando os liberais de não se importarem com o povo, e Passalacqua afirmando que os comunistas só sabem odiar os ricos. Este último, continuando a discussão, afirma que a Itália está entre um dos países mais ricos do mundo e que os italianos comem muito bem, o vice porteiro rebate dizendo que esta informação é mentira e que o outro acredita nela porque é rico e tem condições de se alimentar bem. Salvatore, que não tem as mesmas condições econômicas, afirma:

Veja, doutor, você é graduado e é melhor informado do que eu em todos esses números. Eu não me permitiria nunca dizer que você está inventando neste momento, mas o que devo lhe responder? Se as coisas estão como você diz e dessas 3200 calorias consumidas na Itália, consumo as menores das menores porcentagens. Sim, porque não se explica de outra forma como eu, toda noite, quando eu me deito, sempre estou com um pouco de fome.³ (DE CRESCENZO, 2010 p. 19, tradução nossa)

É explícita, por esta discussão, a posição econômica dos personagens, principalmente a de Salvatore que rebate as considerações de seu adversário ao usar a si próprio como exemplo.

A discussão, até então pautada em Nápoles e seus aspectos positivos e negativos, se estende aos outros países do mundo. Passalacqua afirma que se lhe dessem a oportunidade de escolher o lugar em que gostaria de morar, ele pediria para nascer em Nápoles, após analisar vários continentes e países. Exclui o Oriente Médio por ter muitas guerras; a África, por não haver independência e por causa das guerras civis. Descarta os Estados Unidos, por ser um país poderoso e também a Europa, por ainda haver o comunismo, em algumas regiões, e pelo frio em outras. Ao fim, afirma: “Eu preferiria a Itália e por medo de acabar em Milão, especificaria: Itália do sul. Enfim, para ter mais segurança, e se não fosse muita inconveniência, pediria para

² *E per forza, voi siete un aristocratico liberale e siccome io rappresento il popolo, voi con il popolo non ci volete parlare.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 17)

³ *Vedete dottò, voi avete la laurea e siete informato meglio di me su tutti questi numeri. Io non mi permetterei mai di dire che ve li state inventando in questo momento, però che vi debbo rispondere? Se le cose stanno come avete detto voi e allora vuol dire che quelle 3200 calorie mie sono la schifezza della schifezza delle calorie consumate in Italia. E sì, perchè altrimenti non si spiegherebbe come io ogni sera quando mi vado a coricare resto sempre con un poco di appetito.* (DE CRESCENZO, 2010 p. 19)

nascer em Nápoles”⁴ (DE CRESCENZO, 2010, p. 22, tradução nossa). Todos os presentes que estão ouvindo a discussão aplaudem Passalacqua e Salvatore concorda com ele, sendo este o único momento de convergência entre os dois: “Então está certo” diz Salvatore “Admito que me convenceu e que na Itália vivemos bem e que Nápoles é a melhor cidade do mundo”⁵ (DE CRESCENZO, 2010, p. 22, tradução nossa).

A cidade e a boa vivência que ela possibilita aos seus moradores é a única opinião em comum que os dois têm, fazendo com que ela seja um fator de união, dando a Nápoles, desde o primeiro capítulo do romance, importância e caracterização aos personagens por meio dela.

Sendo assim, na discussão dos personagens, além de suas posições políticas serem evidenciadas de modo que fica clara a distinção socioeconômica deles, ainda assim essa disparidade não afeta a relação que eles têm com a cidade. Pelo contrário, ao final concluem que Nápoles lhes proporciona um estilo de vida agradável e que não a trocariam por outro lugar ou outro país. Veremos, no capítulo 3, que Bellavista justifica, filosoficamente, a relação positiva entre os moradores e seu espaço. A distinção explícita de Nápoles em relação a outros países, como os Estados Unidos, a Rússia e a China, por meio de comparações sobre alimentação e clima, por exemplo, antecipa a discussão proposta pelo personagem filósofo de que os napolitanos valorizam mais os prazeres obtidos por meio da satisfação das necessidades básicas humanas, do que pelo poder e pela economia que os países ricos podem oferecer.

Se pensarmos o vínculo entre personagem e espaço nesse sentido afetivo, ou seja, entre Nápoles e os personagens que a discutem acima, pode-se refletir também como há o vínculo indissociável entre eles. Segundo o autor Halbwachs: “as imagens habituais do mundo exterior são inseparáveis do nosso eu” (2006, p. 131). Ou seja, a cidade apresenta-se configurada nos personagens conforme o autor sustenta: as imagens do mundo inseparáveis do eu. O autor vai além, pois afirma que a memória e o modo como os homens se associam ao espaço cria uma rede de relações intrínsecas que mobiliza várias instâncias condizentes a como esse elemento e o eu subjetivo se constituem. Ele afirma:

todas as ações do grupo podem se traduzir em termos espaciais, e o lugar ocupado por ele é somente a reunião de todos os termos. Cada aspecto, cada detalhe desse lugar em si mesmo tem um sentido que é inteligível apenas para os membros do grupo, **porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outro tanto de aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade, ao menos, naquilo que havia nela de mais estável.** (HALBWACHS, 2006, p. 133, grifo nosso)

⁴ *io preferirei l'Italia e per paura di finire a Milano specificherei: Italia del Sud. Infine, proprio per essere sicuro e sempre se non fosse di molto disturbo, chiederei di nascere a Napoli.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 22)

⁵ *E va bene “ dice Salvatore” Ammetto che mi avete convinto e che in Italia si sta benissimo e che Napoli è il migliore paese del mondo.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 22)

Como vimos anteriormente, os personagens exaltam a cidade, reafirmando incisivamente as características positivas dela, o que se vincula ao que é refletido pelo autor sobre como o espaço reúne uma conjuntura de fatores que incidem sobre os homens e, em nossa análise, como o espaço é vivenciado e discutido pelos personagens.

Analisemos, agora, como o personagem principal do romance, Bellavista, é configurado econômica e intelectualmente. Embora o espaço, segundo Borges Filho (2007, p. 35), possa caracterizar os personagens de uma forma subjetiva, como por exemplo, pelos detalhes de uma casa e seus objetos permitirem interpretar se se trata de um alguém rico ou pobre, em *Così parlò Bellavista*, não há descrições objetivas detalhadas, mas, pelos diálogos dos personagens, pode-se afirmar que Bellavista é superior econômica e intelectualmente aos demais, o que o coloca como o mentor, principalmente por supostamente conhecer Nápoles mais que os outros.

O De Crescenzo personagem, no capítulo intitulado “Saverio”, diz que não conhece o professor. Salvatore, então, diz para ele:

Jesus Jesus, mas como um apaixonado por Nápoles como você não conhece o professor Bellavista! O professor conhece Nápoles por dentro e por fora! Ele a pinta! Ele a borda! Engenheiro, sem querer ofender o senhor, o professor Bellavista, quando não bebe, é capaz de responder qualquer pergunta histórica e geográfica sobre a cidade.⁶ (DE CRESCENZO, 2010, p. 28, tradução nossa)

De Crescenzo continua curioso sobre Bellavista e pergunta do que ele é professor. Salvatore responde:

É professor de filosofia, mas agora está aposentado e tem também uns três apartamentos na Riviera di Chiaia, outra casa que é sua propriedade na descida da rua Sant’Antonio na qual mora com a mulher, a senhora Maria, e a filha, senhorita Patrizia.⁷ (DE CRESCENZO, 2010, p. 28, tradução nossa)

Além disso, Salvatore também afirma o seguinte sobre a casa do professor: “A casa do professor é uma daquelas antigas casas napolitanas, com os cômodos grandes, como se fazia antigamente⁸ (DE CRESCENZO, 2010, p. 30, tradução nossa). Pela fala de Salvatore, pode-se, então, estabelecer as relações sociais e econômicas distintas que foram observadas em relação

⁶ *Gesù Gesù, ma come: un appassionato di Napoli come voi che non conosce il professore Bellavista! E quello il professore conosce Napoli dentro e fuori! Ve la pinta! Ve la ricama! Ingegnè, senza voler fare mancamento a voi, il professor Bellavista quando non ha bevuto è capace di rispondere a qualsiasi domanda storica e geografica sulla città.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 28, tradução nossa)

⁷ *È professore di filosofia ma adesso sta in pensione, e poi tiene pure tre quartini alla Riviera di Chiaia oltre alla casa di proprietà sulla scesa di Sant’Antonio dove abita insieme alla moglie signora Maria e alla figlia signorina Patrizia.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 28).

⁸ *La casa del professore è una di quelle vecchie case napoletane, con le camere grandi grandi come si facevano una volta.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 30).

aos outros personagens. Percebemos que Bellavista tem uma posição econômica, social e intelectual mais elevada. Assim como ele, os outros também apresentam posição social semelhante: De Crescenzo é formado como engenheiro e trabalha para uma grande empresa; Passalacqua, é formado e rico. Diferentemente de Salvatore, Saverio e Luigino, que têm posições mais baixas. O primeiro é porteiro, o segundo desempregado e o terceiro cuida da biblioteca particular de um senhor.

Ademais, a menção sobre a casa em que Bellavista mora (antiga e espaçosa) e as outras que ele possui, o que indica a sua posição econômica privilegiada, contribui para analisarmos como a sua perspectiva da cidade é mítico-utópica, pois ele se vale do argumento de que as pessoas que moram em lugares desprivilegiados da cidade representam os verdadeiros napolitanos. Esse argumento não se sustenta, como veremos, porque ele nunca morou em um lugar como o *basso* e, por isso, não tem a experiência necessária para confirmar sua teoria.

Em suma, pelos diálogos e discussões, é possível verificar como os personagens são caracterizados no que se refere a dados socioeconômicos. Verificamos que os aspectos negativos da cidade levantados por eles não interferem na relação positiva que mantém com ela.

Além disto, verificaremos, ainda, que a relação imbricada entre espaço e personagem, nesse romance, é mais explorada pela perspectiva de Bellavista. O modo como os napolitanos se comportam é analisada pelo professor e se concebe conforme as suas crenças filosóficas. Portanto, o capítulo 3 de nosso estudo é dedicado a explorar como o personagem filósofo observa Nápoles e seus moradores. Nesse capítulo, também analisamos outros aspectos filosóficos que relacionam aos napolitanos configurados literariamente por De Crescenzo. Sendo assim, inserimos essas análises em outro capítulo para que o estudo se organizasse em torno de um tópico: a Filosofia, mas que, ainda assim, também se relacionasse ao espaço. Mas, antes, faremos a topoanálise do espaço mais importante do romance, o *basso*, retratado por meio do diálogo de Bellavista e Vittorio. Em seguida, demonstraremos, por meio de outra análise, como Nápoles é figurada como um espaço mítico-utópico, conforme as considerações do professor napolitano.

2.3.1 Topoanálise do *basso* napolitano

No capítulo 13, intitulado “*Il basso*”, o qual consideramos um dos mais importantes por conta da discussão que há sobre os valores éticos napolitanos, Vittorio rebate os argumentos do

professor ao afirmar que a compreensão dele do *basso* não basta para se interpretar a realidade da cidade. Para propor um diálogo que ponha em xeque as premissas do professor, Vittorio sugere a ele uma discussão sobre os problemas de Nápoles. Já o citamos, mas vamos repeti-lo porque nos interessa em nova perspectiva. Ele pergunta ao filósofo: “Segundo você, os *bassi*, o mar poluído, o desemprego, a cólera e por aí em diante, são um exemplo de progresso civil?”¹ (DE CRESCENZO, 2010, p.102, tradução nossa). Bellavista aponta que é uma questão muito complexa de discutir, mas responde:

então, você primeiramente havia começado a citar os *bassi* napolitanos e me perguntou se ao meu parecer os *bassi* poderiam constituir um exemplo de civilização. Pois bem, eu poderia certamente responder a você que, visto de um ângulo epicurista, os *bassi* napolitanos podem ser considerados modelos de civilização”.² (DE CRESCENZO, 2010, p. 102, tradução nossa).

Vittorio, então, critica a visão dele, fazendo-o pensar sobre como o lugar é degradante. Para isso, cita a personagem Filumena Marturano, protagonista da peça *Filumena Marturano*, escrita por Eduardo De Filippo, em 1946.

O enredo da peça é: Filumena, ex-prostituta que viveu em um *basso*, é casada com Domenico Storiano e tem três filhos, mas apenas um deles é de Domenico. Domenico quer se separar para se casar com uma mulher mais jovem, mas Filumena age para que isso não aconteça e ao final Domenico continua casado com ela.

A obra foi adaptada para o cinema com o título: *Matrimonio all'italiana* (Matrimônio à italiana), em 1962. Foi dirigida por Vittorio De Sica e os protagonistas foram interpretados por Sophia Loren e Marcello Mastroianni. No filme, a personagem Filumena, em um dado momento, conta como sua vida foi degradante no *basso* ao ter de se prostituir para conseguir viver, que é exatamente o ponto que Vittorio quer destacar.

Bellavista tenta se explicar novamente, mas não é bem sucedido, então pedem a ele que esclareça sua ideia de civilidade. Ele explica que grandes corporações não transmitem valores humanos para seus empregados, não importa o quanto sejam equipadas e organizadas. Explana ainda que o contato entre as pessoas e a interação humana deveriam tomar o lugar das frias relações empresariais e que o *basso* é um exemplo de lugar que proporciona os tais valores humanos: “mas se por habitação entende amor, família, tribo, amizade, então se pode encontrar

¹*Secondo te Napoli, i bassi, il mare inquinato, la disoccupazione, il colera e via dicendo sono un esempio di progresso civile?* (DE CRESCENZO, 2010, p. 102)

²*Dunque, tu prima hai cominciato a citare i bassi napoletani e mi hai chiesto se a mio parere i bassi potevano costituire un esempio di civiltà. Ebbene io potrei pure risponderti che, visti da un'angolazione epicurea, i bassi napoletani possono essere considerati modelli di civiltà.* (DE CRESCENZO, 1977, p. 102)

no basso alguma coisa que no sexto andar começa a desaparecer”³ (DE CRESCENZO, 2010, p. 106, tradução nossa).

O filósofo continua afirmando que, em várias ocasiões, o governo, o qual ele nomeia ironicamente de “benfeitores”, tentou retirar as pessoas moradoras do *basso*, mas elas sempre retornavam ou se recusavam a sair. Também argumenta que lá se encontram vários contextos sociais:

os “benfeitores” da administração pública acreditaram que os *bassi* fossem apenas habitação e pronto. Mas não: os *bassi* têm também oficinas, escritórios de consulta, clubes esportivos, lugares de encontro, igrejas, sedes de empresas de importação-exportação e sobretudo módulos humanos.⁴ (DE CRESCENZO, 2010, p. 108, tradução nossa)

Para o professor, esse local tem os mesmos espaços sociais e físicos, fornecedores de condições de socialização e suprimento de necessidades, que os lugares privilegiados de Nápoles têm. Frente a essas afirmações do filósofo, Vittorio, que funciona no romance como o contraponto racional da perspectiva mítico-utópica, acusa-o de trapacear e afirma:

Gennà⁵, você trapaceia! Sim-senhor, você trapaceia e sabe trapacear! É lógico que esses pobres cristos recusaram abandonar os *bassi*, mas por quê? Porque os *bassi* representavam a única forma de ganho deles. De que coisa vive a gente dos *bassi*? De comércio e de contrabando. Jogos para as crianças e cigarros para os adultos. Se os benfeitores, como foram chamados por você, tivessem ofertado não apenas um apartamento no sexto andar, mas também um bom emprego, duvido que eles não fossem embora às pressas de suas tocas.⁶ (DE CRESCENZO, 2010, p. 108, tradução nossa)

O adversário do professor, neste trecho, aponta as condições econômicas nas quais as pessoas daquela região vivem: dependem da venda de produtos ilegais e variados para conseguir dinheiro. A discussão permanece e Bellavista prossegue tentando convencer o outro de que as pessoas, mesmo se lhes forem ofertadas condições melhores de vida, continuariam a preferir morar lá.

³ *Ma se per abitazione intendi amore, famiglia, tribù, amicizia, e allora possiamo trovare nel basso qualcosa che al sesto piano incomincia a scarseggiare.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 106)

⁴ *“benefattori” della pubblica amministrazione avevano creduto che i bassi fossero solo delle abitazioni e basta. E invece no: i bassi sono anche botteghe, studi di consulenza, clubs sportivi, luoghi d’incontro, chiese, sedi di ditte import-export e sopra tutto moduli umani.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 108)

⁵ Abreviação afetuada para Gennaro (Gennaro Bellavista), assim como Vittò (Vittorio).

⁶ *Gennà tu bari! Sissignore, tu bari e sai di barare! È logico che quei poveri cristi si sono rifiutati di abbandonare i bassi, ma questo perché? Perché i bassi rappresentavano anche l’unica loro forma di guadagno. Di che cosa vive la gente dei bassi? Di commercio e di contrabbando. Pazzielle per i bambini e sigarette per i grandi. Se i benefattori, come li hai chiamati tu, avessero offerto non solo l’appartamento al sesto piano ma anche un buon impiego, ti faccio vedere io se non se ne andavano di corsa dalle loro tane.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 108)

Em um dado momento, enquanto a discussão se desenrola, Bellavista explica que o *basso* tem uma função importante na cidade:

Você deve saber que os *bassi*, neste último século, desenvolveram uma importantíssima função social: Você já pensou que Nápoles é a única grande cidade do mundo livre de bairros exclusivamente populares? Os guetos dos sub-proletariados, típicos das cidades fortemente industrializadas, como Turim ou como Chicago, não existiram nunca na nossa cidade. Em Nápoles, a população habitava o *basso*, os nobres nos assim nomeados “primeiros andares nobres” e a burguesia aos andares superiores. Essa estratificação social de tipo vertical favoreceu obviamente a troca cultural entre as classes, evitando um dos piores males do classismo e isto é sempre a maior variedade cultural entre o pobre e o rico.⁷ (DE CRESCENZO, 2010, p. 109, tradução nossa)

A afirmação se refere às trocas no sentido humano, de se conseguir ignorar as diferenças e ter uma boa convivência. Bellavista acentua que em Nápoles não houve, como em Turim e Chicago, a separação em bairros de pobres ou de ricos. Segundo as suas ponderações, na cidade napolitana, as classes sociais habitam o mesmo espaço e isso faz com que haja uma troca cultural e, conseqüentemente, o impedimento da rivalidade entre elas.

Levando em conta a discussão sobre o *basso*, cabe aqui uma análise sobre as perspectivas espaciais de verticalidade: alto x baixo, sugerida por Borges Filho:

Ao analisarmos o espaço (cenário, natureza, ambiente e paisagem) podemos começar pelas coordenadas espaciais em que está situado. Por coordenadas espaciais, entendemos a espacialidade que se organiza em torno, basicamente, dos eixos horizontal e vertical. Dessa maneira, o topoanalista deverá verificar no eixo vertical as coordenadas: alto x médio x baixo. Em muitos casos, esse eixo é bipolar, tendo sua oposição resumida pelos extremos, isto é: alto x baixo. (BORGES FILHO, 2007, p. 57).

Verificamos que, como pontuado pelo autor, os extremos *alto x baixo* são significativos no contexto aqui analisado. O próprio nome usado para a moradia de pobres de Nápoles “*basso*” (baixo), indica a posição social dessas pessoas: ocupam baixo prestígio social e econômico.

A palavra “baixo”, tanto pode ser usada denotativamente para lugares físicos de posição baixa ou ao nível do chão, por exemplo, como também conotativamente, para posição social ou

⁷ *Devi sapere che i bassi in questi ultimi secoli hanno svolto un'importantissima funzione sociale: non hai mai pensato che Napoli è l'unica grande città del mondo priva di quartieri esclusivamente popolari? I ghetti del sottoproletariato, tipici delle città fortemente industrializzate, come Torino o come Chicago, non sono mai esistiti nella nostra città. A Napoli il popolino abitava nei bassi, i nobili al cosiddetto “primo piano nobile” e la borghesia ai piani superiori. Questa stratificazione sociale di tipo verticale ha ovviamente favorito gli scambi culturali tra le classi, evitando uno dei peggiori ma li del classismo e cioè il sempre maggiore divario culturale tra il povero e il ricco.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 109)

aspectos negativos como desprestígio ou inferioridade. Segundo os verbetes do *Dicionário Caldas Aulete*, a palavra “baixo” pode significar:

2. Que está a pouca distância vertical de determinado plano ou nível, esp. do chão ou da superfície da terra (teto baixo; nuvens baixas; voo baixo).
 6. (Ref. a ou próprio da parcela de uma sociedade ou população) que tem pouco prestígio social ou pouco poder econômico (classe baixa, baixo comércio)
 7. Cujas medida ou valor é inferior ao normal (renda baixa; pressão baixa).
 12. Pej. Vulgar, ordinário; que revela falta de educação, refinamento ou civilidade
- 1Fig. Desprestigiado, em situação difícil ou de inferioridade; em dificuldades: *Ele anda meio por baixo na firma.*⁸

A discussão que o texto propicia sobre as perspectivas espaciais dão margem para refletirmos sobre como a cognição humana direciona a linguagem. Basta verificarmos, como sugerido pelos significados do verbo “baixo” em contraposição a palavra “alto”, sobre as comparações que se faz, tais como: “baixo salário”, “alto cargo”, “abaixo da linha da pobreza”, “altamente recomendado” etc. Fica claro no diálogo, pelos usos do próprio nome dado ao espaço da moradia dos pobres: “baixo” e dos usos da frase “vida no sexto andar” a diferenciação de quem tem posição social e econômica melhor de quem não tem. Sobre tais discussões, Ivete Lara Camargo Walty e Nancy Maria Mendes afirmam:

É fácil observar ser a linguagem das relações espaciais meio fundamental de percepção do real. Assim é que as noções alto/baixo, vertical/horizontal, direita/esquerda, próximo/distante, fechado/aberto são elementos utilizados na construção de modelos culturais, religiosos, políticos, econômico-sociais, morais etc. base organizadora de uma imagem do mundo. Tomando como exemplo a oposição alto/baixo, podemos observar que ela não se limita ao âmbito geográfico, mas revela uma série de concepções ideológicas presentes nas produções simbólicas da sociedade: prende-se a ideia religiosa de céu e inferno, à divisão de classes sociais, a conceitos morais, psicológicos, etc. Isso se reflete não só na linguagem cotidiana, mas também na terminologia técnico-científica. Expressões como “ele está por cima”, “ele está por baixo”, “isso é uma baixaria” [...] corporificam tais concepções ideológicas. [...] Tais categorias, necessariamente estão presentes na narrativa ficcional, já que ela constitui uma espécie de leitura do mundo em que o espaço geográfico se metaforiza numa simbiose com os demais elementos. (WALTY; MENDES, 1985, pp. 87-88)

As autoras apontam como a espacialidade referida na linguagem revelam “concepções ideológicas”. A verticalidade exposta na fala de Bellavista: “essa estratificação de tipo vertical [...]” (DE CRESCENZO, 2010, p. 109), demonstra conotativa e denotativamente quem mora no *basso*. As pessoas que moram em andares que dão diretamente para a rua estão nos andares mais baixos dos prédios e também ocupam posição social e econômica desprivilegiadas.

⁸ Verbo retirado do *Dicionário on-line Aulete*, disponível em: <</http://www.aulete.com.br/baixo//>>. Acesso em 16 de abril de 2019.

Vittorio, defendendo seu ponto de vista, afirma sobre as questões sociais e econômicas que envolvem os moradores das pequenas locações no térreo:

Hoje, porém, não é mais assim: hoje os ricos abandonaram *Spaccanapoli* e se mudaram todos para seus guetos da rua Orazio e rua Petrarca, onde, haja vista, não há os *bassi*. Nos quarteirões dos *bassi*, por outro lado, ficaram só os pobres, talvez felizes, como diz você, mas certamente mais pobres do que antes.⁹ (DE CRESCENZO, 2010, p. 110, tradução nossa)

Ele rebate o que Bellavista vê como positivo, ao mencionar que ricos e pobres ocupavam o mesmo espaço. O que antes era uma questão de verticalidade: pobres ocupando as habitações no térreo, diretamente de frente para as ruas, e os melhores economicamente ocupando as habitações mais superiores, se tornou uma questão de perspectiva, isto é: longe x perto (Borges Filhos, 2007, p. 60).

As pessoas mais ricas, segundo Vittorio, abandonaram o *basso* para se mudarem para bairros distanciados, configurados no texto literário por suas ruas principais cujos nomes são: rua Petrarca e rua Orazio, que ficam de frente para o mar, no bairro Posillipo (Imagem 2.1.1), enquanto que os pobres permaneceram na região central da cidade, nas moradias simples dos térreos dos prédios. Vejamos a seguir uma imagem de como se constitui um *basso*:

Imagem 2.3.1 Beco de um dos *bassi*.



Fonte: <http://footage.framepool.com/es/shot/718464576-escuter-ropa-napoles-pasaje-calle>

⁹Oggi però non è più così: oggi i ricchi hanno abbandonato Spaccanapoli e si sono trasferiti tutti nei loro ghetti di Via Orazio e di Via Petrarca, dove, guarda caso, bassi non ce ne sono. Nei quartieri dei bassi, invece, sono rimasti solo i poveri, forse felici come dici tu, ma sicuramente sempre più poveri di prima. (DE CRESCENZO, 2010, p. 110)

Podemos ver na imagem como o *basso* é constituído espacialmente: As ruas são estreitas e passam por ela pessoas e automóveis, como as motos que podem ser vistas na imagem. As portas das casas ficam de frente para a rua. Muito diferente de como as ruas que são citadas por Vittorio ao rebater Bellavista que ficam no bairro de Posillipo (Imagem 2.1.1.1).

Sobre isso, podemos analisar também que os *bassi*, que se constituem como um lugar marginal (palavra que advém de “margem”, o que está a margem, não no centro) por serem desprivilegiados, não ficam nas redondezas da cidade, mas exatamente no centro dela, o que relaciona ao afirmado por Bellavista de que esse lugar é o centro de Nápoles. Nesses termos, o *basso* ocupa tanto o lugar espacial/empírico: o centro da cidade, quanto o simbólico: a sua importância enquanto representante da napolitanidade. Já os bairros privilegiados, como Posillipo, ficam na encosta, de frente para o mar e longe do centro e que, portanto, não representam Nápoles tanto quanto o *basso*.

Se pensarmos na análise do estudioso Antonio Candido, em *O discurso e a cidade* (1993), ao se deter na obra de Aluísio Azevedo, *O cortiço* (1890), encontramos algumas similaridades no que aponta Candido sobre o espaço do cortiço e sua relação com o romance aqui estudado. Candido afirma: “Na composição, o cortiço é o centro de convergência, o *lugar* por excelência, em função do qual tudo se exprime. Ele é um ambiente, um meio – físico, social, simbólico –, vinculado a certo modo de viver e condicionando certa mecânica das relações” (1993, p. 138). Nesse sentido, tanto o cortiço quanto o *basso* detém o “modo de viver” e “condiciona certa mecânica das relações”, muito embora Candido aponte o cortiço como um espaço que denigre os personagens e que os suga a um destino fatal, enquanto que para o personagem Bellavista, o *basso*, mesmo com a conotação negativa atribuída por Vittorio, condiciona seus habitantes a um polo de aspecto não só positivo, mas que define quem são os verdadeiros napolitanos.

Dito isto, os dois colegas diferem diametralmente na perspectiva com a qual olham para o *basso*: Bellavista o entende como um espaço social no qual, apesar da pobreza e das condições precárias de vida, a dimensão humana, ou seja, a experiência do contato humano e das trocas de valores lhe confere um aspecto positivo; Vittorio, por sua vez, acredita que essas experiências humanas não são suficientes para que seja interpretado como um espaço que carregue uma dimensão social positiva. Sobre isso, como sustenta Isadora Dutra, os espaços da cidade podem suscitar diferentes visões e expectativas. A autora afirma:

a cidade gera discursos contraditórios e ao mesmo tempo coerentes com a cidade concreta. Não se trata de discurso verdadeiro ou falso. Tudo o que se diz a respeito de uma cidade é ao mesmo tempo verdadeiro e não verdadeiro já que todo discurso

a seu respeito só pode ser fragmentário. A cidade é ponto de vista. A cidade é feita das metamorfoses do olhar. A cidade é como uma narrativa em que não há sentido fixo porque é processo. Daí a impossibilidade da completa correspondência entre a cidade concreta e os discursos, ainda que estes sejam igualmente contraditórios e coerentes em relação a ela. Assim, ela torna-se inapreensível e, sendo inapreensível, torna-se mistério. Olhar a cidade é tentar decifrar o mistério. (DUTRA, 2014, p. 176)

Vemos, então, como a cidade gera diferentes perspectivas e discursos. Assim como afirma a autora, a cidade é um mistério a ser decifrado. Em nossa análise, Nápoles, e principalmente o *basso*, são os dois objetos de tentativa de decifração, gerando modos de leitura e de interpretação diferentes pelos dois personagens destacados aqui.

Em suma, tocando os aspectos diametrais, o *basso* é associado às classes sociais que o ocupam e embasa a análise social de Bellavista ao compará-lo a outros lugares do mundo. Ao fazer essa análise, o professor napolitano estabelece como percebe Nápoles, configurando-a, em nossa análise, como mítico-utópica.

Como essa passagem do romance é elementar para se compreender as teorias de Bellavista, a retomaremos no capítulo 3 de nosso estudo, especificamente na análise sobre como se dá a ética epicurista em Nápoles. A seguir, dando continuidade à análise sobre a perspectiva mítico-utópica do professor, analisaremos como a cidade é elevada a partir da percepção do filósofo.

2.4 A relação mítico-utópica de Bellavista e Nápoles

Analisaremos, neste subcapítulo, como Bellavista interpreta Nápoles. Para tanto, discutiremos, brevemente, o uso do termo “mito”, já que ele carrega diversas definições e também a discussão sobre o termo “utopia”, que também vem sendo usado em diferentes contextos.

A relação mítica que observamos entre o personagem filósofo e a cidade se refere ao que se entende sobre como a mente humana pode exaltar valores, por exemplo, por meio de narrativas. Nesse sentido, Artur Da Tavola entende que:

O exagero da realidade, a aparente mentira são, apenas, um recurso retórico ou alegórico da mente (mente e mentir têm o mesmo radical), para expressar realidades fundas e/ ou ignotas, ainda não apropriadas de modo diferenciados pela consciência. **Mito é uma forma comunicativa de conservar e de significar um valor através de um símbolo ou meta-símbolo, que expressa, amplia, antecipa, fixa, esclarece, oculta ou exalta o valor significado [...].** É uma forma comunicativa, jamais uma mentira. Seu conteúdo é o que existe de mais verdadeiro

na mente do homem. Por isso, aliás, **o mito que é verdade (da mente) aparece às vezes sob imagem de exaltação, fabulação ou exagero.** (DA TAVOLA, 1985, p. 11, grifos nossos)

Vimos que Bellavista expressa opiniões sobre a cidade que ama a partir do que interpreta dela, de modo que fica clara sua “verdade profunda da mente”, a “exaltação” e o “exagero” (nas palavras de Da Tavola), que ele busca compartilhar com os personagens que participam de suas discussões. Nesse sentido, entendemos que o mito está intimamente ligado à ideia de utopia, o que causa certa ambiguidade, pois, se é uma verdade, como pode ser utópica? Christopher Yorke esclarece:

Nesta conjuntura, quando começamos a considerar mais cuidadosamente a distinção entre utopia e mito, nossas preocupações teóricas começam a se intensificar: pois o que é mito, além de ser uma ficção, algo que existe apenas como uma ideia? E temos que reconhecer que os mitos compartilham esse senso de “ideal” com as utopias; mas eles diferem nesse outro sentido, em que eles não são “perfeitos e desejáveis” [...]. Como o mito não apela para razão, não podemos nos obrigar a racionalmente preferi-lo a outros estados de coisas. Mito é preferido, onde é preferido, devido ao apelo de seus outros recursos. Centrado, como o mito, em fenômenos, experiência e intuição, ele atende a certas necessidades e desejos psicológicos, emocionais ou espirituais. Entretanto, devido às suas narrativas implausíveis, os mitos carecem de persuasão racional – portanto, devemos suspender nossa racionalidade para considerar os mitos plausíveis. Essa distinção é uma ferramenta importante para desambiguar o utópico do mitológico. Mitos são histórias que fornecem quadros teóricos não racionais de modo que se pode interpretar o mundo de forma não reflexiva. Eles servem principalmente ao papel que poderíamos chamar de “ficções explicativas”.¹ (YORKE, 2007, p. 202, tradução nossa)

Como pontua Yorke, o mito difere de utopia por “atender necessidades e desejos psicológicos, emocionais e espirituais”, enquanto a utopia pode inferir o que se é desejável ou, nas palavras do autor, “perfeito”. Veremos, que a “perfeição”, no entanto, de um outro ponto de vista, não é necessariamente cabível ao termo utopia.

