

REFLEXÕES SOBRE GADDA

Julia Marchetti Polinesio
USP

Embora seus mais importantes romances já tenham sido traduzidos para a nossa língua (*La cognizione del dolore* — *O conhecimento da dor*. R. de Janeiro, Ed. Rocco, tradução de Mario Fondelli e *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* — *Aquela confusão louca de Via Merulana*. Ed. Record, tradução de A. Bernardini) Gadda continua sendo um escritor de difícil compreensão. Sua leitura, mesmo para quem domina a língua italiana, apresenta grandes dificuldades, quer pela complexidade da linguagem, que ele maneja de modo extraordinário, enriquecendo-a com fórmulas variadas e insólitas, quer pelo estilo, tão elaborado quanto a língua, em que as digressões, as figuras retóricas e as mudanças de nível são uma constante.

A leitura de Gadda requer um grande trabalho de concentração; a admiração que se tem por ele não é, pois, o que se pode chamar de amor à primeira vista, mas decorre de uma conquista lenta, fruto de meditação e de trabalho, cujo resultado é, porém, extremamente compensador.

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

Nascido em Milão em 1893, Gadda seguiu, cultural e intelectualmente, a "linha lombarda", a qual, mais européia do que peninsular, de tendência eclética e aberta, caracteriza-se pelo gosto interdisciplinar e enciclopédico. Da mesma região é o escritor Manzoni, que Gadda admirou profundamente e

que exerceu grande influência na sua formação artística; são ainda, para citar apenas alguns nomes, o poeta dialetal Carlo Porta e o jurista Cesare Beccaria.

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

Outro fator marcante na formação de Gadda foi, como dissemos, a condição familiar. Ele criou-se no ambiente rígido e conservador que caracterizou a burguesia milanesa da época. Tendo perdido o pai aos dezesseis anos, continuou a freqüentar, mesmo sem ter mais as condições para isso, a rica sociedade burguesa, posteriormente execrada em sua obra; com os sacrifícios da mãe, professora de literatura em escolas secundárias, e segundo o parecer desta, pôde estudar em bons colégios e manter um tipo de vida não condizente com a situação financeira da família. Essas foram as primeiras causas do seu sofrimento e as raízes iniciais que conduziram o futuro escritor a meditar sobre a diversidade entre o mundo real e o mundo aparente, e que o levaram à obsessão de descobrir a verdade essencial da vida, da qual nos é dado perceber apenas uma pequena e nebulosa parcela.

A participação como oficial voluntário na Primeira Guerra Mundial, com a conseqüente amargura por ter caído prisioneiro dos alemães e não poder mais participar do combate; a morte, no conflito, do irmão mais moço, que Gadda considerava melhor do que ele, e, portanto, mais digno de viver; as dificuldades que posteriormente encontrou para manter-se, exercendo a profissão de engenheiro (carreira não escolhida, mas sugerida pela mãe) sem deixar de dedicar-se aos estudos e à vocação de escritor; a solidão afetiva e sentimental em que sempre viveu, foram todas causas que aprofundaram, quase até à loucura, a natural tendência do escritor à introspecção, à especulação filosófica, ao sofrimento.

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

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

A primeira abordagem à obra de Gadda deve ser feita através da compreensão e do estudo da linguagem, que ele elabora da maneira mais variada possível. Elementos extremamente complexos e heterogêneos são empregados em mistura coesa, sem solução de continuidade, constituindo o que os críticos chamam de “groviglio linguistico”, “impasto gaddiano” ou “pastiche”, que eles mesmos, a princípio, tiveram dificuldade de compreender. Os críticos dos anos trinta ou quarenta, de fato, embora reconhecendo em Gadda grandes qualidades de escritor, não captaram a razão de suas mirabolantes inovações lingüísticas, considerando-as apenas como uma busca de efeitos literários, sem compreender que por meio da complexidade da linguagem Gadda quis reproduzir a complexidade da vida, tentando transcender a aparência das coisas para chegar à sua estrutura interna e à verdade mais

profunda. Alguma coisa dessa busca cognoscitiva, no entanto, já era percebida: Gargiulo, por exemplo, criticando as “elaborações artificiosas”, sentiu que havia algo mais por detrás delas e dizia, com certo espanto: “Non sempre egli scherza”. (Nem sempre ele brinca.)

