



**Universidade de Brasília**

Instituto de Letras - IL

Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL

Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais

**Sandra dos Santos Vitoriano Barros**

O mito de Orfeu e o Surrealismo no *Poema em  
Quadrinhos* de Dino Buzzati.

**Brasília  
2017**

**Sandra dos Santos Vitoriano Barros**

O mito de Orfeu e o Surrealismo no *Poema em  
Quadrinhos* de Dino Buzzati.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas - PÓSLIT - do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, com vistas à obtenção do título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais, sob orientação do Prof. Dr. Sidney Barbosa.

**Brasília  
2017**

**Sandra dos Santos Vitoriano Barros**

O mito de Orfeu e o Surrealismo no *Poema em  
Quadrinhos* de Dino Buzzati.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas - PÓSLIT - do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, com vistas à obtenção do título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais, sob orientação do Prof. Dr. Sidney Barbosa.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Sidney Barbosa (PosLit/UnB) - Presidente (Orientador)

---

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati (PosLit/UnB) - Membro Interno

---

Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia (Fup/UnB) - Membro Externo

---

Prof. Dr. André Luís Gomes (PosLit/UnB) - Membro (Suplente)

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu querido orientador Professor Doutor Sidney Barbosa, por sua generosidade, atenção, paciência e altruísmo no trato com seus orientandos.

À Universidade de Brasília, por ter me acolhido como aluna e também como servidora.

Aos membros da banca de qualificação professores Doutores Biagio D'Angelo e Alexandre Pilati, pelos preciosos apontamentos apresentados no exame de qualificação.

Ao Professor Doutor André Luís Gomes, por sua generosidade intelectual.

Ao meu amado esposo, companheiro de todas as horas, Helciclever Vitoriano, por seu amor irrestrito.

Ao meu pequeno precioso Heitor, por me ensinar a cada instante, como ser uma pessoa melhor.

Aos meus queridos irmãos, que estiveram sempre na torcida.

À minha saudosa mãe, que com bravura e dedicação me ensinou o valor da educação.

## Resumo

A presente dissertação objetiva comentar criticamente a tradução cultural, intermediária e intersemiótica do mito órfico na arte híbrida do *Poema em Quadrinhos* de Dino Buzzati. O problema de pesquisa motivador deste texto é o de investigar como Dino Buzzati transpôs as barreiras entre a poesia e a HQ para criar uma arte mista, por meio de uma linguagem igualmente mista e atualizar o mito órfico. A hipótese é de que o artista (escritor e artista plástico) italiano se serviu de forte diálogo com as imagens surrealistas, para traduzir intersemioticamente o mito órfico. Além disso, ancorado especialmente em Nietzsche (1992), este estudo pretende inserir a obra buzzatiana em análise dentro da tradição dionisíaca que reposiciona o homem, segundo o filósofo alemão, junto à natureza e dá vazão ao seu lado poético e onírico. Em última análise, o Surrealismo pode ser visto também como o renascimento da arte dionisíaca e órfica. A proposta metodológica desta dissertação privilegia os elos perceptíveis entre as categorias vislumbradas como centrais para o empreendimento analítico (mito órfico, Surrealismo e intermedialidade). Nessa linha, esse trabalho foi concebido para interseccionar a tradição mitológica órfica, atualizada na obra híbrida de Buzzati tomada como corpus. Para viabilizar a discussão teórica foram utilizados os seguintes teóricos: Clüver (1997, 2006, 2011), Nietzsche (1992, 2002, 2005, 2008), Friedrich (1978), Hacquard (1996), Pilati (2010), Pozo Sánchez (2009), Vernant (2001, 2006), Blanchot (2011), Cirne (1971, 2001), Eisner (1999), Badet (2006), Paz (1996), Nazário (2008), Peters (2014), Amaral (2007), entre outros. Conclui-se, deste modo, que as experimentações estéticas de Buzzati são extremamente sofisticadas e ousadas, alargando as possibilidades de leitura do mito órfico além de trazer para o diálogo outras relações possíveis entre as artes da palavra e as artes visuais. O aparato teórico da intermedialidade e da semiótica possibilitam um olhar novo sobre estas questões de ressignificação da mitologia órfica e do surrealismo revistados no *Poema em quadrinhos* buzzatiano.

