

## O MUNDO-PROVÉRBIO

(Ensaio sôbre *I Malavoglia*)

*Antonio Candido*

“Il mare è amaro e il marinaio muore in mare”

Na França, os romances mais típicos do Naturalismo são marcados pela civilização que a burguesia construiu no enquadramento das cidades, e trazem na sua estrutura o próprio ritmo da sucessão temporal. Mas em lugares onde pesava o atraso econômico e a cultura das cidades não predominava, como na Itália do Sul, a ficção se tingiu de regionalismo e o império da rotina suscitou na organização do enredo uma relativa atemporalidade, pela obrigação de representar costumes e modos de ser indefinidamente estáveis. Assim é em *I Malavoglia* (1881), de Giovanni Verga, onde o tempo flui pastoso e as etapas não se diferenciam, fazendo os homens parecerem os mesmos, uma geração após outra, encasulados na fixidez do costume.

A tonalidade dominante é, pois, de fechamento, e a composição afina por ela, sugerindo de vários modos o caráter cerrado do grupo e dos indivíduos. Daí uma estrutura circular que se manifesta em vários níveis, indicando a recorrência dos problemas e das soluções, como se cada geração recomeçasse no mesmo ponto, com o imobilismo das organizações sociais estagnadas, onde, para falar como Fernand Braudel, o tempo deixa de ser histórico para ser geográfico, definindo-se pelo retôrno das estações e seus trabalhos.

\* \*  
\*

*I Malavoglia* contam a história de uma família de pescadores de Acci-Trezza (perto de Catania, na costa oriental da Sicília), que vivem muito unidos em sua casa, conhecida como “da Nespereira” — “la Casa del Nespolo”. O drama se configura quando o velho chefe da família, Padron’Ntoni, procurando um lucro suplementar

---

Nota — Este ensaio é afetuosamente dedicado a Betty Mindlin Lafer, a mais recente leitora de Verga.

fora da ocupação habitual, resolve comprar a crédito do usurário da aldeia uma certa quantidade de tremoços, para o filho Bastianazzo ir vender aos tripulantes de um navio ancorado na região. Mas tudo se perde num naufrágio, os Malavoglia ficam sem o membro mais forte e com o pêso da dívida, acabando por entregar a casa. A unidade e o equilíbrio doméstico se desfazem, dois netos somem no mundo, outro morre na guerra, o sôgro e a nora também morrem, depois de lutarem sem êxito para recuperar a morada. Mas isto é conseguido mais tarde pelo caçula, que recomeça uma nova etapa da família. Assim, o esquema circular aparece inicialmente no plano mais geral do enredo.

Aparece, ainda, na correlação funcional dos três lugares que constituem o mundo dos Malavoglia, formando um sólido triângulo inscrito: a Casa da Nespereira; a aldeia de que faz parte; o mar a cuja beira se encontra. Quanto a êstes locais (singualmente caracterizados, nunca descritos), os artigos definidos introduzem casualmente toques de descrição, como se êles fôsem elementos da narrativa. Da casa, por exemplo, o narrador nunca dirá quem tem na frente *um* alpendre, ao lado *uma* cancela e por perto *uma* oliveira parda. Mas contará com familiaridade, a certa altura, que Fulano se apoiou *no* alpendre, que Beltrano abriu *a* cancela, ou que *a* oliveira parda estalava como se chovesse. Do mesmo modo, sem qualquer apresentação preliminar, irá dizendo, quanto à aldeia, que tal personagem entrou *no* beco, sentou *nos* degraus da igreja ou se abrigou da chuva *no* galpão do açougueiro. Os pormenores são tratados como se a sua existência fôsse conhecida por nós como é pelo narrador, tendo a realidade óbvia das coisas naturais.

A indeterminação e parcimônia dos traços descritivos contribuem para dissolver os ambientes no seu significado social. A casa não é uma realidade física marcante e impositiva, quase um personagem, como em tantos romances de Zola ou n' *O Cortiço*: é expressão da família, transfigurando-se metafôricamente nos ditos reveladores. ("Casa mia, madre mia" "La casa ti abbraccia e ti baccia") Daí a funcionalidade de certas antanáclases, mediante as quais a casa = habitação não pode separar-se em nosso espírito da casa = grupo familiar, fundindo-se ambas numa metáfora sugestiva do gênero de vida (casa = barca): "A casa dos Malavoglia sempre fôra uma das primeiras de Trezza; mas agora, com a morte de Bastianazzo, Ntoni no serviço militar, Mena precisando casar e todos aquêles esfomeados dando pelos pés, era uma casa que fazia água por todos os lados"

Em consonância, a aldeia não tem realidade topográfica definida: é o correspondente geográfico do grupo, assim como, por sua vez, o mar é local de trabalho e não paisagem ou símbolo. Por

isso êles são interdependentes e formam uma continuidade, uma espécie de espaço único multifuncional, cujo princípio de integração é o gênero de vida, isto é, a pesca, função maior do grupo e signo da sua articulação com o meio. Se quisermos voltar à idéia de recorrência, podemos dizer que neste romance a casa de uma família de pescadores, a aldeia de pescadores e o mar onde os pescadores trabalham formam círculos concêntricos, ligados pela infra-estrutura, que é o gênero de vida. E está claro que o elemento econômico interessa aqui em suas conseqüências literárias: estilisticamente, como gerador de modos de expressão e tratamento da narrativa; estruturalmente, como coordenador dos diferentes espaços; historicamente, pela modificação que imprime ao tratamento de um espaço privilegiado na literatura, — o mar

N'Os trabalhadores do mar, de Victor Hugo, êle é cenário titânico para uma série de atos de titanismo, através dos quais o grande humanitário procura dar outra versão ao "gesto augusto do sementeiro", inscrevendo românticamente o esforço produtivo na categoria da epopéia. Mesmo depois do Romantismo o mar continuou sendo um "ambiente em si" um lugar privilegiado, cheio de conotações alegóricas, tanto na banalidade exótica de um Pierre Loti quanto nos grandes livros de Melville e Conrad. Mas o de Verga é uma espécie de *Os trabalhadores do mar* do Naturalismo, onde a faina do homem assume a categoria normal de esforço para sobreviver e a visão simbólica dá lugar a uma noção quase topográfica. A sua presença como local de trabalho é patética porque os pescadores são homens sem terra, atirados para êle como para um campo de ninguém, sáfaro e perigoso, onde as atividades se fazem com risco de vida.