O sucesso de público e de crítica veio em 1957, com a publicação, pela editora Garzanti, do romance *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*. A incompreensão inicial amargurou muito o escritor, que fez da literatura sua razão de viver. Consciente do próprio valor, escreve a um amigo: “I miei capolavori sono dei capolavori, devono essere dei capolavori a tutti i costi, anche se nessuno li legge”.¹

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

I dopponi li voglio, tutti, per mania di possesso e cupidigia di ricchezze: e voglio anche i triploni, e i quadruplioni, sebbene il Re Cattolico non li abbia ancora monetati: e tutti i sinonimi, usati nelle loro variegata accezioni e sfumature, d’uso corrente, o d’uso raro rarissimo. (...) Non esistono né il troppo né il vano, per una lingua.²

Com todos os elementos observados forma-se o “pastiche” gaddiano, que, se parece à primeira vista uma busca estilística e formal, tem uma razão bem definida de conteúdo: o *pastiche* lingüístico está em relação direta com o *pastiche* (pasticcio) da vida. É interessante observar que o termo *pasticcio* era usado na Itália dos séculos XVII e XVIII para indicar peças musicais formadas de composições de autores diferentes. Da música o termo transferiu-se para a pintura, com o conceito de obra que imitava o estilo de um pintor conhecido, e para a literatura, indicando a adaptação de uma obra séria em outra,

de sentido cômico ou satírico. Passando para a França, o termo foi traduzido como *pastiche*, e nessa forma francesa é usado até hoje também na Itália, com a conotação atual, isto é, caracterizando a linguagem que emprega simultaneamente vários elementos. Gadda, usando-o como título do seu famoso romance *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, devolveu o termo à sua pátria de origem, e recuperou algo do que ele intimamente possuía, ou seja, a arte de chegar à verdade através da mistura de vários elementos.

No complicado "groviglio linguistico" gaddiano³ sobressaem trechos da mais pura limpidez clássica, muitas vezes inspirados em Manzoni, constituindo uma das coisas mais belas que foram escritas na língua italiana. Porém quando o lirismo atinge picos altíssimos, Gadda faz cortes bruscos e irônicos e retoma a linguagem contundente e complexa que o caracteriza. Transcreveremos, como exemplo dessa linguagem clássica, um trecho de *Quer pasticciaccio*, no qual se manifesta, também, a ternura e a piedade que o autor dedica às personagens do povo, os "humilhados e ofendidos", que, no romance, sobressaem como seres autênticos, não atingidos pela falsidade das convenções sociais. Trata-se do momento em que Ines, moça pobre e sem profissão definida, é interrogada pela polícia a respeito do namorado, principal suspeito de um crime cometido, que constitui o eixo fundamental da ação.

Al veder la foto dell'amor suo
riparar sul cuore dello Sgranfia,
la Ines, povera pupa, allibì.
Le si addensarono al di sopra
del nasetto i contristati sopracigli,
un corruccio che sembrò ira e non era:
lacrime brillarono, splendide
repentinamente, sotto i lunghissimi
cigli dorati (traverso il di cui
pettine, un tempo, al suo sguardo
di bimba, si frangeva e si iridava
nei mattini la luce, la fulgida
luce albana). Disce-

Ao ver que a foto do seu amor
foi parar sobre o coração do
tira, Ines, pobre menina, empalideceu.
As entristecidas sobranças
franziram-se sobre o narizinho,
numa aflição que parecia zanga,
mas não era: lágrimas brilharam,
repentinamente esplêndidas,
de baixo dos longuíssimos cílios
dourados (através desse pente,
em outros tempos, a luz, nas
manhãs, refrangia-se e matizava-se
no seu olhar de

sero lungo le gote, lasciando-vi, o parve, due gore bianche, discesero fino alla bocca: il cammino della umiliazione, dello sgomento. Non aveva di che soffiarsi il naso, né riarsi quel pianto: levò la mano, come per contenere col sol gesto ciò che dalla solitudine immiserita del suo volto avrebbe potuto sgorgare, a render perfetta la crudeltà degli attimi, il gelo e l'irrisione dell'ora che ne è la somma. Le pareva d'esser nuda, sprovduta: come sono i figli e le figlie senza ricovero e senza sovranto, nell'arena bestiale della terra. (...) Si riasciugò il volto, e il naso: con la manica. Levò il braccio: volle nascondervi il pianto, ripararvi il suo sgomento, il pudore. Una sdrucitura, all'attacco della manica, un'altra della sottostante maglietta, scoprirono il biancheggiare della spalla. Nulla aveva più, per celarsi, che quello strappato e scolorato avanzo d'un indumento di povera.⁴