**Palavras-Chave:** Orfeu; surrealismo; interartes; intermedialidade; histórias em quadrinhos.

## Abstract

This work aims to critically review the cultural, intermedial and intersemiotic translation of the Orphic myth in hybrid *Poem Strip*, by Dino Buzzati. The motivator research problem of this text is to investigate how Dino Buzzati transposed the barriers between poetry and the Comics to create a hybrid art, moving between the scholarly and the popular, by an equally mixed language to recreate the Orphic myth. The hypothesis is that the artist (writer and artist) Italian poured strong dialogue with surreal images to translate intersemiotically the Orphic myth. Also, anchored especially in Nietzsche (1992), this study intends to enter the buzzatian work in question within the Dionysian tradition that repositions the man, according to the German philosopher, close to nature. The methodological proposal of this dissertation privileges the perceptible links between the categories perceived as central to the analytical enterprise (Orphic myth, Surrealism and intermediality). In this line, this work was conceived to intersect the Orphic mythological tradition, updated in the hybrid work of Buzzati taken as corpus. In order to facilitate the theoretical discussion, the following theoreticians were used: Clüver (1997, 2006, 2011), Nietzsche (1992, 2002, 2005, 2008), Friedrich (1978), Hacquard (1996), Pilati (2010), Vernant (2001, 2006), Blanchot (2011), Cirne (1971, 2001), Eisner (1999), Badet (2006), Paz (1996), Nazario, among others. It is thus concluded that Buzzati's aesthetic experiments are extremely sophisticated and daring, extending the possibilities of reading the Orphic myth and bringing into dialogue other possible relations between the arts of the word and the visual arts. The theoretical apparatus of intermediality and semiotics provide a fresh look at these questions of re-signification of Orphic mythology and of surrealism, as seen in the Buzzatian *Poem Strip*.

**Keywords:** Orpheus; surrealism; interart; intermediality; comic books.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> Dino Buzzati, <i>Santa Ingenuitá</i> , 1966. Acrílico sobre tela 100 x 67cm.....	1
<b>Figura 2</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	10
<b>Figura 3</b> Fotografia de Buzzati	
<b>Figura 4</b> <i>Autorrepresentação de Buzzati em Poema em quadrinhos</i> .....	13
<b>Figura 5</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	16
<b>Figura 6</b> Nicolas Poussin, <i>Landscape with Orpheus and Euridice</i> , 1648. Óleo s/ tela, 48,82 x 39,37 cm. Musée Du Louvre, Paris, França, 1648 .....	17
<b>Figura 7</b> <i>The Nurture of Bacchus: 1630-35</i> .....	17
<b>Figura 8</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	27
<b>Figura 9</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	28
<b>Figura 10</b> John William Waterhouse, <i>As ninfas encontrando a cabeça de Orfeu</i> 1900. Óleo s/ tela, 99 x 149 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York .....	30
<b>Figura 11</b> <i>Orfeu rodeado de animais</i> , Museu Cristão-Bizantino, Atenas .....	31
<b>Figura 12</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	38
<b>Figura 13</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	39
<b>Figura 14</b> Neil Gaiman, <i>Sandman</i> , “A canção de Orpheus”. Brain Store .....	40
<b>Figura 15</b> Richard Outcault, <i>The Yellow kid and his new phonograph</i> .....	46
<b>Figura 16</b> Gustave Moreau, <i>Orfeu</i> 1865, Óleo s/tela, 154 x 100 cm. Musée Du Orsay, Paris França .....	48
<b>Figura 17</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	50
<b>Figura 18</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	52
<b>Figura 19</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	53
<b>Figura 20</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	54
<b>Figura 21</b> Marcel Duchamp, <i>Nu descendo uma escada n°2</i> Óleo sobre tela, 147 x 89,2 cm. Philadelphia Museum of Art .....	55
<b>Figura 22</b> Nicolas Poussin, <i>El Parnasso</i> , 1631 - 1633. Óleo s/ tela, 145 x 197 cm. Museo del Prado, Madrid, Espanha (1631 - 1633) .....	55
<b>Figura 23</b> Edvard Munch, <i>O grito</i> , 1893. Óleo sobre tela, .....	55
<b>Figura 24</b> <i>Poema em quadrinhos</i> 2010.....	56
<b>Figura 25</b> <i>Poema em quadrinhos</i> 2010 .....	56
<b>Figura 26</b> Friedrich Wilhelm Murnau, <i>Nosferatu</i> 1922. Cinema mudo, preto e branco 94 min. Haia, Holanda .....	57
<b>Figura 27</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	57
<b>Figura 28</b> <i>Phanes</i> , escultura em mármore branco. Século II D.C. Modena Galleria Estence Itália .....	59
<b>Figura 29</b> Dante Gabriel Rosseti, <i>Mnemosyne</i> , intitulada <i>Lâmpada de memória</i> , ou <i>Ricordanza</i> , 18876-1881. Óleo s/ tela, 126,4 x 61 cm. Museu de Arte de Delaware, Estados Unidos.....	59
<b>Figura 30</b> Giovanni Francesco Romanelli, <i>Khronos e seu filho</i> 1650 (estimada). Óleo s/ tela, 94 x 123 cm. Museu Nacional de Varsóvia, Polônia .....	60
<b>Figura 31</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	65
<b>Figura 32</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	66
<b>Figura 33</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	68
<b>Figura 34</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	72
<b>Figura 35</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	73
<b>Figura 36</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	74
<b>Figura 37</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	75