No entanto, a nosso ver, a partir da análise que empreendemos, percebemos que os conceitos de mito e de utopia se mesclam na perspectiva bellavistana a respeito de Nápoles,

¹ *for what is a myth but a fiction, something that exists only as an idea? And we have to concede that myths share this sense of ‘ideal’ with utopias; but they differ in that other sense, in that they are not ‘perfect and desirable’. Indeed, myths are often employed to justify corrupt or otherwise odious regimes; they are ‘ideological’ in Karl Mannheim’s sense of the word. As the myth does not appeal to reason, we cannot bring ourselves to rationally prefer it to other states of affairs. Myth is preferred, where it is preferred, due to the appeal of its other features. Centered, as myth is, on phenomena, experience, and intuition, it caters to certain psychological, emotional, or spiritual needs and wants. Due, however, to their implausible narratives, myths lack rational persuasiveness—thus we must suspend our rationality to find myths plausible. This distinction is an important tool for disambiguating the utopian from the mythological. Myths are stories that provide non-rational theoretical frameworks through which one can non-reflexively interpret the world. They chiefly serve the role of we might call ‘explanatory fictions’.* (2007, p. 202)

pois ele a analisa de forma que sobressaem as suas “expectativas emocionais e psicológicas” (nas palavras de Yorke), ao mesmo tempo em que vê a cidade, não como perfeita, mas cujas características são irreprováveis e que fornecem aos napolitanos condição excelente para se viver.

Ademais, o discurso de Bellavista sobre Nápoles e a forma como o romance é estruturado por De Crescenzo dialogam com outros livros. Veremos mais à frente, no capítulo sobre Filosofia, que uma das inspirações do autor são os diálogos platônicos.

Apesar de não ser mencionada a *Utopia* (1516), de Thomas More, há também uma relação mesmo que indireta com ela. Em *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, na introdução, Fatima Vieira afirma que tanto *A Republica*, de Platão quanto a obra de More são embasadas na discussão de como a sociedade pode se estruturar de forma que propicie o melhor para seus habitantes. Vieira afirma:

a ilha de Utopia fala e afirma suas três principais características: (1) é isolada, separada do mundo; (2) rivaliza com a cidade de Platão, e acredita-se ser superior a ela, uma vez que o que na cidade de Platão é apenas esboçado, na Utopia, é apresentado como tendo sido alcançado; (3) seus habitantes e suas leis são tão maravilhosos que deveriam ser chamados de Eutopia (o lugar bom) em vez de Utopia.² (VIEIRA, 2010, p. 4, tradução nossa)

Devemos aqui evidenciar, a princípio, que “utopia” tem também o significa de “lugar ou estado ideal”. Discutiremos mais a respeito da semântica da palavra adiante.

Observamos, na reflexão feita no subcapítulo “2.3 A caracterização dos personagens e a influência do espaço”, que os personagens destacam Nápoles em relação a outros países, inclusive da própria Itália. Nesse sentido, Nápoles não é uma ilha separada, como a Utopia de More, mas se destaca dentre os outros países do mundo, na perspectiva dos personagens. Além disso, na discussão entre Vittorio e Bellavista, visados aqui, no capítulo “2.3.1 Topoanálise do *basso* napolitano”, vimos que, embora Bellavista não afirme que a cidade é perfeita, ainda assim a considera ideal para seus moradores.

Em *Utopia*, de More, o autor cria uma cidade inspirada nas descobertas das terras da América do sul, na qual a sociedade funciona em ótimas condições e as leis são pensadas e colocadas em prática das formas mais justas possíveis. Nessa obra, o personagem Rafael Hythlofoy, navegador português, narra aos seus colegas como é a cidade de Utopia, ao mesmo

² the island of Utopia speaks and states its three main characteristics: (1) it is isolated, set apart from the world; (2) it rivals Plato's city, and believes itself to be superior to it, since that which in Plato's city is only sketched, in Utopia is presented as having been achieved; (3) its inhabitants and its laws are so wonderful that it should be called Eutopia (the good place) instead of Utopia. (2010, p. 4)

tempo em que ele e seus colegas discutem como a sociedade inglesa poderia refletir sobre novas leis para tornar o país melhor.

A relação que se estabelece entre a obra de More e de De Crescenzo é a da discussão em torno dos mesmos assuntos: a cidade e como se vive nela. De qualquer maneira, o que nos interessa é como o termo *utopia* pode ser pensado para interpretar a obra do autor napolitano.

O termo, segundo Vieira, ganhou diversos outros significados depois de ser criado por More. Em sua morfologia, de base grega, é composta por *ouk* (que significa “não”, reduzido por *u*), mais o sufixo “ia”, o que indica lugar, e *topos* (lugar) (2010, p. 4), resultando, então, em *utopia*. Segundo Vieira: “Etimologicamente, utopia é um lugar que é um não-lugar, simultaneamente por um movimento de afirmação e negação” (2010, p. 4). Ainda segundo a autora, o sentido da palavra manteve a sua concepção original de um lugar fantasioso, mas foram sendo adicionadas mais significações o que acabou levando o termo a outros campos do conhecimento. A autora afirma que a palavra tem quatro significados principais:

Historicamente, o conceito de utopia foi definido com relação a uma das quatro características: **(1) o conteúdo da sociedade imaginada (ou seja, a identificação da sociedade com a ideia de 'lugar bom', uma noção que deveria ser descartada, uma vez que é baseada em uma concepção subjetiva do que é ou não desejável, e considera a utopia como essencialmente em oposição à ideologia prevalecente);** (2) a forma literária na qual o imaginário utópico se cristalizou (que é um modo muito limitante de definir a utopia, pois exclui um número considerável de textos que são claramente utópicos em perspectiva mas que não obedecem rigorosamente ao modelo narrativo estabelecido por More); (3) a função da utopia (isto é, o impacto que isso causa em seu leitor, incitando-o a agir (uma definição que deve ser rejeitada, pois leva em conta apenas a utopia política); (4) o desejo de uma vida melhor, causada por um sentimento de descontentamento em relação à sociedade em que se vive (a utopia é então vista como uma questão de atitude)³ (VIEIRA, 2010, p. 6, tradução nossa, grifo nosso)

Embora Vieira faça considerações de como a utopia deva ser levada em conta ou não, em nossa análise, percebemos que Bellavista interpreta Nápoles utopicamente, a nosso ver, forma relacionada a como a autora descreve o termo no item 1) “sociedade imaginada, um bom lugar, e subjetiva”. Nesse sentido, Bellavista não imagina ou cria uma sociedade nova, mas aponta Nápoles como já sendo utopia, fato que se relaciona à afirmação de Vieira: “Embora a

³ *Historically, the concept of utopia has been defined with regard to one of four characteristics: (1) the content of the imagined society (i.e., the identification of that society with the idea of 'good place', a notion that should be discarded since it is based on a subjective conception of what is or is not desirable, and envisages utopia as being essentially in opposition to the prevailing ideology); (2) the literary form into which the utopian imagination has been crystallized (which is a very limiting way of defining utopia, since it excludes a considerable number of texts that are clearly utopian in perspective but that do not rigorously comply with the narrative model established by More); (3) the function of utopia (i.e., the impact that it causes on its reader, urging him to take action (a definition that should be rejected as it takes into account political utopia only); (4) the desire for a better life, caused by a feeling of discontentment towards the society one lives in (utopia is then seen as a matter of attitude)* (2010, p. 6)

ideia de utopia não deva ser confundida com a ideia de perfeição, uma de suas características mais reconhecíveis é seu discurso especulativo sobre uma organização social inexistente que é melhor que a verdadeira Sociedade”⁴ (2010, p. 7). Ou seja, Bellavista não afirma que Nápoles é perfeita, mas acredita que sua organização social se estabelece como ideal aos napolitanos. Interpretação que é constantemente rebatida por Vittorio.

Ainda refletindo sobre o termo *utopia*, as afirmações de Michel Foucault colaboram na discussão a respeito do tema. O estudioso francês sustenta que existem dois modos abrangentes de interpretação de espaços que definem as relações entre os homens: as utopias e as heterotopias. Para Foucault:

As utopias são os posicionamentos sem lugar real. São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais. (FOUCAULT, 2009, p. 414)

As utopias, então, para o pensador francês, são não lugares. O que é o oposto das heterotopias, pois estas são reais e abertamente visíveis. Contudo, elas demarcam um espaço ambíguo por nele estarem situadas condições de realidade múltiplas em significado. Marisa da Gama Khalil explana que:

as utopias e as heterotopias são dois amplos modos de posicionamentos espaciais que definem o homem em relação à sociedade. A espacialidade utópica representa o desejo da sociedade aperfeiçoada, é o espaço da fábula, da irreabilidade; o espaço heterotópico corresponde a posicionamentos reais abalizados no interior de uma cultura e que, ao mesmo tempo em que são representados, abroglham contrapostos e invertidos. As utopias consolam, pois se elas não têm espaço no real, deflagram um espaço mágico, confortável, linear, e descortinam lugares simplificados. Por isso a sociedade tem o desejo da utopia, da organização da cultura. As heterotopias, inversamente, desassossegam, inquietam, porque são reais e descortinam um vasto número de realidades possíveis, sobrepostas, despedaçadas, múltiplas. (GAMA-KHALIL, 2010, p. 225)

Sendo assim, podemos refletir como Bellavista afasta o olhar heterotópico que Vittorio sustenta ao longo das discussões, tanto do *basso* quanto de Nápoles no geral, e mantém a sua interpretação utópica, isto é, “essencialmente irreal”, se pensarmos em Foucault. Nesse sentido, a utopia se desdobra na interpretação que o professor tem principalmente do *basso* e de todos os outros lugares que ele nomeia de “coração de Nápoles”, como a praça do Mercado, os Bairros Espanhóis etc, isto é, onde as pessoas pobres da cidade circulam. Ademais, as heterotopias, em

⁴ Although the idea of utopia should not be confused with the idea of perfection, one of its most recognizable traits is its speculative discourse on a non-existent social organization which is better than the real Society. (2010, p.7)

nossa análise, podem ser associadas àqueles lugares apontados no capítulo 2.1.2 “Espaços conotativos”, como as ruas dei Mille ou Chiaia, que são lugares onde circulam as pessoas de classe social mais alta. Veremos no capítulo 3.4, sobre Epicuro, que o professor acredita que os napolitanos preferem viver os prazeres epicuristas em detrimento daqueles vãos: riqueza e luxo dela decorrente. Dessa maneira, as heterotopias, em nossa análise, correspondem aos espaços onde há indícios de consumo e luxo, explicitam aquilo que Bellavista vê como negativo e, portanto, abrangem diversos significados e “realidades possíveis, sobrepostas, despedaçadas, múltiplas”, como aponta Gama-Khalil, por não apresentarem as qualidades que o *basso* possui.

Continuando nossa análise acerca da interpretação mítico-utópica do professor napolitano, vemos que, na adaptação fílmica de *Così parlò Bellavista*, no momento em que o professor conversa com o camorrista que chantageia seu genro, essa perspectiva de Bellavista sobre a cidade é perceptível. Ele pergunta ao criminoso, quando este ameaça a vida de Giorgio, em que lugar ele nasceu. O diálogo ocorre da seguinte forma, a partir do momento 01: 09: 52 do filme:

- Você nasceu em Nápoles? (Bellavista)
- Sim, porque? (Camorrista)
- Em Nápoles, Nápoles? Ou na província? (Bellavista)
- Não. Nápoles, centro. Nasci nos Quarteirões espanhóis (Camorrista)
- De pais estrangeiros? (Bellavista)
- Não, de pais napolitanos. Mas porque está me fazendo este interrogatório? (Camorrista)
- Porque me parece estranho que um napolitano, um homem de amor, possa ser assim impiedoso contra outra pessoa, a ponto de ameaçá-la de morte só por causa de dinheiro. (Bellavista)
- Professor, mas onde você mora? Nápoles não é mais aquela que foi uma vez. Há 200.000 desempregados que morrem de fome. (Camorrista) (*Così parlò Bellavista* - filme, 1984)

O diálogo continua com o professor afirmando que, pode até ser que exista miséria em Nápoles, mas as ações criminosas e violentas não justificam o comportamento desses napolitanos. Percebemos claramente como Bellavista atribui ao território da cidade a responsabilidade de como os napolitanos se comportam. Ele descarta a relação complexa de fatores sociais, políticos, históricos, econômicos e culturais que estabelecem como um indivíduo se constitui, dando diretamente ao espaço da cidade tais funções. Isso fica evidente quando o professor tenta confirmar se o criminoso não nasceu nos territórios vizinhos de Nápoles e assim culpar o comportamento do camorrista por ele ter nascido em outro território que não fosse napolitano.

Logo no prefácio do romance, De Crescenzo, assim como Bellavista, apresenta Nápoles como um lugar mítico-utópico. Ele afirma:

Neste ponto, no entanto, gostaria de tentar expressar um conceito: Nápoles para mim não é a cidade de Nápoles, mas de fato um componente da alma humana que eu sei que posso encontrar em todas as pessoas, sejam elas napolitanas ou não. Isso que eu contesto com todas as minhas forças é o suposto alegado entre "napolitaneidade" e ignorância popular. Em poucas palavras, eu me recuso a acreditar que não seja possível melhorar as condições de vida de um povo sem dever, forçosamente, renunciar ao conteúdo humano de seu modo de ser. Às vezes eu acho que Nápoles ainda pode ser a última esperança que resta para a raça humana.⁵ (DE CRESCENZO, 2010, p. 9, tradução nossa)

Ao expressar que Nápoles, para ele, é um componente da alma humana, seu pensamento se mescla ao de Bellavista, já que o professor diz algo semelhante no romance, de que Nápoles não é apenas um lugar, mas uma qualidade, como veremos adiante. Sendo assim, ao alçar Nápoles a um adjetivo ou qualidade, fica evidente a relação afetiva e eufórica, não só do personagem, mas também do autor em relação a esse espaço.

O modo como o professor acentua positivamente Nápoles é mais explícito no capítulo sobre o *basso*, como vimos. Retomemos, então, à reflexão sobre ele para continuarmos a análise, apontando, antes, algumas questões ainda sobre espaço.

O espaço, de acordo com Antonio Fernando Teixeira (1992), cria diversas relações entre o homem e o local onde ele vive, pois pode ser conflituoso e carregado de estigmas sociais, como Vittorio percebe o *basso*, mas também pode criar laços profundos dando lugar a uma experiência afetiva, como visto em Bellavista. Ademais, como sugere Pesavento, há um conjunto de relações profundas entre o espaço da cidade e seus habitantes: “Assim, a cidade é um fenômeno que se revela pela percepção de emoções e sentimentos dados pelo *viver urbano* e também pela expressão de utopias, de esperanças, de desejos e medos, individuais e coletivos, que esse habitar em proximidade propicia” (2007, p. 14, grifo da autora).

Além disso, ainda segundo Teixeira, a casa é o primeiro lugar onde o homem pode criar um vínculo afetivo (1992, p.74). Podemos expandir a concepção sobre o laço entre o homem e sua casa para um espaço mais amplo, como o bairro e a vizinhança, onde se tem contato com as pessoas fora do âmbito familiar, mas que compõem um círculo social próximo. Para mais, verticalizando nossa análise, podemos refletir sobre o que afirma Dutra, de que, entre a cidade factual e a cidade sonhada, há a interpretação de quem as vê:

⁵A questo punto però io vorrei tentare di esprimere un concetto: Napoli per me non è la città di Napoli ma solo una componente dell'animo umano che so di poter trovare in tutte le persone, siano esse napoletane o no. Ciò che io contesto con tutte le mie forze è la conseguenzialità presunta tra “napolenità” ed ignoranza popolare. In parole povere io mi rifiuto di credere che non sia possibile migliorare le condizioni di vita di un popolo senza dover forzatamente rinunciare ai contenuti umani della sua maniera di essere. A volte penso addirittura che Napoli possa essere ancora l'ultima speranza che resta alla razza umana. (DE CRESCENZO, 2010, p. 9)

Sobre a cidade concreta paira a aura da cidade sonhada, existente como referência mítica no discurso sobre a cidade. A cidade ideal, diferente da concreta, distante até, pairando apenas como uma reminiscência do que nunca existiu, muitas vezes persiste no discurso que a cidade produz a respeito de si mesma e nos olhares que a observam, de dentro ou de fora. O olhar, assim como o discurso, sobre a cidade também é uma distorção da cidade concreta, para a virtude ou para o defeito. Uma distorção nascida do sonho da cidade ideal, que nunca ou raramente se concretiza porque a cidade concreta existe como defasagem desta. (DUTRA, 2014, p. 179)

Ou seja, o professor tem uma referência mítica da cidade e a faz transparecer em seu discurso. Sendo assim a perspectiva positiva, no sentido de otimista, que o filósofo tem do *basso*, interliga-se à noção de como o homem se conecta positivamente ao espaço. As interconexões pessoais que Bellavista afirma existirem nas habitações pobres e simples nos andares térreos da região central se dão a partir de uma relação social estabelecida entre pessoas que habitam o mesmo espaço e a mesma condição social. Para Teixeira, as relações sociais dadas em certas condições, como a dos segregados, pode criar um vínculo maior de interações e essa segregação pode não ser percebida. Ele entende que:

A descontinuidade origina o controle do espaço e, em consequência, o domínio da própria existência. **A habitação satisfaz então na medida em que assegura a privacidade e a actividade urbana e profissional, ainda que objectivamente seja considerada como insalubre e degradada. Nessa medida, é fonte de satisfação e, mesmo quando marginalizada e segregada, não desencadeia sentimentos e acções de reivindicação e de revolta.** Se a descontinuidade, por um lado, permite a visibilidade da diferença e, por isso, potencia o conflito, por outro, o domínio do espaço próprio cria e desenvolve um grau mais ou menos elevado de satisfação ligada à sensação de autonomia. Esta última situação impede normalmente ou faz calar qualquer potencial conflito. (TEIXEIRA, 1992, p. 78, grifo nosso)

Bellavista acredita que as moradias pobres possuem os mesmos espaços sociais e estruturais que qualquer outro lugar de Nápoles tem, possibilitando a satisfação sugerida por Teixeira. O professor afirma, como já visto anteriormente, que o *basso*: “tem também oficinas, escritórios de consulta, clubes esportivos, lugares de encontro, igrejas, sedes de empresas de importação-exportação e sobretudo módulos humanos” (DE CRESCENZO, 2010, p. 108, tradução nossa).

Contudo, todas essas afirmações partem de uma experiência não vivida por ele, já que nunca morou em um local assim e nem deseja morar. Ele diz: “É lógico que depois de ter morado a vida toda em um apartamento, não conseguiria mais sobreviver em um *basso*, mas

isso não tira nenhum valor das minhas reflexões a respeito da capacidade de amor da vida nos becos⁶” (DE CRESCENZO, 2010, p. 108, tradução nossa).

Ainda assim, apesar de utópica, a posição de Bellavista advém desse sentido afetoso, baseada na suposição de que os moradores estão mais preocupados com as relações afetivas e sociais do que materiais em relação a um espaço que, de um ponto de vista social crítico, é marcado por diferenças que destacam negativamente as moradias térreas pobres.

No trecho a seguir, Vittorio, percebendo que Bellavista excede otimisticamente sua interpretação em relação à cidade, afirma:

E agora que coisa quer que eu te diga: renuncio. Mas em compensação sei o que você sabe. Sim-senhor, eu sei que você, quando caminha por Nápoles, **sabe que aquela que vê não é a Nápoles sua, essa Nápoles existe apenas na sua cabeça e que, talvez, nunca tenha existido**”.⁷ (DE CRESCENZO, 2010, p. 114, tradução nossa, grifo nosso)

Ao reforçar que Bellavista exagera em seus argumentos, Vittorio explicita e critica o modo mítico-utópico que o outro interpreta a cidade.

A visão mítico-utópica de Bellavista, ao focalizar os locais dessas habitações simples como um espaço positivo de troca de relações, como pontuado por Vittorio de que a Nápoles do filósofo talvez só exista na cabeça dele, relaciona-se ao que Da Tavola acredita como mito: “verdade profunda da mente” ou “fabulação exagerada” visto que a inteligência exaltada desses espaços por Bellavista se realiza em sua verdade profunda e também a como é construído o mito em torno de Nápoles. Bellavista afirma, ao final da discussão com Vittorio:

“Quem sabe como Nápoles é verdadeiramente? Contudo eu às vezes penso que mesmo se a Nápoles, aquela que eu digo, não existisse como cidade, existiria seguramente como conceito, como adjetivo. E penso ainda que Nápoles seja a cidade mais Nápoles que eu conheço e que, como andei por todo o mundo, vi que era necessário um pouco mais de Nápoles.”⁸ (DE CRESCENZO, 2010, p. 114, tradução nossa)

⁶È logico che io, dopo aver vissuto un'intera vita in un appartamento non sono più all'altezza di sopravvivere in un basso, ma ciò non toglie alcun valore alle mie riflessioni sulla capacità d'amore della vita nel vicolo. (DE CRESCENZO, 2010, p. 108)

⁷ E allora cosa vuoi che ti dica: ci rinuncio. Però in compenso so che tu sai. Sissignore, io so che tu, quando cammini per Napoli, sai che quella che vedi non è la Napoli tua, quella Napoli che esiste solo nella tua testa e che forse non è mai esistita. (DE CRESCENZO, 2010, p. 114)

⁸ Chi lo sa come è Napoli veramente. Comunque io certe volte penso che anche se Napoli, quella che dico io, non esiste come città, esiste sicuramente come concetto, come aggettivo. E allora penso che Napoli è la città più Napoli che conosco e che dovunque sono andato nel mondo ho visto che c'era bisogno di un poco di Napoli. (DE CRESCENZO, 2010, p. 114)

Levando em conta, então, essa qualidade ideal que Bellavista apresenta da cidade, principalmente ao alçá-la a um adjetivo ou conceito, juntamente dos moradores das pequenas moradias térreas, Nápoles representaria, para o filósofo, o que ele acredita faltar no mundo: o viver com enfoque nas relações afetivas humanas e não materiais ou de poder. Como visto acima, no trecho: “andei por todo o mundo e vi que era necessário um pouco mais de Nápoles”, percebemos que ele enxerga nesse espaço algo que transcende o físico, colocando-o sob o viés mítico-utópico. Nesse sentido, como sustenta Dutra, o discurso sobre a cidade revela quem fala dela: “O discurso sobre a cidade revela talvez mais sobre o seu observador do que sobre a cidade em si” (2014, p. 177).

Dito isto, analisamos, então, por meio dos diálogos nos quais o *basso* é discutido, mais as afirmações de Bellavista e também as de De Crescenzo, como eles configuram Nápoles mítica e utopicamente.

Por fim, recapitulemos o que analisamos até aqui. Investigamos, na primeira parte deste capítulo, como Nápoles foi registrada por meio da Literatura, principalmente pelos três autores alemães: Walter Benjamin, demarcando-a sob uma perspectiva anti-mítica, Goethe e Nietzsche, que, ao contrário do primeiro, exaltam a cidade por sua beleza e cultura agradáveis. Vimos como os autores italianos, principalmente os napolitanos, têm sua escrita fortemente marcada por Nápoles, principalmente na obra de De Crescenzo, já que ela se torna o tema principal do romance estudado aqui. Em seguida, nos subcapítulos posteriores, investigamos como é a presença da cidade em *Così parlò Bellavista*, seus espaços denotativos e conotativos; a relação do dialeto napolitano e a caracterização do espaço; a caracterização dos personagens por meio desse elemento; a configuração do *basso* napolitano na obra e, por fim, como Nápoles é demarcada como um espaço mítico-utópico pelo e para o personagem Bellavista.

Vejamos, adiante, como os aspectos filosóficos da obra colaboram para entendermos como Nápoles é configurada tanto nas características estruturais do romance, quanto na composição do discurso de Bellavista sobre a cidade.

3. A Filosofia em *Così parlò Bellavista*

Por representarem e refletirem o pensamento humano, a Literatura e a Filosofia têm convergências entre si. Escritores de ficção e de Filosofia se interessam em sondar as implicações de como o homem vive e sente o mundo. Segundo Pedro Emanuel Quintino de Souza (2007, p.23), os escritores tentam explicitar as experiências humanas, torná-las mais transparentes ou ainda pensar situações incompreensíveis para explorá-las. Contudo, mesmo que os escritores de ficção tentem, assim como os filósofos, desvendar os mistérios da existência humana, o fazem de maneiras distintas. O filósofo precisa ordenar a linguagem, torná-la precisa e clara, sem ambiguidades. O escritor de ficção, no entanto, pode ser ambíguo e criativo, atribuindo à sua escrita diversas significações e inventando novas acepções ou simulacros.

Na literatura ficcional, o autor pode deixar explícita ou implícita as teorias que guiam sua obra, como, por exemplo, no comportamento ou no modo de pensar dos personagens. A esse respeito, Souza questiona:

Qualquer obra literária, independentemente da sua história ou teor descritivo, tem a capacidade de incorporar juízos de valor, não só pelo que é dito, mas pelos temas que o escritor escolhe inscrever a sua obra. Não bastará, por exemplo, que uma história seja sobre relações interpessoais para que se tenham considerações sobre moral, valores e comportamentos? (SOUZA, 2007, p.24)

Então vemos, a partir dos apontamentos de Souza, que muito pode estar subjacente no texto literário, não só descrições e temas, mas também juízos de valor, reflexões sobre relações interpessoais, considerações sobre moral, valores e comportamentos.

Assim ocorre com a obra estudada aqui, principalmente porque evidencia o pensamento filosófico epicurista, além de seus personagens serem imbuídos de valores e comportamentos que são abertamente discutidos pelo personagem Bellavista ao longo do romance. É possível refletir, então, na ficção de De Crescenzo, os valores morais e éticos que a configuram.

No prefácio de *História da Filosofia grega: os pré-socráticos* (2012a), o autor napolitano explicita a sua fascinação pela Filosofia e o porquê a acha importante. Para ele, essa área do conhecimento nos auxilia a descobrir nossos comportamentos e a identificar nossa posição no mundo, além de ser: “uma prática proveitosa do ser humano para enfrentar os problemas miúdos do dia-a-dia[...]” (2012, p.9). Contudo, há um obstáculo, segundo o autor, que se refere a como alguns estudiosos tornaram a linguagem filosófica difícil e isso resultou no desinteresse da maioria das pessoas. De Crescenzo busca, em suas obras, sejam elas

romanescas ou ensaísticas, tornar a filosofia interessante e palatável aos seus leitores. Para tanto, a inserção de pequenas anedotas opera, tanto nos romances quanto nos ensaios, como demonstrações práticas, divertidas ou lúdicas das crenças filosóficas aplicadas no cotidiano napolitano e mescladas à vida do autor. Nesse sentido, sua faceta pedagógica é revelada por se preocupar em semear o conhecimento filosófico de forma que o leitor consiga se identificar com as histórias narradas e ao mesmo tempo possa absorver as reflexões filosóficas. Ele afirma:

Alguns filósofos em particular, depois de se quebrar o gelo com eles, acabarão aparecendo tão familiares que você vai achá-los até parecidos com as pessoas do seu círculo de amizades. Aristotélicos, platônicos, sofistas, céticos, epicuristas, cínicos, cirenaicos, poderiam tornar-se referências muito eficazes, quando usadas com acerto, do que os signos do Zodíaco para identificar o estilo mental de uma pessoa. (DE CRESCENZO, 2012a, p. 11)

Especialmente em *Così parlò Bellavista*, a Filosofia ocupa uma perspectiva fundamental na obra. Tal qual nos diálogos platônicos, nos quais os filósofos se reuniam, em conversas amistosas, para discutir temas centrais sobre a vida humana, De Crescenzo os simula com os personagens napolitanos. Bellavista, sendo um professor de Filosofia, é o porta voz das diferentes perspectivas filosóficas: apresenta e cita diferentes filósofos aos seus interlocutores e também aos leitores.

Sendo assim, veremos que a Filosofia permeia o discurso de Bellavista, pois o professor suscita diferentes segmentos do pensamento filosófico que sustentam suas teorias sobre o amor e sobre a liberdade. Um deles é o “Taoísmo”, filosofia chinesa cuja crença principal é a de que o homem deve buscar o equilíbrio. Há também a distinção entre “Comunidade” e “Sociedade”, do sociólogo Ferdinand Tönnies, que fundamenta o argumento de que Nápoles é uma comunidade regida pela amizade e, finalmente, Epicuro, principal filósofo citado cujos preceitos pautam as teorias de Bellavista. Aproveitamos também a discussão entorno da Filosofia para refletir sobre como o discurso do napolitano se baseia na dicotomia entre apolíneo x dionisíaco, ou entre ordem x desordem. A Filosofia, além disso, é imprescindível para se entender a obra, pois ela é estruturada, como já mencionado, a partir dos diálogos platônicos e também na *maiêutica* de Sócrates.

Veremos, a seguir, como os diálogos baseados em Platão estruturam a obra e como as diferentes crenças filosóficas amparam as teorias do professor de que o espaço de Nápoles impele os seus moradores a agirem conforme os preceitos epicuristas e a se comportarem dionisiacamente.

3.1 Os diálogos platônicos e a estrutura da narrativa principal

Como visto na Introdução, De Crescenzo tem dois autores dos quais é possível perceber as homologias ao escrever o romance: o napolitano Giuseppe Marotta e um dos principais filósofos da Filosofia ocidental, Platão: “[...] Platão pelos diálogos entre o professor Bellavista, da parte de Sócrates, e alguns de seus alunos filósofos mais ou menos desocupados” (DE CRESCENZO, 2010, p.7). A relação de homologia apoiada no filósofo grego é baseada no método dialógico platônico que o autor utiliza para compor a narrativa principal.

Platão nasceu em Atenas, em 428 a.C., e morreu em 387 a.C.. O filósofo descendia de família nobre ligada diretamente à política, fato que, em sua atividade filosófica, o levou a criticar a democracia e os políticos de sua época. José Américo Motta Pessanha, na introdução sobre Platão, da coleção *Os pensadores*, afirma: “A crítica à democracia ateniense e a procura de soluções políticas do mundo grego foram preocupações centrais da vida e da obra daquele que é por muitos considerado o maior pensador da Antiguidade: Platão” (1991, p. 9).

Um dos fatos mais marcantes para Platão foi o encontro dele com Sócrates (469 a.C. – 399 a.C.), filósofo criador da *maieutica*, ou método socrático, considerado como um dos principais filósofos do período clássico e um dos fundadores do pensamento filosófico ocidental. Platão, tendo contato com Sócrates, foi instigado em vários aspectos do conhecimento científico, principalmente em se tratando da dialética e da política. Afirma De Crescenzo, em *História da Filosofia grega: de Sócrates aos neoplatônicos*:

O encontro de Sócrates foi para Platão um verdadeiro momento fulminante. Contam que aos vinte anos, só se interessava pela poesia e que certo dia, quando estava a caminho do teatro para participar de uma competição poética, ouviu Sócrates falar diante de um grupo de jovens. Compreendeu de imediato que aquele velho iria ser o seu novo guia espiritual: jogou os poemas na fogueira e começou a acompanhá-lo. (DE CRESCENZO, 2012, p. 88)

Platão, então, tendo Sócrates como inspiração central para as suas reflexões, compõe os seus primeiros diálogos, nomeados “diálogos socráticos,” a saber: *Críton*, *Laques*, *Lísias*, *Cármides* e *Eutífron*. Acredita-se que, durante o período em que escrevia essas obras, já teria começado a desenvolver um de seus diálogos mais conhecidos e louvados – *A República*. Algum tempo depois, escreveu *O Banquete*, *Fédon*, *Sofista* e *Político*, entre outras obras e cartas que são essenciais para se entender a Filosofia Clássica e a influência desse filósofo no pensamento ocidental.