Desmistificação, portanto, resultando na aludida imanência de uma paragem que é decisiva sem ser descrita nem comentada, embora possa de repente aparecer poderosamente como elemento adjetivo da ação, — por exemplo, na cena da tempestade. Não espanta, pois, que esta história de pescadores seja sobretudo terrestre, já que o trabalho no mar é a dura obrigação para poder viver em terra. "La mer, la mer toujours recommencée", — pensamos, lembrando o verso de Valéry em sentido completamente diverso. Recomeçado, sem simbolismo nem metáfora, na monotonia cíclica das tarefas diárias, no eterno retôrno igualmente desmistificado, que é o das jornadas de pesca. Um retôrno eterno rebaixado ao nível da miséria sempre igual a si mesma.

O meio físico é assim o primeiro grande pêso que oprime os personagens dêste livro, encarnando a pressão da necessidade dum modo elementar que parece o do destino, dobrando os homens no círculo fechado das condições naturais. Mas o meio social da aldeia

age de modo parecido, como se uso e costume tivessem o cunho perpétuo, inevitável, do vento e da maré.

Esse encadeamento de opressões acaba gerando uma inversão de perspectivas e tonalidades, que aliás não é rara na ficção naturalista, apesar da sua postulada imparcialidade de “estudo”. O destino do pobre, jogado no limite da sobrevivência, adquire uma certa majestade tenebrosa e traz de volta um pouco do titanismo romântico, — que se torna fator, ao mesmo tempo, de nobreza e enfraquecimento da narrativa. Lawrence, apesar da admiração por Verga (que traduziu), dizia com razão que *I Malavoglia* carregavam demais na “tragédia dos humildes”, “exagerando o aspecto de comisseração” — “it is rather overdone in the pitiful side” (1). De fato, nessas páginas firmes corre às vezes um estremecimento quase caricato de sentimentalismo que lembra *Il Cuore*, do simpático e deslavado Edmondo de Amicis.

As pressões nivelam os personagens. É certo que, dentro e fora da família Malavoglia, êles são demarcados e manifestam comportamentos definidos. Mas, acima dêles, o que impressiona o leitor é a homogeneidade essencial de sua vida: poucas atividades para quase todos, mesmas recreações, mesmas preocupações, mesmas conversas, — de tal modo que os próprios aproveitadores não se distinguem muito, porque participam da mesma rotina e dependem do gênero de atividade dos explorados.

Sobretudo, não há assuntos privados e todos falam aberta, mas cândidamente, da intimidade dos outros, como se o que toca ao indivíduo ou à família devesse necessariamente virar interesse comum, incorporando-se ao tecido da vida coletiva. Quando a irmã do vigário faz um prato, os velhos no largo sabem o que é, pelo cheiro: “ — Hoje Don Giammaria tem macarrão frito para o jantar, — observou Piedipapera fungando para o lado da janela da casa paroquial” De manhã, todos ficam sabendo com quem dormiu naquela noite a vendeira em sua estrebaria, — e assim por diante. Isto dá força atuante à dívida e aos dissabores dos Malavoglia, comentados por todos, dia a dia, esquadrinhados e seguidos nas menores conseqüências legais e humanas. As normas e as transgressões são sempre iguais, vistas do mesmo modo, com efeitos previsíveis de antemão, porque ninguém imagina a possibilidade de variações. Simbolicamente, o principal informante da aldeia não precisa ver: é um cego, Mastro Nunzio, que passa a vida esmolando na porta da venda.

---

(1) — D.H. Lawrence, “Giovanni Verga”, *Selected Essays*, Penguin Books, 1950, p. 279.

No plano da família, projetada materialmente na casa, o pêso dos outros círculos parece mais duro, e cada um deve renunciar à própria veleidade para obedecer às normas e interêsses do grupo. Aqui, o costume é zêlo do nome, união, obediência aos mais velhos, aceitação da sorte, do papel e do lugar de cada um, como estatui um ditado referido por Padron 'Ntoni: “Os homens são feitos como os dedos da mão: o dedão deve ser dedão e o dedinho deve ser dedinho” Bastianazzo vai com a barca para a tempestade e a morte sem um comentário, porque era ordem do pai. “Foi, porque eu mandei, — repetia Padron 'Ntoni, — como o ven'ô leva aquelas folhas de cá para lá, e, se eu tivesse dito para se atirar do rochedo com uma pedra no pescôço, teria feito sem dizer nada”

Esta fusão do indivíduo na família, da família no grupo, do grupo no meio físico, fruto da precariedade de um gênero de vida que perpetua a tradição, porque se processa nos níveis elementares da sobrevivência, cria a homogeneidade, que, veremos daqui a pouco, é sobretudo efeito de estilo e propriedade específica da estrutura literária. Por agora, vejamos um caso que ajuda a entrar neste nível, por ser invenção metafórica a partir de uma realidade econômica e social: o do dinheiro, — submetido aqui a um processo de especificação mediante o qual parece transitar do mundo abstrato do valor para o universo denominado e concreto das coisas naturais.

Nêste livro êle é parco, quase não-circulante, como se tivesse ficado pastoso e perdido a sua qualidade por excelência, que é a abstração. A penúria transforma a relação monetária numa sorte de troca em espécie, como se a moeda fôsse uma *coisa* de validade restrita, que não se desprende do gesto ou do objeto que a originou, nem da finalidade imediata, da necessidade definida e limitada que a solicitou. O dinheiro que os Malavoglia obtêm e juntam a duras penas ainda parece sangrar do gesto que o produziu. Só quando escapa das suas mãos, para entrar nas do usuário ou do advogado, do médico ou do burocrata, readquire a sua natureza, dissolvendo-se no mundo plurivalente e inominado da circulação. Antes disto não era verdadeira pecúnia, — mas sangue, suor, tensão dos músculos, guardando a marca viva de origem e valendo como instrumento limitado para recuperar a casa.