<b>Figura 38</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	76
<b>Figura 39</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	77
<b>Figura 40</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	78
<b>Figura 41</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	79
<b>Figura 42</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	80
<b>Figura 43</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	81
<b>Figura 44</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	82
<b>Figura 45</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	83
<b>Figura 46</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	84
<b>Figura 47</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	85
<b>Figura 48</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	86
<b>Figura 49</b> Calímaco, <i>Ménade dançando</i> V a.C. Museu do Prado Madrid .....	86
<b>Figura 50</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	89
<b>Figura 51</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	90
<b>Figura 52</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	90
<b>Figura 53</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	92
<b>Figura 54</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	92
<b>Figura 55</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	94
<b>Figura 56</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	94
<b>Figura 57</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	96
<b>Figura 58</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	97
<b>Figura 59</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	98
<b>Figura 60</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	99
<b>Figura 61</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	100
<b>Figura 62</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	101
<b>Figura 63</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	102
<b>Figura 64</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	102
<b>Figura 65</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	104
<b>Figura 66</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	105
<b>Figura 67</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	106
<b>Figura 68</b> Dino Buzzati, <i>Poema em Quadrinhos</i> 2010.....	110



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>CAPÍTULO PRIMEIRO:</b> Um olhar sobre <i>Poema em Quadrinhos</i> .....	9
<b>CAPÍTULO DOIS:</b> A importância de Orfeu para as artes .....	30
2.1 A inserção do mito de Orfeu na problemática dos estudos de intermedialidade.....	32
2.2 Orfismo e Dionisismo .....	35
<b>CAPÍTULO TRÊS:</b> Relações entre Literatura e Quadrinhos .....	40
3.1 Literatura em quadrinhos ou quadrinhos literários? .....	43
<b>CAPÍTULO QUATRO:</b> Analisando a proposta buzzatiana surrealista de quadrinhos poéticos .....	48
4.1 O surrealismo como experiência existencial.....	50
4.2 <i>Poema em quadrinhos</i> : discutindo a noite dionisíaca e o.....	55
dia apolíneo .....	55
4.3 Buzzati e o rompimento com a centralidade discursiva do socratismo .....	68
4.4. O Surrealismo como expressão órfico-dionisíaca .....	70
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	109
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	111

*“O tempo é a imagem móvel da eternidade”.*

*Timeu, Platão*

### **O CANTO DA NOITE**

*“É noite; agora eleva-se mais a voz das fontes. E a minha alma é também uma fonte.  
É noite; agora despertam todos os cantos dos amantes. E a minha alma é também um  
canto de amante.*

*Há qualquer coisa em mim não aplicada nem aplicável, que quer elevar a voz. Há em  
mim um anelo de amor que fala a linguagem do amor.*

*Eu sou luz. Ah! se fosse noite! Mas é esta a minha soledade: ver-me rodeado de luz.*

*Ah! se eu fosse sombrio e noturno! Como sorveria os seios da luz!*

*E também vos bendiria a vós, estrelinhas que brilhais lá em cima como pirilampos! E  
seria venturoso com vossos mimos de luz.*