As reflexões filosóficas de Platão foram construídas a partir da dialética. Para se entender melhor o que o termo significa, deve-se esclarecer, antes, o método socrático, que é o que fundamenta a ideia de dialética. Sócrates frequentemente fazia perguntas aos seus interlocutores para que eles fossem conduzidos a pensar em respostas mais racionais. Sobre isso, Pessanha aponta que: “o interlocutor — transformado em discípulo — é levado, progressivamente, pela habilidade das questões propostas, a tentar elaborar ele mesmo suas próprias ideias. Não mais a repetição automática de fórmulas consagradas ou chavões herdados, embora ocos de sentido” (1987, p.14).

O método socrático, ou *maiêutica*, então, é a condução por meio de perguntas que devem ser respondidas conforme o pensamento crítico. Sendo assim, a dialética é uma forma desse método ser posto em prática. Nesse sentido, Victor Goldschmit afirma: “Longe de ser uma descrição dogmática, o diálogo é a ilustração viva de um método que investiga e que, com frequência, se investiga” (2014, p. 3).

Platão, em seus escritos, criou diálogos nos quais seus participantes interlocutores deveriam responder perguntas ou refletir sobre determinado tema. Isso permitia que os interlocutores chegassem a respostas mais profundas cada vez que um assunto se estendia ou quando outra pergunta surgisse. Segundo Deivid Junior Moraes, pode-se afirmar sobre o diálogo platônico:

O diálogo, como forma literária, pode ser pensado, basicamente, pelo aspecto dramático com o qual se apresenta e desenvolve um problema (ou diversos problemas relacionados). **Em torno de um mote vai-se construindo uma discussão amistosa que se estabelece entre personagens dispostos estrategicamente. O diálogo pode abrigar não apenas diferentes vozes, mas posições e discursos em confronto.** No jogo de pergunta e resposta posto em cena teríamos a filosofia apresentada como discussão viva, em ação, como drama propriamente dito. Tal jogo pode-se estabelecer entre os dois lados de um caso ou entre dois pontos de vista que, em busca de fundamentação, se dispõem aberta e amistosamente ao exame. (MORAES, 2016, p. 118, grifo nosso)

Em um trecho de *Sofista*, obra atribuída a Platão, continuação da obra *Teeteto*, discute-se quais são as habilidades que o sofista¹ tem, como a habilidade da oratória, por exemplo. No trecho “A dialética e o filósofo”, os personagens Estrangeiro de Eleia e Teeteto refletem sobre os diferentes gêneros e sobre a dialética. É possível, então, verificar a dialética empregada por Platão para compor o diálogo:

¹ “mestres de retórica e cultura geral que exerceram forte influência sobre o clima intelectual grego entre os sécs. V e IV a.C.” Trecho retirado do *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano (2007, p.918).

ESTRANGEIRO

— Muito bem. Desde que os gêneros, como conviemos, são eles também mutuamente suscetíveis de semelhantes associações, não haverá necessidade de uma ciência que nos oriente através do discurso, se quisermos apontar com exatidão quais os gêneros que são mutuamente concordes e quais os outros que não podem suportar-se, e mostrar mesmo, se há alguns que, estabelecendo a continuidade através de todos, tornam possíveis suas combinações, e se, ao contrário nas divisões, não há outros que, entre os conjuntos, são os fatores dessa divisão?

TEETETO

— Certamente é necessária tal ciência que é, talvez, a suprema ciência?

ESTRANGEIRO

— Que nome, então, daríamos a essa ciência, Teeteto? Por Zeus, não estaremos, sem o sabermos, dirigindo-nos para a ciência dos homens livres e correndo o risco, nós que procuramos o sofista, de haver, antes de encontrá-lo, descoberto o filósofo?

TEETETO

— Que queres dizer?

ESTRANGEIRO

— Dividir assim por gêneros, e não tomar por outra, uma forma que é a mesma, nem pela mesma uma forma que é outra, não é essa, como diríamos, a obra da ciência dialética?

TEETETO

— Sim, assim diríamos. (PLATÃO, 1991, p. 287)

Nesse trecho, vê-se a reflexão sobre a dialética e sobre os gêneros competentes no discurso filosófico e como o Estrangeiro de Eleia toma a vez como filósofo condutor das perguntas direcionadas a Teeteto.

Percebemos que a forma com que Platão estrutura essa e outras obras é mesma com que De Crescenzo compõe a narrativa principal de *Così parlò Bellavista*. No primeiro capítulo do romance do autor napolitano, intitulado “Salvatore”, alguns personagens são apresentados por meio de um diálogo que participam, principalmente, Vittorio Passalacqua e Salvatore. Nesse diálogo, como vimos, já é desenvolvida uma discussão sobre Nápoles e a possibilidade de uma terceira guerra mundial acontecer, dando margem às reflexões sobre as consequências da guerra e também sobre a atuação e posição dos países envolvidos nela. Em seguida, nos capítulos posteriores, o professor Bellavista é apresentado ao leitor e as discussões filosóficas continuam. No capítulo 19, intitulado “*L’ideale politico del professore*” [O ideal político do professor], o jogo dialógico platônico pode ser observado ao serem discutidas as opiniões políticas de Bellavista e Vittorio. O professor sugere que eles pensem sobre um ideal político que seja bom para todos, ao passo que Vittorio rebate:

“Contudo, eu agora quero propor uma coisa: como nós temos tempo e gostamos de conversar, procuremos produzir a nós mesmos, de comum acordo, um ideal político que seja bom para todos”

“Não acredito que conseguiremos isso”

“Está bem, então digamos que vamos tentar. Vejamos ao menos onde vamos parar. Portanto, iniciemos com uma pergunta: que coisa vocês pensam que um ideal político deva ser além de todas as outras coisas?”

“Bem”, responde o doutor Vittorio “acredito que não há dúvida sobre isso: o bem primeiro é a justiça social. No fundo, o que é o estado? Um ente cuja razão de ser é apoiada no fato de que os homens são ainda uns grandíssimos filhos da puta. ‘O homem é o lobo do homem’, dizia Hobbes. Agora raciocinemos: se é o egoísmo que cria o estado, é claro que o primeiro objetivo desse estado deva ser o controle desse egoísmo, ou a promoção de uma justiça social.”² (DE CRESCENZO, 2010, p.150, tradução nossa)

Como pode ser percebido nesse fragmento, ele é composto conforme a dialética. Similarmente a esse trecho, a narrativa principal do romance é toda estruturada conforme o diálogo platônico e a *maiêutica*. Bellavista faz as vezes de Sócrates, incitando seus amigos a pensar criticamente sobre diferentes temas. Vittorio, sendo o rival racional do professor nas discussões, funciona como instigador da conversa por rebater e colocar em dúvida as opiniões do filósofo napolitano. Sendo assim, o diálogo toma a forma do diálogo platônico sugerida por Moraes: “Em torno de um mote vai-se construindo uma discussão amistosa que se estabelece entre personagens dispostos estrategicamente. O diálogo pode abrigar não apenas diferentes vozes, mas posições e discursos em confronto” (2016, p.118). De modo, dentre os diversos motes discutidos, mas tendo sempre Nápoles como o principal deles, cria-se em um diálogo amistoso entre os conterrâneos e amigos napolitanos.

Podemos, brevemente, relacionar o modo como De Crescenzo constrói a narrativa, em *Così parlò Bellavista*, com o que se entende por *mythos* e *logos*. O *mythos* está aproximado ao que entendemos o mito em nossa análise, ou seja, a construção de uma narrativa na qual o apelo irracional e exagerado se sobressai, enquanto que *logos* é justamente o oposto, isto é, busca pela explicação de algum fenômeno de forma lógica e racional. Rodolfo Pais Nunes Lopes, na dissertação *A tensão mythos-logos em Platão*, afirma:

o *logos*, ao seguir uma ordem racional, definida por um encadeamento em função de regras formais e tendo em vista uma conclusão necessária, pode ser caracterizado em função da sua veracidade, conforme a estrutura discursiva esteja ou não adequada ao objecto que designa. Pelo contrário, o *mythos*, pelo facto de seguir um encadeamento puramente contingente (diegético, se quisermos) e de não

² “Comunque io adesso vorrei proporvi una cosa: siccome tempo ne abbiamo e parlare ci piace, cerchiamo di fabbricarci, di comune accordo, un ideale politico che vada bene per tutti.”

“Secondo me non ci riusciremo mai.”

“E va bene, e allora vorrà dire che ci avremo provato. Ma vediamo almeno dove andiamo a finire. Dunque iniziamo con una domanda: che cosa pensate che un ideale politico debba volere sopra ogni altra cosa?”

“Be’, risponde il dottor Vittorio “secondo me su questo non ci sono dubbi: il bene primo è la giustizia sociale. In fondo che cosa è lo stato? Un ente la cui ragione di essere è dovuta al fatto che gli uomini sono ancora dei grandissimi figli di puttana. “Homo homini lupus” diceva Hobbes. Ora ragioniamo: se è l’egoismo a creare lo stato, è chiaro che primo obiettivo di questo stato debba essere il controllo di questo egoismo, ovvero il raggiungimento di una giustizia sociale.” (DE CRESCENZO, 2010, p.150)

se dirigir a nenhuma conclusão, não admite uma validação por um critério externo de verdade: é inverificável. (LOPES, 2014, p. 24)

Dessa maneira, estabelecendo o contraste entre *mythos* e *logos* explanado por Lopes, podemos afirmar que a Filosofia é imprescindível para se entender a construção da estrutura da obra explicitamente pautada nos diálogos platônicos e em como De Crescenzo configura Nápoles em seu romance, pois, ao invés de desconstruir os mitos em torno da cidade, já que pelos diálogos filosóficos se busca conhecer a verdade mediante a máxima racionalidade, valendo-se de métodos rigorosos que afastem o senso comum e os mitos que são construídos com o tempo e por meio do senso comum, tal qual Platão fazia mediante seus diálogos, Bellavista aplica a dialética para mitificá-la.

O filósofo napolitano, indo em sentido contrário ao de Platão, apoia-se na dialética como forma de construção do mitológico. Seus argumentos, como pôde ser percebido no subcapítulo “2.4 A relação mítico-utópica de Bellavista e Nápoles”, não levam os seus colegas ou os leitores a entender a cidade racionalmente, mas a transcreve sob uma perspectiva do intocável, em nossa análise entendida como mítico-utópica.

Assim, os diálogos de Platão e a *maiêutica* de Sócrates inspiram a estrutura da obra. A Filosofia também é importante para se compreender os argumentos de Bellavista, pois ele se apoia em pensadores e em segmentos de diferentes perspectivas filosóficas que estudam o amor e a relação dos homens uns com os outros. Para seguir nessa linha de análise, veremos, nos próximos subcapítulos, quais são as premissas do professor que fundamentam a percepção de amor que é proporcionada em Nápoles.

3.2 Taoismo: o caminho do equilíbrio

Para corroborar a teoria de que os napolitanos tendem ao amor, Bellavista sustenta seus argumentos ao citar diversos filósofos chineses da escola do “Taoismo”, entre eles: Yang-Chu, Men-cio, Lao-tse e Ciuang-tse que, apesar de partirem da crença taoista, tinham diferentes abordagens ao interpretá-la. Bellavista afirma sobre Yang-Chu, por exemplo:

“Por outro lado”, continua o professor, sem se dar conta da interrupção “surge uma filosofia diferente: o Taoismo. Yang Chu, que foi o primeiro filósofo taoista, disse: meus senhores, se vocês querem viver bem, cada um deve pensar em si mesmo e

evitar viver em meio aos outros, dito isso, foi para uma montanha e não desceu mais de lá.”¹ (DE CRESCENZO, 2010, p. 57, tradução nossa)

Vemos nesse filósofo explanado pelo professor similaridades com o Zoroastes de Nietszche, por conta do afastamento da sociedade que ele pregava.

O Taoismo, filosofia e religião originária do Leste Asiático é, resumidamente, a crença na integração do ser humano com a realidade cósmica primordial, enfatizando a vida em harmonia. Segundo os especialistas dessa filosofia/religião é difícil afirmar com exatidão o que ela prega, já que é um conjunto de crenças inspiradas em outras religiões/filosofias. Segundo Hsiao-Lan Hu e William Cully Allen, pode-se afirmar:

É praticamente impossível encontrar o Taismo “puro”, filosófico ou religioso, porque o Taismo facilmente abraça e absorve elementos de outras tradições filosóficas e religiosas. Por exemplo, muitas ideias e práticas taoistas são praticadas com outros sistemas filosóficos e religiosos, incluindo a escola *Ying-Yang*, Confucionista, religião popular que envolve a adoração de ancestrais e imortais, e o Budismo. Profissionais taoistas (*Tao-shih/ Daoshi*), por exemplo, são frequentemente treinados na ética confuciana, e o mais popular bodhisattva (um ser que compassivamente se abstém de entrar no nirvana para poder salvar outros) entre os chineses, *Avalokites’ vara*, ou *Kuan-yin* (*Guanyin/ japonês: Kannon*) é reconhecido como uma das deidades chefes no panteão Taoista.² (LAN HU; ALLEN, 2005, p. 5, tradução nossa)

Uma das principais crenças do Taoismo é a de que se deve seguir o caminho do equilíbrio. Segundo Inty Scoss Mendoza, a própria raiz da palavra sugere a noção de caminho: “um curso trilhado pelos pés humanos e que tem uma meta ou uma realização definida. Tal realização está para a trajetória assim como a cabeça está para o resto do corpo: é a sua orientação” (2007, p. 52).

Outros seguidores do Taoismo são mencionados tal qual Men-cio, que, assim como Bellavista, faz subdivisões do sentimento do amor: “E assim temos Men-cio, que subdivide o amor em três gradações diferentes: aquele pelas coisas, aquele pelos outros seres vivos e

¹ “Per contro” continua il professore, senza tener conto delle interruzioni “venne fuori una diversa filosofia: Il Taoism. Yang Chu, che fu il primo filosofo taoista, disse: signori miei, se volete vivere bene, ognuno deve pensare a se stesso ed evitare di vivere in mezzo agli altri e detto questo, se ne andò sopra a una montagna e non scese più.. (DE CRESCENZO, 2010, p. 57)

² It is nearly impossible to find “pure” Taoism, philosophical or religious, because Taoism easily embraces and absorbs elements from other philosophical and religious traditions. For example, many Taoist ideas and practices are shared with other religious or philosophical systems, including the Ying-Yang school, Confucianism, folk religions entailing the worship of ancestors and immortals, and Buddhism. Professional Taoists (*Tao-shih/ Daoshi*), for instance, are often trained in Confucian ethics, and the most popular bodhisattva (a being who compassionately refrains from entering nirvana in order to save others) among the Chinese people, *Avalokites’ vara*, or *Kuan-yin* (*Guanyin/ Japanese: Kannon*), is recognized as one of the chief deities in the Taoist pantheon. (2005, p. 5)

aquele pelos familiares”³ (DE CRESCENZO, 2010, p. 57, tradução nossa). Ao passo que continua explicando um pouco mais sobre outros seguidores do Taoísmo aos seus colegas: “E entre os taoístas, Lao-tse e Ciauang-tse, que transformaram o individualismo de Yang-Chu ao contrário, isto é, em um espiritualismo humano”⁴ (DE CRESCENZO, 2010, p. 58, tradução nossa).

Bellavista, no último capítulo do romance, intitulado “*Il sentiero di mezzo*” [O caminho do meio] explica para o De Crescenzo personagem que, apesar de acreditar que os homens podem ser divididos entre aqueles que tendem ao amor e os que tendem à Liberdade, deveriam buscar o equilíbrio entre essas duas categorias, pensamento congruente, então, com os preceitos sobre o equilíbrio do Taoismo. Ele afirma:

Se queremos mesmo viver verdadeiramente a vida devemos procurar fazer funcionar a cabeça e o coração e nos encaminhar pelo caminho do meio. A receita, então, tudo somado, é bastante fácil de lembrar: metade amor e metade liberdade. Na verdade, no meu esquema, como você seguramente se lembrará, a única maneira de seguir o caminho do meio, é aquela de igualar o impulso de liberdade com um equivalente impulso de amor.⁵ (DE CRESCENZO, 2010, p. 222)

Na adaptação fílmica do romance, De Crescenzo, como vimos na introdução, resolve o problema do neto do professor Bellavista de ser ou um homem de amor (nascendo em Nápoles), ou um homem de liberdade, (nascendo em Milão) com a criança nascendo exatamente no meio do caminho entre as duas cidades. O nascimento do neto é a exemplificação prática do que o professor afirma na citação anterior de que os homens devem se equilibrar entre liberdade (Milão) e amor (Nápoles).

De qualquer maneira, o Taoísmo é citado brevemente por Bellavista quando este apresenta pela primeira vez seus pensamentos sobre Nápoles e como sua população tende ao amor. O professor se vale dessa filosofia chinesa para explicar melhor aos seus colegas o seu pensamento e também a divisão das categorias criadas por ele, principalmente ao citar o filósofo Mozi, discutido a seguir, que acreditava no “amor universal”.

³ *E cosè abbiamo avuto Men-cio, che suddivise l'amore in tre diverse gradazioni: quello per le cose, quello per gli esseri viventi e quello per i familiari.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 57)

⁴ *E, tra i taoisti, Lao-tse e Luang-tse, che trasformarono l'individualismo di Yang-Chu nel proprio contrario, cio è in uno spiritualismo umano.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 58)

⁵ *se vogliamo vivere veramente questa nostra vita dobbiamo cercare di far funzionare la testa ed il cuore ed incamminarci sul sentiero di mezzo. La ricetta poi, tutto sommato, è pure abbastanza facile da ricordare: metà amore e metà libertà. Infatti nel mio schema come lei sicuramente ricorderà, l'unica maniera per portarsi sul sentiero di mezzo era quella di pareggiare l'impulso di libertà con un equivalente impulso d'amore.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 222)

3.2.1 Mozi e o amor universal

Outro filósofo citado do Taoismo, quando é explicado que Nápoles é ocupada por pessoas que tendem ao amor, é Mo tse ti ou Mozi (470 a.C, -391 a.C.), filósofo chinês que criou a escola do “Moísmo”, cuja ideia central é o amor universal. No trecho do capítulo 7 de *Così parlò Bellavista*, intitulado “*La teoria dell’amore e della libertà*” [A teoria do amor e da liberdade], Saverio pergunta a Bellavista quais eram os ensinamentos de Mozi, ao passo que o professor responde: “Dizia que era necessário amar todo o universo. Que se deve amar os pais dos outros da mesma maneira que se ama os próprios pais. Em suma, pregava o amor universal e dizia que o mal do mundo era a ‘discriminação’”¹ (DE CRESCENZO, 2010, p. 57, tradução nossa). A conversa continua e um dos personagens pergunta a Bellavista o que seria a “discriminação”. O professor responde e a discussão discorre da seguinte maneira:

Seria a distinção que alguém faz entre os parentes e os estranhos, entre os cidadãos e os forasteiros e assim vai.

“Realmente, a mim esse Mo ze-ti parece um pouco exagerado” disse Salvatore “e te dou um exemplo: segundo Mo ze-ti eu deveria então amar a minha mulher da mesma forma com que amo, que eu saiba, o ministro Moro?”

“Nossa senhora” disse Saverio “isso é demais! Não se pode fingir! Professor, escute-me, esse Mo ze-ti se tivesse vivido em Nápoles e tivesse aberto a boca para dizer algo desse tipo, o teriam preso e o levado a Aversa como louco furioso.”² (DE CRESCENZO, 2010, p. 57)

Os outros personagens apontam como a ideia de amor universal de Mozi, apresentada por Bellavista, aplicada a Nápoles soa estranha a eles. Reflitamos brevemente, então, sobre quem foi o filósofo e os principais pontos de sua filosofia.

Para Mozi, o homem deve agir de modo que suas ações reflitam compaixão e interesse genuínos pelas outras pessoas em qualquer contexto, seja doméstico, de amizade ou de trabalho. Segundo Russel Kirkland:

Mozi é muito conhecido por sua insistência em que todas as pessoas são igualmente merecedoras em receberem benefícios materiais e serem protegidas de danos físicos. Nesse sentido, ele era um idealista: como Confúcio, ele acreditava que a sociedade deveria ser guiada pelos sábios e pelos virtuosos. Mas a definição

¹ *Diceva che bisogna amare tutto l’universo. Che uno deve amare i genitori degli altri nella stessa maniera con cui ama i propri genitori. Insomma predicava l’amore universale e diceva che il male del mondo era la “discriminazione”.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 57)

² *“Sarebbe la distinzione che uno fa tra i parenti e gli estranei, tra i cittadini e i forestieri e così via.”*

“Veramente a me questo Mo ze-ti mi pare un poco esagerato, dice Salvatore e vi faccio un esempio: secondo Mo ze-ti io dovrei allora amare mia moglie nella stessa maniera con cui amo, che so io, il ministro Moro?”

“Mamma mia!” dice Saverio. “E questo è troppo! Non si può pretendere! Professore sentite a me; questo Mo ze-ti se fosse vissuto a Napoli e avesse aperto la bocca per dire una cosa del genere, lo prendevano e lo portavano ad Aversa come pazzo furioso.” (DE CRESCENZO, 2010, p. 57)

de Mozi para sabedoria e virtude revelou uma mentalidade muito mais prática, como também uma intensa dedicação em alcançar uma sociedade na qual as pessoas trabalhassem para salvarem-se entre si de danos físicos e da privação.³ (KIRKLAND, s.d., p. 1, tradução nossa)

É verificada na filosofia do chinês a ideia de igualdade entre as pessoas e a preocupação em manter-se distante de dores físicas tal qual aparece em Epicuro, como veremos adiante. Além disso, Mozi estabelece que os bons relacionamentos, sejam eles familiares ou políticos, geram boa conduta e resultam em uma sociedade harmoniosa. Mozi afirma:

A maneira pela qual o homem benevolente conduz assuntos deve ser o de promover os benefícios do mundo e eliminar os danos dele. É assim que ele conduz assuntos. Se é assim, então qual é o benefício do mundo? Qual é o mal do mundo? Agora, se os estados se atacam, se as casas usurpam uma a outra, se as pessoas prejudicam umas as outras, se não há bondade e lealdade entre governantes e ministros, se não houver amor e filialidade entre pais e filhos, se não houver concordância e harmonia entre irmãos mais velhos e mais jovens, isso é prejudicial para o mundo.⁴ (MOZI, 2010, p. 137)

O filósofo chinês, então, centra suas crenças no “amor universal” e em como ele pode beneficiar todos os tipos de relação.

Em *Così parlò Bellavista*, tal filosofia se estabelece se pensarmos que, na análise do professor, os napolitanos experienciam a cidade e as suas relações uns com os outros por meio da bondade recíproca. O que Bellavista tenta explicar para seus companheiros é que Mozi acreditava que, em todos os tipos de relação, os homens devem ser generosos e respeitosos uns com os outros para que a sociedade funcione da melhor forma possível.

De qualquer maneira, depois de exemplificar um pouco da filosofia chinesa para explicar as suas próprias ideias sobre amor, o professor também menciona o sociólogo Ferdinand Tönnies para explicar que Nápoles se aproxima do conceito de Comunidade criada pelo sociólogo alemão, como veremos a seguir.

³ Tradução nossa do trecho: *Mozi is best known for his insistence that all people are equally deserving of receiving material benefit and being protected from physical harm. In one sense, he was an idealist: like Confucius, he believed that society should be led by the wise and the virtuous. But Mozi's definitions of wisdom and virtue revealed a much more practical mentality, as well as an intense dedication to achieving a society in which people worked to save each other from physical harm and deprivation*, retirado do texto “*The book of Mozi (Mo Tzu)*” do especialista em religiões e filosofia chinesas professor emérito Russel Kirkland da *University of Georgia*, Estados Unidos. Disponível no site da Universidade em: <<//<https://faculty.franklin.uga.edu/sites/faculty.franklin.uga.edu.kirkland/files/MOTZU.pdf>>> Acesso em 13 de março de 2019.

⁴ *The way in which the benevolent man conducts affairs must be to promote the world's benefit and eliminate the world's harm. It is in this way he conducts affairs. If this is so, then what is the world's benefit? What is the world's harm? Now if states attack each other, if houses usurp each other, if people harm each other, if there is not kindness and loyalty between rulers and ministers, if there is not love and filiality between fathers and sons, if there is not concord and harmony between older and younger brothers, then this is harmful to the world.* (2010, p. 137)

3.3 Nápoles é uma Comunidade: a Sociologia de Ferdinand Tönnies

Dentre os filósofos e estudiosos que são mencionados por Bellavista para embasar sua teoria sobre o amor, é citado o sociólogo Ferdinand Tönnies:

Para dizer a verdade” continua o professor “não é obrigatório que precisemos recorrer aos chineses para encontrar um dualismo filosófico entre amor e liberdade; no ocidente, por exemplo, tivemos Tönnies, um sociólogo alemão, que, no século passado, publicou sobre esse assunto uma obra fundamental “*Gemeinschaft und Gesellschaft*”

“Nossa Senhora do Carmo”

Não se assustem, que agora eu explico, fácil, fácil” continua o professor “Então, com o termo “*Gemeinschaft*” Tönnies classificava todas aquelas comunidades nas quais os comportamentos recíprocos eram embasados na amizade, e com o termo “*Gesellschaft*” as sociedades ligadas, no entanto, pelas leis, isto é, por princípios teóricos, iguais para todos.¹ (DE CRESCENZO, 2010, p. 58, tradução nossa)

Ferdinand Tönnies (1855-1936) nasceu em Oldenswort, Schleswig, na Alemanha. Estudou Filosofia Política e obteve seu doutorado em Filosofia Clássica em 1877, em Tubinga. Em 1881, tornou-se livre docente pela Universidade de Kiel. Fundou, em 1909, a Sociedade Alemã de Sociologia. Entre as várias obras que enfocavam os estudos sociológicos, a obra *Comunidade e Sociedade*, lançada em 1891, foi responsável por seu reconhecimento nessa área. A obra não foi lida inicialmente, mas anos depois foi fundamental para o desenvolvimento dos estudos de Sociologia na Alemanha. Segundo Cassio Brancalione, o sociólogo alemão foi: “Um dos pioneiros expoentes da ciência social alemã da última metade do século XIX e início do XX, cuja produção sem dúvida deixara sua marca em autores seminais como Max Weber e George Simmel [...]” (2008, p. 98).

A obra de Tönnies, citada por Bellavista, corrobora as ideias do professor napolitano quando este pensa Nápoles revista por suas próprias categorias, principalmente quando classifica a cidade e sua população como tendentes ao amor, pois o conceito de Comunidade para o sociólogo alemão é pautado na interação das pessoas mediada pelo afeto entre familiares e amigos.

¹ “A dire la verità” continua il professore non è detto che dobbiamo ricorrere per forza ai cinesi per trovare un dualismo filosofico tra amore e libertà; in occidente, per esempio, abbiamo avuto Tönnies, un sociologo tedesco, che nel secolo scorso pubblicò su questo argomento un’opera fondamentale: ‘*Gemeinschaft und Gesellschaft*’. “Mamma bella d’o Carmine!”

“Non vi spaventate, che adesso ve lo spiego io, facile facile” continua il professore. “Dunque con il termine ‘*Gemeinschaft*’ Tönnies classificava tutte quelle comunità in cui i rapporti reciprociano basati sull’amicizia, e con il termine ‘*Gesellschaft*’ le società rette invece dalle leggi cioè da principi teorici, uguali per tutti. (DE CRESCENZO, 2010, p. 58)

Resumidamente, podemos revisitar as teorias de Comunidade e Sociedade do sociólogo alemão. Para ele, a Comunidade precedeu a Sociedade, isto é, os homens eram interligados por laços consanguíneos e suas experiências eram reguladas pela economia doméstica, pela agricultura e pela arte, todas sob a experiência da amizade. Já a Sociedade, posteriormente desenvolvida pelos interesses capitalistas, era regulada pela vivência do comércio, da indústria e da ciência, na qual a experiência de interesses menos sentimentais e mais embasados na lei predominavam (BRANCALEONE, 2008, p. 103).

Bellavista caracteriza os napolitanos como Comunidade, já que esse povo seria reunido por interesses opostos à Sociedade, isto é, estariam conectados por laços afetivos, destacados pela amizade. Segundo Brancalone, pode-se afirmar ainda em relação ao binarismo entre sociedade e comunidade: “Por relações comunitárias (*gemeinschaft*) Tönnies entedia toda vida social de conjunto íntima, interior e exclusiva. As relações societárias (*gesellschaft*), ao contrário, se constituíam justamente como a sociabilidade do domínio público, do mundo exterior” (2008, p.99).

Bellavista, então, ao explicar as diferenças entre as sociedades da liberdade e as do amor recorre a teorias filosóficas e sociológicas para elaborar seu argumento e explicar aos seus colegas que os napolitanos são interligados por laços afetivos e dependem de relações de amizade. As crenças do Taoísmo e, principalmente, a teoria de que os napolitanos herdaram os preceitos do filósofo Epicuro, somam-se as teorias sociológicas de Tönnies de que há povos divididos em interesses mais afetivos e interesses mais virtuais, mediadas pelo estado.

Diferentemente da Sociedade que é mediada pelas relações entre Estado e povo, já que o Estado controlaria diferentes aspectos da vivência de uma população, como a educação, o lazer e principalmente a economia, que fundamentam a vida em sociedade, a comunidade, no entanto, é marcada, segundo o sociólogo alemão por: “a) parentes, cônjuges, vizinhos e amigos se gostam reciprocamente; b) entre os que se gostam há consenso; c) os que se gostam, se entendem, convivem e permanecem juntos, ordenam sua vida em comum” (BRANCALEONE, 2008, p. 100).

Ainda que o pensamento do professor seja pautado por essas teorias e ideias de outros pensadores importantes e que, aparentemente, embasam os argumentos de que os napolitanos são tendentes ao amor, caracterizando Nápoles como uma das melhores cidades em relação às outras existentes no mundo, como vimos no subcapítulo “2.4 A relação mítico-utópica de Bellavista e Nápoles”, o filósofo napolitano eleva Nápoles ao mítico-utópico por partir de pressupostos embasados em experiências íntimas e por isso subjetivas e individuais de forma exagerada.

A Filosofia chinesa e a Sociologia de Ferdinand Tönnies são discutidas brevemente pelo professor. Contudo, os pensamentos filosóficos de Epicuro são o principal argumento que respalda as teorias de Bellavista, portanto será analisada a perspectiva epicurista de ética e moral dos napolitanos no próximo subcapítulo. Para tanto, serão utilizados trechos dos diálogos da narrativa principal e uma anedota presente no romance, intitulada “Genarinno, o’*kamikaze*” (traduzida aqui como “Januarinho, o *kamikaze*”), anexada na íntegra ao fim dessa dissertação. Além disso, também será explorada, no subcapítulo seguinte, a antinomia apolíneo-dionisíaco e a noção de ordem x desordem, usadas no pensamento filosófico pelos pensadores Friedrich Schelling (1775-1854), Georg Friedrich Hegel (1770-1831) e Friedrich Nietzsche (1844-1900) e aqui utilizada para compreender as categorias de amor, liberdade, poder e ódio que Bellavista acredita existir e as quais usa para classificar pessoas e sociedades, vinculando-as a espaços (objeto específico de nossa macro-análise).

3.4 Ética de Epicuro e a divisão dos prazeres: napolitanos x milaneses

Epicuro de Samos (341 a.C.-270 a.C.) foi filósofo grego do período helenístico que discutiu sobre Moral e Ética partindo do pressuposto de que se deve evitar as dores físicas e o desgaste mental.