Compare Zuppido, o calafate, está reparando a velha barca naufragada, que o mar devolveu à terra. “Mas Compare Zuppido pegava cada sábado bons vinténs para remendar a *Providência*, e era preciso muito pano tecido, muita pedra da estrada-de-ferro, muita isca a dez vinténs e muita roupa lavada com água até os joelhos e

sol na cabeça, para juntar quarenta onças” (2) Em lugar de dinheiro-valor, parece-nos ver dinheiro pano, dinheiro-pedra, dinheiro-roupa-lavada. Veja-se, quando tinham juntado quase o bastante para reaver a casa, o seguinte trecho, localizado pouco antes de uma das catástrofes que trazem os Malavoglia de volta à estaca zero:

“Agora estavam sossegados. O sogro e a nora contavam de novo o dinheiro na meia, os barriletes enfileirados no pátio, e faziam cálculos para ver quanto ainda faltava para a casa. A Maruzza conhecia aquêles dinheiro vintém por vintém: o das laranjas e o dos ovos, o que Alessi tinha trazido da estrada-de-ferro, o que Mena tinha ganhado no tear, e dizia: Tem de todos”

Em vários planos, portanto, o mundo parado e fechado, onde as relações sociais viram fatos naturais, o vínculo direto com o meio anula a liberdade e ninguém pode praticamente escapar às suas pressões sem se destruir.

\* \*  
\*

Mas justamente aí entra a astúcia do escritor, sob a forma da “experimentação” dos naturalistas: o seu romance é também uma história de desvios e rupturas, de pequenas tentativas fracassadas para romper os círculos implacáveis e aliviar o peso opressivo. Só assim êle pôde sugerir o fechamento, mostrando como aquelas veleidades nada mais são do que o arrepio passageiro de uma pedra caindo na água parada e alterando apenas por um momento a lisura da superfície.

A “experimentação” consiste em fazer o próprio grão-padre da tradição e da rotina, Padron’Ntoni, puxar a família fora dos trilhos, ao tentar uma atividade marginal, para melhorar a vida. Como diz o Autor no pre.ácio:

“Esta história é um estudo sincero e desapassionado sobre a maneira por que devem provavelmente nascer e desenvolver-se, nas condições mais humildes, as primeiras inquietudes pelo bem-estar; e que perturbação deve trazer a uma pequena família, até então re-

---

(2) — O trecho se refere à contribuição de cada membro da família além dos salários de pescador do avô e do neto mais velho, também chamado ‘Ntoni: Mena se matava no tear, Luca carregava pedra na construção da ferrovia, o pequeno Alessi catava iscas para vender aos pescadores, a mãe, Maruzza, pegava roupa de fora para lavar. No trecho seguinte, Luca já morreu na guerra e é Alessi quem trabalha na estrada-de-ferro.

lativamente feliz, a vaga aspiração do desconhecido, a noção de que não se está vivendo bem, ou que se poderia viver melhor”

A iniciativa de negociar com os tremoços é portanto uma *abertura*; daí o fracasso (que parece quase castigo) e a situação paradoxal que fêz do elemento mais conservador o responsável pela crise doméstica, equiparando-o aos elementos inconformados, potencialmente perturbadores: o neto mais velho e sua irmã menor, Lia.

Este neto, 'Ntoni como o avô, regressando do serviço militar, sufoca na aldeia e na rotina da pesca, não agüenta, sai pelo mundo, volta batido e mais inconformado, rebela-se contra a austeridade da família, cai na vadiagem, entra no contrabando, é surpreendido, dá uma facada no Cabo de guardas alfandegários e vai prêso, arrastando no processo as economias destinadas à recuperação da casa.

O Cabo, Don Michele, andava arrastando a asa para Lia, dando lencinhos de presente, demorando-se em conversas noturnas que açulavam a maledicência da aldeia. O advogado imagina então, como truque hábil, alegar que 'Ntoni não agredira, mas defendera a honra da irmã, que (diz para efeito no tribunal) fôra seduzida pelo guarda. Mas o resultado é a desgraça completa, porque, tomado de surpresa, 'Ntoni protesta desesperado no banco dos réus e se acusa; Lia, sentindo-se culpada, sai de casa para o único caminho que sobra, a prostituição na cidade; o avô fica aniquilado e morre; Mena não poderá casar nunca mais, porque “tem uma irmã assim”

Formulando de outro modo a observação precedente, podemos dizer, quanto à função dos atos na narrativa, que o comportamento do avô e o dos netos divergem no plano dos significados, mas convergem no da estrutura. Com efeito, a transgressão do moço 'Ntoni e a conduta convencionalmente leviana da pobre Lia são quebras de padrões morais e abalam a unidade da família; mas a inovação econômica do velho 'Ntoni é uma quebra dos usos, com efeito semelhante. Além disso, no fundo todos êles manifestam o mesmo respeito pelo *ethos* tradicional, porque os Malavog'ia são iguais, de geração a geração, moldados pela sociedade fechada. Como diz um crítico, mesmo os que aparentemente não participam da religião do lar na verdade o fazem; e se Lia e 'Ntoni vão embora, é porque respeitam demasiado a honra doméstica e não a querem contaminar (3)

Com as suas linhas nítidas e sólidas, a narrativa de Verga incorpora os esquemas imemoriais: um estado inicial de equilíbrio,

---

(3) — Eurialo De Michelis, *L'Arte del Verga*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1941, p. 85 e 86-87.

a transgressão que o rompe, as provações, as peripécias que testam os figurantes, a consecução das provas decisivas, o restabelecimento do estado inicial. Os indivíduos pereceram na maior parte, mas o grupo sobrevive. O menino Alessi, que catava minhoca e apanhava giesta seca para o fogão, recomeçou a família. Aberto um instante pelas transgressões, o mundo se fechou de novo. Mundo lacrado, pois, que parece tal porque o romancista soube arranjar, no plano da composição, os ingredientes que permitem vislumbrar o ritmo de fechamento-abertura-fechamento, que é um dos princípios estruturais do seu livro.