*Eu, porém, vivo da minha própria luz, absorvo em mim mesmo as chamas que de mim  
rotam.*

*Eu não conheço o prazer de receber, e frequentemente tenho sonhado que roubar  
deve ser ainda maior deleite do que receber.*

*A minha pobreza reside em que a minha mão nunca se cansa de dar, a minha inveja  
são os olhos que vejo esperando, e as noites vazias do desejo.*

*Ó! miséria de todos os que dão! Ó! eclipse do meu sol! Ó! desejo de desejar! Ó! fome  
devoradora na fartura!*

*Eles recebem de mim; mas, acaso lhes tocarei eu sequer a alma? Entre dar e receber  
há um abismo; e é muito difícil transpor o mais pequeno abismo.*

*Nasceu um homem da minha beleza: queria prejudicar os que ilumino; queria  
saquear os que cumulo de presentes: assim tenho ânsia de maldade.*

*Retirando a mão, quando a mão já se estende; vacilando como a cascata que vacila  
até na sua queda; assim eu tenho sede de maldade.*

*Tais vinganças medita a minha exuberância; tais malícias nascem da minha soledade.*

*O meu prazer de dar morreu à força de dar; a minha virtude cansou-se de si mesmo  
por sua própria exuberância.*

*O que dá sempre, corre perigo de perder o pudor; aquele que reparte sempre, à força  
de repartir acaba por se lhe calejarem as mãos e o coração.*

*Os meus olhos já se não arrasam de lágrimas ao ver a vergonha dos que imploram; a  
minha mão endureceu demais para experimentar o tremor das mãos cheias.*

*Para aonde foram as lágrimas dos meus olhos e a plumagem do meu coração? Ó!  
soledade de todos os que dão! Ó! silêncio dos que brilham!*

*Muitos sóis gravitam no espaço vazio; a sua luz fala a tudo que é obscuro; só para  
mim emudeceu.*

*Ó! É a inimizade da luz contra o luminoso! Desapiedade, segue o seu caminho. Profundamente injusto contra o luminoso, frio para com os sóis, assim caminha todo o sol.*

*Como uma tempestade, voam os sóis por suas órbitas: é esse o seu caminho. Seguem a sua vontade inexorável: é essa a sua frieza.*

*Ai! só vós obscuros e noturnos, que tirais o vosso calor do luminoso, só vós bebeis o leite balsâmico dos úberes da luz!*

*Ai! há gelo em torno de mim, gelo que queima as minhas mãos! Tenho uma sede que suspira por vossa sede!*

*É noite. Ai! Por que hei de eu ser luz? E sede do noturno! E soledade!*

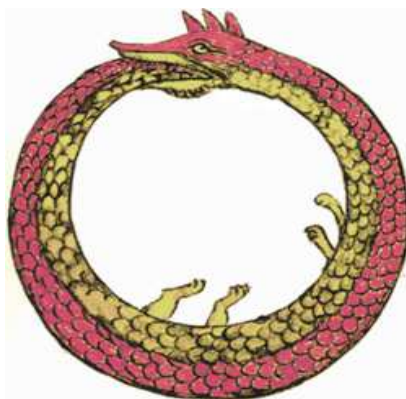
*É noite... como uma fonte, brota o meu anelo — meu anelo de fulgor.*

*É noite: agora eleva-se mais a voz das fontes; e a minha alma é também uma fonte.*

*É noite: agora despertam todos os cantos dos namorados. E a minha alma é também um canto de namorado”.*

*Assim falava Zaratustra.*

*Assim falava Zaratustra. Nietzsche*



*O Ouroboros, signo de eternidade.*

## INTRODUÇÃO



**Figura 1** Dino Buzzati, *Santa Ingenuità*, 1966. Acrílico sobre tela 100 x 67<sup>1</sup>

Dino Buzzati Traverso nasceu em 1906 em San Pellegrino (Belluno) na Itália, oriundo de uma família abastada, filho de um professor universitário e uma médica veterinária, Buzzati desde jovem manifestava interesse pelas artes: escrevia, desenhava e também tocava piano e violino. Conhecido por seu trabalho envolvendo a literatura e as artes plásticas, talvez esta última, tenha sido sua maior paixão. Formou-se em direito, foi revisor, repórter, editor, correspondente internacional e também crítico de arte no tradicional jornal italiano *Corriere della Sera*<sup>2</sup>, onde trabalhou até o ano de sua morte em 1972.