O filósofo nasceu na ilha grega de Samos, daí o nome do local estar associado ao seu primeiro nome e ser conhecido como Epicuro de Samos. Ainda jovem, mudou-se para Atenas para completar seus estudos e, depois de morar em outros locais, voltou a esta mesma cidade para fundar “O jardim de Epicuro”, escola onde difundiu seus pensamentos e na qual conseguiu mais seguidores. Segundo De Crescenzo: “Por ser uma escola baseada na amizade, a entrada só podia ser franca. O jardim era frequentado por pessoas de todos os níveis sociais: adultos, jovens, metecos e escravos, figurões atenienses e lindas heteras” (2012b, p. 175). Seu pensamento foi muito difundido e inúmeros centros epicuristas surgiram na Jônia, no Egito e, a partir do século I, também em Roma, onde Lucrécio foi seu grande divulgador.

José Américo Motta Pessanha, na introdução sobre Epicuro, da série *Os pensadores*, afirma: “Os alunos não têm em Epicuro um mestre no estilo tradicional: na verdade, formam um grupo de amigos que filosofam juntos. Epicuro exerce influência, não só pelo ensino direto como pela extraordinária personalidade” (1985, p. 8). De Crescenzo afirma ainda sobre a personalidade do filósofo, em *História da Filosofia grega: de Sócrates aos neoplatônicos*: “Para Epicuro, a amizade era algo a ser transmitido de um homem para outro, quase como um

contágio, tipo uma corrente de Santo Antônio” (DE CRESCENZO, 2012b, p. 178). Percebe-se que o modo do filósofo em transmitir seus ensinamentos por intermédio da amizade e do diálogo fraternal, embasa, além dos princípios filosóficos, também a maneira com a qual o personagem Bellavista é configurado no romance, isto é: expondo suas teorias mediante diálogos fraternais entre amigos, como vimos no subcapítulo “3.1 Os diálogos platônicos e a estrutura da narrativa principal”, assim como Epicuro o fazia.

As ideias de Epicuro sobre a divisão dos prazeres e a busca pela felicidade foi escrita para um de seus discípulos mais fiéis, Meneceu, em *Carta sobre a felicidade*. Nessa carta, o filósofo propõe a divisão dos prazeres e expõe os caminhos necessários para se viver uma vida plena. Esses preceitos são explorados por Bellavista em diversos capítulos do romance. Em “Epicuro”, capítulo 11, o professor napolitano apresenta aos seus colegas quem foi o filósofo e suas principais ideias. No trecho a seguir, ele explica a Saverio a divisão dos prazeres:

“Então”, continua Bellavista “Epicuro dizia que existiam três tipos de prazeres: os prazeres primários que são naturais e necessários, os prazeres secundários que são naturais mas não necessários e os prazeres vãos que não são nem naturais nem necessários.”

“Não entendi, professor, mas de quais prazeres fala?”

“Um pouco de atenção e me explico melhor. Então, os prazeres primários são aqueles naturais e necessários, como comer, beber, dormir e a amizade.”

“Comer, beber, dormir, a amizade e basta? Pergunta Saverio. “Professor, está seguro de que não esqueceu nada de muito importante?”

“Não, Savè, para Epicuro o sexo era um prazer secundário natural, mas não necessário.”¹ (DE CRESCENZO, 2010, p. 88, tradução nossa)

O professor continuar explicando que, além dos prazeres primários e secundários, existem também os prazeres terciários que não são nem naturais e nem necessários. O exemplo que ele usa de prazer terciário é o poder, tido como um sentimento vão. O desejo de poder e a vontade de comandar fogem do equilíbrio necessário para se atingir a felicidade, segundo a perspectiva epicurista.

Assim, como exposto pelo napolitano, Epicuro pensa os prazeres divididos em categorias. Epicuro afirma:

¹ “Dunque,” continua Bellavista “Epicuro diceva che esistono tre tipi di piaceri: i piaceri primari che sono naturali e necessari, i piaceri secondari che sono naturali ma non necessari ed i piaceri vani che non sono nè naturali nè necessari.”

“Non ho capito professò, ma di quali piaceri parlate?”

“Un poco di attenzione e mi spiego meglio. Dunque i piaceri primari, quelli cioè naturali e necessari, sono il mangiare, il bere, il dormire e l'amicizia.”

“Mangiare, bere, dormire, l'amicizia e basta? chiede Saverio. “Professò, ma siete sicuro che non vi siete dimenticato qualcosa di veramente importante?”

“No Savè, per Epicuro il sesso era un piacere secondario, ovvero naturale ma non necessario.” (DE CRESCENZO, 2010, p. 88)

Consideremos também que, dentre os desejos, há os que são naturais, há uns que são necessários e outros, apenas naturais; dentre os necessários, há alguns que são fundamentais para a felicidade, outros, para o bem-estar corporal, outros, ainda, para a própria vida. E o conhecimento seguro dos desejos leva a direcionar toda recusa para a saúde do corpo e para a serenidade do espírito, visto que esta é a finalidade da vida feliz: em razão desse fim praticamos todas as nossas ações, para nos afastarmos da dor e do medo. (EPICURO, 2002, p. 35)

O filósofo grego alegava que para o homem atingir a felicidade era necessário que ele se libertasse das dores físicas e mentais. Pessanha afirma: “Para Epicuro, o prazer que deve nortear a conduta humana — o prazer com dimensão ética e não apenas natural — é o ‘prazer do repouso’, constituído pela ataraxia (ausência de perturbação) e pela aponia (ausência de dor)” (1985, p.9).

A ausência de dores físicas e das perturbações mentais, então, garantiria a felicidade do homem. Para que isso se concretize, são necessárias a reflexão e a avaliação do que é estritamente indispensável para se viver.

Epicuro afirmava ainda que o caminho para a aponia e para a ataraxia era pela via dos prazeres, mas que não devem ser confundidas com o Hedonismo: busca irrefreada pelos prazeres carnis e sensuais. Na teoria epicurista, os prazeres gerados pela alimentação e pelo sexo devem ser contidos. O filósofo afirma:

[...] bebidas nem banquetes contínuos, nem a posse de mulheres e rapazes, nem o sabor dos peixes ou das outras iguarias de uma mesa farta tornam doce uma vida, mas um exame cuidadoso que investigue as causas de toda escolha e de toda rejeição e que remova as opiniões falsas em virtude das quais uma imensa perturbação toma conta dos espíritos. (EPICURO, 2002, p. 45)

Para ele, deve-se viver os prazeres primários apenas para suprir as necessidades humanas, sem que elas se tornem vícios e possam causar perturbações físicas e mentais. Neste sentido, apenas o necessário para a sobrevivência é eticamente aceitável. Segundo De Crescenzo: “Na ética epicurista procura-se sempre alcançar emoções medianas: uma boa comida, mas sem exageros, uma relação amorosa, mas dentro dos devidos limites” (2012b, p. 180).

Bellavista sustenta que os napolitanos seguem os prazeres classificados por Epicuro, pois um de seus seguidores, Filodemo de Gádara, teria ensinado o povo da região de Nápoles sobre a divisão dos prazeres e o desprezo pelo poder. Ele afirma:

Porque um dos principais seguidores de Epicuro foi um certo Filodemo de Gádara que viveu no século I depois de Cristo. Filodemo se mudou para Nápoles, em Herculano para ser específico, e aqui fundou uma importantíssima escola

epicurista no modelo “Jardim de Atenas”. Nesta escola, Filodemo ensinava o povo napolitano a classificação dos prazeres e o desprezo pelo poder.² (DE CRESCENZO, 2012b, p. 88, tradução nossa)

Retomando o capítulo já analisado do romance, “*Il basso*”, Bellavista discute, embasado na filosofia de Epicuro, sobre as preferências éticas dos napolitanos. Ademais, neste capítulo, vimos que os outros personagens discutem como o *basso*, pode ou não representar um aspecto positivo para a cidade. O personagem Vittorio acredita que, por lá haver tráfico de drogas, forte presença da máfia, prostituição e doenças como a cólera, não pode representar nada de positivo. Bellavista, todavia, acredita que não só representa um aspecto positivo, como é um lugar necessário e significativo. Seguindo a teoria da divisão dos prazeres epicuristas, os napolitanos que habitam esse local não estariam preocupados com os aspectos negativos apontados por Vittorio. Os moradores descartariam o prazer da riqueza, da fartura e da ordem já que lá existiria a união entre as pessoas e principalmente o prazer da amizade e das boas relações humanas.

Bellavista aponta que Vittorio, cidadão napolitano que foi morar em Milão, estaria em desacordo com a moral e ética napolitanas, porque foi morar em uma cidade cuja população tem experiências e vivências diferentes daquelas propostas por Epicuro. Os milaneses, categorizados pelo professor como um povo que tende à liberdade e por isso, apesar de não ser uma categoria negativa, estariam mais ligados aos prazeres vãos, como o poder e a ordem.

Na discussão citada a seguir, é evidente como Bellavista e Vittorio têm posições diversas. Vittorio tenta pensar o que há de apolíneo, entendido aqui como as pessoas que agem racionalmente e que exploraremos melhor no subcapítulo seguinte, na região onde as pessoas pobres moram: a ordem relacionada à segurança, aos avanços tecnológicos e à saúde, embora não seja possível fazê-lo porque os napolitanos experienciam a vida dionisiacamente, termo que também será melhor estudado no subcapítulo seguinte, entendido aqui como as pessoas que agem emocionalmente. Além disso, o filósofo ataca os argumentos do outro, de que no *basso* não existiria nada de positivo, ao mencionar a empresa em que seu adversário trabalha. Por estar situada em Milão, não há nela a “dimensão humana”, isto é, não há ligação de aspectos sentimentais de amor ou amizade entre os funcionários. Existe apenas a dimensão apolínea: a ordem e a racionalidade. Bellavista dialoga:

Veja, Vittorio, quando alguém diz: civilização, pensa rapidamente nas coisas mais importantes realizadas pelo homem e acaba confundindo civilização com

² “*Perchè uno dei principali seguaci di Epicuro fu un certo Filodemo di Gadara, vissuto nel I secolo avanti Cristo. Filodemo si trasferì a Napoli, ad Ercolano per essere precisi, e qui fondò un'importantissima scuola epicurea sul modello del “Giardino di Atene”. In questa scuola Filodemo insegnava al popolo napoletano la classificazione dei piaceri ed il disprezzo del potere.*” (DE CRESCENZO, 2010, p. 88)

progresso. A civilização verdadeira, no entanto, aquela da qual falo, é qualquer coisa de maior, é a presença do espírito do homem nas coisas. Você pega, por exemplo, a sua empresa de Milão, aquela na qual você trabalha. Bem, eu ainda não a conheço, é verdade, mas imagino que, como está em Milão, deve ser uma empresa organizadíssima: belíssimos escritórios, secretárias, centrais telefônicas e assim vai, e eis que eu te pergunto, Vittò: mas, segundo você, essa empresa é um fato do progresso ou da civilização? Tem alguma dimensão humana essa empresa na qual você se possa reconhecer?³ (DE CRESCENZO, 2010, p. 103, tradução nossa)

O que está sendo discutido neste diálogo, destacado pelas palavras civilização e progresso, é a importância das evoluções materiais, tecnológicas, empresariais e econômicas de uma sociedade e se elas podem representar aspectos positivos ao se pensar em civilização ou progresso, já que, como explanado por Bellavista, as experiências humanas e o cultivo da boa relação entre as pessoas são mais importantes do que as evoluções materiais. No *basso* pode não haver a ordem e a evolução que existem nas empresas de Milão, mas há a “dimensão humana”. Isso faz com que esse lugar não só seja importante e necessário, mas também represente, por revelar as características dionisíacas mais pulsantes, uma das belas faces da cidade de Nápoles.

No capítulo 25 da narrativa principal, intitulado “*La deliquenza*” [A delinquência], os personagens discutem os aspectos negativos relacionados aos furtos e à violência na cidade. Um deles usa a expressão “furto honesto” e Bellavista expõe como entende o furto de uma perspectiva epicurista-napolitana:

“Digamos que o furto é um jogo competitivo, que, assim como todos os jogos, há suas regras precisas, pelas quais, se o ladrão que cometeu o furto, respeitou as regras, o roubado perde o direito do lamento e o crime se qualifica como “furto honesto”.

“E quais seriam essas regras?”

“Primeiro: roubar apenas o necessário para a própria sobrevivência e de sua família.”

“Então, se alguém tem uma família numerosa, é autorizado a roubar mais?”

“Epicuricamente sim, se tratar-se apenas do necessário. Segundo: roubar o supérfluo dos outros, sempre no caso de essas pessoas demonstrarem não merecer essas coisas.”⁴ (DE CRESCENZO, 2010, p. 180, tradução nossa)

³ “Vedi Vittò, quando uno dice civiltà pensa subito alle cose più importanti realizzate dall'uomo e finisce così con il confondere la civiltà con il progresso. La civiltà vera invece, quella che dico io, è qualcosa di più, è la presenza dello spirito dell'uomo nelle cose. Tu prendi per esempio la tua azienda di Milano, quella dove tu lavori, ora io adesso non la conosco, è vero, però immagino che siccome sta a Milano deve essere un'azienda organizzatissima: bellissimi uffici, segretarie, centralini telefonici e compagnia cantando, eppure Vittò io ti domando: ma secondo te, questa azienda è un fatto di progresso o di civiltà? Ha una dimensione umana questa azienda in cui tu ti puoi riconoscere?” (DE CRESCENZO, 2010, p. 103)

⁴ “Diciamo che il furto è un gioco competitivo che come tutti i giochi ha delle regole precise, per cui, se il ladro nel commettere il furto ha rispettato queste regole, il derubato perde il diritto al lamento ed il reato si qualifica come “furto onesto”.

“E quali sarebbero queste regole precise?”

“Primo: rubare solo lo stretto necessario alla propria sopravvivenza ed a quella della propria famiglia.”

O filósofo continua explicando que, epicuristicamente, um napolitano roubar uma câmera fotográfica de um estrangeiro americano ou suíço, pode ser considerado um “furto honesto” porque essas pessoas teriam vindo de países mais ricos, assim os roubos menores praticados pelos napolitanos tenderiam a compensar a diferença econômica entre os países ricos, como os Estados Unidos e países pobres, como a Itália. Embora o diálogo seja narrado de forma que leve ao riso, Bellavista expõe sua reflexão baseada na interpretação da teoria epicurista: viver apenas com o necessário. O fato de um napolitano cometer um furto que supriria suas necessidades não tornaria o ato em uma ação amoral, nem antiética, embasada nessa visão epicurista-napolitana.

No romance, Bellavista classifica veementemente os napolitanos como epicuristas. Não se refere, no entanto, em nenhum momento, aos estoicos. Contudo, na adaptação fílmica, o personagem Bellavista, interpretado por De Crescenzo, afirma que os milaneses são estoicos, e que, por isso, se contrapõem aos napolitanos.

De Crescenzo, em *História da filosofia grega: de Sócrates aos neoplatônicos*, explica que o primeiro estoico foi Zenão (333 a.C. – 263 a.C.). Esse filósofo pregava que o estoicismo se baseava na paz de espírito que deveria ser conquistada por meio de uma vida plena e de virtude, crença parecida com o epicurismo, mas que tem divergências com esta última. De Crescenzo, então, explicita a diferença entre os estoicos e os epicuristas:

Quem são os estoicos e os epicuristas? Como reconhecê-los? Que cara têm? Não é muito difícil. O estoico é um indivíduo que acredita com firmeza na sua missão moral: deve cumpri-la. Ele precisa de um Grande Plano que dê um sentido à sua vida. Receando, no entanto, que este plano possa realmente realizar-se, em geral o estoico torna-o extremamente difícil, talvez mesmo impossível, e de qualquer maneira fora do alcance de um indivíduo normal. O que importa é poder sofrer em nome de algo que tenha um significado moral. São estoicos todos aqueles que acreditam no Grande Amor, único, eterno, indissolúvel. É claro que nunca vão encontrá-lo, mas isto não faz com que deixem de procurá-lo assiduamente, sem nunca aceitar compromissos. O lema deles é: “Tudo ou Nada.” (DE CRESCENZO, 2012b, p. 215-216)

Os epicuristas, no entanto, se contentam com pouco e não definem uma meta específica, pois estariam preocupados em manter o equilíbrio de forma a priorizar os prazeres primários, por meio do suprimimento das necessidades básicas humanas. Ainda que não sejam mencionados os estoicos no romance, no capítulo sete da narrativa principal, intitulado “*La teoria dell’amore e della libertà*” [A teoria do amor e da liberdade], Bellavista deixa ainda mais clara as diferenças

“Quindi se uno ha una famiglia numerosa è autorizzato a rubare di più?”

“Epicureisticamente sì, se si tratta del necessario. Secondo: rubare il superfluo degli altri, sempre nel caso però che questi altri abbiano dimostrato di non meritarselo.” (DE CRESCENZO, 2010, p. 180)

entre os milaneses e os napolitanos ao afirmar que Vittorio foi influenciado pela conduta apolínea dos milaneses. Segundo Bellavista:

O doutor Palluoto se mudou para trabalhar em Milão há uns cinco ou seis anos e hoje é um importante diretor de uma importante sociedade de conselho da qual não lembro o nome, contudo quero dizer que, quando se mudou para Milão, Vittorio ficou, como dizer, “estragado”, e aquelas mesmas coisas, que antes, em Nápoles, constituíam a sua vivência cotidiana, hoje resultam insuportáveis para ele. A verdade é que o nosso Vittorio perdeu aquele silenciador interno que abafava os ruídos do mundo do Amor e consequentemente mudou a escala de referências de seus valores: hoje Vittorio Palluoto vê na eficiência e na produtividade virtudes cardinais e acaba por supervalorizar os efeitos secundários e nocivos que essas alegadas virtudes comportam.⁵ (DE CRESCENZO, 2010, p. 50, tradução nossa)

É evidenciado, neste trecho, como é depreciado o modo de viver contrário ao dos napolitanos e o desprezo pela valorização excessiva da eficiência e da produtividade, características de sociedades que prezam pela organização e poder, ou seja, contrárias ao que Epicuro pregava: buscar apenas o necessário e evitar ao máximo os excessos principalmente em relação ao poder.

Para o professor, Vittorio não é mais guiado pela via do amor porque, ao habitar na apolínea Milão, sua preferência pela ordem e pela valorização do dinheiro, destacadas no trecho: “vê na eficiência e na produtividade virtudes cardinais...”, desumanizaram-no. Neste sentido, percebe-se que Bellavista acredita, por meio da perspectiva do dionísio e da ética e moral epicuristas, que se deve viver, ainda afirmando depois que deve haver o equilíbrio entre uma tendência e outra, preferencialmente, pelo amor: valorizar as relações humanas e os prazeres primários, e, consequentemente, rejeitar os prazeres proporcionados pela riqueza e pelo luxo dela decorrente.

Enquanto nos capítulos da narrativa principal os diálogos tocam as teorias do filósofo Epicuro, nas narrativas secundárias são demonstrados como esses princípios seriam vivenciados no cotidiano dos napolitanos. No capítulo 24, intitulado “Januarinho, o kamikaze”, a moral e a ética napolitanas são explícitas pelo modo como o personagem Januarinho age depois de perder o emprego que havia herdado de sua família. A anedota (anexada no fim da

⁵ *Il dottor Palluotto si trasferì per lavoro a Milano cinque o sei anni fa e oggi è un importante dirigente di un'importante società di consulenza di cui però non ricordo il nome comunque volevo dire che, da quando si è trasferito a Milano Vittorio si è, come dire, guastato, e quelle stesse cose, che prima a Napoli costituivano il suo vivere quotidiano, oggi gli risultano insopportabili. La verità è che il nostro Vittorio ha perso quel silenziatore incorporato che gli attutiva i rumori caratteristici del mondo dell'Amore e di conseguenza ha cambiato la scala di riferimento dei suoi valori: oggi Vittorio Palluotto vede nell'efficienza e nella produttività le virtù cardinali e finisce col sottovalutare gli effetti secondari e deleteri che queste presunte virtù comportano.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 50)

dissertação), que define uma narrativa curta e cômica, é narrada por Salvatore para o De Crescenzo personagem.

Januarinho era luveiro, profissão que herdou de sua família. Contudo, as luvas saíram de moda e ele teve de arrumar outra ocupação. Como era casado e tinha filhos, teve de arrumar um modo de ganhar dinheiro rapidamente, por isso passou a roubar grades de bronze dos vagões de trem. Depois de um tempo, pararam de colocar grades de bronze nos trens e Januarinho teve, novamente, que arrumar outra ocupação: começou a forjar acidentes de carro para receber o dinheiro de seguradoras, tornando-se conhecido por elas e por todos no bairro pelos seus feitos.

São exploradas, na anedota, as ações morais e éticas gradativas do personagem. Primeiro furta objetos de valor para vendê-los. Em seguida, planeja e executa, detalhadamente, os acidentes dos carros para obter o dinheiro das seguradoras, correndo perigo de se machucar ao executá-los.

O personagem age de maneira epicurista-napolitana ao decidir roubar e depois enganar grandes corporações, como as de seguro, para conseguir o dinheiro que suprisse suas necessidades. Se, para Bellavista, o fato de os napolitanos roubarem estrangeiros de países ricos não implica em uma ação antiética e amoral, Januarinho também não age antiética e amoralmente porque não rouba ou engana pessoas pobres, mas empresas supostamente com grande capital.

Além disso, a ironia do narrador expõe a aprovação das atitudes de Januarinho. No trecho: “Ainda pode correr o risco de ser abordado por piratas das estradas, gente desonesta sem consciência civil, que, para evitar gastar dinheiro, são capazes de qualquer coisa” (DE CRESCENZO, 2010, p. 173), é possível observar que os piratas, que estariam agindo moral e eticamente semelhante a Januarinho, são adjetivados e descritos como “gente desonesta” e “sem consciência civil”, mas Januarinho, que furtou objetos e que planeja e executa acidentes para obter dinheiro de seguradoras, não é adjetivado como ladrão ou pessoa desonesta. Pelo contrário, os adjetivos que são usados para descrevê-lo são: artista, boa pessoa, coitadinho e perito. A ironia desses adjetivos evidencia o bom humor do narrador da anedota, assim como demonstra a apreciação pelo personagem e pela forma como ele age.

A narração também exalta a esperteza e perspicácia de Januarinho. Os trechos:

- (1) “decidiu empreender numa carreira, digamos assim, mais moderna, e se meteu no ramo dos seguros” (DE CRESCENZO, 2010, p.173);

- (2) “Januarinho tem as manhas: calcula, em uma fração de segundos, a velocidade do carro, a prontidão de reflexos do motorista, o tipo de carro e o nível econômico do proprietário” (DE CRESCENZO, 2010, p.173) e
- (3) “Hoje, Januarinho, graças a Deus, fez para si um nome e se colocou a trabalhar no varejo” (DE CRESCENZO, 2010, p.173)

salientam o cuidado do narrador ao utilizar a ironia e o eufemismo ao atenuar as ações do personagem e apresentar Januarinho ao seu interlocutor, usando o léxico do contexto de trabalho “carreira” e “ramo”, como alguém que está inserido em um emprego formal e não como alguém que está realizando ações que infringem as leis. Ainda, o segundo trecho evidencia a esperteza do personagem, exaltando-o pela maneira que narra as qualidades que ele tem em calcular e executar suas ações. O último trecho, novamente, valora as ações do personagem, como pode ser percebido em: “fez um nome para si” ou pelo uso do léxico do contexto de trabalho e empresarial “varejo”, ao se referir a como ele conseguiu manter e depois expandir sua forma de lucro.

Como afirmado anteriormente, a comicidade apresenta-se permeada por todo o romance, principalmente nas anedotas. Pela via do humor é que são exploradas a cultura, a ética e a moral napolitanas. No diálogo da anedota sobre Januarinho, percebe-se como a esperteza e o comportamento do personagem são exaltados. No trecho final: “deveriam dar a ele, como se diz ... *honoris causa*”, é evidente o humor, mas também o não julgamento, ou até mesmo o juízo de aprovação a respeito das ações de Januarinho.

3.4.1 O binômio ordem-desordem e a antinomia apolíneo-dionisíaco: amor x liberdade

Como visto, os napolitanos pautam suas ações e preferências éticas conforme a desordem e o dionisíaco e os milaneses pautam suas ações conforme a ordem e o apolíneo. Para fazer valer seus argumentos, Bellavista cita filósofos e as diferentes escolas do pensamento filosófico quando começa a explicar aos seus interlocutores as suas próprias teorias e categorias. Veremos como o professor acredita que as pessoas, regiões e países podem ser caracterizados e como a antinomia apolíneo-dionisíaco pode ajudar a entender essas categorias discutidas no subcapítulo anterior.

O mestre napolitano acredita que as pessoas e os países podem ser divididos em:

- (1) aqueles que tendem ao amor, entendido por ele como a necessidade e a capacidade de se conviver em conjunto com outras pessoas;
- (2) à liberdade, entendida como a racionalidade: capacidade do homem de se livrar de sentimentos passionais e conseguir vivenciar o mundo de forma racional;
- (3) ao ódio, entendido como incapacidade de se viver em conjunto. Desprezo pelas pessoas e falta de empatia
- (4) e ao poder, entendido como uma tendência mesquinha e como prazer por ordenar e comandar.

Em *História da Filosofia grega: os pré-socráticos*, obra na qual são reunidas e discutidas as ideias dos filósofos pré-socráticos mais importante, De Crescenzo separa um capítulo apenas para explicar as teorias de Bellavista: “A presença do professor Bellavista, ex-docente do liceu e agora aposentado, na história da filosofia grega justifica-se devido ao seu pensamento intimamente ligado à cosmogonia de Empédocles e à ética de Epicuro.” (2012a, p. 115). Nesse capítulo, o autor explica que o personagem se baseia, em se tratando do amor e da liberdade, principalmente na filosofia de Empédocles. (491 a.C.-435 a.C.).

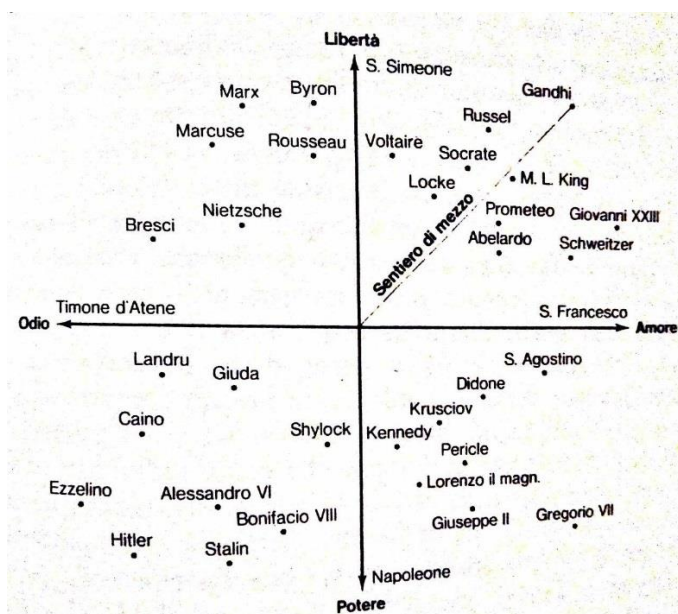
Segundo De Crescenzo (2012a, p. 111), Empédocles acreditava que o mundo se originou não só dos quatro elementos (água, ar, fogo e terra), mas também de outros dois: do amor e da Discórdia. Para o filósofo grego, o amor era a união de tudo o que existia, portanto havia felicidade e integração entre todas as coisas. Contudo, a Discórdia conseguiu se entropor entre o amor e o mundo, causando a sua separação e tornando-o disperso. A teoria do amor e da liberdade de Bellavista se baseia na premissa de que os humanos têm em si o amor e não a Discórdia, mas a liberdade. O que determina se uma pessoa tende entre um ou outro é quando um desses dois elementos se sobressai:

Para Bellavista, o *arché*, o tijolo primordial com o qual foi construído o mundo, é a Energia, sobre a qual agem dois princípios ativos que o professor chama de Amor e de Liberdade. Ao contrário do Amor e da Discórdia, já descritos por Empédocles, estas duas forças bellavistanas, embora inimigas entre si, resultam ambas positivas e, enquanto tais, geradoras de efeitos vitais. (DE CRESCENZO, 2012a, p. 116)

Para deixar ainda mais explícitas as categorias, o professor cria um plano cartesiano e insere nele algumas personalidades históricas, como filósofos, pacifistas, ditadores ou pensadores nos quadrantes nos quais ele acredita que essas pessoas se encaixem: “coloquemos Locke obviamente bastante perto do sentimento do meio e Timão de Atenas, que se gabava de

odiar todos indistintamente, propriamente sob o eixo do ódio [...]”¹ (DE CRESCENZO, 2010, p. 128). Vejamos, então, como o plano cartesiano de Bellavista é composto:

Imagem 3.4.1. Amor, liberdade, poder e ódio



Fonte: DE CRESCENZO, 2010, p.129

Vê-se nos quadrantes do poder e do ódio, os ditadores Stalin e Hitler, além dos personagens bíblicos Judas e Caim, por exemplo. No quadrante do poder e do amor, vê-se o líder Napoleão Bonaparte e o ex-presidente assassinado John F. Kennedy. No quadrante do ódio e da liberdade, vê-se os filósofos Nietzsche e Rousseau. No quadrante da liberdade e do amor, vê-se os filósofos Sócrates e Voltaire.

Nota-se que, no quadrante do amor e da liberdade, está a linha do “*Sentiero di Mezzo*”, o caminho (ou quadrante) do meio, mencionado no subcapítulo “3.2 Taoismo – o caminho do equilíbrio”, representado, no quadrante, pelo líder religioso e político indiano Gandhi, mostrando o equilíbrio entre o amor e a liberdade.

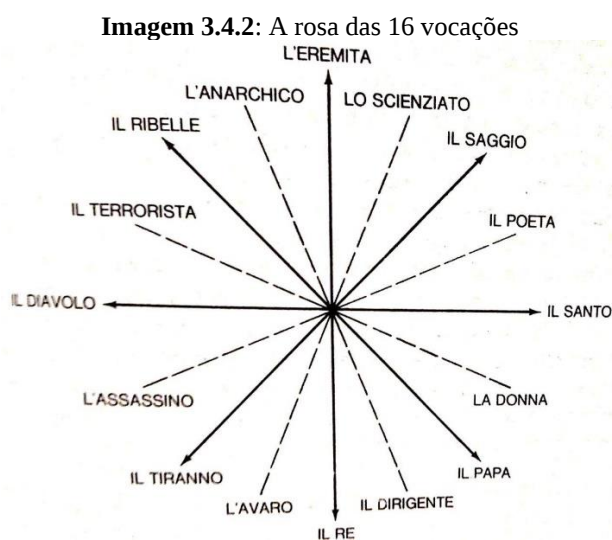
De Crescenzo deixa ainda mais clara essas diferenças ao explicar como esses dois sentimentos conflitantes se dão no homem:

O conflito entre Amor-Liberdade, ínsito à matéria, também está presente na nossa alma. Cada um de nós, afirma Bellavista, fica à mercê de dois instintos contrastantes: um grande desejo de Amor, que nos leva a procurar a companhia dos outros seres humanos, e uma irresistível vontade de defender a nossa privacidade. Trata-se, portanto de uma situação bastante instável: às vezes

¹ *Locke lo mettiamo ovviamente abbastanza vicino al sentiero di mezzo e Timone di Atene, che si vantava di odiare tutti indistintamente, proprio sull'asse dell'odio.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 128)

padecemos devido à solidão, mas também a casos em que nos sentimos ameaçados pela ingerência dos outros. (DE CRESCENZO, 2012a, p. 117)

Explanados a tensão entre amor e liberdade no homem, além do plano cartesiano apresentado, Bellavista também cria outro inspirado nas diferentes vocações: “se trata em prática de traçar dezesseis eixos, um pouco como aqueles dos pontos cardinais, e de atribuir a cada eixo uma ocupação ou, em um sentido geral, uma vocação”² (DE CRESCENZO, 2010, p. 130). Vejamos como o professor separa o que ele entende das suas categorias aplicadas às diferentes vocações:



Nesse quadro, o autor separa as diferentes vocações, a saber:

- a) poder e amor: o rei, o diretor, o papa, a mulher e o santo
- b) amor e liberdade: o poeta, o sábio, o cientista e o eremita
- c) liberdade e ódio: o anárquico, o rebelde, o terrorista, e o diabo
- d) ódio e poder: o assassino, o tirano e o avaro.