criança: a fulgente luz do alvorecer). Desceram pelo rosto, deixando, ou parecendo deixar, dois sulcos brancos; desceram até a boca: o caminho da humilhação, da angústia. Não tinha com que limpar o nariz, ou enxugar o pranto. Ergueu a mão, como para conter nesse simples gesto o que poderia jorrar da mísera solidão do rosto para tornar perfeita a crueldade dos instantes, o gelo e o escárnio da hora que os engloba. Pareceu-lhe estar nua, desamparada: como são os filhos e as filhas sem refúgio e sem socorro na arena cruel da terra. (...) Enxugou o rosto e o nariz, com a manga. Ergueu o braço: quis assim esconder o pranto, proteger a ansiedade, o pudor. Um rasgo na junção da manga, outro na camiseta de baixo, descobriram a brancura do ombro. Nada mais tinha, para esconder-se, além desse esfarrapado e descolorido resto de uma roupa de pobre.

Antes de observarmos os recursos lingüísticos adotados por Gadda, é importante compreender as causas que o levaram ao processo da desestruturação da língua, bem como a razão do uso constante do sarcasmo e da ironia; esta é empregada com tanta insistência que das páginas gaddianas parece sempre emanar uma espécie de revoltada amargura. Em primeiro lugar há um motivo de ordem pessoal: sofrendo, na juventude,

com a falsidade de sua vida, por ter que aparentar uma situação social não correspondente com a realidade, Gadda passou a ridicularizar em sua obra a classe burguesa que freqüentava, desestruturando a língua em voga, que ele considerava "scialba, miseramente uguale e apodittica" (insossa, miseramente uniforme e apodítica), e usando como arma uma contundente ironia. Sua linguagem amarga, sarcástica e dolorosa decorre, entre outras coisas, do sofrimento e das decepções por que passou.

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

A obra de Gadda está toda impregnada dessa crítica social, que se manifesta a nível formal através da linguagem-paródia, imitação burlesca da linguagem burguesa, e a nível de conteúdo através da ironia. Na galeria de personagens que Gadda ridiculariza sobressaem, como contraste, as figuras extraídas do povo, principalmente femininas, das quais ele faz retratos brilhantes, apresentando-as como o único valor positivo na angustiada confusão existencial. As mulheres do povo representadas em sua obra possuem o sentido profundo e verdadeiro da vida, e são observadas com a tristeza de quem não pode abandonar-se ao fluxo natural da existência por estar condenado às complicações da cultura e da civilização.

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

Alle cinque, dopo il dirlindindin, veniva introdotto dalla Lisa nel boudoir di mamma, dove c'era appunto la mamma "con un terribile mal di testa": e zia Vittoria, con gli occhiali sul naso e un corpetto di "lana morbidissima", appeso ai diti e ai ferri, in corso di ammagliamento: di un bel giallo tuorlo d'uovo. Claudio veniva dolcemente circuito dalle tre donne e carezzevolmente incitato a risuscitare dallo stato di letargia dove pareva annegasse: come Lazzaro a venir fuori dal sepolcro. Non diceva una parola: reggeva con aria inebetita la sigaretta, tra il medio e l'indice, si conformava di buon grado a tutte le esortazioni della signora Gemma: perché si sedesse, perché si accomodasse (gli era indicata una seggiola robusta di fattura antica, la sola che potesse regger l'incarico): poi della signora Gemma e della Lisa a gara perché prendesse un dolcino, un petit-four, un altro, una prima, una seconda tazza di tè, "con più zucchero,

Às cinco horas, depois do trrrríín, era introduzido na salinha da mamãe, onde justamente esta se encontrava, "com uma terrível dor de cabeça", e onde tia Vittoria, com os óculos sobre o nariz, tricotava um colete "de lã finíssima" pendurado nos dedos e nas agulhas: de um lindo amarelo, cor de gema. Claudio era docemente envolvido pelas três mulheres e carinhosamente impelido a ressuscitar do estado de letargia em que parecia submerso: como Lázarro a sair do sepolcro. Não dizia uma palavra: segurava o cigarro com ar apalermado, entre o indicador e o médio, e submetia-se de bom grado a todas as exortações da senhora Gemma para sentar-se, para ficar à vontade (indicavam-lhe uma cadeira resistente, de fabricação antiga, a única que poderia preencher a função); seguia as solicitações da senhora Gemma e de Lisa, que disputavam para que ele tirasse um docinho, um "petit-four", outro, uma pri-