O gosto pelas florestas e montanhas, presente em praticamente toda sua obra, rendeu seu primeiro romance publicado em 1933, intitulado originalmente em italiano de *Bárnabo delle Montagne*. O personagem principal, Barnabo, é líder de um grupo de guardas florestais, que vive nas encostas de uma cordilheira fronteiriça situada ao norte da Itália. Submetidos ao isolamento na floresta, e ao rigor das intempéries climáticas típicas da região, Barnabo e seu grupo, tem como desafio principal, descobrir o responsável pela morte de seu antigo chefe.

Em 1935, publicou seu segundo trabalho: *Il segreto del Bosco Vecchio*, uma fábula escrita no formato de conto, ambientada em uma floresta antiga que guarda grandes mistérios

---

<sup>1</sup>Disponível em: <http://placidiappunti.tumblr.com/post/45204930/santa-ingenuita-dino-buzzati-1966>. Acesso em: 10 out. 2015. A figura juvenil projetada na imagem com quatro olhos provoca no espectador certo “desconforto visual,” e oferece uma sensação de inquietude, ansiedade e consumação que vão de encontro ao drama vivenciado por *Orfi*, no Poema em Quadrinhos de Dino Buzatti.

<sup>2</sup> Jornal italiano histórico, fundado em Milão no ano de 1876.

e tesouros. A presença do recurso de personificação de elementos da natureza, como as árvores, o vento e os animais, conferem a essa obra, um tom fantástico, que retoma outra característica marcante da narrativa buzzatiana, o seu bestiário<sup>3</sup>.

Mas foi em 1940, um ano após ter sido enviado à Etiópia, como correspondente internacional responsável por cobrir matérias sobre a segunda guerra mundial, que o escritor italiano publicou a obra que o projetou como um importante romancista do século XX: *Il Deserto dei Tartari, O deserto dos Tártaros* (1940)<sup>4</sup>. A obra foi aclamada como uma das grandes narrativas do século passado, em razão, entre outros motivos, do tratamento dado à espacialidade (BOTOSO, s/d) e (BARBOSA & VINHOLES 2007), bem como pelo vazio existencial de nossa época, em que o processo de espera se traduz num eterno sofrimento, numa releitura do tártaro grego, um dos rios infernais e, ao mesmo tempo, um povo perdido que habita os desertos. O protagonista, Giovanni Drogo, tenente recém-ingresso nos quadros do forte *Bastiani* é a expressão dessa angústia pela espera de algum acontecimento importante na vida, ainda que seja a guerra, podendo culminar com a morte, pois essa garantiria a glória, ou seja, a eternidade numa visão mítica dos heróis gregos, como foi Aquiles, por exemplo.

Situando o contexto histórico e político que permeia a produção artística buzzatiana, é salutar lembrar que se tratou de um período caracterizado por intensos conflitos ideológicos, impulsionados pelo regime totalitário fascista. Ao abordar temas relacionados aos horrores da guerra, os quais ele pôde vivenciar durante o período em que foi correspondente internacional, Buzzati realizou uma intensa crítica de sua realidade, assumiu como temática central de sua produção artística, as contradições humanas, o medo, o vazio existencial e as angústias que tanto afligiam o homem moderno, preocupações que perpassam por toda sua obra. Não há dúvidas, de que esse multifacetado artista, autor de pinturas, desenhos, romances, novelas, contos e peças de teatro contribuiu significativamente para as artes, em especial para a literatura do século XX. Segue abaixo, o rol de suas principais obras, em ordem cronológica de publicação:

1933- *Barnabo delle montagne*;  
 1935- *Il segreto del bosco vecchio* (*O Segredo do Bosque Velho*);  
 1940- *Il deserto dei Tartari* (*O Deserto dos Tártaros*);

<sup>3</sup> O *Bestiário* é um conjunto de caixas de dois volumes que recolhem todas as histórias e artigos dedicados aos animais pelo escritor, e publicadas durante a sua carreira, a maior parte no *Corriere della Sera*. É uma edição [...] atualizada do *Bestiário* publicada em 1991 e feita por Claudio Marabini. Um catálogo fantástico de animais e histórias, mas também uma espécie de livro de memórias Buzzati e na Itália entre 1932 e 1970. O primeiro volume é dedicado a *cães, gatos e outros animais*, o segundo, *O alfabeto zoológico*, a todas as outras espécies ordenados de A a Z.