O professor explica que essas categorias são generalizantes e que as pessoas podem ser classificadas em mais de uma porque o espírito humano não se reduz a apenas duas características. Além disso, Luigino pergunta a ele em qual quadrante eles mesmos poderiam ser classificados ao passo que o outro responde que ele e os amigos poderiam ser classificados

² si tratta in pratica di tracciare sedici assi, un po' come quelli dei punti cardinali,, e di tracciare a ciascun asse un mestiere o, in senso più generale una vocazione. (DE CRESCENZO, 2010, p. 130)

como homens de amor e que conhecia poucas pessoas de liberdade. Ele afirma que a maioria dos homens, na verdade, podem ser classificadas como tendentes ao amor e não à liberdade. Os mafiosos, os egoístas, os ciumentos e os extremistas poderiam ser classificados como tendentes ao poder, já que querem controlar tudo a sua volta.

Os critérios usados por Bellavista para a divisão dessas categorias e a forma como ele pensa a ética e a moral dos napolitanos comparada à ética e à moral dos milaneses, como visto no subcapítulo anterior, são baseados na dicotomia entre apolíneo-dionisíaco, o que conduz à noção de antinomia: contradição entre duas proposições filosóficas igualmente acreditáveis, coerentes ou lógicas, mas que levam a conclusões diametralmente opostas, demonstrando os limites cognitivos ou as contradições inerentes ao intelecto humano. Além dessa antinomia, chega-se também à dicotomia ordem x desordem. Segundo Mirela Ribeiro Meira, há a possibilidade de nos valer do apolíneo-dionisíaco e da ordem x desordem para observar os contextos em que o mundo pode ser analisado:

Até meados do século XX, o mundo podia ser percebido como ordem, a partir de certezas, da objetividade, da medição e da previsão. A civilização Apolínea, do fogo, da forja, do ferro, da máquina, teve seu auge no século XIX, com a Revolução Industrial. Dois séculos antes, a razão – ordem – havia sido eleita a forma mais importante de conhecer. A partir daí, realidades incertas, fronteiras móveis, jogos de possíveis exploram uma cartografia do imprevisível. Dioniso, o semideus ruidoso, das interrogações, (des) acomodações, desconcertos e rechaços às certezas, é observado, então, na Física Quântica, na Filosofia e nas vanguardas artísticas, demonstrando que ordem e desordem não se separam, antes tensionam relações complexas, misteriosas, enigmáticas. (MEIRA, 2013, p. 47)

Segundo o *Dicionário de Filosofia* (2007, p.74), a antinomia apolíneo-dionisíaco foi usada para distinguir à antítese entre a forma e a ordem, relacionados ao deus grego Apolo, e ao impulso criador obscuro, relacionado ao deus grego Dioniso. De Crescenzo afirma em *I grandi miti greci* [Os grandes mitos gregos] sobre a antinomia:

Na vida, disse Nietzsche, há quem nasça dionisíaco e quem nasça apolíneo, e para entendê-lo basta distinguir quem comanda dentro de nós, se é o instinto ou se é a razão. Às vezes basta ser um pouco mais reflexivo habitualmente para acabar entre os apolíneos, ou um pouco menos para ser categorizado entre os dionisíacos. Apenas os gênios, abençoados sejam, teriam ambos os impulsos, nós, no entanto, pessoas normais, somos ou um ou outro.³ (DE CRESCENZO, 1999, p. 221, tradução nossa)

³ Nella vita, dice Nietzsche, c'è chi nasce dionisiaco e chi apollineo, e per capirlo basta individuare chi comanda dentro di noi, se l'istinto o la ragione. A volte è sufficiente essere un pochino più riflessivi del solito per finire tra gli apollinei, o un po' meno per essere schedati tra i dionisiaci. Solo i geni, beati loro, avrebbero ambedue gli impulsi; noi invece, gente normale, siamo l'uno o l'altro. (DE CRESCENZO, 1999, p. 221)

A antítese foi pensada por Nietzsche, em *Nascimento da tragédia* (1871), para diferenciar os aspectos apolíneos que dominariam as artes plásticas e os aspectos dionisiacos que dominariam a música na cultura grega, por exemplo. Segundo Paul Strathern:

Essa brilhante e originalíssima análise da cultura grega coloca em contraste o claro elemento apolíneo de sobriedade clássica e as forças dionisiacas, mais sombrias e instintivas. Segundo Nietzsche, a grande arte da tragédia grega resultou da fusão desses dois elementos, sendo finalmente destruída pelo racionalismo superficial de Sócrates. Foi a primeira vez que se enfatizou o elemento sombrio da cultura grega, e sua caracterização por Nietzsche como fundamental provocou grande controvérsia. (STRATHERN, 1996, p. 11)

De Crescenzo, na obra *Ordem e desordem* (1996), reflete sobre o apolíneo-dionisiaco lançando mão de diversos exemplos: na arte, no cinema, nos esportes e nos conceitos de bem e mal. O autor discute os termos antitéticos por toda a obra, mas principalmente no capítulo vinte e seis, intitulado “*Notarella su Nietzsche, Apollo e Dioniso*” (Notazinha sobre Nietzsche, Apolo e Dioniso). Ele resume o mito de ambos os deuses, destacando suas características. Descreve Apolo como racional e Dioniso como passional, no trecho:

Apolo-Dioniso: uma antinomia que faz pensar. O primeiro, sábio e distante, o segundo amante do encontro físico. Apolo, se mata, para não entrar em contato com as vítimas, usa o arco e as flechas. Dioniso, no entanto, as dilacera com as próprias mãos e, às vezes, não satisfeito, as devora.⁴ (DE CRESCENZO, p.139, 1996, tradução nossa)

As características do apolíneo podem ser relacionadas, no contexto do romance aqui estudado, aos homens que tendem à liberdade: aqueles que se relacionam ordenada e racionalmente. As características do dionisiaco correspondem à categoria do amor: conectando os homens pela desordem, pela vivência dos prazeres epicuristas e pela passionalidade. Segundo Meira: “Os epicuristas apreendem efeitos de ordem em um fundo de desordem, a soma de uma infinidade de ordens parciais cujo sentido o acaso é produtor” (2013, p.48). Logo, os napolitanos têm como cerne de sua ética e moral as características do dionisiaco, enquanto os milaneses estariam no âmbito do apolíneo.

O professor, raciocinando principalmente por esses binarismos, expõe seu pensamento com exemplos simples e bem-humorados. No capítulo intitulado “Saverio”, Salvatore explica

⁴ *Apollo-Dioniso: un'antinomia che fa pensare. Il primo, saggio e distaccato, il secondo amante dello scontro fisico. Apollo, se uccide, proprio per non venire in contatto con le vittime, usa l'arco e le frecce. Dioniso, invece, le dilania con le proprie mani e volte, non soddisfatto, le divora.* (DE CRESCENZO, p.139, 1996)

um exemplo dado pelo professor para o De Crescenzo personagem sobre diferenças entre os milaneses e os napolitanos:

Diz o professor que a humanidade se divide naqueles que tomam a ducha e aqueles que tomam o banho [...] então, lhe dizia que, segundo o professor, o homem produtivo, o milanês, prefere a ducha: consome menos água, menos tempo e se lava melhor. O napolitano, no entanto, se decide, prefere o banho: meditar, como se diz em Nápoles, isto é, demora-se e tem todo o tempo que precisa para pensar, e já que, se refletirmos um momento, para poder pensar, deve-se estar ao mesmo tempo cômodo e sozinho, ora em casa sempre tem alguém que te irrita e que te chama para alguma coisa ou outra. No banheiro, no entanto, não: fecha-se por dentro, deita-se na banheira e espera a água ficar fria.⁵ (DE CRESCENZO, 2010, p. 30, tradução nossa)

Nesse trecho bem-humorado, percebe-se que o professor divide os milaneses e os napolitanos entre os que se preocupam com fatores externos, como a conta de água e na eficiência desse ato cotidiano e comum, e os que se preocupam com fatores internos e que tiram proveito desse ato para praticar o sossego e a reflexão. A preocupação com fatores externos e principalmente com a eficiência da rotina, leva-nos a entender os milaneses como apolíneos, pois agem racionalmente, enquanto que percebemos os napolitanos como dionisíacos, pois estes agem conforme o desejo de aproveitar o momento sem se preocupar com fatores externos.

Outro exemplo do qual o professor se vale para explicar as tendências dionisíacas-desordenadas (amor) e as menos nobres, como o poder, é sobre como algumas pessoas podem, na época de Natal, preferir enfeitar a casa ou com o presépio ou com a árvore de Natal. Segundo o napolitano, no capítulo “*Il professore*”, a escolha de um dos dois modos de preparar a casa para o evento vale para identificar se a pessoa tende ao amor ou ao poder. O professor afirma:

Então, como eu lhes dizia, a subdivisão em presepistas e arvoristas é tão importante, na minha opinião, que deveria aparecer nos documentos de identidade como o sexo e o grupo sanguíneo. Justamente porque um pobre coitado arriscaria de descobrir apenas depois de casado que se uniu a um cristo de tendência natalina diferente. Agora parece que eu exagero, na verdade é assim: o arvorista vive de uma escala de valores completamente diferente daqueles dos presepistas. O primeiro tem em conta maior a Forma, o Dinheiro e o Poder; o segundo, no entanto, põe como prioridades o Amor e a Poesia.⁶ (DE CRESCENZO, 2010, p. 41, tradução nossa)

⁵ *Dice il professore che l'umanità si divide in quelli che si fanno la doccia e in quelli che si fanno il bagno* “[...] *“dunque vi dicevo che secondo il professore l'uomo produttivo, il milanese, preferisce la doccia: consuma meno acqua, meno tempo e si lava meglio. Il napoletano invece, se si decide, preferisce il bagno: s'intallea come si dice a Napoli, cio è si attarda e tiene tutto il tempo che vuole per pensare, e già perché se ci riflettete un momento, per poter pensare, voi dovete stare contemporaneamente comodo e solo, ora in casa c'è sempre qualcuno che vi dà fastidio e che vi chiama o per una cosa o per un'altra. Nella stanza da bagno invece no: uno si chiude dentro, si sdraia nella vasca e aspetta che l'acqua diventa fredda.”* (DE CRESCENZO, 2010, p. 30)

⁶ *Dunque, come vi dicevo, la suddivisione in presepisti ed alberisti è tanto importante che, secondo me, dovrebbe comparire sui documenti d'identità come il sesso ed il gruppo sanguigno. E già per forza, perché altrimenti un povero dio rischierebbe di scoprire solo a matrimonio avvenuto di essersi unito con un cristiano di tendenze*

Dado o exemplo inusitado, Bellavista consegue explicar aos seus interlocutores as diferenças entre as pessoas que agem mais guiadas pelo poder das que agem mais emocionalmente. A escolha entre a árvore de natal e o presépio como enfeites natalinos revelaria os interesses que movem as pessoas. Quem opta pela árvore de natal, segundo o professor, estaria mais preocupado com os aspectos estéticos, isto é, o que a beleza da árvore de natal representaria – no raciocínio do napolitano: a escolha por este item apontaria o desejo de se expressar o poder aquisitivo, já que uma árvore deve ser enfeitada e para isso gasta-se dinheiro. Diferentemente daqueles que escolheriam o presépio, pois este enfeite expressaria os valores cristãos e todos os aspectos dele decorrentes, como o amor, a solidariedade e a fraternidade, ainda mais acentuados no Natal.

As categorias do amor e do poder respalda a explicação de Bellavista, já que se pode distinguir os “arvoristas” (tendentes ao poder), interessados nos aspectos exteriores ao espírito natalino, dos “presepistas” (tendentes ao amor) que estariam mais interessados nos aspectos interiores e condizentes com os valores pregados nessa data comemorativa.

Mediante os exemplos do professor explicados na narrativa principal juntamente das anedotas das narrativas secundárias que exemplificam as teorias do professor, o comportamento dionisíaco dos napolitanos é revelado.

Verificamos, então, nesses subcapítulos, as influências filosóficas nas considerações de Bellavista, citadas durante os diálogos com seus colegas, principalmente com o contestador Vittorio Palluoto.

Os ensinamentos de Epicuro são a base das teorias do professor quando este discute a ética e a moral napolitanas. O filósofo grego acreditava que os prazeres poderiam ser divididos em categorias: os prazeres naturais e necessários; os prazeres naturais e não necessários, e os prazeres não naturais e não necessários que deviam ser desprezados, como o poder e o luxo. Bellavista acredita que os napolitanos têm a ética e a moral embasadas nos preceitos de Epicuro por preferirem vivenciar os prazeres primários e por desprezarem a ordem e o desejo de poder. Além disso, o professor cria suas próprias categorias que distinguem quem tende ao amor, liberdade poder e ódio. Ademais, foi refletido também como a antinomia apolíneo-dionisíaco ajuda a compreender as diferenças entre os passionais e afetuosos napolitanos versus os racionais e impassíveis milaneses. Nesse sentido, a anedota “Januarinho, o *kamikaze*”,

natalizie diverse. Adesso sembra che io esageri, eppure è così: l'alberista si serve per vivere di una scala di valori completamente diversa da quella del presepista. Il primo tiene in gran conto la Forma, il Denaro e il Potere; il secondo invece pone ai primi posti l'Amore e la Poesia. (DE CRESCENZO, 2010, p. 41)

analisada aqui, evidencia não só o aspecto da esperteza do personagem Januarinho, mas a conduta epicurista-napolitana e a tendência dionisíaca desse povo.

Como discutido logo no início, por meio da Literatura e da Filosofia pode-se refletir sobre a conduta humana. De Crescenzo o faz, inserindo nos diálogos ficcionais entre amigos, a cultura filosófica somada à cultura popular de Nápoles. A obra é feliz ao atingir o leitor com o característico bom humor napolitano, fazendo-o conhecer e pensar sobre as antigas perspectivas filosóficas que ainda influenciam o pensamento crítico e a ficção.

Veremos, adiante, como o se dá a relação entre a obra *Assim Falou Zaratustra* de Nietzsche e a obra *Così parlò Bellavista*, de De Crescenzo.

3.5 Assim falou o filósofo: aproximações entre Bellavista e Zaratustra

Como vimos no início do capítulo 2, Friedrich Nietzsche (1844-1900) exalta Nápoles e a tranquilidade que ela faz insurgir nos homens. Veremos que, além da paródia com título da obra do pensador alemão *Assim falou Zaratustra*, há também relações espaciais e filosóficas com a obra de De Crescenzo.

Nietzsche foi, no início de sua carreira acadêmica, um filologista que já demonstrava apreço pela Filosofia. Depois de ocupar o cargo de professor de Filologia Clássica na Universidade de Basileia, por conta de adoecimentos constantes, Nietzsche decidiu retirar-se por um ano sabático, em uma viagem para a Itália, onde permaneceu principalmente em Sorrento, cidade próxima à Nápoles. Estando lá, visitou vários lugares e, como vimos no capítulo 2, deixou registrado em cartas seu apreço pela região e sua cultura. Lá, também, por conta de diversos fatores, modificou radicalmente suas reflexões filosóficas anteriores, dando outra direção para os seus pensamentos. Foi nessa região, principalmente ao visualizar a região de Ischia (Imagem 2.1.2.4) e a Ilha de Capri (Imagem 2.1.2.3), que estabeleceu o espaço onde seu personagem Zaratustra faria seus discursos em *Assim falou Zaratustra*. Nessa obra, surge, pela primeira vez, a reflexão sobre o super-homem, uma das ideias mais conhecidas do filósofo alemão, pelo famoso personagem, também conhecido como Zoroastes (na versão grega de seu nome).

Zaratustra foi profeta e poeta nascido na Pérsia, acredita-se que em meados do século VII a.C., foi o fundador do “Masdeísmo” ou “Zoroastrismo”, a primeira religião monoteísta ética da História. Paolo D’lorio acredita que o espaço da região napolitana, suas colinas e ilhas, influenciaram a criação dessa obra de Nietzsche, que é uma das obras mais famosas do filósofo:

Da varanda de seu quarto, diante de Sorrento, ele avista a ilha de Ischia. Ilha vulcânica, lugar real e imaginário que servirá ao filósofo de modelo para as “ilhas bem-aventuradas”, as ilhas dos discípulos de Zaratustra. As ilhas bem-aventuradas são as do futuro, da esperança, da juventude. E é exatamente isso o que Nietzsche redescobre em meio aos tormentos de sua doença: as visões, os projetos, as promessas de sua juventude. Não como vestígios de um passado já enterrado, mas como vozes que vêm do passado para lembrar àquele que se desespera e que se enganou de estrada qual é o caminho futuro de sua vida. Ischia não é a ilha de San Michele, o cemitério da laguna de Veneza que serviu de modelo para a “ilha dos sepulcros” do Zaratustra: ilha silenciosa de uma cidade decadente, no meio do mar da laguna que conserva e lentamente decompõe tudo. Ischia não representa a lembrança e a nostalgia do passado, mas o lugar onde as forças vulcânicas subterrâneas perfuram o mar do esquecimento e retornam à luz do sol. Não o crepúsculo de uma civilização que morre, mas a alvorada de uma nova cultura que emerge acima de seus 3 mil anos de história. (D’LORIO, 2014, p. 47)

Percebe-se, então, como o espaço da região de Nápoles, as ilhas e o Vesúvio, influenciaram diretamente, para D’lorio, a criação da obra de Nietzsche. Mais do que isso, o próprio Nietzsche, em uma outra carta, escreve seus pensamentos sobre a relação entre tal espaço, as características culturais e socioeconômicas e, por fim, sua obra:

A atividade do sul e a do norte. A atividade provém de duas fontes muito diferentes. Os artesãos do sul decidem ser ativos não por desejo de lucro, em absoluto, mas por causa das perpétuas necessidades dos outros. Como vem sempre alguém que deseja mandar ferrar um cavalo, consertar uma carroça, o ferreiro apressa o trabalho. Se não viesse ninguém, ele iria flamar pela praça. Alimentar-se não tem muita urgência numa região fértil, para isso ele só precisaria de uma quantidade mínima de trabalho, e em todo caso de nenhuma pressa; poderia até ir mendigar, ainda assim contente. – A atividade do operário inglês decorre, ao contrário, de seu desejo de lucro: ele reserva a si mesmo grande estima e grandes ambições, e na posse está a força que ele busca; na força, o máximo de liberdade e de distinção individual possíveis. [...] Quanto mais penso nisso, mais a sorte de Ischia me transtorna; e, à parte o que concerne a cada um, existe lá alguma coisa que me toca pessoalmente, de maneira assustadora e que me é própria. **Essa ilha me obsedava muito: quando tiver lido até o fim o Zaratustra II, o senhor perceberá claramente em que local eu busquei minhas “ilhas bem-aventuradas”.** “Cupido dançando com as jovens” só se compreende de imediato em Ischia (as mulheres de Ischia dizem “Cupedo”). Assim que meu poema se conclui, a ilha sucumbe. (NIETZSCHE, F. *apud* D’LORIO, P. 2014, p. 63-66, grifo nosso)

Novamente podemos perceber como o filósofo demarca as diferenças entre o Sul (Nápoles e arredores) e Norte (países europeus como a Alemanha ou a Inglaterra). Como vimos no capítulo 2 e no capítulo 3, Bellavista constantemente prega que os napolitanos vivem epicuristicamente, ou seja, dão importância aos prazeres e à amizade e desprezam a supervalorização da riqueza material, que é o que está destacado acima, no trecho inicial da citação da carta de Nietzsche. Além disso, vemos, pelas próprias palavras do autor alemão, como a região o inspirou para criar as “ilhas bem-aventuradas” que constam em *Assim falou*

Zaratustra. D’lorio afirma que, apesar de Nietzsche nunca ter deixado nada registrado sobre o porquê da Ilha de Ísquia ter lhe inspirado, há algumas possibilidades:

A partir desse breve percurso, aparece claramente o papel exercido pelas ilhas bem-aventuradas em *Assim falou Zaratustra*. Mas por que Nietzsche escolheu essa expressão e Ischia como modelo? A ilha é o lugar utópico por excelência, onde se pode experimentar novas possibilidades de existência. A imagem das ilhas bem-aventuradas em particular vem de uma tradição de trinta séculos de antiguidade, difundida em todos os povos do Mediterrâneo, sobretudo entre os gregos e os romanos, mas provavelmente também entre os fenícios e os cartagineses. (D’LORIO, 2014, p.70)

O autor destaca, ainda, os mitos que envolvem a ilha e a sua longa presença na cultura e história do povo daquela região. Dessa maneira, além da clara relação do espaço da região napolitana na obra filosófica de Nietzsche, destacamos aqui uma outra que guarda similitudes entre o pensamento de Nietzsche e o de Bellavista.

No trecho do capítulo 25, intitulado “*La rosa dei 16 mestiere*” [A rosa das 16 vocações], do romance estudado aqui, Bellavista expõe as diferenças de seu pensar em relação ao pensar de Zaratustra. O professor, tendo nascido em Nápoles, só pode tender ao amor, segundo as categorias que ele mesmo elaborou. Todavia, Zaratustra é descrito como difícil de ser classificado: “Meus amigos, esse Nietzsche é um senhor realmente difícil de classificar: que foi um grande poeta e ao mesmo tempo um homem de ódio, não há dúvidas...” (De Crescenzo, 2010, p. 128, tradução nossa). Em seguida, completa a afirmação refletindo que Zaratustra, no entanto, talvez se encaixe em todas suas categorias.

As teorias de Bellavista e Zaratustra parecem ir em direções opostas. Como vimos no capítulo 3.4.1, o filósofo e professor napolitano acredita que o mundo foi gerado a partir de duas forças opostas: o amor e a liberdade e que ambas existem em cada pessoa, mas uma delas acaba por submergir mais do que a outra e é essa que conduz à forma como vivemos. Nietzsche, também acreditava que o mundo tem duas forças relutantes, no entanto, são elas: a dor e a alegria. Ademais, para ele, uma forma de se conseguir suportar os desprazeres vida é pelo prazer estético, com destaque para a música. D’lorio afirma:

O princípio metafísico que forma a essência do mundo, que Nietzsche chama de o “Uno-primordial” (*Ur- Eine*), é de fato eternamente sofrendor, porque é formado por uma mistura de alegria e de dor originárias. Para se livrar dessa contradição interna, ele precisa criar belas representações oníricas. O mundo é o produto dessas representações artísticas anestésicas, a invenção poética de um deus sofrendor e torturado, o reflexo de uma contradição perpétua. Mesmo os seres humanos, segundo *O nascimento da tragédia*, são representações do Uno-primordial, e, quando produzem imagens artísticas tais como a tragédia grega ou o drama

wagneriano, seguem e amplificam, por sua vez, o impulso onírico e salvador da natureza. (D’LORIO, 2014, p. 6)

Dessa forma, vê-se que, para os dois filósofos, o mundo tem duas forças primordiais distintas. O prazer estético, para o alemão, seria uma das vias de conseguir suportar o aspecto negativo da vida, enquanto que para Bellavista, os prazeres epicuristas e a amizade seriam a forma eticamente mais aceitável de se viver. Embora as duas perspectivas sejam contrastantes, a perspectiva positiva e afirmativa da vida epicurista interliga os dois filósofos.

Como já visto também, no capítulo “3.4 Ética de Epicuro e a divisão dos prazeres: napolitanos x milaneses”, Epicuro reafirma a vida ao pregar que se deve vivê-la sabiamente por meio dos prazeres. Além disso, o mestre grego também afirmava a sua descrença nos deuses e em uma vida após a morte. Epicuro pregava que o homem não deve se atribular com pensamentos sobre o que aconteceria após a morte e nem se preocupar com a existência de deuses. Nietzsche, que era um negador veemente da religião e de forças superiores, como a crença em um deus, em sua filosofia, afirmava a vida enquanto priorizada por meio do prazer estético e tudo daquilo que é humano e possível de se realizar enquanto se está vivo. O filósofo sustentava essa crença principalmente ao se contrapor ao que afirmava Platão: “Nada do que é mortal é digno de grande seriedade”.

Nesse sentido, D’lorio afirma: “Nietzsche se coloca contra Platão, contra o pessimismo, e propõe os esboços de uma visão diferente: química das ideias e dos sentimentos, confiança na história e na ciência, **epicurismo**, inocência do devir, reavaliação das coisas mais próximas” (D’LORIO, 2014, p. 90, grifo nosso). O autor destaca, então, como o filósofo alemão tem uma perspectiva diferente daquela de Platão, ao reafirmar a vida por meio, dentre outras crenças, do epicurismo. Dessa forma, vemos que tanto Bellavista quanto Nietzsche, salvaguardando todas as diferenças que os separam, tem uma ligação por meio do mestre grego.

Resumindo: vimos, neste capítulo, como a Filosofia, presente na estrutura da narrativa principal e nos discursos de Bellavista, é uma forma de configurar o espaço de Nápoles e seus habitantes. A obra, em sua narrativa principal, é estruturada conforme os diálogos platônicos, o que demonstra como De Crescenzo utiliza o *logos*, isto é, uma forma racional de discurso, para a construção literária de Nápoles. Entretanto, vimos nos demais capítulos, com ênfase nos discursos de Bellavista sobre a cidade, como, ao utilizar a análise filosófica, o personagem constrói a Nápoles mítica-utópica. Nesse sentido, vimos como o autor recupera e se vale da filosofia chinesa, das reflexões do sociólogo Ferdinand Tönnies para abordar as diferenças entre Comunidade e Sociedade, os preceitos de Epicuro sobre prazer e felicidade e como sua análise

sobre amor x liberdade caracteriza os napolitanos como homens tendentes ao amor e ao epicurismo.

Ademais, voltamos nossa análise para as diferenças entre os apolíneos e os dionisiacos ao analisar como os napolitanos podem ser caracterizados como tendentes ao dionisiaco. Além disso, analisamos também que a clara relação do título da obra de De Crescenzo (*Assim falou Bellavista*) e a do filósofo alemão Nietzsche (*Assim falou Zaratustra*) guardam relações espaciais e também filosóficas, e que, portanto, não ficam apenas na correlação paródica entre os títulos das obras.

Dito isto, veremos, nos capítulos seguintes, como as algumas características autobiográficas, os diferentes gêneros empregados e o riso são elementos que constroem não apenas a estrutura do romance, mas também colaboram para a configuração do espaço e dos napolitanos no romance estudado.

4. O hibridismo estrutural e temático: os diferentes gêneros empregados, o traço autobiográfico e o cotidiano risível napolitano

Como vimos até aqui, De Crescenzo dispõe de vários artifícios para produzir a obra e consequentemente configurar o espaço: a inspiração na Filosofia, nos diálogos platônicos, nas ideias de outros pensadores para a argumentação de Bellavista e no escritor napolitano Giuseppe Marotta. Veremos que, além disso, o autor recorre a características de diferentes gêneros literários para compor as narrativas secundárias do romance e como elas servem para transcrever Nápoles.

A narrativa decrescenziana, no que se refere às secundárias, comporta a influência de gêneros, principalmente, da tradição oral, provenientes do popular. Sobre a tradição popular em gêneros literários, Câmara Cascudo afirma:

O princípio e o fim das histórias são as partes mais deformadas na literatura oral. O conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, ideias, mentalidades, decisões e julgamentos. (CASCUDO, 2014, p. 5)

Apesar de esses contos tradicionais populares virem da oralidade, englobarem as anedotas e facécias (nome dado na língua portuguesa para narrativas curtas e advindas da oralidade) e “denunciarem costumes, ideias e mentalidades”, como apontou Cascudo, veremos que De Crescenzo utiliza essas características para outras finalidades: explora outros elementos e denota-os positivamente.

Percebemos que, já que o romance, em sua narrativa principal, é todo construído por diálogos, as narrativas secundárias também não seriam diferentes. Contudo, ao invés desses diálogos se apoiarem na dialética ou na dialogia platônica, vêm da tradição oral popular, como as mencionadas anedotas e as facécias, pois recorrem a situações cômicas e que visam o riso, além do tom cronístico, por conter observações de fatos cotidianos e descrevê-los em uma linguagem simples e aproximada do leitor. Algumas dessas narrativas secundárias são narradas pelo De Crescenzo personagem, outras por personagens que conversam com ele, sempre revelando comicamente alguma peculiaridade napolitana que se passa em algum ponto específico da cidade, ligando-se, assim também à representação literária do espaço. Dessa forma, enquanto a narrativa principal tem um tom mais próximo do erudito, por se valer da Filosofia, as narrativas secundárias estão próximas do popular.

Na introdução de *Così parlò Bellavista*, De Crescenzo explicita o uso das características de outros gêneros, além da prosa do romance e também sobre como usou histórias vividas por ele para criar a obra:

Ensaio ou narrativa? Digamos que os capítulos ímpares aspiram ao primeiro, apesar de serem escritos em forma puramente discursiva, e os capítulos pares da narrativa, não são outra coisa que simples *fattarielli* napolitanos, alguns vividos verdadeiramente em primeira pessoa e outros narrados pela crônica.¹ (DE CRESCENZO, 2010, p. 7, tradução nossa)

O escritor apresenta, de forma direta, a natureza híbrida do romance, que oscila entre ensaio e narrativa. O hibridismo de gêneros, o qual discutiremos adiante, faz-se presente em grande parte da obra do autor. Segundo ele próprio, a existência de anedotas ou dos *fattarielli* pretende trazer “alívio” para o leitor, como se este parasse, por um momento, um tema mais profundo e que, portanto, exigiria mais de sua atenção, para uma leitura agradável e que trouxesse leveza. De Crescenzo insere também as anedotas em suas obras de cunho filosófico intituladas *História da Filosofia grega: os pré-socráticos* e *História da Filosofia grega: de Sócrates aos neoplatônicos*. Ele afirma na introdução da primeira delas:

Desde a época da escola primária sempre gostei da hora do recreio. No secundário esperava com ansiedade a aula de educação física ou de religião. Com o passar dos anos, durante os congressos ou as reuniões de trabalho, aproveitava o *coffee-break* das dez com um suspiro de alívio. Levando-se em conta os meus antecedentes, achei por bem entremear nas fileiras dos filósofos gregos um grupinho de “filósofos meus” de nomes incomuns [...] (DE CRESCENZO, 2012a, p. 15)

Entremeando a explicação sobre os filósofos e suas ideias, o autor insere essas histórias que demonstram praticamente a filosofia no cotidiano napolitano. Essa estrutura também é encontrada em diversas outras obras dele: se não há as anedotas, há o tom cronístico ou a inserção da narração de experiências que afirma ter vivido.

Esses outros gêneros empregados pelo autor têm como cerne o humor. Ao fazerem parte da tradição oral, exploram situações inusitadas e cômicas que se passam no cotidiano vivido na cidade.

Acreditamos que a escolha por esses gêneros para compor as narrativas secundárias, além de trazerem o alívio cômico pretendido pelo autor, também revelam que a veia dionisíaca

¹ *Saggistica o narrativa? Diciamo che i capitoli dispari aspirano alla prima qualifica, malgrado siano stati scritti in forma puramente discorsiva, ed i capitoli pari alla narrativa, non essendo altro che semplici fattarielli napoletani, alcuni vissuti veramente, in prima persona ed altri raccolti dalla cronaca.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 7)

napolitana é mantida por meio do riso, na construção do discurso literário decrescenziano. Sendo assim, nos subcapítulos seguintes, exploraremos as características dos diferentes gêneros que podem ser observadas no romance e a função do riso na compreensão da obra.