\* \*  
\*

O fato de estarmos numa era de experimentação vertiginosa nas artes e na literatura pode fazer supor que, sob este aspecto, o passado tenha sido mais estável e menos inventivo do que na realidade foi. O Romantismo abriu as possibilidades e atitudes de mudança rápida, que nunca mais deixaram de ocorrer. O Naturalismo, aparentemente rotineiro e pouco inovador, foi também cheio de experiências, algumas das quais talvez estejam na base de outras que vieram depois. Basta lembrar que muito da técnica de Joyce é uma transposição do descritivismo implacável desenvolvido por Zola, em cuja obra radica também alguma coisa do objetualismo do *Nouveau Roman*.

A solução estilística de *L'Assommoir*, por exemplo, é em si uma revolução, que representa o primeiro passo irreversível no sentido de incorporar a linguagem falada ao estilo da ficção, pelo fato de criar uma voz narrativa que, embora provinda da terceira pessoa e representando o autor, não se distingue qualitativamente da dos personagens, escolhidos noutra esfera social. Isto foi possível em parte pelo uso do indireto livre; mas vai além, na medida em que é uma espécie de supressão geral da diferença de tonalidade entre o direto e o indireto.

Verga sofreu com certeza a influência deste livro de Zola, como estímulo para criar uma linguagem bastante artificial, que no entanto parecesse ao leitor culto a própria naturalidade. Mas, ao fazê-lo, realizou algo mais difícil, pois o escritor francês dispunha de um idioma longamente trabalhado por experiências de simplificação, que lhe deram bem cedo um certo tipo de artificialidade natural. Idioma limado e capaz de operar com elementos coloquiais, filtrados pelo desejo de aparentar espontaneidade. Ele, porém, tinha pela frente um instrumento pomposo e altamente convencional, baseado na proscrição do coloquial e da simplicidade, consideradas

dimensões não-literárias. Manzoni já conseguira, meio século antes, ajustá-lo ao nível do romance, podendo a galharia de epopéia e oratória, de ode e tragédia, que foi o seu universo predileto. Mas o romance era coisa secundária no quadro da literatura italiana, subjugada pelos gêneros “nobres”, e o ideal lingüístico seguia polarizado pela fuga ao quotidiano, como se o limite da sua vocação fôsse o estilo epigráfico, italiano entre todos, que, segundo um personagem burlesco de *I Vice-Rè*, de Federico de Roberto, “tiene al sommo grado del nobile e del sostenuto”

Além disso, o problema de Verga se complicava pela implantação regionalista do Naturalismo de seu país, o *Verismo*, que foi primariamente siciliano com êle, seu mestre e amigo Luigi Capuana e o citado de Roberto. Zola usava o francês para representar a fala de proletários que falavam francês. Êle tinha como língua oficial o toscano literário, para representar a fala de camponeses e pescadores que se exprimiam em dialeto siciliano. Naquele tempo de obsessão imitativa, como seria possível guardar a autenticidade da marca regional e ao mesmo tempo ser entendido pe'os leitores cultos? Como dar o cunho da língua da Sicília e integrar o livro no universo da literatura nacional? Foi êste o duplo problema que resolveu, com um arbítrio inventivo que produziu paradoxalmente um máximo de naturalidade em *I Malavoglia* e diversos contos de *Vita dei Campi* e *Novelle Rusticane*. O seu narrador, como o do *Assommoir*, adota um ângulo lingüístico que estiliza o do personagem inculto, não para usá-lo nos momentos de discurso direto, e sim em tôda a continuidade da narrativa. Mas, enquanto o narrador do *Assommoir* fica suspenso entre duas possibilidades dentro da mesma língua (linguagem do homem culto e linguagem do operário inculto), o de *I Malavoglia* fica suspenso entre quatro possibilidades, duas dentro de cada língua (considerando como tal o dialeto siciliano para simplificar): toscano culto, toscano popular; siciliano eventualmente submetido a tratamento literário, siciliano popular.

Desta ginástica excelente saiu o instrumento mais perfeito e eficaz que o estilo narrativo conheceu na Itália por meio século, até a fase atual se abrir com Moravia, pela altura de 1930

Há certo mistério sôbre as fontes imediatas da solução de Verga, que tinha começado por escrever romances e contos estimáveis mas relativamente *convencionais*, meio pelintras e tocados de vago idealismo, que poderiam ter feito dêle, como diz Benedetto Croce, uma espécie de Octave Feuillet italiano (4) Parece que a conver-

---

(4) — Benedetto Croce, “Giovanni Verga”, *La Letteratura Italiana*, Organizada da Mario Sansone, 3 vols., Bari, Laterza, 1957, 3.º vols., p. 441. O estudo é extraído de *La Letteratura della Nuova Italia*, vol.3.º

são estética e estilística se deu sob a influência de Capuana, paladino do *Verismo*. Quanto ao estilo rústico, Verga, não sei se por despistamento ou gôsto muito autoral de mistificação, dizia ter-se inspirado na leitura de um tosco diário de bordo. Mas Corrado di Blasi (segundo leio em Gino Raya) descobriu ter o próprio Verga confessado, em carta a Capuana, que a fonte foi uma história popularesca em verso, escrita por êste. Assim, a elaboração da sua prosa mais característica teria sido precedida por um exercício esteticamente dirigido de Capuana, a quem cabe sem dúvida a primazia na pesquisa de uma linguagem nova de fundo popular. Raya, muito exigente e talvez um pouco impertinente, acha que Verga nunca perdeu os defeitos de *elegância* que desejava superar, e chega a ver nêle a “roupa domingueira” usual na prosa italiana; mas em compensação diz o necessário, ao assinalar que êle superou a sugestão meramente lingüística de Capuana, injetando-lhe uma dimensão moral e social (5). Esta observação nos serve de deixa, porque o intuito principal dêste ensaio é analisar a convergência do elemento lingüístico e do elemento social, no encontro de uma solução admiravelmente adequada para sugerir o mundo fechado.

\* \*  
\*

Para a investigação crítica, o interêsse maior de Verga talvez esteja na criação de uma *voz narrativa*, que lhe permitiu instituir o mundo siciliano de dois romances e uma série de contos. Essa voz não é, de fato, a voz natural do homem Giovanni Verga, que viveu aqui e ali, teve um caso ruidoso com a mulher do amigo Mario Rapisardi e morreu octogenário em 1922, após mais de trinta anos de parada criadora, justamente quando começava a ser devidamente apreciado. “( ) o narrador de um romance não é o autor ( ) é uma pessoa inventada, na qual o autor se transformou” — “eine gedichtete Person, in die sich der Autor verwandelt hat” (6)

A voz inventada por Verga (suspensa, como vimos, entre quatro possibilidades lingüísticas) gera uma posição peculiar para representar o mundo. Ela aproxima o narrador do personagem, graças à intimidade facultada por uma espécie de extensão do estilo indi-

---

(5) — Gino Raya, *La Lingua del Verga*, Firenze, Felice Le Monnier, 1962, p. 17-18.