<sup>4</sup> Uma versão fílmica, realizada por Valerio Zurlini (1976).

1942- *I sette messaggeri (Os Sete Mensageiros)*;  
 1942- *Piccola passeggiata*  
 1945- *La famosa invasione degli orsi in Sicilia (A Famosa Invasão dos Ursos Na Sicília)*;  
 1945- *Il libro delle pipe*;  
 1946- *La rivolta contro i poveri*;  
 1949- *Paura alla Scala*,  
 1950- *In quel preciso momento (Naquele Exato Momento)*;  
 1953- *Un caso clinico*;  
 1955- *Drammatica fine di un musicista*;  
 1957- *Il crollo della Baliverna (A Queda da Baliverna)*;  
 1958- *Sessanta racconti*;  
 1958- *Le storie dipinte*;  
 1958- *Esperimento di magia*;  
 1958- *Sola in casa*;  
 1958- *Una ragazza arrivò*;  
 1959- *Le finestre*;  
 1959- *L'orologio*;  
 1959- *Procedura penale, Ricordi*;  
 1960- *Ferrovia sopraelevata*;  
 1960- *Il mantello, Ricordi*;  
 1960- *Un verme al ministero*;  
 1960- *I suggeritori*;  
 1960- *Il mantello*;  
 1960- *Il grande ritratto*;  
 1962- *L'uomo che andrà in America*;  
 1962- *L'aumento (O aumento La colonna infame,;*  
 1962- *Spogliarello*;  
 1963- *Un amore (Um Amor)*;  
 1963- *Battono alla porta*;  
 1963- *Era proibito*;  
 1964- *La telefonista*;  
 1965- *Il capitano Pic e altre poesie*,  
 1965- *Scusi da che parte per Piazza Duomo?*;  
 1965- *Tre colpi alla porta*;  
 1966- *Il colombre*;  
 1966- *Presentazione a L'opera di Bosch*;  
 1967- *Due poemetti*;  
 1967- *Prefazione a R. James*;  
 1968- *La fine del borghese*;  
 1968- *Prefazione a W: Disney, Vita e dollari di Paperon de' Paperoni*;  
 1968- *La boutique del mistero*;  
 1969- *Poema a fumetti*;  
 1971- *Le notti difficili (As Noites Difíceis)*;  
 1971- *I miracoli di Val Morel*;  
 1971- *Prefazione a Tarzan delle scimmie*;  
 1974- *Cronache terrestri, servizi giornalistici, a cura di Domenico Porzio, Congedo a ciglio asciutto di Buzzati*;  
 1975- *Romanzi e racconti*;  
 1975- *Egregio signore, siamo spiacenti di...*,  
 1978- *I misteri d'Italia*;  
 1980- *Teatro*;  
 1981- *Dino Buzzati al Giro d'Italia*;  
 1982- *Le poesie*;  
 1984- *180 racconti, Il reggimento parte all'alba*;

1985- *Lettere a Brambilla*;  
 1990- *Il meglio dei racconti*;  
 1990- *Le montagne di vetro*;  
 1990- *Lo strano Natale di Mr. Scrooge e altre storie*;  
 1991- *Bestiario*;  
 1992- *Il buttafuoco*;  
 1992- *La mia Belluno*;  
 1994- *Il borghese stregato ed altri racconti*.<sup>5</sup>

Entre essa vasta produção artística, elegemos a obra *Poema em Quadrinhos*, originalmente em italiano (*Poema a fumetti*) como *corpus*, objeto de nossa análise. Foi publicada em Milão no ano de 1969. Traz uma releitura moderna do Mito de Orfeu e Eurídice, transmutada para a cidade de Milão na Itália. Escrita no formato história em quadrinhos, com ilustrações feitas pelo próprio Buzzati, possui uma narrativa gráfica que compõe seu texto. Está organizada espacialmente em quatro partes respectivamente: *O segredo da Via Saterna*, *Explicação do Além*, *As canções de Orfi*, e *Eura reencontrada*. A clássica lira de Orfeu é substituída pelo violão de Orfi, personagem protagonista da história, sua amada Eurídice é representada por uma bela jovem milanesa chamada Eura. O habitual portão do inferno agora é apenas uma pequena porta de uma construção qualquer, em que o inferno é apenas mais um lugar comum. O barqueiro assume a figura de um motorista de taxi.