4.1 O hibridismo: características dos diferentes gêneros literários

Pode-se afirmar, resumidamente, que os primeiros estudiosos a refletirem sobre o hibridismo foi Mikhail Bakhtin, em *Questões de literatura e estética* (1990), preocupando-se com questões referentes a língua, linguagem e a relação desses elementos no romance. Além disso, pode-se afirmar, resumidamente, que, para esse autor, o romance pode ser considerado híbrido por si mesmo já que adquiriu características de gêneros anteriores a ele. O estudioso afirma que o romance “ingeriu” os outros gêneros literários. Segundo Bakhtin:

Em resumo, podemos dizer que a característica do híbrido romanesco é a seguinte: em contraposição à fusão obscura das linguagens no enunciado vivo, numa língua que evolui historicamente (em essência todo enunciado vivo numa língua viva tem um grau mais ou menos grande de hibridização) o híbrido romanesco é um sistema de fusão de línguas literariamente organizado, um sistema que tem por objetivo esclarecer uma linguagem com a ajuda de uma outra, plasmar uma imagem viva de uma outra língua. (BAKHTIN, 2002, p. 159)

Pensando, então, sobre como a língua é organizada dentro do romance e como este tem a capacidade de absorver diversas características, o estudioso russo aprofundou-se nesse estudo e abriu caminho para outros pensadores discutirem o tema.

Percebeu-se, mais tarde, entre outros estudiosos, que os artistas começaram a utilizar diferentes formas de arte que resultavam em novos aspectos. O hibridismo é explorado sobretudo pelas artes visuais, pois recorre a diferentes tendências artísticas. Segundo Carlos Negrini:

A multiplicidade e diversidade das artes no panorama contemporâneo resultam, entre outras coisas, das misturas e hibridismos entre gêneros, suportes, técnicas, tecnologias, mídias e linguagens que foram se acentuando a partir do final do século XIX e que introduziram a fotografia, o cinema, o vídeo, a arquitetura, o design e suas variadas misturas no panteão das artes. Disso resulta a quase impossibilidade de categorização ou apontamento de tendências da arte contemporânea.¹ (NEGRINI, 2016)

¹Trecho retirado do site sobre arte contemporânea *Teorias e críticas da arte*, disponível em: <</https://cinescontemporaneos.wordpress.com/2016/06/13/hibridismo///>>. Acesso em 09 de abril de 2019.

Embora ainda haja discussões acerca do hibridismo na literatura e reflexão entorno desse termo, é certo que muitos autores inserem diferentes características em suas obras. A ideia de hibridismo na literatura vem, principalmente, da observação do impacto da globalização e da evolução tecnológica na sociedade. O escritor contemporâneo vivendo uma realidade multifacetada também a transferiria para sua arte. Segundo Daniel Grassian, na introdução de *Hybrid fictions: American Literature and Generation X*:

Por causa da proliferação de estilos de escrita desde o maximalismo para o minimalismo, o pluralismo cultural e a diferença composicional do público leitor, nós chegamos a um ponto no qual movimentos literários não podem mais ser efetivamente definidos ou classificados por tempo ou era. Pelo contrário, nós entramos em um período de ecletismo literário e ficções híbridas que utilizam uma vasta variedade de abordagens literárias, tendo pontos de vistas conflitantes e juntando formas de mídia e de tecnologia.² (GRASSIAN, 2003, p. 2)

Os pontos de vistas conflitantes e a junção de gêneros, como apontados por Grassian, mais o uso dos diferentes gêneros e as afirmações de De Crescenzo sobre como usou acontecimentos vivenciados por ele salientam as características híbridas em *Così parlo Bellavista*. Além disso, a narrativa principal do romance é apresentada a partir do engenheiro, voz do personagem De Crescenzo. Contudo, ele faz poucas intervenções, discute alguns temas junto dos outros personagens quando sua presença é evocada por Bellavista, mas sua participação se limita a essas pequenas manifestações. Nas narrativas secundárias, a presença dele é mais importante, pois narra as próprias experiências ou ele se torna o interlocutor de outros personagens que narram histórias.

No capítulo “*Mia madre*” [minha mãe], presente em *Così parlò Bellavista*, mas também presente em uma autobiografia intitulada *Vita di Luciano De Crescenzo scritta da lui medesimo* [tradução literal do título: Vida de Luciano de Crescenzo escrita por ele mesmo], escrita no final da década de 80, o autor conta como sua família, especialmente sua mãe, teve dificuldades em entender e aceitar sua profissão. A narrativa de uma experiência pessoal também se relaciona ao que se entende por hibridismo. Segundo Gutierrez:

Em geral, estas formas híbridas recentes podem se enquadrar no que tem sido chamado o giro autobiográfico da literatura contemporânea, constituído pelo auge de escritas íntimas (diários, cartas, confissões) blogs, autoficções e inclusive ensaios que desconhecem as fronteiras entre literatura e vida real. Trata-se de

² Because of the proliferation of writing styles from maximalism to minimalism, cultural pluralism and the diverse composition of the reading public, we have reached a point at which literary movements cannot effectively be defined or classified by time or era. Instead, we have entered a period of literary eclecticism and hybrid fictions, which utilize a wide variety of literary approaches, have conflicting viewpoints and blend media and technological forms. (GRAISSON, 2003, p. 2)

textos que, diferentemente do passado, reclamam certa pretensão de verdade e que desestabilizam o estatuto ficcional do literário. (GUTIERREZ, 2015, p. 105)

As afirmações de De Crescenzo sobre como algumas das histórias foram vividas por ele e por se inserir no romance caracterizam a pretensão de verdade explorada pelo autor, como explicitado por Gutierrez.

Os traços autobiográficos também se caracterizam como parte do hibridismo, por agregarem características da autobiografia em um romance ficcional. Vejamos, então, como se concretizam esses traços autobiográficos no romance de De Crescenzo e, em seguida, as características dos outros gêneros nas narrativas secundárias.

4.1.1 Traços autobiográficos: o engenheiro

Considerando que De Crescenzo insere a si mesmo como personagem, tanto no romance aqui estudado quanto em outras obras, narrando episódios de sua vida, principalmente aqueles vividos em Nápoles, fica evidente o uso de alguns traços ou características da autobiografia na tessitura de suas narrativas.

A autobiografia, gênero investigado por diversos autores e que ainda é tema de muitos estudos, possibilita a reflexão sobre como o autor narra experiências próprias em suas obras de maneira que o leitor consiga identificar a relação entre o autor e o personagem. Segundo Gabriel Moreira Faulhaber, existem pelo menos três modos de como o escritor pode fazer a relação entre autor, narrador ou personagem, que são maneiras mais explícitas: usar o próprio nome; usar títulos e paratextos que remetem ao nome do autor na capa, e:

Existe uma terceira forma de constatar essa identificação que não é diretamente explicitada como nas formas citadas anteriormente. É quando o autor deixa pistas, ao longo de sua narrativa, como títulos de suas obras anteriores, menção à sua profissão, nome do pai e da mãe ou até mesmo uma passagem rápida, na qual seu nome próprio aparece. Tais pistas permitem ao leitor associar o narrador personagem ao nome do autor, assinado na capa. (FAULHABER, 2012, p. 2)

De Crescenzo lança mão de alguns desses artifícios para que o leitor o identifique como personagem no romance. No capítulo 5, intitulado “Il professore”, o De Crescenzo personagem é apresentado a Bellavista:

“‘Professor, como está?’ Disse Salvatore, entrando na casa de Bellavista. ‘Nós lhe trouxemos o engenheiro De Crescenzo que é um grande cientista napolitano: parece que inventou os cérebros dos eletrônicos americanos’. ‘Mas quando isso?’

digo eu tentando interromper a apresentação de Salvatore ‘Não sou um cientista e não inventei nada’”¹. (DE CRESCENZO, 2010, p. 37, tradução nossa).

Nesse trecho, o autor expõe o próprio nome de modo que fica claro ao leitor a conexão entre o autor e o narrador personagem do romance. Anteriormente chamado de “engenheiro”, este é o único momento do romance no qual o nome do autor é usado pelos outros personagens. Logo após, ele volta a ser chamado de “engenheiro”.

Além do mais, o leitor também consegue identificar os traços autobiográficos quando o autor relata alguma experiência vivida por ele em certas narrativas secundárias. No capítulo “*Mia madre*”, por exemplo, referindo-se aos pais e ao próprio percurso profissional, o autor narra como foi difícil sua família aceitar o curso de graduação que ele decidiu fazer e também a carreira que decidiu seguir:

Minha mãe nasceu em 1883, quando a união da Itália não tinha feito ainda vinte anos. Na minha casa, os meus pais e, sobretudo os meus avós, falavam exclusivamente em napolitano.

Para toda a minha família, por exemplo, pegar um avião equivaleria a uma tentativa deliberada de suicídio. Digo isso para que o leitor possa compreender a dificuldade em que me encontrei o dia que, me formando em engenharia, decidi me empregar no campo dos calculadores eletrônicos. O primeiro problema foi comunicar a minha mãe.² (DE CRESCENZO, 2010, p. 79, tradução nossa)

A marca temporal “nasceu em 1883”, a menção à união da Itália e o fato de os pais e os avós falarem apenas o dialeto napolitano, demarcam o tempo e o contexto em que a família de De Crescenzo estava inserida. Ao narrar, então, a decisão de trabalhar na área dos calculadores eletrônicos, o autor toca em alguns temas, como a relação familiar e a passagem do tempo, já que sua mãe não estava contextualizada com as novas profissões e como a cultura pode mudar e outros contextos profissionais e culturais podem se estabelecer.

De Crescenzo inicia o capítulo contando para a mãe que conseguiu um emprego na IBM italiana. Ela responde que não sabia nada sobre essa empresa. A tia de De Crescenzo, presente nesse momento, intervém e tenta explicar sobre o que se trata a companhia:

¹ “Eccoci qua professò, come state?” dice Salvatore entrando in casa Bellavista. “Vi abbiamo portato l’ingegner De Crescenzo che è un grande scienziato napoletano: pare che sia quello che ha inventato i cervelli elettronici americani.”. “Ma quando mai?” dico io cercando d’interrompere la presentazione di Salvatore. “Non sono uno scienziato e non ho inventato proprio niente.” (DE CRESCENZO, 2010, p. 37)

² *Mia mamma nacque nel 1883, quando l’unità d’Italia non aveva ancora compiuto vent’anni. Nella mia casa i miei genitori e soprattutto i miei nonni parlavano esclusivamente in napoletano. Per tutta la mia famiglia per esempio, prendere un aereo equivaleva ad un tentativo deliberato di suicidio. Dico questo perchè il lettore possa comprendere a quali difficoltà andai incontro il giorno che, laureatomi in ingegneria, decisi d’impiegarmi nel campo dei calcolatori elettronici. Il primo problema fu quello di comunicarlo a mia madre.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 79)

“Giulia” intervém minha tia, mais jovem que mamãe e, portanto, muito mais informada: você não entende nada mesmo! Hoje os eletrodomésticos estão na moda, o marido da senhora Sparano que, com um negociozinho e pouco dinheiro, fez para si um patrimônio. Eles têm uma Mercedes, uma governanta e passam o feriado em Ísquia.”³ (DE CRESCENZO, 2010, p. 80, tradução nossa)

O autor explica que sua profissão não é sobre eletrodomésticos, mas de computadores que fazem cálculos velozes e que podem ser alugados para grandes empresas. Sua mãe afirma que não há necessidade de calculadores velozes em Nápoles. Ele tenta argumentar com ela, mas a mãe responde:

Mas você nunca pensou que com toda essa gente desempregada em Nápoles, quem vai comprar suas máquinas? Sabe como acho que essas empresas farão quando precisarem fazer cálculos? Chamarão todos os desempregados que estão em Nápoles e lhes darão uma multiplicação, e então você vai ver se esses desempregados napolitanos não conseguem fazer os cálculos mais rápido que os seus calculadores eletrônicos.⁴ (DE CRESCENZO, 2010, p. 80, tradução nossa)

A posição da mãe mostra o quanto ela ainda é desconectada das novas práticas sociais e profissionais. A discussão continua sem que ele consiga convencê-la de que em sua profissão se pode ter estabilidade financeira.

As lembranças familiares e as questões pontuadas de forma bem-humorada aproximam esse trecho do romance ao tom cronístico, pois demarcam o tempo e, de forma descontraída e despretensiosa, abordam problemas familiares e culturais, além de serem a memória de um acontecimento, segundo o autor, reais.

Como já mencionado antes, este relato está presente tanto no romance aqui estudado quanto na autobiografia *Vita di Luciano De Crescenzo scritta da lui medesimo*, aproximando, então, o romance à algumas características do romance autobiográfico. Ademais, todas essas informações sobre sua vida têm marcas, ou traços, do que se entende por autobiografia, principalmente por utilizar a primeira pessoa e fazer referência a si e às suas outras obras. Segundo Ana Amelia Barros Coelho Pace:

podemos citar a perspectiva subjetiva, por conta do emprego da primeira pessoa do singular; a parcialidade e a relativização das posturas tomadas; a possibilidade de

³ “Giulia” intervenne mia zia, più Giovane di mamma e quindi molto più informata: a tu non capisci proprio niente! Oggi gli elettrodomestici sono di moda, c’è stato il marito della signora Sparano che con un negozietto da ter soldi si è fatto un patrimonio. Tengono la Mercedes, la governante e fanno la villeggiatura a Ischia! (DE CRESCENZO, 2010, p. 80)

⁴ Ma ti pare a te che con tua gente disoccupata che c’è a Napoli quelli si vanno a comprare le macchine tue! Secondo me queste industrie sai che faranno quando dovranno fare i conti? Si chiameranno tutti i disoccupati chestanno a Napoli e ci daranno una moltiplicazione a testa, e poi ti faccio vedere se i disoccupati napoletani non riescono a fare i conti più presto dei calcolatorie lettronici tuoi. (DE CRESCENZO, 2010, p. 80)

colocações contraditórias; a retomada de textos escritos anteriormente; a relação com o próprio processo de escrita e o apelo ao leitor. (PACE, 2013, p. 2)

Vemos, como apontado pela autora, como o autor utiliza a primeira pessoa, além de apelar ao leitor. Contudo, no romance aqui estudado, essas características se limitam a apenas alguns traços porque, como vimos, por mais que o personagem De Crescenzo seja o narrador em primeira pessoa na narrativa principal e de ser ele quem narra e participa ativamente das narrativas secundárias, são Bellavista e os outros personagens, em seus diálogos, que predominam no romance. Então, ao narrar alguns fatos autobiográficos e se inserir como personagem, De Crescenzo joga com a hibridização de gêneros e lança mão também de algumas características da autobiografia.

Dessa maneira, rememoremos que De Crescenzo afirma que as anedotas ou os *fattarielli* são: “alguns vividos verdadeiramente em primeira pessoa e outros narrados pela crônica”⁵ (DE CRESCENZO, 2010, p. 7, tradução nossa), sustentando que algumas de suas histórias são vividas por ele mesmo, além de se utilizar de fatos familiares para compor o romance. Aliás, ele é, na narrativa principal, apresentado ao leitor como o “engenheiro” sendo essa a sua profissão de formação e na qual atuou durante grande parte da vida adulta. Portanto, percebemos que a presença dele como personagem na narrativa principal serve como mediação entre o que ele ouve nos diálogos de Bellavista e seus amigos e o que é apresentado ao leitor.

Para mais, acreditamos que o fato de o autor se colocar como personagem e também lançar mão de alguns traços da autobiografia seja importante para apresentar ao leitor a Nápoles como ele a vê, ou seja: o autor, tendo nascido e sido criado nela, configura a cidade por meio de sua transcrição única, partindo de sua própria experiência.

4.1.2 O tom cronístico

A crônica é um gênero que começou a ser veiculado nos jornais, nos quais escritores e jornalistas tinham liberdade para serem criativos e tratarem de assuntos sobre o cotidiano e da vivência nas cidades. Segundo Eduardo Coelho, no posfácio de *De Notícias e não notícias faz-se as crônicas*: “O cronista-observador é, no mesmo grau, um cronista-voyer, sempre atento aos acontecimentos da cidade” (2013, p. 244).

⁵ *Alcuni vissuti in prima persona ed altri raccolti della cronaca.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 7)

A crônica tem como característica apontar a vivência do cotidiano de maneira criativa, mas na qual o tempo (daí o termo “crônica”: *chronos* = tempo) destaca-se, pois, por ser veiculada nos jornais, não tem a pretensão de durar no tempo. Isso a leva a ter uma linguagem despretensiosa e sem rebuscamentos, envolvendo o leitor na narrativa ou reflexão. Neiva afirma o seguinte sobre a escrita dos cronistas:

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

O tom cronístico na prosa decrescenciazana advém da observação de pequenos fatos cotidianos que acabam por gerar uma reflexão no leitor de forma bem-humorada. No capítulo 16, intitulado “*Controra*”, o autor narra uma sequência de fatos que fazem o leitor refletir. Nessa narrativa secundária, podemos também observar a relação do personagem que vivencia o espaço e observa os acontecimentos ao seu redor. Ele começa narrando sobre o calor em Nápoles e sobre o termo *controra*:

São três de uma tarde de verão. O sol é impiedoso. Sombra não existe ou é apenas uma ilusão de ótica, no momento não encontro nenhum alívio nem mesmo estando sentado debaixo de um guarda-sol de um chalé de Mergellina. Em Nápoles se chama *controra*. O termo indica que se trata de uma hora contrária, isto é, de uma hora que deveria ser vivida como uma hora da noite: na cama e no escuro de um quarto. O horário único foi inventado nos países sem sol.¹ (DE CRESCENZO 2010, p. 134, tradução nossa)

Continua narrando que ele estava com um colega de Milão e que ambos descansavam depois de um almoço no restaurante “*Vine e Cucina*” (Imagem 2.1.13), bastante conhecido em Nápoles. Depois de contar que ele, o amigo e a dona do restaurante terem uma conversa sobre futebol e da senhora implicar com seu amigo milanês, justamente por ele ser de Milão, resolveram voltar ao escritório, mas, antes, por causa do calor pararam em outro lugar:

Sáímos debaixo de uma tempestade de sol com o intuito suicida de chegar a pé ao escritório, no fim da segunda subida da Rua Orazio. Como era fácil prever a altura

¹ Sono le tre di un pomeriggio d'estate. Il sole è impietoso. L'ombra non esiste o forse è solo un'illusione ottica, dal momento che non provo alcun sollievo nemmeno a restare seduto sotto un ombrellone degli chalet a Mergellina. A Napoli si chiama *controra*. Il termine sta a indicare che si tratta di un'ora contraria, cioè di un'ora che dovrebbe essere vissuta come un'ora della notte: a letto e nel buio di una stanza. L'orario unico è stato inventato nei paesi senza sole. (DE CRESCENZO, 2010, p. 134)

dos chalés de Mergellina, estávamos definitivamente exaustos, e felizmente deu-se que no momento do delírio encontramos a mão duas cadeiras livres e um guarda-sol.² (DE CRESCENZO 2010, p. 135, tradução nossa)

Depois de pedirem refrescos ao garçom e estarem absortos por causa do calor, De Crescenzo observa um grupo de rapazes com roupas de banho, vindo das praias de Posillipo. Os rapazes vinham fazendo algazarra, quando um deles, de aproximadamente uns quatorze anos, olhos vivos e pele negra interpela De Crescenzo perguntando a ele o que faria se roubasse o dinheiro que estava sobre a mesa para pagar o garçom. De Crescenzo responde que correria atrás dele e lhe daria uns tapas. O rapaz questiona-o como conseguiria correr se estava comodamente sentado, visivelmente muito cansado, e que até ele conseguir se levantar o rapaz já estaria longe. De Crescenzo pergunta o que ele realmente quer e o rapaz responde: “Nada, só queria fazer você notar que praticamente poderia ter perdido mil liras. Façamos uma coisa: você me dá duzentas e não falamos mais nisso”³ (DE CRESCENZO, 2010, p. 136, tradução nossa). Ao passo que o autor descreve: “Nesse ponto, o meu amigo queria dar-lhe voluntariamente as mil liras; eu me oponho porque penso que certas iniciativas não precisam ser encorajadas. Decidimos por quinhentas liras e um cigarro”⁴ (DE CRESCENZO, 2010, p. 136, tradução nossa).

O tom leve e descompromissado descreve o espaço do ponto de vista da influência do clima e sobre as atividades corriqueiras do cotidiano. A interrupção do garoto no momento de inércia dos amigos por conta do clima e a interação rápida que mantém com ele, revelam a esperteza do rapaz. Nesse ambiente propício ao dionisíaco (o calor, a vista, já que Mergellina fica de frente para a orla da praia desse bairro – Imagem 2.1.15.), o rapaz pontua ao seu interlocutor que não iria roubá-lo, mas que poderia. A atitude epicurista-dionisíaca dele mostra a sagacidade em, implicitamente, demonstrar que queria o dinheiro. Os dois amigos ociosos perceberam isso e dão o dinheiro ao rapaz, mesmo que De Crescenzo tenha notado essa esperteza.

A constatação de um fato corriqueiro se aproxima do tom cronístico por, justamente, marcar esses acontecimentos na cidade por meio de uma linguagem simples e despretensiosa.

² *Siamo usciti sotto una tempesta di sole con l'intento suicida di arrivare a piedi in ufficio, fin sulla seconda rampa di Via Orazio. Come era facile prevedere all'altezza degli chalet di Mergellina siamo definitivamente crollati, e fortuna ha voluto che nel momento del deliquio abbiamo trovato a portata di mano due dondoli liberi ed un ombrellone.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 135)

³ *Niente, volevo solo farvi notare che praticamente avreste potuto perdere mille lire. Facciamo una cosa: me ne date duecento e non ne parliamo più.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 136)

⁴ *A questo punto il mio amico vuole dargli per forza tutta la mille lire; io mi opongo perché penso che certe iniziative non bisogna incoraggiarle. Decidiamo per cinquecento lire e una sigaretta.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 136)

A crônica não é um estudo aprofundado e laborioso da sociedade, mas ainda assim a vê claramente nesses pequenos casos triviais. Segundo Carlos Drummond de Andrade, um dos mais importantes poetas brasileiros e também cronista:

Crônica tem esta vantagem: não obriga ao paletó-e-gravata do editorialista, forçado a definir uma posição correta diante dos grandes problemas; não exige de quem a fez o nervosismo saltitante do repórter, responsável pela apuração do fato na hora mesma em que ele acontece; dispensa a especialização suada em economia, finanças, política nacional e internacional, esporte, religião e o mais que imaginar se possa. Sei bem que existem o cronista político, o esportivo, o religioso, o econômico etc., mas a crônica de que estou falando é aquela que não precisa entender de nada ao falar de tudo. Não se exige do cronista geral a informação ou os comentários precisos que cobramos dos outros. O que lhe pedimos é uma espécie de loucura mansa, que desenvolva determinado ponto de vista não ortodoxo e não trivial, e desperte em nós a inclinação para o jogo da fantasia, o absurdo e a vadição. (DRUMMOND, 1984, p. 8-9)

Essa inclinação à “fantasia, ao absurdo e a vadição” pode ser percebida no tom narrativo de *De Crescenzo* em todas narrativas secundárias. Algumas, como veremos, tendem mais ao riso e descrevem cenas cômicas que se aproximam da anedota e da facécia. Além do mais, o tom cronístico revela, também por meio do humor, fatos corriqueiros vividos diariamente. Segundo Antonio Candido: “Ora, a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas” (CANDIDO, 2003, p. 88-89).

O tom despretenso cronístico se faz presente na obra, como nessa narrativa que vimos e também na narrativa sobre a mãe do autor, no capítulo “*Mia madre*”, que analisamos anteriormente. A simplicidade e as observações de fatos cotidianos aparentemente dispensáveis, como bem explana Antonio Candido, se tornam material valioso para o cronista.

Além dessas narrativas mencionadas, uma a qual também se refere explicitamente à Nápoles é a do capítulo 18, intitulada “*Una colazione d'affari*” [Um almoço de negócios], na qual o autor explora o dionisíaco e o apolíneo mostrando como se dá um almoço de negócios na cidade. Nessa narrativa secundária, *De Crescenzo* a inicia afirmando:

Preparar um almoço de negócios em Nápoles? Não é possível. A cidade não é organizada: faltam os restaurantes especializados, os menus são todos a base de carboidratos, os garçons e os donos dos restaurantes não consentem nenhuma privacidade e enfim os artistas de rua perambulam implacáveis convencidos que qualquer um que come em um restaurante seja um turista estrangeiro desejoso de ouvir ‘o *surdato* ‘*nammurato*. (DE CRESCENZO, 2010, p. 147, tradução nossa)

O autor continua explicando que não é que seja impossível fazer um almoço de negócios, mas tem-se que saber se adequar a situação. Conta que, em uma das tentativas de fazer negócios em um restaurante napolitano, ele e o empresário estavam sentados almoçando e conversando quando um dos artistas de rua chegou cantando perto deles:

Vestido, como a profissão manda, com digna pobreza, mas com cores e detalhes adequados de um artista, armado de um vistoso violão, ele avançava no local deserto para se colocar a cerca de três metros da nossa mesa. Olho com paciente resignação que o nosso aedo se emocionava cantando *tu si 'a canaria, ca pure quanno more canta canzone nove*, só que contra todas as expectativas ele fica em silêncio e respeitosamente se cala. (DE CRESCENZO, 2010, p. 148, tradução nossa)

De Crescenzo continua narrando que conversava sobre trabalho com seu companheiro tendo a impressão que o artista estava apenas esperando ele terminar de falar, quando, em uma pausa da conversa, percebeu que o artista chega perto deles com uma placa na qual estava escrito: “Não toco para não perturbar, obrigado”. Então os colegas dão algum dinheiro para ele, que logo vai embora.

Percebemos nesta narrativa bem-humorada que o tom cronístico é explorado nas observações do autor sobre a cidade no início dela. O apolíneo-dionisíaco é evidente, pois o autor trata sobre o contexto dos negócios empresariais (Ordem/Apolíneo) em Nápoles (Desordem/Dionisíaco) e como os elementos constituintes da cidade, configurados na narrativa pelos restaurantes, os menus e principalmente pelos artistas de rua, interferem nesse contexto comedido que é o almoço de negócios.

Além do mais, tanto nessa narrativa quanto na outra analisada, “*Controra*”, a cidade é explorada por meio das observações do autor. A escrita da crônica também é uma forma de registrar a cidade, de demarcá-la, no tempo.

Ana Filipa Patinha Prata afirma, em um estudo sobre as crônicas de Drummond, acerca da cidade natal do autor brasileiro, e que também se relaciona ao que estudamos aqui:

A crônica é, por excelência, o texto sobre a cidade e tem um valor simultaneamente histórico e testemunhal, ao qual é acrescentado um valor dialogal quando esta muda de público e de estatuto. Com o desenvolvimento das cidades modernas, a crônica passou a ser também um meio de comunicação, uma forma de “recado” entre os cidadãos [...] (PRATA, 2010, p. 54)

Entremeando, então, fatos cotidianos sobre a cidade, o cronista consegue estabelecer um contato direto com o público leitor pela leveza e pela simplicidade da escrita. O tom cronístico decrescenziano perpassa por todas as narrativas secundárias do romance aqui estudado bem

como os tons da anedota e da facecia nas quais o riso fica mais evidenciado. Vejamos algumas características desses gêneros.

4.1.3 O tom anedótico

O tom anedótico é observado na obra por serem histórias curtas e que levam o leitor ao riso. As presentes em *Così parlò Bellavista* exploram situações vividas por De Crescenzo, segundo ele mesmo afirma, que levam o leitor a refletir, ou são histórias que exploram a excentricidade ou características cômicas dos personagens napolitanos.

Na narrativa secundária, intitulada “*Eccesso di velocità*” [Excesso de velocidade], um taxista narra uma de suas experiências ao De Crescenzo personagem. No carro, o taxista inicia a conversa fazendo observações sobre os napolitanos: “‘Mas veja doutor’ disse-me o taxista enquanto estávamos parados no tráfego ‘Aqui não se trata de uma questão de ruas! O problema é que o cidadão napolitano pega o carro mesmo que seja apenas para comprar um maço de cigarros’”¹ (DE CRESCENZO, 1997, p. 98, tradução nossa). Ele continua a se queixar do trânsito napolitano. Em seguida, começa a narrar a De Crescenzo sobre uma multa de excesso de velocidade que obteve por causa de um funeral:

“Sim-senhor” disse virando-se a mim “realmente em um funeral, você deve saber que eu, naquele dia do funeral, seguia o caixão levando comigo a viúva e os dois sobrinhos do defunto. Contudo, chegando na rua Foria, a viúva se coloca do nada a chorar e depois de gritar como uma louca “*Giuvannì*, quero morrer junto de ti” abriu a porta direita traseira e tentou se jogar embaixo de um ônibus que vinha de frente. Em Nápoles, você sabe como é: a dor se exalta e em certos momentos somos capazes de fazer qualquer besteira.”² (DE CRESCENZO, 2010, p. 99, tradução nossa)

A situação cômica narrada pelo taxista continua com este relatando ao seu interlocutor que os sobrinhos conseguiram alcançar a viúva e que ele e os passageiros do ônibus ajudaram a acalmar a mulher. Contudo, por causa da confusão, o taxista perdeu o carro fúnebre de vista, já que ele seguiu em frente. O taxista, depois de conseguir achar o carro fúnebre, percebeu que

¹ “*Ma vedete dottò,*” mi dice il tassista mentre siamo fermi nel traffico “*a qua non si tratta di una questione di strade! Qua il guaio è che il cittadino napoletano prende la macchina pure se si deve fare il giro intorno al palazzo per comprarsi un pacchetto di sigarette.*” (DE CRESCENZO, 2010, p. 98)

² “*Sissignore*” mi dice voltandosi “*proprio dietro ad un funerale, e già perché voi dovete sapere che io, quel giorno del funerale, seguivo il feretro portando con me la vedova e due nipoti del defunto. Sennonché, arrivati a Via Foria, la vedova smise improvvisamente di piangere e dopo aver gridato come una pazza: ‘Giuvannì, voglio murì pur ‘io cu tte!’ aprì lo sportello posteriore destro e tentò di buttarsi sotto alle ruote di un filobus che ci veniva subito dietro. A Napoli sapete com’è: il dolore ci esalta ed in certi momenti siamo capaci di fare qualsiasi fesseria.*” (DE CRESCENZO, 2010, p. 99)

ele era de outro funeral: “Estava indo de novo em velocidade fúnebre quando o sobrinho que estava sentado perto de mim se pôe a gritar: “Mas aquele não é o tio *Giovannino*” Eu errei o carro fúnebre! Estava seguindo outro funeral!”³ (DE CRESCENZO, 2010, p. 100, tradução nossa). O taxista continua contando que, depois que achou o carro certo, a viúva, mais uma vez, iniciou uma algazarra tentando pular de uma ponte. Ao deixar o carro no meio da rua para ajudar a mulher, um policial o multou.

A narrativa simples e bem-humorada, evocando um evento cômico e, principalmente, por ser narrada a De Crescenzo, faz-se pensar na anedota. Segundo Carlos Nogueira:

A anedota é a forma simples mais metamórfica, onnipresente e perene da cultura da globalização, considerada por muitos como pouco nobre ou digna, já porque se vale de um estilo despojado de artifícios retórico-estilísticos (mas apenas se os reduzirmos a funções lírico-narrativas etéreas e assépticas), já porque, não poucas vezes, traduz eventos e usa expressões e termos ditos obscenos ou grosseiros (que, em rigor, só o são quando intentam ser injuriosos) ou com pouco asseio, já porque está principalmente associada às classes mais baixas e incultas da sociedade. Mas todos a consomem, ou todos riem ou sorriem com ela, desde o intelectual ou profissional de quadros superiores até ao indivíduo mais bem-humorado e alheio a regras de etiqueta e boas maneiras. (NOGUEIRA, 2006, p. 1)

A história narrada a De Crescenzo e apresentada ao leitor é cômica pois lida com uma situação que, a princípio, deve ser tratada com sobriedade e delicadeza. Um funeral é geralmente tratado não com o propósito de levar ao riso, por isso a escolha do gênero da anedota é relevante, pois o autor pode tratar temas como esse de forma cômica. A maneira com que o taxista narra a história, acentuando as ações exageradas da viúva, e a sucessão de fatos desastrosos no funeral exploram a faceta risível de uma história que poderia ser tratada de forma comovente.