con una fettina di limone, con un pochino di latte". La sigaretta, per mimetismo delle labbra, principiava subito a languire lei pure: e dopo qualche minuto si spegneva. (...) Prendeva, tacendo, tutto quello che gli offrivano. Accoglieva, nella tazza, la fettina di limone o le tre gocce di latte con un'indifferenza metafisica, con l'atarassia del filosofo: e li avrebbe presi tutt'e due, limone e latte, ove le donne glielo avessero proposto. I petit-fours e i dolcini scomparivano, si dissolvevano, in lui, come un corbello di mele fradice, l'una via l'altra, nell'essenza ampia e grigiastra dell'elefante, allo Zoo. Piedi enormi, da pantaloni marron, si dilatavano alla conquista del parquet: di quanto più pavimento potevano. Il suo contegno, di fronte alle donne, era quello di chi non frappone ostacoli ad essere alimentato. Si pensava, senza volerlo, a un infante, da cui la sagacia della balia riesca a ottenere tutto quel che vuole, cioè, di fargli fare tutto quel che deve. Talvolta la Rosina o la Lisa lo pilotavano, lo guidavano per corridoiucci e scalucce, fino al maiolicato sacello dove, chi ne provi il desiderio, può "lavarsi le mani".

meira, uma segunda xícara de chá, "com mais açúcar, com uma fatiazinha de limão, com um pouquinho de leite". O cigarro, por mimetismo dos lábios, começava logo a enlanguecer também, apagando depois de uns minutos. (...) Calado, aceitava tudo o que lhe ofereciam. Recebia, na xícara, a fatia de limão ou as três gotas de leite com uma indiferença metafísica, com a ataraxia de um filósofo. Se lhe tivessem proposto, teria aceito ambos, o limão e o leite. Os "petit-fours" e os docinhos desapareciam, dissolviam-se nele como uma cesta de maçãs podres, uma após outra, na essência ampla e acinzentada do elefante, no zoológico. Saindo das calças marron, os pés enormes dilatavam-se na conquista do soalho: da maior quantidade possível de chão. Sua atitude diante das mulheres era de quem não põe obstáculos em ser alimentado. Sem querer, pensava-se num bebê, do qual a esperteza da babá consegue obter tudo o que quer, isto é, consegue levá-lo a fazer tudo o que deve. Às vezes Rosina ou Lisa o dirigiam, guiavam-no por pequenos corredores e escadinhas, até o azulejado santuário onde, quem precisasse, podia "lavar as mãos".

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

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

As metáforas de Gadda, além de originais, são extremamente expressivas; sua função, não apenas estética, como a princípio se pensou, é a de reproduzir com mais força e precisão imagens ou idéias. O vento, por exemplo, ele o transfigura em “un fiato d’orrore” (um hálito de horror); a escuridão em “i latrati del buio” (os latidos das trevas); as lágrimas são “disperate gocce” (desesperadas gotas). Muitas vezes Gadda emprega a metáfora para especificar conceitos ou definir exatamente as coisas. Assim, o movimento de ida e volta, indicando hesitação, é representado como “la tecnica degli scarafaggi” (a técnica das baratas); um gato é “una vellutata presenza” (uma aveludada presença); o tempo que passa lentamente transfigura-se em “le ore senza consumo” (as horas sem consumo); a eternidade é definida como “il tempo dissolto” (o tempo desfeito).

Outra figura de estilo amplamente usada por Gadda é, como já dissemos, a comparação: sua função, além de servir de referencial na especificação da matéria representada, é a de situar todas as coisas — homens, objetos ou animais — num único plano gravitacional, pois faz parte da filosofia gaddiana considerar a vida um conjunto indivisível em que tudo está igualmente envolvido na complexa corrente existencial. Assim, numa visão antropomórfica do mundo, ele compara homens ou objetos com animais, humaniza objetos ou objetiva

sentimentos e sensações. Os badalos esfusiantes de um sino, por exemplo são comparados com pistilos: "pistilli pazzi" (pistilos enlouquecidos); uma motocicleta é como uma égua — "la cavalla" — ou o motor de uma moto como vísceras humanas — "il viscerame". Muitas vezes o processo comparativo se complica, pela introdução de comparações simultâneas, formando-se uma sucessão de imagens que, além de configurar com precisão o objeto representado, o inserem, juntamente com o termo de confronto, num plano existencial sem escala de valores. No período que segue, magistral (note-se que esse tipo de comparação não constitui uma exceção, em Gadda, mas é um recurso amplamente usado), uma mulher, pela maneira de andar, é comparada a uma codorna; os saltos dos seus sapatos, sobre os quais ela se equilibra com dificuldade, são confrontados com pernas-de-pau, e a mulher, novamente, por usar esses sapatos, é comparada com uma porca:

E uscí tutta de prescia, smovenno er culo come una quaja e tichettando in equilibrio sui tacchi degli scarpini boni che parevano due trampoli, come una scrofona su quelli zoccoletti che cianno.⁵

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

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

O fato de considerar a vida como um todo, em que não há planos de maior ou menor importância, é a razão das freqüentes digressões que encontramos na obra de Gadda. Muitas vezes ele suspende a ação no momento culminante, para inserir episódios ou pormenores aparentemente desligados do contexto. Sua atenção se detém em determinado fato ou objeto, e a narrativa é interrompida para dar destaque ao acontecimento que, repentinamente, adquire importância maior. Não

se trata de interrupções: é a prioridade que, em dado momento, certos elementos adquirem no andamento da ação, passando, então, para o primeiro plano e deixando o restante na sombra, pois no mundo representado por Gadda — o mundo “real” -, as coisas não são projetadas com uma perspectiva fixa, nem há entre elas a escala de valores convencional. Há em *Quer pasticciaccio*, por exemplo, a página antológica da descrição de uma galinha, que aparece num momento de “suspense”, quando uma mulher suspeita é interrogada pela polícia. A ave entra no local em que ambos estão conversando e o narrador, deixando de lado a ação, concentra toda a atenção sobre ela, descrevendo com incríveis minúcias seu comportamento e seu aspecto. O interessante é que não apenas o narrador, mas também as personagens esquecem suas aflições para observar o animal.

O “laboratório gaddiano” é assombrosamente rico de toda a espécie de recursos. Além dos citados, e entre muitos outros que não cabe aqui mencionar, um dos mais significativos é o emprego de complementos de especificação no lugar do adjetivo qualificativo. A função desse recurso estilístico — a hendíade da retórica clássica — é ressaltar a propriedade intrínseca das coisas, dando maior ênfase à qualidade do objeto do que ao objeto em si; a qualidade, portanto, é substantivada e o substantivo torna-se um complemento atributivo. Por exemplo, Gadda escreve “la chiarezza dell’estate” (a clareza do verão) por “l’estate chiara”; “la paura delle scogliere” (o pavor dos penhascos), em vez de “le scogliere paurose”; “la vacuità degli spazi” (a vacuidade dos espaços) em lugar de “gli spazi vacui”; “la lontana dolcezza degli anni” (a longínqua doçura dos anos) por “i lontani dolci anni”.

Outra forma à qual Gadda recorre obsessivamente para representar o real, resultante da minuciosa observação das coisas, é o dimensionamento geométrico dos objetos e dos espaços, e a linguagem técnica. Segundo ele, um objeto existe em função de sua estrutura, e esta, para ser captada através da linguagem, deve ser representada com exatidão. Nomear um objeto significa evocar todas as suas modalidades e localizá-lo no espaço e no tempo. Para tanto, quanto mais possível, Gadda recorre à linguagem técnica e ao vocabulário científico, usando-o como recurso na tarefa de caracterizar a matéria da re-

apresentação. Sempre muito interessado na pesquisa lingüística, escreveu sobre o assunto um ensaio intitulado "Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche"⁶, no qual defende o uso da linguagem técnica e da terminologia científica para ampliar as possibilidades de representar os objetos e para melhor defini-los.

À complexidade do mundo representado, ao caldeirão em ebulição das vicissitudes humanas, Gadda opõe o cosmo superior e distante, que segue seu curso imutável, indiferente às complicações e às banalidades da vida terrena. Assim, símbolo desse plano inacessível, as estrelas frias e distantes — le stelle "fredde", "silenti", "lontanissime", "lontane", "atrocemente lontane" —, as árvores silenciosas e sem memória — gli alberi "silenti", "smemoranti", "lontani" —, transmitem, pela distância e inacessibilidade, uma sensação de solidão e desamparo à vida dos homens sobre a terra.