A nossa aproximação dessa obra se deu de maneira indireta, visto que ao ler *A famosa invasão dos ursos na Sicília* (1945) do mesmo autor, fiquei impressionada com a maneira peculiar de o artista realizar o entrecruzamento de elementos poéticos e visuais. Por se tratar de escritor pouco estudado nas letras nacionais, vislumbrei um possível caminho de pesquisa. Nesse contexto, *Poema em Quadrinhos* (1969) reunia todas as condições, sobretudo porque não localizamos em nossa pesquisa nenhuma dissertação ou tese realizada no Brasil sobre essa obra, condições que reputamos muito favoráveis para nossa investigação.

Neste cenário, **o problema de pesquisa** dessa dissertação é verificar como Dino Buzzati transpôs as barreiras entre a poesia e a História em *Quadrinhos* para criar uma arte híbrida que potencializa o caráter mixmídia das HQ's, por meio de uma linguagem integradora para recriar o mito órfico numa dimensão surrealista.

A pesquisa sinaliza que o artista (escritor e artista plástico) italiano se serviu de forte diálogo com as imagens surrealistas para traduzir, intersemioticamente, o mito órfico, em consonância ao trabalho de Pinto (2007) relativamente aos seus contos, para recriar o universo órfico dentro de um panorama contemporâneo e marcado espacialmente, aspecto este já pontuado por BARBOSA & VINHOLES (2007), no qual a imagem do *Hades*, por exemplo, é

<sup>5</sup> Disponível em: [http://dinobuzzati.it/i\\_libri.php](http://dinobuzzati.it/i_libri.php). Acesso em: 18 dez. 2016.

ressignificada por meio de um casarão metamórfico, um inferno simbólico e existencial, gerando novas representações e possibilidades hermenêuticas do mito e nova perspectiva do objeto estético literário, pois não se trata apenas de um quadrinho de tonalidade poética ou um poema que interage com o quadrinho, mas um novo gênero estabelecido inclusive no título da obra para demarcar este gênero. O esteio estético do Surrealismo não poderia ser mais adequado à construção de uma abordagem intermediária como esta, já que esta vertente das vanguardas artísticas figurou fortemente na disseminação e estabelecimento do modernismo, especialmente na poesia e na pintura.

Recuperaremos em nossa análise sobre *Poema em quadrinhos* alguns aspectos da arte surrealista, do mesmo modo que avaliaremos como foi abordada a temática clássica de Orfeu. *Poema em quadrinhos* se insere tanto no campo do ritmo, próprio da poesia, quanto na visualidade, relativamente dinâmica da imagem, própria dos quadrinhos. Nesse aspecto, o mito dionisíaco é também dança e canto e, portanto, ritmo, movimento, em suma, performance. (CORREIA, 2004, FORTUNA, 2005). O sentido e o som (acentos, ritmo, entonação, etc.) imagem *versus* palavra, tudo num mosaico de referências e relações entre as artes da palavra e da imagem. Estas características e dimensões que envolvem tanto o seu texto poético, que também é narrativo, quanto os desenhos convertidos em quadrinhos são testados e combinados em Buzzati numa teia de ligações estéticas plurais. A perspectiva interartes, na qual podemos inserir a obra buzzatiana em questão, parece ser, em nosso juízo, um retorno à arte clássica e mitológica, de cunho trágico. Dessa forma, poderíamos dizer que *Poema em quadrinhos* mesclaria a esta tradição originária e primordial de ordem órfica, elementos estéticos modernos (notadamente o surrealismo) em associação a procedimentos criativos pós-modernos (citações ou autocitações).