(6) — Wolfgang Kayser, “Wer erzählt den Roman?” *Die Vortragsreise — Studien zur Literatur*, Francke Verlag, Bern, 1958, p. 91.

reto livre, cujas virtudes aparecem geralmente *intercaladas* entre as outras modalidades, mas aqui são por assim dizer *permanentes* (o que Zola fizera em *L'Assommoir*, creio que pela primeira vez na história da literatura) Daí a homogeneidade, que supera a dicotomia autor-personagem, própria da maioria dos regionalismos, e suscita um poderoso senso de realidade, dentro do artifício lingüístico adotado conscientemente.

Refletindo sôbre o estilo de *I Malavoglia* ou de certos contos excepcionalmente bem feitos, como "Rosso Malpello", não podemos deixar de sentir o que há de visceralmente revolucionário nessa supressão de barreiras, nessa aproximação do povo através do ritmo profundo de sua vida, que é a fala. A invenção estilística funciona como nivelamento social, de tal modo que, mesmo sem qualquer alusão política, e mesmo sem tenção clara de a sugerir, o romancista efetua uma espécie de vasta igualitarização.

E aqui se esclarece de que modo a criação da voz narrativa define o ângulo, ou enfoque do narrador, condicionando um certo tipo de estilo. No romance, êste não se reduz a um modo determinado de usar a linguagem, pois manifesta simultâneamente a posição do narrador, formando ambos uma realidade dupla. A linguagem dá vida ao enfoque, o enfoque dirige o estilo.

Em *I Malavoglia*, o ângulo é o de um narrador neutro e indefinido, situado na terceira pessoa, que fala como falariam os personagens rústicos cuja vida nos conta. Quando procuramos determinar qual é o traço que os une orgânicamente, encontramos o estilo indireto homogeneizador, nome que, à falta de outro, pode ser usado para designar a tonalidade obtida pela generalização das virtudes mediadoras do indireto livre.

Entretanto, o cunho específico dêste romance, quanto ao estilo, não é êle, mas certos traços que funcionam como *amarração*, no sentido arquitetônico, porque de fato *amarram* a narrativa à linguagem, em função do mundo popular, fechado e recorrente. São êles: o *lugar-comum*, a *repetição* e o *provérbio*, — com fôrça e funcionalidade progressivas.

Todos são modos de petrificar a língua, de confinar o seu dinamismo a um código imutável, cuja principal função é eliminar a surpresa e, portanto, a abertura para novas experiências. Êles formam um sistema coeso, na medida em que o provérbio é na verdade o lugar-comum elevado pela repetição a um alto grau de formalidade. No mundo fechado, o discurso vai assumindo cunho regular, que provoca a recorrência e dá um ar de meio rifão às expressões marcantes. No limite, o dito proverbial reveste um caráter freqüentemente semi-religioso de sentença e oráculo, quase

sacralizando as normas de sustentação do grupo. Assim, podemos estabelecer, no plano da análise literária, uma certa convergência entre a estrutura social e a linguagem, que foi precisamente o que fez Verga no plano da criação, *justificando* em profundidade a homogeneização do estilo. E, antes de ir adiante, dois exemplos.

Como é usado em *I Malavoglia*, o estilo indireto simples já é um compromisso entre o narrador e o personagem, de modo a resultar uma voz narrativa complexa na sua força homogeneizadora, onde sentimos a linguagem do homem culto se combinar à do homem rústico, na síntese convencional do escritor. É como se a ordem e a inteligibilidade da cultura servissem para sugerir o ritmo oral e o sabor da rusticidade. Veja-se o trecho onde o secretário distrital, Don Silvestro, procura harmonizar os Malavoglia e seu credor, o Zio Crocefisso (que aliás fingira ter vendido o crédito a um testa de ferro, o Compare Tino, vulgo Piedipapera, ou seja, Pé-de-Pato):

(1) “Don Silvestro molhou uma camisa para fazer entrar na cabeça dêle que afinal não se podia chamar os Malavoglia de tapeadores, já que êles queriam pagar a dívida e a viúva renunciava à hipoteca.

(2) — Os Malavoglia se conformam em ficar de tanga para não brigar; mas, se forem encostados na parede, então êles também começam a mandar papel timbrado e vai-se ver no que dá. É preciso ter um pouco de caridade, que diabo! Quer apostar que, se ficar assim empacado como um burro, você acaba sem nada?”

É evidente a continuidade estilística entre (1) e (2), isto é, a parte em estilo indireto e a parte em estilo direto. O narrador fala como o personagem, ao resumir o que êste diz; de tal modo que, quando o personagem toma a palavra, continuamos no mesmo universo, segundo a mesma tonalidade.

Neste exemplo, é óbvio que o narrador procura uma posição equivalente à do personagem, como se naquele momento fôsse por alguns instantes o seu procurador. Mas a homogeneidade persiste nos casos onde fala apenas o narrador, em estilo indireto livre e também no estilo simplesmente indireto, construindo o relato num teor igual ao da linguagem dos personagens, como se pode ver algumas linhas abaixo:

(1) “Diante dos outros, Piedipapera não queria ouvir falar em adiantamento, e estrilava e arrancava os cabelos; (2) que queriam deixá-lo de tanga, queriam deixá-lo sem pão para o inverno inteiro, êle mais sua mulher Grazia, depois de o terem convencido a comprar a dívida dos Malavoglia; (3) e aquelas quinhentas liras

eram cada uma delas melhor que a outra, e êle as tinha tirado da bôca para dar ao Zio Crocefisso”

Por meio de números, marquei três níveis, ao longo dos quais podemos, num esforço de análise, localizar o aprofundamento da composição estilística. No primeiro, com efeito, há uma certa neutralidade; em si, estas frases poderiam ser ditas por um homem culto falando despreocupadamente à maneira do povo; mas já no segundo entram elementos de valor aforístico, frases-feitas e lugares-comuns enraizados na fala rústica (“ficar sem pão”, “ficar de tanga”, “penar junto com a mulher”), em cujo universo peculiar estamos plenamente no terceiro, com o modo concreto de qualificar o dinheiro e com a queixa metafórica.