A comicidade e o riso evidenciam que os napolitanos, na perspectiva de De Crescenzo, são propensos a vivenciar situações cômicas. Em outra narrativa secundária, intitulada “*L’arte della commedia*” [A arte da comédia], é narrado que, no ponto de ônibus, uma senhora briga com o motorista para que ele deixe seu filho pequeno entrar sem ter que pagar o bilhete. O motorista afirma que o menino tem pouco mais de um metro de altura e por isso deve pagar a passagem. A mãe do menino afirma que ele ainda não tem setenta centímetros:

“Senhora, eu entendi que hoje de manhã acordou com vontade de aborrecer. O rapaz, o menino, a criatura, chame do jeito que quiser, passa com a cabeça pela barra de ferro, colocada na altura de um metro, e, portanto, deve pagar a passagem.”

³ *Stavo camminando di nuovo a velocità funebre quando il nipote che si era seduto vicino a me si mise a gridare: “Ma quello non è zio Giovannino!” Avevo sbagliato feretro! Stavo seguendo un altro funerale!* (DE CRESCENZO, 2010, p. 100)

“Mas veja que dificuldade” Jesus Jesus. Ele sempre foi mais baixo que um metro! Não vê que o menino está na ponta dos pés e que por isso parece mais alto?” responde a senhora colocando com força a mão sobre a testa do filho e empurrando, fazendo-o abaixar a cabeça abaixo da barra “Abaixa, Ciccillo!”⁴ (DE CRESCENZO, 2010, p. 70, tradução nossa)

O motorista, irritado, ameaça a mulher dizendo que se não pagar a passagem, ela e o menino devem sair do ônibus. Um homem de Milão, que estava presente no veículo, se irrita com a situação e oferece a pagar o bilhete do menino para que o motorista possa acabar a discussão e continuar a viagem. A mulher se revolta dizendo que o ocorrido seria diferente se o marido dela estivesse presente. O motorista encerra a discussão:

Dito isto, o motorista fecha a porta e está para partir quando é parado por um coro protestante de quase todos os passageiros:

“Pare, Pare!”

“O que aconteceu agora?” Pergunta o motorista.

“Nós subimos para escutar.”⁵ (DE CRESCENZO, 2010, p. 72, tradução nossa)

Além de a narrativa revelar a tentativa da senhora em não pagar o bilhete e se fingir perseguida pelo motorista e, portanto, explorar o aspecto da esperteza dos napolitanos, revela também o espírito curioso desse povo, ao enunciar que todos os passageiros subiram no ônibus para ouvir a briga.

Os personagens e a história provocam riso, tanto pela narração, quanto pelas situações inusitadas que os napolitanos vivenciam. O modo como agem também mostra qualidades que, em uma primeira análise, podemos pensar como negativas: a malandragem e a esperteza e que, portanto, a torna risível. Mas, como veremos adiante, é imprescindível para se entender o comportamento napolitano configurado por De Crescenzo. De qualquer forma, como sugerido pelo próprio título do capítulo “A arte da comédia”, o narrador explora como os napolitanos vivem situações ou agem de determinada maneira que provocam o riso.

⁴ *Signò ho capito, questa mattina voi vi siete alzata con la voglia di scherzare. Il ragazzo, il bambino, la criatura, chiamatela come volete voi, passa con la testa la sbarra di ferro apposta, posta all'altezza di un metro, e quindi deve fare il biglietto.*” (DE CRESCENZO, 2010, p. 70)

“Ma tu vedi che guai si passano. Gesù Gesù! Quello è sempre stato più basso di un metro! Ma non lo vedete che il ragazzo si è messo sulla punta dei piedi e che perciò sembra più alto?” risponde la signora ponendo con forza una mano sulla testa del figlio e premendo fino a fargli abbassare la testa di sotto della sbarra. “E ‘acalate Ciccì!” (DE CRESCENZO, 2010, p. 70)

⁵ *Detto questo il conducente chiude le porte e sta per partire quando viene fermato da un coro di proteste di quasi tutti i passeggeri.*

“Fermate, fermate!”

“Che altro è successo? Chiede il conducente.

“E noi eravamo saliti per sentire.” (DE CRESCENZO, 2010, p. 72)

4.1.4 O tom facecioso

Na narrativa secundária, intitulada “Zorro”, capítulo 6, é contada para De Crescenzo uma história sobre um homem que nunca paga os ingressos para assistir os jogos de futebol, no estádio de Nápoles, arranjando diversos disfarces e meios de entrar sem pagar. Os funcionários do local o apelidam de Zorro¹ por sempre conseguir entrar no estádio sem pagar e também, ao sair de lá, fazer o sinal do personagem mexicano.

Nesse capítulo, o engenheiro pergunta a um dos funcionários, chamado Antonio, se ele tem alguma história que possa contar sobre os napolitanos. Antonio responde que sabe muitas, principalmente porque há muita corrupção relacionada aos bilhetes para ver os jogos: muitos não pagam as entradas para ver as partidas e outros falsificam os ingressos. Cita os portugueses porque dão problemas por sempre tentarem entrar sem pagar, declarando sobre eles que:

Bem, esses devem ser divididos em duas categorias: há os portugueses que entram a força e aqueles que entram pela destreza. Os primeiros são aqueles que não precisa se preocupar muito: basta dispor bem a força pública, criar uma segunda barreira na entrada e controlar os muros. Os invasores pela destreza, no entanto, são os mais perigosos; são mais sagazes. Se você for no próximo domingo na partida eu lhe apresento um que vale por cem: Zorro.

“Zorro”?

Sim-Senhor, chama-se assim porque consegue entrar sempre de graça e depois quando a partida acaba, vem até mim com um punho fechado e com a outra mão sobre o antebraço, me faz com reverência, falando o lema do Zorro.² (DE CRESCENZO, 2010, p. 45, tradução nossa)

Antonio menciona o Zorro como um dos torcedores portugueses que sempre consegue entrar no estádio pela destreza. Pelo apelido e pela forma narrada ao engenheiro, é evidente o tom humorístico facecioso e anedótico dessa narrativa.

A facécia, embora caracterize principalmente contos maravilhosos ou esteja intimamente ligada ao folclore regional brasileiro e também europeu, apresenta algumas características que podem ser notadas nessas narrativas secundárias, como o tom bem-

¹ Personagem herói de ficção, criado pelo norte americano Johnnston McCulley, que usa uma capa e máscara pretas.

²*Bè quelli dobbiamo dividerli in due categorie: ci sono i portoghesi che entrano di forza e quelli che entrano di destrezza. I primi veramente sono quelli che ci danno meno pensieri: basta disporre bene la forza pubblica, creare una doppia barriera alle entrate e controllare i muri di cinta. Gli invasori di destrezza sono invece i più pericolosi; una ne fanno e cento ne pensano.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 45)

Se venite domenica prossima alla partita ve ne faccio conoscere uno che vale per cento: Zorro.

“Zorro?”

“Sissignore, si chiama così perchè riesce a entrare sempre gratis e poi quando finisce la partita se ne viene da me e, col pugno chiuso e con l'altra mano sull'avambraccio, mi fa con decenza parlando il segno di Zorro.” (DE CRESCENZO, 2010, p. 45)

humorado, levando o leitor ao riso e também por revelar alguma característica dos personagens, como a da malandragem e a da esperteza. A esse respeito, Alcorofado afirma que:

O conto facecioso é um tipo de narrativa curta, se comparada aos contos maravilhosos, que **se caracteriza pelo modo alegre, brincalhão, chistoso com que situações do dia-a-dia são tratadas**. Conduzidas sob a ótica de um herói malandro, essas narrativas troçam de ricos e poderosos, de instituições tradicionais, mas também de indivíduos comuns cujo comportamento destoa de um padrão convencional. A brevidade do trecho e o tom zombeteiro com que se estruturam, aproximam as facécias das anedotas, provocando o riso, liberador de tensões geradas e desenvolvidas dentro de um círculo social. (ALCOROFADO, 2008, p. 166, grifo nosso)

O humor gerado nessa narrativa advém de sua personagem principal, o “Zorro”, ter as características da destreza, esperteza e insistência. Antonio continua narrando sobre o português:

E o que devo dizer, caríssimo doutor. Zorro é a cruz da minha existência. Antes da partida eu sempre ando por todos os portões para controlar os ingressantes e então penso: onde será que aquele grandíssimo filho da puta está. Uma vez, abriu um buraco no muro de pedras, tirando-as e fez o público pagar para entrar por lá: quinhentas liras os adultos e cem liras as crianças, depois, ao fim, recolocou as pedras no lugar para poder repetir a empreitada durante a próxima partida. Quando veio à partida, ele e seu grupo pareciam uma armada medieval: escada, cordas e equipamentos para alargar as barras de ferro e cortar os arames farpados.³ (DE CRESCENZO, 2010, p. 46, tradução nossa)

Antonio conta de que outras maneiras Zorro conseguiu entrar no estádio sem pagar: fingindo-se de cadeirante para que ganhasse um ingresso grátis, ou invadindo o lugar dentro de um caminhão de sorvetes.

No capítulo 22, intitulado “*La polverina*” [O pozinho], um açougueiro, muito irritado, conversa com o De Crescenzo personagem. Nessa conversa, ele inicia se queixando das práticas criminosas em Nápoles e depois conta o que lhe aconteceu: os açougueiros da cidade costumam, segundo ele, colocar um pó de cor avermelhada na carne para que ela fique mais atraente ao cliente. Contudo, o uso desse pó é proibido por lei. Um dia, um fiscal foi até o açougue de “Ernè”, esse amigo de De Crescenzo, e o multou por usar o pó ilegal. O açougueiro, no entanto,

³ *E che vi debbo dire, carissimo dottore. Zorro è la Croce della mia esistenza. Prima della partita io giro sempre per tutti i varchi per controllare gli ingressi e questo penso: chissà quel grandissimo figlio di puttana dove sta! Una volta fece un buco nel muro di cinta asportando alcune pietre di tufo, e fece pagare l'ingresso al pubblico: cinquecento lire gli adulti e cento lire i ragazzi, poi alla fine rimise le pietre a posto per poter ripetere l'impresa durante le partite seguenti. Quando viene alla partita, lui e il suo gruppo sembrano un'armata medievale: scale, corde, rampinie da trezzature varie per allargare barre di ferro e recidere filispinati.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 46)

está irritado pelo fato de os fiscais terem ido também ao açougue de seu irmão e não o terem multado porque esse havia usado um pó falso:

“Então, como eu estava dizendo, não estava ainda recuperado dessa droga de multa quando venho a saber que o Ufficio de Higiene também foi ao meu irmão Giggino, aquele que tem um açougue na Villanova, e que também, como todos nós, coloca o pozinho na carne. Lá, eles pegaram os pedaços de carne, fizeram a análise e não lhe deram a multa!”

“Mas talvez tenham feito um acordo com seu irmão”

“Mas que acordo, doutor! Venderam-lhe o pozinho falso!”⁴ (DE CRESCENZO, 2010, p. 166, tradução nossa)

Essa narrativa secundária, por conter as características da facécia e da anedota, provoca o riso ao evidenciar as ações antiéticas e hipócritas do personagem. No começo da narração, ele se queixa das atitudes criminosas que acontecem em Nápoles, mas que, apesar disso, as pessoas já estão habituadas a esse tipo de situação na Itália e que não fazem nada para que ela mude. Contudo, o humor é irônico, pois flagra a atitude criminosa do personagem, já que a venda do pó colorante era proibida, e, principalmente, pela reação dele ao saber que, não bastasse o uso do pó ser ilegal, os fiscais que deveriam coibir seu uso não multaram seu irmão porque ele havia usado uma falsificação do pó original.

As facécias, em sua maioria, são narradas em terceira pessoa e apresentam o espaço referente a um mundo maravilhoso (animais falantes, castelos, príncipes etc). Os temas sempre enfocam as mazelas sociais, que provocam reflexão sobre ética e moral. As ações dos personagens desse tipo de conto e as causas que são impostas a eles no fim das narrativas guardam em si a observação irônica da vida em sociedade (ALCOROFADO, 2008). Em *Così parlò Bellavista*, no entanto, nas histórias curtas, não há um julgamento por parte do narrador e nem uma moral subentendida. Porém, a forma com que elas são narradas, isto é, explorando os mesmos temas das facécias, De Crescenzo insere outro estilo e formato, mas sempre explorando a dinâmica social pela via do bom humor.

Como vimos no capítulo “3.4 Ética de Epicuro e a divisão dos prazeres: napolitanos x milaneses”, as ações dos napolitanos se justificam, a partir da perspectiva de Bellavista, por agirem ética e moralmente compatíveis com a teoria epicurista-napolitana. Dessa maneira, lembremos que o personagem de “Zorro” é português e não napolitano e, ainda que haja um

⁴ “Dunque vi stavo dicendo, non mi ero nemmeno ripreso da questa fetente di multa che vengo a sapere che l'Ufficio di Igiene era andato pure da mio fratello Giggino, quello che tiene la macelleria sopra a Villanova, e che pure lui, come tutti quanti noi, mette la polverina sulla carne. Nè, quelli prelevano i pezzi di carne, fanno le analisi e non ci mettono la multa!”

“Ma forse erano d'accordo con vostro fratello.”

“Ma quale accordo dottò! Gli vendevano la polverina falsa!” (DE CRESCENZO, 2010, p. 166)

“ataque” do narrador (o narrador apresenta-se hostil a Zorro por este provocá-lo e também conseguir se safar sempre) em relação a esse personagem, Zorro não age diferente dos outros napolitanos. Rememoremos também que, para Bellavista, o espaço de Nápoles é dotado de aspectos que influenciam o caráter das pessoas, portanto, o português não age diferente dos napolitanos já que está sob a influência da cidade. Já em “*La polverina*”, o personagem açougueiro não parece perceber que sua fala revela a hipocrisia da situação em que se encontra, já que também experiencia a influência da cidade e a percebe epicuristicamente.

Como vimos, o bom-humor, então, está atrelado aos gêneros mencionados: a anedota por explorar o riso, assim como a facécia, ainda que ela explore o humor por meio de sua natureza irônica.

O riso é um importante aspecto para se entender como o escritor configura seus personagens e histórias, portanto veremos adiante a importância dele no romance.

4.2 O risível cotidiano napolitano

Ao empregar o tom anedótico facecioso e, conseqüentemente, o bom humor, De Crescenzo reafirma o espírito dionisíaco dos napolitanos, sendo, então, a experiência do riso a forma com que esse povo é figurado pelo autor. A configuração dos napolitanos a partir da perspectiva de De Crescenzo demonstra como o autor os percebe, ao mesmo tempo que sugere sua interpretação de Nápoles. Sobre isso George Minois afirma: “Exaltar o riso ou condená-lo, colocar o acento cômico sobre uma situação ou sobre uma característica, tudo isso revela as mentalidades de uma época, de um grupo, e sugere sua visão global do mundo” (2003, p. 13).

A facécias constituem um gênero narrativo que pode ser passado de geração em geração e está imbuído de valores morais que transparecem ironicamente nas ações sofridas por seus personagens. Segundo Cascudo (2014, p. 5), tal gênero carrega experiências e sentimentos humanos, como o medo, o amor, a esperteza e a obediência, observados em personagens heroicos que têm em si essas qualidades e sentimentos. Contudo, os “heróis” das facecias decrescenzianas são malandros da cidade e da vida em sociedade, aqui, ligada ao riso. Para Henri Bergson: “O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social” (1983, p.9). Percebemos que a vida em comum, explanada por Bergson, se refere, no romance, a ingressos para jogos de futebol, passagens de ônibus e seguros de carro, enfim, elementos ligados às atividades corriqueiras da vida cotidiana em sociedade,

mas fazem com que os personagens da cidade de Nápoles se movimentem e deem origem a essas histórias.

De Crescenzo, por essas narrativas, cria suas próprias facécias, não aquelas que são passadas de geração em geração, mas novas e que falam diretamente sobre o povo napolitano e com outro tipo de construção: narradas em primeira pessoa e por meio de diálogos de modo que o leitor se sinta presente na conversa.

O autor, entretanto, não pretende fixar no tempo valores heróicos: braveza, heroísmo, compaixão, obediência, lealdade, mas destacar, como nas anedotas, o que o ser humano tem de risível: se aproveitar das oportunidades, mostrar destreza e esperteza em situações em que se espera uma ação moral ou justa.

Todavia, veremos que essas características não são demarcadas como negativas. Pelo contrário, o riso e o modo de agir napolitano são necessários para a manutenção do aspecto dionisíaco desse povo. Além do mais, os comentários e a forma com que os napolitanos narram suas próprias histórias, ou a dos outros, criam vínculo, por meio do risível, entre eles e o leitor. Segundo Bergson:

O personagem cômico é quase sempre um personagem com quem começamos por simpatizar materialmente. Isto é, por curtíssimo momento pomo-nos em seu lugar, adotamos os seus gestos, palavras e atos, e, se nos divertimos com o que há nele de risível, nós o convidamos, em imaginação, a se divertir conosco. (BERGSON, 1983, p. 91)

Os personagens de De Crescenzo se adaptaram às situações cotidianas que só podem ser vividas nas cidades modernas. Ademais, a forma como essas histórias são contadas, faz pensar em como o povo napolitano é naturalmente anedótico, contador de histórias, portanto o que De Crescenzo faz é fixar essas anedotas, histórias risíveis, em seu romance.

Dessa forma, o riso, de acordo com os estudiosos, serve para quebrar uma certa tensão social que é construída por meio das convenções sociais e da seriedade. Podemos pensar que o riso tem uma função dionisíaca liberadora que, por um momento, consegue equilibrar as restrições do universo apolíneo e da ordem. O riso, então, é importante para regular a sociedade. Segundo Bergson:

Toda rigidez do caráter, do espírito e mesmo do corpo, será, pois, suspeita à sociedade, por constituir indício possível de uma atividade que adormece, e também de uma atividade que se isola, tendendo a se afastar do centro comum em torno do qual a sociedade gravita; em suma, indício de uma excentricidade. E, no entanto, a sociedade não pode intervir no caso por uma repressão material, dado que não é atingida de modo material. Ela está diante de algo que a inquieta, mas a título de sintomas apenas — simplesmente ameaça, no máximo um gesto. E,

portanto, por um simples gesto ela reagirá. O riso deve ser algo desse gênero: uma espécie de gesto social. Pelo temor que o riso inspira, reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em contato mútuo certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; suaviza, enfim, tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social. (BERGSON, 1983, p. 14)

O autor estudado aqui, ao se apoiar em gêneros que visam o riso, vasculha, empenhado pelas teorias do personagem Bellavista, as diferenças entre a cultura de Nápoles, ligadas aos prazeres, em contraposição a outros países e cidades, que valorizam a organização, o poder, a seriedade etc. A comicidade com que De Crescenzo compõe as narrativas apenas condensa o que ele busca criar em toda a obra: configurar, por meio da literatura, como o povo napolitano descende dos ensinamentos de Epicuro. Portanto, as situações cômicas e os personagens peculiares, elementos que compõem esse romance, são retratados da mesma forma na obra, pela via dos prazeres, sendo um dos mais importantes: o riso.

O cômico não só advém das características dos napolitanos e da forma, às vezes, exagerada com que eles narram as histórias, mas também da quebra do automatismo diário que faz com que surja o ato cômico. Para Bergson:

é precisamente uma espécie de automatismo o que nos faz rir. E trata-se ainda de um automatismo muito próximo do simples desvio. Para nos convenceremos disso, bastará observar que um personagem cômico o é, em geral, na exata medida em que se ignore como tal. O cômico é *inconsciente*. (BERGSON, 1983, p.12)

Para esse autor, o rompimento de uma ação automática tem a capacidade de gerar um acontecimento risível. Exemplificando de várias maneiras, esse autor aponta que, por exemplo, alguém cair ao estar andando na rua e não se machucar, pois sentimentos de piedade ou compaixão interferem no que ele entende por risível, pode gerar comicidade pela quebra inesperada de um ato automático. Além desse exemplo, cita também as imitações, os sustos e tudo o que possa interferir nas ações que realizamos automaticamente. No romance aqui estudado, percebemos que o que os personagens e o De Crescenzo personagem observam são tanto os comportamentos éticos epicuristas quanto a quebra do automatismo em fatos triviais do cotidiano.

No capítulo da narrativa secundária, intitulado “*Il bello addormentato*” [O belo adormecido], o humor é gerado pela paródia do título do conto maravilhoso “A bela adormecida” e pela situação inusitada narrada nele: um senhor chamando Sgueglia, referenciado como “cavalheiro” por De Crescenzo, muito preciso e regrado, um dia, precisando sair à noite, pois sua irmã havia sido hospitalizada, ao chegar no carro, descobre que um homem,

Gennaro, dormia dentro dele todas as noites durante já há algum tempo. Gennaro tenta distrair o outro da situação perguntando a ele sobre a mulher hospitalizada, Rosa. Sgueglia, preocupado com ela, permite que Gennaro lhe acompanhe ao hospital. De Crescenzo narra, ao fim da anedota, que:

O cavaleiro e Gennaro passaram a noite toda juntos no hospital Loreto. Gennaro foi de grande conforto e o cavaleiro o apresentou como “um inquilino” da rua Posillipo. Juntos, escolheram o cirurgião a quem confiaram o apêndice de dona Rosa e juntos esperaram ansiosamente a feliz conclusão da intervenção. Cumprimentando-se, o cavaleiro lhe fez prometer, sob os fantasmagóricos filhos de Gennaro, que ele nunca mais usaria o seu carro como quarto. Contudo, para todo bem e apesar dos juramentos solenes, o cavaleiro, então, vendeu a sua *millecento*¹ e comprou um *coupè*^{2,3}. (DE CRESCENZO, 2010, p. 27, tradução nossa)

A comicidade dessa anedota se dá pela quebra da rotina de Sgueglia que encontra um homem que dormia todas as noites em seu carro sem que ele soubesse e do fato desse homem, Gennaro, conseguir usar a situação a seu favor, revelando, também, as características do convencimento por meio do diálogo e da esperteza desse personagem. As outras narrativas exploram esse tipo de rompimento do automatismo cotidiano ou observam de perto o comportamento epicurista dionisíaco, sempre destacando os elementos risíveis da história.

O riso, além do mais, é considerado por muitos autores como uma forma de enxergar a realidade em sua mais nua essência. Ele consegue fazer com que nos livremos das amarras sociais e enxerguemos a vida com ela é. Segundo Virginia Woolf:

Ao mesmo tempo, muito embora sua função seja relativamente modesta se comparada à do verdadeiro humor, o valor do riso na vida e na arte não pode ser superestimado. O humor é das alturas; só as mentes raras são capazes de escalar o pico de onde a totalidade da vida pode ser contemplada como num panorama; mas a comédia, que anda pelas estradas, reflete o trivial e acidental – os erros desculpáveis e as peculiaridades de todos os que passam por seu reluzente espelhinho. Mais do que qualquer outra coisa, o riso preserva nosso senso de proporção; lembra-nos sempre que somos apenas humanos, que não há homem que seja um herói completo ou inteiramente um vilão. Tão logo nos esquecemos de rir, vemos coisas fora de proporção e perdemos nosso senso de realidade. (WOOLF, 2015, p. 19)

¹ Carro da marca *Fiat* que tem quatro lugares.

² Carro com apenas dois lugares.

³ *Il cavaliere e Gennaro passarono la notte insieme all'ospedale Loreto. Gennaro fu di grande conforto e il cavaliere lo presentò come “un coinquilino” di via Posillipo. Insieme scelsero il chirurgo a cui affidare l'appendice di donna Rosa ed insieme attesero trepidanti la felice conclusione dell'intervento. Salutandosi il cavaliere si fece promettere sui fantomatici figli dichiarati da Gennaro che mai più avrebbe utilizzato la sua macchina come camera da letto. Comunque, ad ogni buon conto e malgrado i solenni giuramenti, il cavaliere adesso si è venduto la millecento e si è comprato un coupè.* (DE CRESCENZO, 2010, p. 27)

De Crescenzo, ao optar pela via do bom humor, explora o que Woolf vê no riso, de que ele: “lembra-nos que somos apenas humanos”. O autor napolitano, então, investiga o que há de humano em seus personagens. Ao rir com eles, contrapõe-se ao universo apolíneo e se revela também dionisíaco. Veremos, ainda, como o riso mantém a tendência dionisíaca dos napolitanos configurados no romance.

4.2.1 O riso dionisíaco

As situações cômicas e os personagens que as vivenciam são observados e depois narrados pelo De Crescenzo ficcional de modo que o leitor perceba a dinâmica social do cotidiano. Essas narrativas que, aparentemente, apenas funcionam como um alívio cômico para o leitor, demonstram serem bastante significativas se pensarmos que o riso serve como uma quebra de tensões sociais. Como vimos anteriormente, o riso é, para muitos estudiosos, a quebra dessas tensões. Sendo assim, ele tem uma função importante na caracterização dos napolitanos a partir da perspectiva do autor: é uma das formas de expressão dionisíaca da desordem experienciadas em Nápoles.

George Minois, em um estudo aprofundado sobre o riso, esclarece que, na antiga sociedade grega, as festas dionisíacas, ou as bacanais, regadas a bebidas, danças e sexo, serviam como atenuadoras da tensão entre ordem e desordem. Segundo esse autor:

na festa grega antiga, o riso, ritualizado, é um meio de exorcizar a desordem, o caos, os desvios, a bestialidade original. “É uma espécie de reafirmação da ordem cultural e social, por meio da experimentação ritualizada da desordem”. O riso festivo é, ao mesmo tempo, a irrupção do caos e sua autodestruição. (MINOIS, 2003, p. 22)

As bacanais eram oferecidas para que todos as pessoas estivessem em um mesmo nível social mesmo que fosse durante apenas alguns dias. Os poderosos se juntavam às outras pessoas não detentoras de poder e, nesse momento, todos festejavam igualmente. Para Minois, essas noites de festa eram imprescindíveis para se manter uma ordem, já que, depois de todos se igualarem diante o que nos há de humano, a ordem se restabelecia. Minois afirma:

Esse intermédio de burlesco primário vem lembrar que o riso da loucura é necessário para o equilíbrio da cidade; porque ele se opõe ao *logos* racional representado por Apolo ou Atenas: “Deus da loucura, da embriaguez, da ilusão, das forças misteriosas e selvagens da natureza como um Outro Mundo, de riquezas

gratuitas que é preciso saber colher, saborear e alegremente festejar, Dioniso é necessário ao equilíbrio da cidade”. (MINOIS, 2003, p. 22)

Claro que na Nápoles de De Crescenzo esses bacanais não existem. Contudo, essa liberdade dionisíaca é explorada por meio do riso: do riso das convenções sociais e da ética e moral utópicas do universo da ordem. O risível nessas narrativas curtas mostra que o napolitano decrescenziano regula os mundos da ordem e da desordem pelo olhar cômico das situações experienciadas por eles.

Além disso, ao afirmar que “Nápoles é uma componente da alma humana” (DE CRESCENZO, 2010, p. 9) e que “o mundo precisa um pouco mais de Nápoles” (DE CRESCENZO, 1977, p. 114), De Crescenzo e o personagem Bellavista, respectivamente, sugerem que o riso e o amor (dionisíaco) deveriam tomar lugar junto da liberdade e da ordem (apolíneo). O riso, então, media a tensão entre amor e liberdade, ordem e desordem. No romance aqui estudado, além de trazer alívio cômico, mostra que os napolitanos conseguem se manter na sociedade, tomada pelas regras (apolíneo/ordem) por meio do riso das convenções. Segundo Bergson: “Ora, o riso tem por função precisamente reprimir as tendências separatistas. O seu papel é corrigir a rigidez convertendo-a em maleabilidade, reajustar cada um a todos, enfim, abrandar as angulosidades” (1983, p.84).

Enquanto as bacanais de Dioniso estruturavam e mantinham a sociedade, isto é, as festas eram permitidas para que o resto do tempo a sociedade se mantivesse organizada, De Crescenzo revela que os dionisíacos napolitanos mantêm o riso e o humor nos pequenos fatos cotidianos. Esgueiram-se da ordem e das convenções sociais contemporâneas por meio do riso. O riso napolitano regula a pressão dessas convenções junto à tendência libertária desse povo que vive, cada vez mais, segundo Bellavista, sob o aspecto apolíneo da ordem e das mazelas contemporâneas, como o consumismo e o excesso de vontade de poder. Nesse sentido, o riso dionisíaco é uma forma de equilibrar essas tendências ao verdadeiro espírito napolitano.

Minois, ainda que trate das antigas festas gregas, ajuda-nos a pensar sobre as terias do professor Bellavista e o riso dionisíaco ao explicar sobre essas festividades:

Há festas solenes, sem riso. Contudo, nas dionisíacas, no Carnaval e nas saturnais, na festa dos loucos, admite-se que a festa, como o riso, rompe o curso ordinário das coisas e que seus vínculos são essenciais porque ambos abrem uma janela sobre outra coisa, sobre outra realidade, talvez uma utopia, como escreve Jean-Claude Bologne: “Um e outro quebram o circuito estabelecido entre a reprodução social e a adesão dos homens no curso de um júbilo material em que o excesso de energia ou o dinamismo próprio da espécie se abre sobre a premonição utópica de uma existência infinita em que o homem não estaria mais confinado nos quadros sociais”. (MINOIS, 2003, p. 10)

A utopia mencionada por Minois se confirma em nosso estudo ao ser observada essa tensão entre ordem e desordem, na perspectiva de que Nápoles e o seu povo são a representação da veia dionisiaca justamente porque o riso, como explanado por Woolf, nos expõe como humanos: “todas as excrescências horrendas que invadiram nossa vida moderna, as pompas e convenções e solenidades maçantes, nada temem tanto quanto o brilho de um riso que, como o relâmpago, as faz tremer e deixa os ossos expostos” (2015, p. 16).

Lembremos, por fim, que De Crescenzo afirma na introdução do romance que as narrativas secundárias são os exemplos práticos das teorias bellavistanas. O professor acredita que, em Nápoles, as pessoas se comportam conforme os preceitos de Epicuro. Então, ao compor essas anedotas, o autor dá suporte às teorias do personagem Bellavista, além de confirmar e demonstrar que esse povo age conforme as tendências epicuristas e dionisiacas. Nesse sentido, vimos, portanto, que o riso é uma das principais formas com que autor configura e celebra os napolitanos e seu espaço.

Neste último capítulo, vimos como o hibridismo, composto pelos traços autobiográficos e de diferentes gêneros que se valem do tom anedótico, cronístico e facecioso, é uma das formas com que o autor apresenta a cidade ao leitor ao mesmo tempo que define seu espaço. Focamos, dessa maneira, em como as narrativas secundárias, por conterem traços de gêneros que visam ao riso e à interpretação de Nápoles, descortinam a possibilidade de perceber os napolitanos como tendentes aos prazeres epicuristas e ao comportamento dionisiaco.

CONCLUSÃO

No primeiro capítulo, enfocamos o autor e a obra de modo que ficou esclarecido o contexto no qual o romance foi escrito e as inspirações que De Crescenzo teve ao criá-lo. Vimos que o filme explicita ainda mais as teorias de Bellavista de maneira que se torna mais perceptível sua inclinação ao mítico-utópico ao se referir à Nápoles. Vimos também que o autor se inspirou em Giuseppe Marotta e em *L'oro di Napoli*, obra de tom cronístico e que revisita a cidade por intermédio da recordação de seu autor. Contudo, De Crescenzo trata Nápoles e suas lembranças à sua própria maneira.

Marotta, ainda que tenha usado o bom humor napolitano, escreve poeticamente e com tom melancólico a respeito das reminiscências em sua memória sobre a cidade na qual cresceu. De Crescenzo, por sua vez, usa o bom humor como o principal aspecto dos personagens e das anedotas. A nosso ver, as situações cômicas e o humor positivo decrescenzianos não fazem com que o leitor apenas compreenda Nápoles por intermédio do riso. O uso da Filosofia e os diálogos do professor Bellavista elevam o romance ao revelar a cidade pelo aspecto filosófico e, ao mesmo tempo, mítico-utópico.