A correspondência entre a forma expressiva e a expressão da forma é o cerne da obra de Gadda, que operou todo seu trabalho de pesquisa sobre a língua, para adequá-la da melhor maneira à função de representar uma realidade quase inexprimível. Nada é casual na sua linguagem porque nada é casual na vida, e esse é o ponto para o qual conflui o trabalho do escritor. Os recursos lingüísticos a que recorre estão em estreita correlação com um tema que, explícita ou implicitamente, fundamenta toda sua obra: o tema da concatenação de causas, ou seja, da ocorrência de determinados fatos pela combinação articulatória de outros casos e de outros fatos. Gadda, influenciado por Leibniz, filósofo que estudou em profundidade, sustenta que um fato nunca ocorre isoladamente, mas decorre de complexas combinações e sucessões de causas, as quais não somente o provocam, como o inserem na dinâmica da vida. "Ogni effetto ha la sua causa è un'asserzione che non comprendo assolutamente — diz ele — io dico: ogni effetto (gruppo di relazioni) ha le sue cause".⁷

O real é o fruto de um incessante processo de experimentação que, articulando-se, forma a cadeia dos acontecimentos. Há uma interdependência profunda entre os elementos constitutivos do universo, de tal forma que o mais insignificante está no total, e o total está compreendido em cada uma das parcelas que o constituem:

La realtà sembra una città, e la città è fatta di case: e la casa è fatta di muri: e il muro è fatto di mattoni: e il mattone è fatto di granuli. E il granulo è in sé, è nel mattone, è nel muro, è nella casa, è nella città.⁸

Captando a essência desse conceito, expresso por Gadda no livro de grande profundidade filosófica *Meditazione milanese* (publicado póstumo, em 1974), podemos transferi-la a toda a obra do escritor, poderosa arquitetura que tem como ponto de partida a elaboração da linguagem, e como ponto de chegada a representação do real. O todo da obra está compreendido em cada um dos seus elementos lingüísticos, usados como tijolos na armação da estrutura, e a estrutura já está, potencialmente, em cada uma das parcelas que a constituem. Como na temática da concatenação de causas, há uma interdependência entre todos os recursos lingüísticos e estilísticos usados por Gadda, que, encadeados, contribuem para chegar à meta que fundamentalmente se propôs: a captação e a representação da realidade.

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

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

Nella povera casa di via Blumenstihl (...) si raccoglieva un destino così pieno, così intero, così ricco, come quello di nessun'altra persona conosciuta. Bastava che egli esistesse — che una sola persona come lui esistesse — perché molte cose diventassero tollerabili, e leggere e scrivere avessero ancora un senso.⁹

Notas

- 1 “Minhas obras-primas são obras-primas, devem ser obras-primas a qualquer custo, mesmo que ninguém as leia.” Carta a Ambrogio Gobbi de 7 de abril de 1934, in *Lettere agli amici milanesi*, a cura di Emma Sassi, Milano, Il Saggiatore, 1983.
- 2 “Eu quero as formas duplas, todas, por mania de posse e por avidez de riquezas: quero também as formas triplas e quádruplas, embora o Rei Católico não as tenha ainda cunhado: e todos os sinônimos, usados em suas variadas acepções e nuanças, de uso corrente ou de uso raro, raríssimo. (...) Não existem, para uma língua, o excessivo ou o inútil.” In *I viaggi e la morte*, Milano, Garzanti, 1958, p. 95.
- 3 Podemos traduzir o termo “groviglio” por “emaranhado”.
- 4 *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, Milano, Garzanti, 1957, p. 206.
- 5 In *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, cit., p. 24. “E saiu toda apressada, agitando a bunda como uma codorna, tiquetaqueando em equilíbrio sobre os saltos dos sapatos novos que pareciam pernas-de-pau, como uma porca sobre aqueles tamanquinhos que elas têm.” A linguagem empregada é uma fusão de italiano e dialeto romano, para o qual não há correspondente em português.
- 6 In *I viaggi la morte*, op.cit.
- 7 “Todo efeito tem a sua causa, é uma asserção que absolutamente não compreendo. Eu digo: todo efeito (grupo de relações) tem suas causas”. In *Meditazione milanese*, Torino, Einaudi, 1974, p. 76.
- 8 “A realidade parece uma cidade, e a cidade é feita de casas: e a casa é feita de muros: e o muro é feito de tijolos: e o tijolo é feito de grânulos. E o grânulo está em si mesmo, está no tijolo, no muro, na casa e na cidade”. In *Meditazione milanese*, cit.
- 9 “Na pobre casa da rua Blumenstihl recolhia-se um destino tão pleno, tão completo, tão rico, como o de nenhuma outra pessoa conhecida. Bastava que ele existisse — que uma só pessoa como ele existisse — para que as coisas se tornassem mais toleráveis, e ler e escrever ainda tivessem sentido.”, in “Corriere della Sera”, 27/05/1973.