De um lado, a leitura corrente não mostra qualquer solavanco na fluência do discurso, que parece um todo unido; mas de outro, a observação revela a maneira sutil por que a expressão vai sendo modificada imperceptivelmente, promovendo a dominância da maneira popular. A fusão de elementos, não-aparente a olho nu, é o processo normal de Verga, na construção de seu estilo peculiar.

Em certos momentos de maestria suprema, o enfoque desliza para o personagem, cuja 1.<sup>a</sup> pessoa se incrusta na 3.<sup>a</sup> do narrador, arrastando-nos para uma percepção de tal maneira *homogeneizada*, que as modalidades do discurso se fundem e não há mais distância entre personagem e narrador. É o caso do julgamento de 'Ntoni (neto), onde a narrativa na 3.<sup>a</sup> pessoa se refere ao que vê e ouve Padron 'Ntoni, mas onde a realidade aparece como se fôsse referida por êle próprio na 1.<sup>a</sup>

Assim, o torneio popular, a frase-feita, o lugar-comum, se incorporam à estrutura do discurso, dando-lhe um lastro que o alicerça na camada da tradição, da monotonia, da imobilidade. Na estrutura da narrativa, a repetição desempenha função análoga, marcando a idéia de circularidade e o retôrno eterno das culturas fechadas.

Mesmo um leitor desprevenido observa que o romancista traz de volta periódicamente algumas séries de elementos: epítetos, modismos, fórmulas, traços de caracterização. “Sabemos que o seu coração é tão grande quanto o mar”, — dizem vários personagens ao usurário Zio Crocefisso, que por sua vez não deixa de afirmar o mesmo em causa própria: “Todos sabem que tenho o coração tão grande quanto o mar”. Estes *ricorsi* atenuam o caráter singular das situações, fazendo-as parecer variantes de alguns poucos modelos genéricos, arraigados na consciência e no comportamento do grupo.

Mais saliente é a recorrência que marca o aparecimento de personagens. O secretário do distrito, Don Silvestro, está sempre

voltando de sua vinha, dá sempre a mesma risada caçoista que parece um cacarejo, enquanto sempre rangem as suas botinas envernizadas, — mencionadas sempre pelos outros como marca de sua personalidade. O boticário Don Franco está sempre com medo da mulher, fala sempre das suas idéias liberais, pisca para os outros, cofia com os dedos a barba preta. O vigário, Don Giammaria, está sempre com raiva, xinga mais ou menos tôda gente e vê liberais ateus em tôda parte. A Vespa sempre fala da sua vinha e de como o tio não resolve casar com ela. É freqüente a alusão às meias da vendeira, Comare Mariangela la Santuzza, usadas como signo da sua intimidade e relacionada aos que no momento são admitidos a ela. O Cabo dos guardas alfandegários, Don Michele, passa sempre “com as calças enfiadas nas botas e a pistola atravessada na barriga”

Este traço quase obsessivo (mencionado com maior ou menor consciência da sua funcionalidade por vários críticos que trataram da obra de Verga) faz do romance um refluxo constante, um repassar que parece abolir o tempo e transformar as pessoas em modelos fixos, sendo interessante notar que, associada ao universo das culturas tradicionais, a repetição funciona como poderoso índice de fechamento, ao modo do que podemos ver em *Fogo Morto*, de José Lins do Rêgo.

\* \* \*

No limite está o provérbio, quinta-essência do lugar-comum e da repetição, formalização plena daquele vago ar sentencioso e aforístico espalhado pelo livro como manifestação da cultura parada e fechada, enredando os homens fechados e parados. O enfoque de um narrador que pertence hipoteticamente ao mesmo universo permite construir o sistema expressivo permeado de torneios fixos, dos quais o provérbio é a “forma forte”, no sentido em que o é, por exemplo, um triângulo virtual num quadro baseado em esquemas triangulares. O provérbio contamina as outras formas e revigora a sua tendência repetitiva, fazendo que as próprias imagens ganhem um ar de sabedoria imemorial ou de expressão sentenciosa. Daí um travejamento poderoso do estilo, que se carrega de premonições, repercussões, símbolos de fechamento e recorrência.

O provérbio, exprimindo a fixidez do discurso e do mundo, é um instrumento de que o homem dispõe, a fim de interpretar e julgar, de identificar e prever “O rifão dos antigos nunca mentiu”, — diz Padron 'Ntoni, que é apresentado justamente como o sabedor das sentenças judiciosas; no entanto, elas são ditas também por outros personagens, pelo livro afora, inclusive de modo a estabele-

cer a forma suprema da recorrência, que é a repetição de provérbios, alguns dos quais, evocados diversas vezes. Eles costuram o mundo segundo um corte definitivo, que petrifica a vida, os sentimentos, a ação; ou aparecem como símbolos de uma vida, de uma ação, de sentimentos já petrificados. A ironia, que vai do provérbio ao enrêdo e do enrêdo ao provérbio, é que êste é quase sempre uma verdade apenas aparente, sendo no fundo um equívoco, que só parece certo na medida em que exprime o mundo ideal das expectativas, sem correspondência com o real. A existência dos indivíduos acaba dando a impressão de um contra-senso monstruoso e alienador, pois ela só se engrena com o que a sabedoria proverbial anuncia ou estatui quando cada um renuncia ao seu próprio destino para manter a estrutura imutável do grupo.

Indo mais longe, vemos que esta ironia é particularmente ambígua. Se de um lado o provérbio é congelamento da experiência passada, de outro constitui, no mundo fechado, a única e desajeitada forma de sondar o futuro, na medida em que preestabelece modos de ser e de agir. Segundo êle, o futuro previsto é o passado, pois o que anuncia para adiante é o que sempre foi atrás; e esta justificativa da perpetuidade social empresta-lhe um cunho nitidamente ideológico. No plano individual, o malôgro espera quem pretenda sair do que determina a sabedoria cristalizada. A rigidez das normas e a rigidez lingüística do provérbio se justificam mutuamente.