Sem dúvida nenhuma, Nápoles, com as suas ruas centenárias, com os seus monumentos, os seus castelos e a natureza exuberantes, foi a grande inspiração para os dois autores. A cidade concretizou, em suas obras, o espaço onde se passaram as histórias, mas não somente isso, pois o povo e a cultura napolitana também sedimentaram a forma como os autores configuraram os personagens, os motivos e os temas com os quais representaram tal espaço mítico-utópico. Ambos autores escreveram sobre, ou seja, descreveram Nápoles mediante suas próprias vivências e rememorações e, ao fazê-lo, a circunscreveram como parte de si mesmos e de suas obras.

No capítulo 2, verificamos como Nápoles foi tratada literariamente por autores estrangeiros, com foco nos autores alemães Benjamim, Goethe e Nietzsche, em seguida por autores italianos, principalmente napolitanos. Logo após, investigamos como o espaço de Nápoles é configurado no romance aqui estudado e como esse operador influencia e caracteriza os personagens. Ficou evidenciado que o espaço literário representado por De Crescenzo tem como referência Nápoles, pois menciona e estabelece relação com lugares existentes historicamente como ruas, bairros, castelos, prédios comerciais, espaços naturais, praias e orlas, ou seja, lugares específicos da cidade napolitana empírica. Verificamos que esses lugares não são apenas existentes na cidade, como também representam a sua singularidade no que se refere

à cultura, à história e ao turismo nessa região da Itália, registrando-as como inerentes ao patrimônio napolitano.

Além disso, verificamos que o espaço, ao serem reveladas as posições socioeconômicas dos personagens, influencia o modo como percebem a cidade, ao passo que confirmamos a positividade de tal percepção.

Ademais, ao analisarmos a discussão sobre o *basso* napolitano, no diálogo entre Bellavista e Vittorio, presente no capítulo do romance intitulado “*Il basso*”, demonstramos como se configura o olhar mítico-utópico do professor a respeito da cidade. Assim vimos que o espaço, em *Così parlò Bellavista*, é concebido de três principais formas. A primeira delas é mais denotativa e está presente na menção a ruas, castelos, restaurantes e ao *basso*, definindo, então, o local empírico no qual os personagens circulam e como usam esses lugares como referências espaciais. A segunda forma, mais conotativa, salienta os diferentes aspectos socioeconômicos e culturais dos personagens e sua percepção da cidade. E a terceira forma, também conotativa e, por isso, subjetiva, é aquela por meio da qual Bellavista reconfigura a cidade em suas descrições e afirmações, de modo que ela transpassa o real, o possível, e é realocada como um espaço mítico-utópico. O personagem explicita que, para ele, a cidade é mais do que um espaço físico. Ela é a representação de um dos componentes existentes nos homens: o amor. Portanto, o professor a define de maneira irreal, isto é, mítica.

No capítulo 3, investigamos como a estrutura da obra e os argumentos de Bellavista têm relação direta com a Filosofia. Vimos que o próprio autor afirma que teve contato e, portanto, criou a relação homóloga com os diálogos platônicos que estruturam a narrativa do romance por meio de reflexões filosóficas nos quais a *maiêutica* e a dialética são colocadas em prática para compor a obra. Analisamos que, além da Filosofia chinesa da escola do “Taoísmo” ser usada para dar suporte às teorias de Bellavista, a Sociologia de Ferdinand Tönnies também é uma das bases de argumentação do professor.

Ainda que essas disciplinas e escolas filosóficas sejam mencionadas pelo personagem, o principal filósofo que respalda as teorias bellavistanas é Epicuro de Samos. O mestre grego acreditava que os homens deveriam seguir uma vida equilibrada, que se centrasse nos prazeres primários, isto é, nas necessidades básicas humanas, como a alimentação e o repouso, de modo que viver não acarretasse atribulações físicas e mentais ao homem. Sendo assim, Bellavista acredita que os napolitanos seguem a ética epicurista e estariam preocupados em satisfazer as necessidades primárias humanas, de acordo com as categorias de prazer cunhadas por Epicuro, de forma a se opor aos prazeres da riqueza e do luxo dela decorrente.

Ademais, analisamos esse argumento de Bellavista por meio da perspectiva da antonímia apolíneo-dionisíaco e do binômio ordem e desordem, de maneira que as teorias sobre o amor e sobre a liberdade do professor napolitano ficassem mais compreensíveis. Concluímos que suas reflexões filosóficas tiveram como base essa forma de análise que foi sugerida por vários filósofos, com destaque para Friedrich Nietzsche. Tal forma enfoca as diferenças das características das tendências ao racional, à ordem e que, portanto, se relacionam ao deus grego da sabedoria e das artes Apolo, em contraposição à tendência passional e à desordem, simbolizada pelo deus obscuro, do vinho e da alegria, Dioniso. Vimos que, no romance estudado, os napolitanos, sob esse viés, são representados como tendentes às características do dionisíaco, enquanto que os milaneses são descritos como tendentes ao apolíneo. Vimos, além disso, no último tópico desse capítulo, como se dá a relação entre a obra de De Crescenzo e a de Nietzsche, ao verificarmos que existem relações espaciais, já que o alemão foi inspirado pela região napolitana, ao criar *Assim falou Zaratustra*, e também filosóficas, já que o mestre grego Epicuro influencia tanto o alemão quando o personagem Bellavista, com suas asseverações sobre prazer e felicidade.

No quarto e último capítulo de nossa dissertação, verificamos a influência de diversos gêneros que compõem o romance, o que caracteriza a obra como híbrida. Analisamos como a inserção de experiências vivenciadas pelo autor em um romance ficcional se relaciona aos traços autobiográficos dos quais o autor se vale.

Além disso, estudamos como o autor insere tons de gêneros provindos de diferentes contextos. O tom cronístico, nas narrativas secundárias, confere ao romance a observação do cotidiano por meio de um narrador em primeira pessoa, portanto próximo aos eventos observados, gerando reflexões por parte do leitor sobre fatos corriqueiros do cotidiano vivenciados na cidade, além de aproximar o leitor à obra pelo uso da escrita despretensiosa e leve. O tom anedótico e facecioso, gêneros provindos da tradição oral, estabelece o caráter cômico das narrativas secundárias. O riso que essas narrativas visam, além de trazer o alívio cômico pretendido pelo autor, também reitera o espírito dionisíaco e epicurista dos napolitanos, configurados por De Crescenzo dessa forma.

Entendemos que o riso despertado nas narrativas secundárias é uma forma de reafirmar a tendência dionisíaca desse povo em meio à cidade moderna napolitana e nas situações cotidianas adversas que são experienciadas nela, como a violência, a pobreza e o desemprego, partindo do olhar cômico e despretensioso dessas situações. O riso, então, é uma das formas com que o autor configura e celebra os napolitanos.

Por fim, concluímos que o espaço pode ser um operador essencial em um romance por estabelecer relações significativas para a compreensão da obra, no que se refere à influência na caracterização de personagens e também em como tais personagens atribuem valores positivos a ele. Em suma, entendemos que o espaço representado pela cidade de Nápoles é enaltecido ao ser transcrito por Luciano De Crescenzo e adquire interpretação peculiar atribuída por esse escritor em meio a tantos outros que também a exaltaram. Ele descreve a sua Nápoles.

Não apenas isso, mas ao criar o personagem Bellavista, De Crescenzo fixa Nápoles de modo que a percebemos por uma perspectiva mítica e insere em suas descrições e em suas qualidades elementos que tocam também o utópico. Desse modo, Nápoles descrita assim, por ser uma cidade abundante em riqueza natural, histórica e cultural, se torna um objeto complexo e significativo na perspectiva mítico-utópica, principalmente se vinculado aos estudos literários.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALCOROFADO, X. F. D. O conto *facecioso*. Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL. ISSN 1980 – 4504, v.3. Disponível em: <<//
<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31760//>>> Acesso em: 07 de junho de 2018.

ALMEIDA, N. L.; FIGUEIRA, R. P. F.; GOMES, S. C. A. *A história da língua italiana e sua escolha dentre tantas possibilidades*. Linguasagem, v. 22, n. 1 (2015). Disponível em: <<//
<http://www.linguasagem.ufscar.br/index.php/linguasagem/article/viewFile/33/78//>>>. Acesso em: 26 de maio de 2018.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. 5ª ed. Trad. Aurora Fornini Bernardini et al. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002.

BARROS, I; LIMA, D. *O homem na língua: o dialeto como índice de subjetividade e identidade cultural*. Revista Desenredo, v. 13 n. 1 (2017). Disponível em: <<//
<https://doi.org/10.5335/rdes.v13i1.6799//>>>. Acesso em: 26 de abril de 2019.

BECKER, V. C. *A crônica e suas molduras: um estudo genealógico*. Revista Estação Literária. ISSN 1983-1048. Londrina, v. 11, p. 10-26, jul. 2013. Disponível em: <<//
<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL11-Art1.pdf//>>>. Acesso em: 25 de abril de 2018.

BENJAMIM, W.; LACIS, A. Nápoles. In: *Rua de mão única: obras escolhidas*. Trad. José Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Editora Brasiliense: São Paulo, 1987.

BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983.

BOCCHESE, M. *A crônica como gênero híbrido: entre o jornalismo e a literatura, uma demonstração através de “Quando cai neve no Brasil”*. 2011. 148f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade. Disponível em: <<// <https://repositorio.ucs.br/xmlui/handle/11338/603//>>>. Acesso em: 19 de maio de 2018.

BOECHAT, B. F. *Espaço da identidade: a relação entre espaço em Cinzas do norte e Orfãos do Eldorado* de Milton Hatoum. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2011. 125 f.. Disponível em: <<//
<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/26488/Dissertacao%20FINAL.pdf?se//>>>. Acesso em: 29 de abril de 2019.

BOURDIEU, P. *Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado*. Estudos Avançados, v. 27, n. 79, 2013. Disponível em: <<// <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68707//>>>. Acesso em 27 de junho de 2018.

BORGES FILHO, O. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica, 2007.

_____. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008. Disponível em http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf. Acesso em: 18 de abril de 2017.

BORGES-TEIXEIRA, R. C. N. *Do subterrâneo à fachada: a escrita e Machado de Assis e Lima Barreto*. Rev. Let., São Paulo, v.51, n.1, p.71-90, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/viewFile/5106/4202>. Acesso em 18 de agosto de 2019.

BOROLI, A.; DRAGO, M. *Le regioni di Italia*. Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1996.

BONA, F. *Alguns aspectos da paisagem de Agrigento na narrativa de Luigi Pirandello*. Revista de Letras, v. 56, n. 2 (2016). Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/10619>. Acesso em: 18 de agosto de 2019.

BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009.

BRACALE, R. *La nascita del dialetto/idioma napoletano*. 2010. Disponível em: <http://www.ilportaledelsud.org/napoletano.htm>. Acesso em: 21 de abril de 2019.

BRANCALEONE, C. *Comunidade, sociedade e sociabilidade: revisitando Ferdinand Tönnies*. Revista de Ciências Sociais, v. 39, n. 1, 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/511>. Acesso em 21 de abril de 2019.

BRANDÃO, L. A. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. Companhia das Letras: São Paulo, 1993.

CALDAS AULETE. Dicionário online de língua portuguesa. Disponível em: <http://www.aulete.com.br>.

CAMMAROTA, L. *Análise e tradução de “Il ventre di Napoli” de Matilde Serao*. Dissertação, Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-11122015-124157/pt-br.php>. Acesso em: 27 de junho de 2018.

CANDIDO, A. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. A. et. al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CANDIDO, A. “A vida ao rés do chão”. In: *Para gostar de ler: crônicas*. Volume 5. São Paulo: Ática, 2003. pp. 89-99.

CASCUDO, C. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2014.

CAUTI, C. O renascimento dos dialetos na Itália. *Revista Exame*. 22 jun 2017, 18h38 - Publicado em 8 abr 2017, 07h59. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/mundo/o-renascimento-dos-dialetos-na-italia/>>>/. Acesso em: 26 de abril de 2019.

CERTEAU, M. Relatos de espaço. In: *A invenção do cotidiano* 1. Petrópolis, Vozes, 1994, p. 199-217.

CIDADE, P, F. *Nápoles e...um pouco mais: ligeiras observações de um expedicionário*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1946.

COELHO, S. I. *Hibridismo do gênero crônica: discursividade e autoria em produções do E. F. II*. São Paulo, 2009. 262f. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-05022010-110307/pt-br.php/>>>. Acesso em: 19 de maio 2018.

CLAEYS, G. *The Cambridge companion to utopian Literature*. Cambridge Collections Online © Cambridge University Press, 2010.

COSE DI NAPOLI. Site sobre ruas, praças e monumentos de Nápoles. Disponível em: <<http://cosedinapoli.com/>>.

COSÌ PARLÒ BELLAVISTA. Direção de Luciano De Crescenzo. Itália: Eidoscope Productions Rettequattro, 1984. 1 DVD (105 min).

D'AMBROSIO, A. *Le strade moderne di Napoli antica nella città moderna: storia, strade, opere, monumenti*. Napoli: Edizione Nuova E.v, s.d.

DARDE, A. *Autobiografia: explorando o gênero e a relação do autor com o texto que se escreve e se inscreve*. Anais II Jornada UFRGS de Estudos Literários, ISBN: 978-85-b4522-08-4. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/ppgletras/IIjornadaestlit/artigos/estrangeira/DARDEAugusto.pdf>. Acesso em: 18 de agosto de 2019.

DE CRESCENZO, L. *Così parlò Bellavista: Napoli, amore e libertà*. Milano: Mondadori, 2010.

_____. *Vita di Luciano De Crescenzo scritta da lui medesimo*. Milano: Mondadori, s.d.

_____. *La Napoli di Bellavista: sono figlio di persone antiche*. Milano: Mondadori, 1979.

_____. *Ordine e disordine*. Milano: Mondadori, 1996.

_____. *I grandi miti greci: gli dei, gli eroi, gli amori, le guerre*. Milano: Mondadori, 1999.

_____. *Elena, Elena, amore mio*. Milano: Mondadori, 2005.

DE CRESCENZO, L. *Ulisse era un fico*. Milano: Mondadori, 2015.

_____. *História da filosofia grega: os pré-socráticos*. Trad. Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco digital, 2012a.

_____. *História da filosofia grega: de Sócrates aos neoplatônicos*. Trad. Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco digital, 2012b.

_____. *História da filosofia medieval*. Trad. Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco digital, 2012c.

_____. *História da filosofia moderna: de Nicolau De Cusa a Galileu Galilei*. Trad. Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco digital, 2012d.

_____. *História da filosofia moderna: de Decartes a Kant*. Trad. Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco digital, 2012e.

_____. *La Napoli di Bellavista negli scatti di Luciano De Crescenzo*. Disponível em: <http://napoli.repubblica.it/cronaca/2014/12/09/foto/bellavista-102498140/1/#1>. Acesso em: 18 de abril de 2017.

DI GIANFRANCA, R. *San Gennaro e la identità napolitana*. Disponível em: <http://www.mariclaboggio.it/pagine/schede/eventi2015/gianfranca-ranizio-sangennaro.pdf>. Acesso em: 26 de abril de 2019.

D’LORIO, P. *Nietzsche na Itália: a viagem que mudou os rumos da filosofia*. Trad. Joana Angélica d’Avila Melo. Zahar: São Paulo, 2014.

DRUMMOND, C. *De notícias e não notícias faz-se a crônica*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2013.

DUTRA, I. *A cidade e o olhar*. Revista de Letras. v. 54, n. 2 (2014). Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/7948>. Acesso em 18 de agosto 2019.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. Trad. de Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

EPICURO. Antologia de textos de Epicuro. In: *Os pensadores: Epicuro, Lucrecio, Cícero, Sêneca, Marco Aurélio*. Traduções e notas de Agostinho da Silva ... [et al.]; estudos introdutórios de E. Joyau e G. Ribbeck. — 3. ed. — São Paulo: Abril Cultural, 1985.

_____. *Carta sobre a felicidade: (a Meneceu)*. Trad. Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratore. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

FAULHABER, M. G. *A autobiografia e o romance autobiográfico*. Darandina, ISSN: 1983-8379. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2012/09/A-autobiografia-e-romanceautobiogr%C3%A1fico.pdf>. Acesso em: 18 de agosto de 2019.

FERNANDES, R. M. *Língua e dialeto: uma discussão teórica sobre variação e preconceito*. Maiêutica, v. 2, n. 1 (2014). Disponível em: [http://www.maietica.org.br/revista/2014/1/2014_1_1.pdf](#)

https://publicacao.uniasselvi.com.br/index.php/LED_EaD/article/view/1202//>>. Acessos em: 26 de maio de 2018.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: *Ditos & Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411-422.

GAMA-KHALIL, M. *O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários*. In Revista Anpoll, v. 1, n 28, 2010. <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/166/179>

GOETHE, J. W. *Viagem à Itália: 1786 - 1788*. Trad. Sérgio Tellaroli. Companhia das Letras: São Paulo, 1999.

GOLDSCHMITD, V. *Os diálogos de Platão: estrutura e método dialético*. Trad. Dion Davi Macedo. 3ª. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

GOMES, C. R. *Todas as cidades, a cidade: Literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GRASSIAN, D. *Hybrid fictions: American Literature and Generation X*. North Carolina: Macfarland & Co, 2003.

GUTIÉRREZ, R. *Formas híbridas na literatura latino-americana contemporânea*. Landa, v. 3, n. 2 (2015). Disponível em <</
<http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol3n2/6.%20CHAMADA%20-%20Rafael%20Guti%C3%A9rrez.pdf//>>>. Acesso em: 19 de maio de 2018.

HALBWACHS, M. A memória coletiva e o espaço. In: _____. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006, p. 157-189.

KELLY, S. *The cronaca di Partenope: an introduction to and critical edition of the first vernacular history of Naples*. Leiden: Brill, 2011.

KIRKLAND, R. *The book of Mozi (Mo-Tzu)*. Disponível em: <<
<https://faculty.franklin.uga.edu/sites/faculty.franklin.uga.edu.kirkland/files/MOTZU.pdf//>>>. Acesso em: 13 de março de 2019.

KONZEN, P. C. *Ensaio sobre a arte da palavra*. Cascavel: Edunioeste, 2002.

LAN- HU, H; ALLEN, W. C. *Taoism*. Philadelphia: Chelsea house publishers, 2005.

LE GOFF, J. *Por amor às cidades*. Tradução de Reginaldo Corrêa de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOPES, R. P. N. *A tensão mythos-logos em Platão*. Tese de Doutorado. Universidade de Coimbra, 2014. Disponível em: <</
<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/26452/3/A%20tensão%20mythos-logos%20em%20Platão.pdf>>>. Aceso em: 26 de abril de 2019.

L'ORO DI NAPOLI. Direção de Vittorio De Sica. Produção de Dino De Laurentis e Carlo Ponti. Itália, 1954. (132 min).

MARANO, L. *Aspetti sintattici dell'italiano parlato a Napoli: Un'analisi diagenereazionale*. Tese de Doutorado. Università degli Studi di Napoli Federico II: Napoli, 2010. Disponível em: <<http://www.fedoa.unina.it/8035//>>. Acesso em: 26 de abril de 2019.

MAROTTA, G. *L'oro di Napoli*. 24ª ed. Milano: Bompiani, 1963.

MARQUETTI, F. G. *O espaço mítico em Narciso*. Revista de Literatura, n. 2, 1991. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/107332>. Acesso em: 26 de abril de 2019.

MENDES, M. N.; WALTY, C. L. I. *Espaços e espaços*. Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura. ISSN 0101-3548, n. 14 (1985). Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cltl/article/view/10006//>>. Acesso em: 27 de junho de 2018.

MENDONÇA, M. R. *Representações do espaço em narrativas ficcionais de Osman Lins*. 2008. Tese do Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística, Área de Estudos Literários, da Faculdade de Letras – Universidade Federal de Goiás. Disponível em <https://pos.letras.ufg.br/up/26/o/marcia_mendoca_completo.pdf>. Acesso em: 29 de abril de 2019.

MENDOZA, S. I. *Os oito caminhos do Tao*. CEMOrOC-Feusp/IJI-Univ. do Porto-2007. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/notand14/dao8.pdf>>. Acesso em: 26 de abril de 2019.

MEIRA, R. M. *Ordem e desordem: criação e metamorfoses ético-estéticas na formação docente*. Revista Paralelo 31 issn: 2358-2529, edição 01, dezembro de 2013. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/paralelo31/files/2015/03/05_artigo04_mirela.pdf>>. Acesso em: 26 de abril de 2019.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editoria UNESP, 2002.

MORAES, D. J. *Entre oralidade e escritura: a forma dialógica em Platão*. Revista Ética e Filosofia Política Número XIX – Volume II – dezembro de 2016 <www.ufjf.br/eticaefilosofia> ISSN: 1414-3917. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/eticaefilosofia/files/2009/08/19_2_moraes.pdf>>. Acesso em: 26 de abril de 2019.

MORE, T. *Utopia*. Clássicos IPRI. Trad. de Anah de Melo Franco. Brasília: Unb, 2004. Disponível em: <http://funag.gov.br/loja/download/260-Utopia.pdf>. Acesso em: 19 de julho de 2017.

MOZI. *The Mozi: a complete translation*. Trad. Ian Johnston. Hong Kong: The Chinese University Press, 2010.

NAPOLITAN. Site de notícias e cultura napolitana. Disponível em: <<https://www.napolitan.it>>.

NAPOLITODAY. Site de notícias e cultura napolitana. Disponível em: <<//
<http://www.napolitoday.it/cultura/o-pallonetto-a-santa-lucia-perche-si-chiama-cosi.html>>>.

NEIVA, C. M. E. *Questionamentos e reflexões no exercício cronístico de Clarice Lispector*. Caligrama, v. 1, n. 2 (2005). Disponível em
<<//<https://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/64275>/>>. Acesso em: 19 de maio de 2018.

NEGRINI, C. *Hibrisimo*. Teoria e críticas de arte, 13 de junho de 2016. Disponível em:
<<<https://cinescontemporaneos.wordpress.com/2016/06/13/hibridismo/>>>. Acesso em: 21 de abril de 2019.

NOGUEIRA, C. *Para uma teoria da anedota popular portuguesa*. Culturas populares. Revista Eletrônica 3. 2006. ISSN: 1886-5623. Disponível em: <<//
<http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/nogueira.pdf>/>>. Acesso em: 08 de julho de 2018.

PACE, C. B. A. A. *Aspectos do pacto autobiográfico em “L'autobiographie en France”*. Revista Darandina. ISSN 1983-8379, v. 6 – n. 1. Disponível em:
http://www.ufjf.br/darandina/files/2013/08/artigo_ana-amelia.pdf. Acesso em: 18 de agosto de 2019.

PÁGINA DA EDUCAÇÃO. *A utopia tem uma função crítica; não é um objetivo, é um processo*. 2013 Disponível em:
<http://www.apagina.pt/?aba=6&cat=566&doc=14392&mid=1>>>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2017.

PALUMBO A.; PONTICELLO, M. *Il giro di Napoli in 501 luoghi*. Roma: Newton Compton, 2014.

PESAVENTO, J. S. *Cidades invisíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias*. Rev. Bras. Hist. vol.27 no.53 São Paulo an./June 2007. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882007000100002. Acesso em: 18 de agosto de 2019.

PECHMAN, M. R. *Pedra e discurso: cidade história e literatura*. Revista Semear 3 - PUC. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/3Sem_06.html. Acesso em: 18 de agosto de 2019.

PLATÃO. Diálogos. In: *Os pensadores*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

PRATA, A. F. P. *Práticas narrativas da cidade: crônicas urbanas de Carlos Drummond de Andrade, Maria Judite de Carvalho e Jacques Reda*. Tese de doutorado. Universidade de Lisboa, 2010. Disponível em: <<//
https://wp.ufpel.edu.br/paralelo31/files/2015/03/05_artigo04_mirela.pdf/>>. Acesso em: 26 de abril de 2019.

RIBEIRO, C. *À luz das Narrativas: escritos sobre obras e autores*. EDUFBA, 2009.

Disponível em: <<//

<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/110/1/A%20luz%20das%20narrativas.pdf//>>>.

Acesso em: 25 de abril de 2018.

ROLNIK, R. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ROUANET, P. S. *É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?* Revista da USP. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25668>. Acesso em: 18 de agosto de 2019.

ROSA, R. *Algumas considerações sobre a anedota*. Projeto Anedotário Fundo M. Giacometti Memóriamedia. Alenquer: Memória Imaterial, 2014. Disponível em: <<//

http://www.memoriamedia.net/bd_docs/Adivinha/anedota_rr.pdf. Acesso em: 18 de maio de 2018.

SANTOS, J. L.C. *A crônica como um espaço itinerante da cidade*. In: TRAVANCAS, I., and NOGUEIRA, SG., orgs. *Antropologia da comunicação de massa* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2016. Paradigmas da Comunicação collection, pp. 95-111. ISBN 978-85-7879-332-6. Disponível em: <<//<http://books.scielo.org/id/fyks3/pdf/travancas-9788578793326-05.pdf//>>>. Acesso em: 04 de maio de 2019.

SANTOS, L. A. *Mito e utopia em A Caverna, de José Saramago: despertar da consciência*. São Paulo. 2010. Disponível em:

<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/14928/1/Luciana%20Alves%20dos%20Santos.pdf>. Acesso em: 03 de julho de 2017

SILVA, V. C. *A leveza dos aforismos de I pensieri di Bellavista*. Dissertação. Unesp, Assis, 2018. Disponível em: <<//<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/153259//>>>. Acesso em: 08 de maio de 2019.

SOUSA, P. E. Q. *Literatura e Filosofia: Uma leitura dos romances de Gonçalo M. Tavares*. Dissertação para a obtenção do grau de mestre em Literatura. Faro, 2007. Disponível em: //<<<https://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/262//>>>. Acesso em: 22 de outubro de 2018.

SÓCRATES. Defesa de Sócrates / Platão. Ditos e feitos memoráveis de Sócrates; Apologia de Sócrates / Xenofonte. As nuvens / Aristófanes. In: *Os pensadores*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha ; traduções de Jaime Bruna, Libero Rangel de Andrade, Gilda Maria Reale Strazynski. — 4. ed. — São Paulo: Nova Cultural, 1987.

STRATHERN, P. *Nietzsche em 90 minutos*. Trad. Maria Helena Geordane. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

TÁVOLA, A. DA. Introdução. In: _____. *Comunicação é mito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 9-32.

TEIXEIRA, A. F. *Espaço social e suas representações*. Revista da faculdade de Letras do Porto, v. 2 (1992). Disponível em:

<<//<http://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/article/view/2614//>>>. Acesso em: 06 de maio de 2019.

TRECCANI. Enciclopédia online italiana Treccani. Disponível em: <</<http://www.treccani.it/>>>.

VAZ, V. *Bahktin e o Pós-colonialismo*: a questão do hibridismo. Disponível em: <</<http://www.revistas.usp.br/rus/article/view/129022/>>>. Acesso 21 de abril de 2019.

WOOLF, V. *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: Cosac e Naify, 2015

YORKE, C. *Utopia, Myth and Narrative*. Vol. 25, p. 285-298, 2007. Disponível em: <</https://www.academia.edu/3761457/Utopia_Myth_and_Narrative/>>. Acesso em: 26 de abril de 2019.

ZAPPETTINI, F. *Lingua e identità sociale*. Disponível em: <<https://www.academia.edu/3491529/Lingua_e_identita_sociale_2015qq>>. Acesso em: 26 de abril de 2019.

ANEXO A - anedota “Januarinho, o *kamikaze*”

“Engenheiro, se você for em dez minutos, te apresento Januarinho, o *kamikaze*”

“Januarinho quem?”

“Januarinho, o *kamikaze*” repete Salvador. “Januarinho é um amigo meu e de Saverio, também um grande personagem napolitano, conhecido pelas maiores companhias de seguro italianas.”

“E o que faz esse Januarinho?”

“Joga-se em baixo dos carros para ganhar dinheiro das seguradoras.”

“Belo amigo você tem, Salvador!”

“É não, caríssimo engenheiro, vamos devagar”. Rebate Salvador com um tom ressentido. “Deve-se ter estima por ele. E depois de pensarmos bem, vê-se que é uma boa pessoa: não sei quantas costelas quebrou fazendo essas artimanhas”.

“Eu sei apenas que, por culpa desses Januarinhos, devo pagar o dobro do preço da mensalidade para a seguradora do meu carro. Isso parece certo para você?”

“Agora devo contar a história de Januarinho. Januarinho, como profissional, era luveiro, assim como o pai, o avô, o bisavô etc etc. Só que, de repente, a moda mudou e as luvas não serviam para mais nada, a não ser para os assassinos que não queiram deixar impressão digital. Assim, o pobre Januarinho, que era casado há dezoito anos e tinha alguns filhos, foi obrigado a ter de se virar. Por um curto período de tempo, especializou-se em roubar as grades de bronze que ficavam nos gabinetes dos trens. Ele andava de trem, arrancava a grade de bronze, que estava presa no pavimento, jogava-a para fora, no mato, e depois voltava com calma para buscar. Mas, de novo, a moda estava contra Januarinho. As ferrovias do Estado decidiram trocar a maneira de fazer os gabinetes dos trens e o nosso pobre Januarinho teve que mudar de profissão. Agora, decidi empreender numa carreira, digamos assim, mais moderna, e se meteu no ramo dos seguros, que, depois, como diz a palavra, assegurou-lhe certa tranquilidade.”

“Com licença, os seguros são dos incidentes simulados?”

“Mas que simulados, engenheiro, ele realmente se joga embaixo dos carros.”

“E não se machuca?”

“Não, porque é um artista! Januarinho tem as manhas: calcula, em uma fração de segundos, a velocidade do carro, a prontidão de reflexos do motorista, o tipo de carro e o nível econômico do proprietário. Resumindo, vocês devem entender que, se ele faz um pequeno erro de cálculo, Januarinho pode realmente se machucar. Ainda pode correr o risco de ser abordado

por piratas das estradas, gente desonesta sem consciência civil, que, para evitar gastar dinheiro, são capazes de qualquer coisa.”

“E, então, coitadinho, de vez em quando, se machuca mesmo.”

“Sim, de vez em quando. Leva um golpe hoje, cai amanhã. Januarinho já está ficando velho. Mas, em compensação, conseguiu arranjar-se com dinheiro. Pensem que ele mesmo me disse que, há pouco tempo, os Seguros Italianos se reuniram em um congresso por culpa dele e parece que lhe ofereceram uma compensação de plano mensal, desde que não se jogasse mais embaixo dos carros. Resumindo: uma espécie de pensão.”

“Menos mal, assim não arrisca mais a vida”

“Mas agora não compensa mais para Januarinho o emprego fixo. Tinham que lhe oferecer esse cargo antes! Hoje, Januarinho, graças a Deus, fez para si um nome e se colocou a trabalhar no varejo.”

“Como assim, varejo?”

“Januarinho não se limita mais apenas aos incidentes pessoais. Não, ele praticamente conquistou outras fraturas. Que eu saiba ... qualquer um do bairro que se machuque, por exemplo: alguém cai da escada e quebra uma perna, pois bem, invés de ir direto para o hospital, avisa primeiramente Januarinho, que combina imediatamente um incidente falso com um carro de qualquer amigo segurado, e depois o leva ao hospital.”

“O que você disse?”

“E como vocês podem imaginar, ao fraturado a coisa convém muitíssimo, também porque além de uma compensação apropriada, recebe imediatamente de Januarinho uma assistência legal e médica de primeira qualidade: Januarinho é um perito da medicina legal, basta-lhe apenas ouvir alguns gemidos do paciente para identificar o tipo de fratura, os dias de repouso e a soma de ressarcimento pelo dano. Resumindo, engenheiro, acho que Januarinho poderia trabalhar no hospital traumatológico de Capodimonte. Deveriam dar a ele, como se diz ... *honoris causa*.”

(DE CRESCENZO, L. Gennarino ‘o kamikazze’. In. _____ *Così parlò Bellavista*: Napoli, amore e libertà. Milano: Mondadori, 2010. p. 171-173, tradução nossa)