Um caso curioso da relação entre a verdade concreta dos acontecimentos e a projeção ideal das expectativas é o provérbio que Padron 'Ntoni cita no embarque de Bastianazzo, enquanto êste faz os últimos preparativos com um ajudante, empregado para a ocasião. O tempo, mais que incerto, está ameaçador; mas a viagem não pode ser adiada, e o velho a decide com base na experiência definida por um ditado, cuja verdade formal é sobreposta à verdade material dos fatos.

“La *Provvidenza* partì il sabato verso sera, e doveva esser suonata l'avemaria, sebbene la campana non si fosse udita, perchè mastro Cirino il sagrestano era andato a portare un paio di stivaletti nuovi a don Silvestro il segretario; in quell'ora le ragazze facevano come uno stormo di passere attorno alla fontana, e la stella della sera era già bella e lucente, che pareva una lanterna appesa all'antenna della *Provvidenza*. Maruzza colla bambina in collo se ne stava sulla riva, senza dir nulla, intanto che suo marito sbrogliava la vela, e la *Provvidenza* si dondolava sulle onde rotte dai fariglioni come un'anitroccola. — “Scirocco chiaro e tramontana

scura, mettiti in mare senza paura” — diceva Padron 'Ntoni dalla riva, guardando verso la montagna tutta nera di nubi.

Menico della Locca, il quale era nella *Provvidenza* con Bastianazzo, gridava qualche cosa che il mare si mangiò. — Dice che i denari potete mandarli a sua madre, la Locca, perchè suo fratello è senza lavoro, aggiunse Bastianazzo, e questa fu l'ultima sua parola che si udì”

“A *Providência* partiu no sábado de noitinha, e já devia ter dado a ave-maria, embora não se tivesse ouvido o sino, porque o sacristão mestre Cirino tinha ido levar um par de botinas novas para don Silvestro, o secretário; naquela hora as môças eram como uma passadeira barulhenta em roda do chafariz, a estrêla Vésper já estava linda e brilhante, e até parecia uma lanterna pendurada no mastro da *Providência*. Maruzza estava na praia com a menina no colo sem dizer nada, enquanto o marido desenrolava a vela e a *Providência* balançava como uma marreca nas ondas quebradas pelos recifes. — “Siroco belo e tramontano feio, pode embarcar sem ter receio” — dizia Padron 'Ntoni na praia, olhando os morros pretos de nuvens.

Menico da Locca, que estava na *Providência* com Bastianazzo, gritou qualquer coisa que o mar comeu. — Diz que podem mandar o dinheiro para a mãe dêle, porque o irmão está desempregado, — ajuntou Bastianazzo, e estas foram as últimas palavras dêle que se ouviram.”

O trecho utiliza um recurso comum na ficção narrativa: mostrar uma realidade aparentemente igual à que podemos observar, mas na verdade rigorosamente *marcada*, no sentido em que é possível *marcar* as cartas do baralho, a fim de levar o jôgo aonde queremos. Muito mais do que Zola, Verga costumava semear antecipações que rompem a objetividade do relato, como se o leitor-observador tivesse o dom de prever o que se vai dar em seguimento ao que lhe é mostrado. Efetivamente, antes da catástrofe ser conhecida pelos personagens que estão na praia, o fêcho nos informa por antecipação sôbre a morte dos tripulantes, graças a dois recursos, cuja articulação estabelece o significado completo. Num plano figurado, precedendo o do discurso próprio, que o confirmará, o ajudante Menico brada qualquer coisa que não se entende, “porque o mar comeu”, — metáfora premonitória que envolve

uma metonímia, pois o mar vai comer os que falam, não apenas a sua voz. É o que declara a última linha, registrando que as palavras de Bastianazzo foram as últimas que se ouviram dêle; isto é, no instante exato em que são registradas, o narrador as *marca* pela antecipação.

A partir daí, quem sabe, é possível reconhecer outras *marcas* no jôgo do destino, como o pano-de-fundo tranqüilo e ocasional, semelhante aos que balizam tragédias nos velhos quadros e, aqui, faz ver as môças tagarelando na fonte, enquanto a vida da aldeia segue o seu ramerrão. É mesmo admissível que o fato da ave-maria não repicar seja (para o narrador identificado aos valores dos personagens, e que nos convida a admiti-los também) sinal de que a proteção divina se afastou da barca chamada irônicamente *Providência*. Esta ironia leva a outra, o próprio provérbio, com a sua ambigüidade e o seu papel no mecanismo premonitório.

“Scirocco chiaro e tramontana scura, mettiti in mare senza paura”, — diceva Padron 'Ntoni dalla riva, guardando verso la montagna tutta nera di nubi” Este período condensa o movimento geral do trecho, baseado numa contradição entre as circunstâncias e o ato, com o provérbio servindo de mediador extremamente precário.

O embarque e seu contexto implicam inicialmente um plano da convenção, — constituído pela decisão do pai, a obediência do filho e do empregado, a normalidade profissional das operações, garantida tanto na ordem social pela hierarquia familiar, quanto, na ordem natural, pelo provérbio, que é uma espécie de tradução social da natureza das coisas. Em seguida, há um plano da realidade, constituído pela necessidade inadiável do ato econômico, mesmo fatalmente ameaçado pelo tempo avêso, que o uso do provérbio tenta desarmar, mas que acabará desmanchando o projeto dos homens.

Nessa altura, o provérbio revela a sua segunda natureza, ligada à dimensão prospectiva: êle é uma falsa certeza, mas também um esconjuro, que pretende domar a circunstância. Talvez Padron 'Ntoni acredite no que diz; talvez finja acreditar; talvez efetue um rito para suscitar o que deseja. Mas Padron 'Ntoni é um agente determinante da ação; os agentes determinados, que se empenham efetivamente no trabalho e sofrerão de maneira direta as conseqüências dêste empenho, provavelmente não acreditam e pressentem que o futuro escapa ao provérbio. O mais determinado de todos, o salariado Menico, chega a falar como um moribundo que exprime a última vontade, legando o salário à mãe porque não espera recebê-lo.

A contradição provérbio-realidade, geradora de uma ironia dilacerante, fica mais clara se lermos assim:

- 1 “La montagna [era] tutta nera di nubbi;
2. Padron 'Ntoni dalla riva  
guardando verso [la montagna]  
diceva:
3. Scirocco chiaro e tramontana scura,  
mettiti in mare senza paura”

A realidade presente é (1) o morro carregado de nuvens pretas, trazidas pelo vento Norte chamado tramontano e indicando a possibilidade de um futuro ruim. (2) Situado na praia, o velho olha o morro, encara mentalmente esta possibilidade e (3) recua à tradição parada, buscando uma receita tranqüilizadora que funcione como esconjuro.

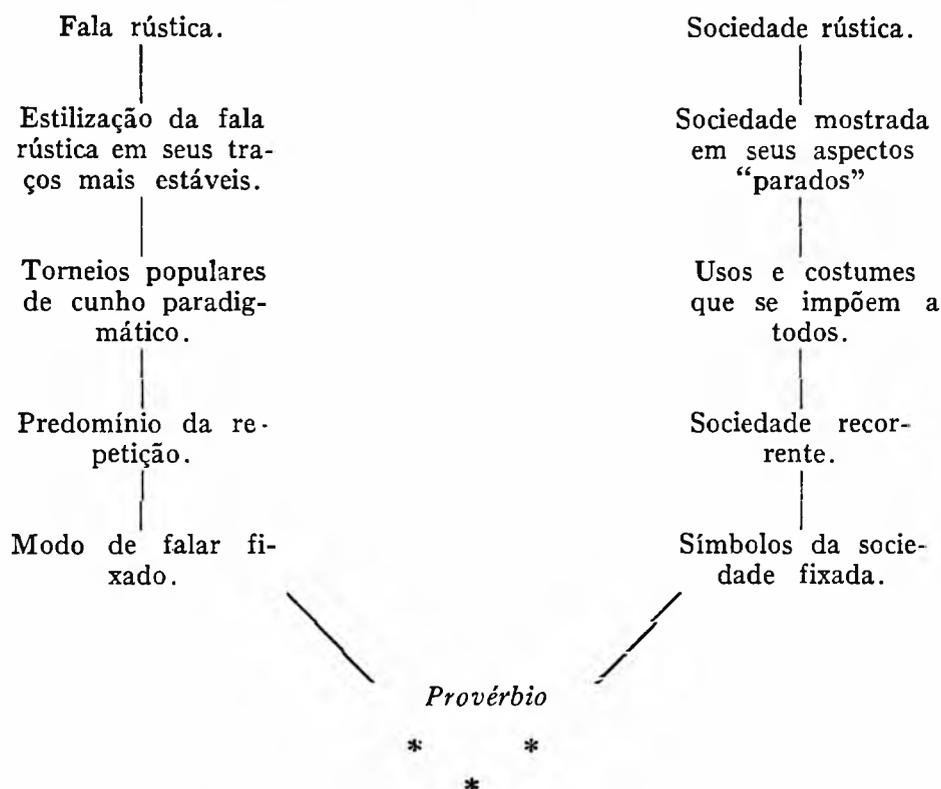
O esconjuro está contido na própria estrutura do provérbio, que substitui o caráter ominoso das nuvens pela probabilidade de uma navegação segura, porque o perigo apresentado por elas deverá ser quebrado pelo caráter favorável do siroco, o vento Sul que vem do mar. Exatamente como a situação dos Malavoglia; — difícil, mas possível de ser remediada por uma pequena aventura propícia. E nos dois casos, a solução é, na verdade, a mera esperança.

Isto mostra que o provérbio invocado como garantia não passa de desejado angustiado. O seu caráter antitético (siroco *claro*-tramontano *escuro*) parece uma contradição insolúvel; a oposição binária revela uma dureza cristalizada, feita para a impessoalidade das situações genéricas, sob as quais reponha, mal acomodado, o peculiar das situações específicas. Visto do ângulo dos destinos individuais, o ditado perde a sua certeza infalível e se dissolve na expectativa, como quem dissesse: “Já que somos obrigados a enfrentar a morte para ganhar o pão, tomara que a nuvem preta não traga desgraça, mas prevaleça, contra tôdas as aparencias, o vento favorável do Sul”

Tudo fica mais forte por causa do tom ocasional e inconsequente que as camadas imediatas do estilo emprestam à partida do barco, tratada como ocorrência entre outras, de mistura com as botinas do secretário e a algazarra das môças naquela tarde em que o sacristão deixou de tocar o sino e a estrêla Vésper brilha na altura. Este elemento frio e remoto, funcionando como termo metafórico, opera a ligação com a cena do embarque ao figurar a lanterna do mastro, termo metaforizado. É a transcrição entre a leveza extraordinária do comêço, onde os traços se alinham

aparentemente ao acaso, e a parte final, determinativa. A gravidade, o dilaceramento subterrâneo do trecho, encarnado na estrutura antitética do provérbio, fazem ver que a gratuidade é elemento de efeito e que a dureza do rifão amarra o pequeno episódio, da mesma maneira por que amarra o nível lingüístico ao nível social, que nêle se encontram e se fundem para figurar a estrutura do mundo fechado.

Com efeito, a ligação orgânicamente indissolúvel da “série” social e da “série” lingüística constitui o provérbio, manifestação suprema da fixidez de uma e de outra. De tal modo que seria possível, com um pouco de arbítrio, mostrar grâficamente a convergência de ambas, simbolizando a própria estrutura de *I Malavoglia*:



(O lugar-comum sufoca a mensagem individual e a obsorve no coletivo. A repetição mata a possibilidade de renovar a visão e a obriga a reconsiderar os mesmos objetos. O provérbio anula a iniciativa e impõe uma norma ideológica eternizada. Sufocação, portanto, de todos os modos, traduzida por um código petrificado; como solução única, a violação. No exemplo final que acaba de ser analisado, a frouxa tentativa de ruptura se faz paradoxalmente com apoio nas formas mais rígidas do código, que é a negação das rupturas eventuais. Neste caso, pensaria um rebelde, só a revolução poderia dar fluidez ao código, isto é, romper as estruturas)