Segundo Badet (2006), entre as principais ferramentas de sedução usadas por Buzzati nesta obra, a citação é a maior delas. Com este procedimento estético, ele incorpora outras artes e técnicas artísticas, tais como a pintura acrílica, a fotografia e a colagem, trazendo em paralelo, espaços e personagens reais e fictícios em aparentes combinações<sup>6</sup>. Neste sentido, *Poema em quadrinhos* estabelece uma radicalidade, desafiando as noções estanques que normalmente separavam as artes, religando a temática órfica tradicional às novas linguagens artísticas da modernidade, fundindo arte pop (quadrinhos) com arte erudita (poesia), bem

---

<sup>6</sup> BADET (2006) realiza rico inventário destas referências no bojo da obra *Poema em quadrinhos*, demonstrando a pluralidade de vozes presentes em Buzzati, além do jogo estabelecido por ele quanto aos limites da realidade objetiva e subjetiva, BADET (2006, p. 261-263), instaurando aporias complexas.



como seus procedimentos de criação e desenvolvimento. O resultado desses procedimentos é o que tentaremos expor em nossa dissertação.

A proposta metodológica desta dissertação privilegia os elos perceptíveis entre as categorias vislumbradas como centrais para o empreendimento analítico (mito órfico, Surrealismo e intermedialidade). Nessa linha, esse trabalho foi concebido para interseccionar a tradição mitológica órfica, atualizada na obra híbrida de Buzzati tomada como *corpus*. Objetivamente, dentro do traçado metodológico deste trabalho, essas questões estéticas precisam ser consideradas no plano da historicidade literária e da historicidade das artes plásticas, notadamente da pintura. A finalidade é entender o projeto estético buzzatiano que promove um grande diálogo com a tradição mitológica de Orfeu sem, contudo, desprezar os movimentos modernos de vanguarda, notadamente neste caso, o Surrealismo. Octávio Paz (1996) ao comentar sobre um dos grandes nomes do Surrealismo, André Breton, que para o pensador mexicano foi sintetizado como a “busca do início”, da linguagem primordial fundamentada nos ideais oníricos do homem. Para Paz (1996), o pensamento surrealista de Breton evocava o poder da palavra como paixão, “a reconquista de um reino perdido: a palavra do princípio, o homem anterior aos homens e às civilizações” (PAZ, 1996, p. 221).

Buzzati abraça essas dimensões com exímia argúcia, conectando mundos dispersos no tempo e no espaço, mas que tem em comum o vínculo com Dioniso. Assim, faz-se necessário conhecer melhor o contexto de produção da obra buzzatiana em estudo e atrelar a isso algum esforço para situá-lo no campo da tradição órfica.

Faz-se necessário, pelo exposto, recorrer-se, na medida da necessidade, à tradição dionisíaca na pintura e na poesia, para ao cabo, tratar da complexidade estética presente no *Poema em quadrinhos*, especialmente tendo-se em mente a miríade de diálogos que esta obra buzzatiana estabelece com estas duas tradições, bem como com várias outras obras.

Em harmonia com este processo de diálogo entre as artes e perspectivas estéticas, recorreremos aos estudos bakhtinianos especialmente para discutir a forma carnavalizada com que o autor italiano constrói a obra em análise, utilizaremos também o conceito de *dialogia* para entender as facetas comunicativas entre as referidas perspectivas artísticas. Essa leitura contemporânea do mito órfico em Buzzati é suturada pela vanguarda artística surrealista, casando a antiga e a nova artes dionisíacas. Em nosso juízo, o Surrealismo foi uma das dimensões modernas que mais bem soube explorar o flanco dionisíaco da arte.

Traçamos, a partir dessas considerações iniciais, os seguintes objetivos para essa dissertação:

**Objetivo geral:**

- Discutir a tradução surrealista do mito órfico em *Poema em Quadrinhos* (1969) de Dino Buzzati.

**Objetivos específicos:**

- Situar as relações intermediárias da poesia com a HQ na obra *Poema em Quadrinhos* (1969);
- Realizar breve panorama do mito de Orfeu no campo da intermedialidade;
- Explorar algumas relações entre Literatura e Quadrinhos;
- Analisar literariamente as relações imagéticas e textuais do poema com referência ao surrealismo em contato com a recriação do mito órfico.

Dessa maneira, no capítulo 1 será exposto um olhar sobre a obra *Poema em Quadrinhos* em conexão ao quadro teórico da intermedialidade e dos estudos interartes, buscando demonstrar a riqueza artística e peculiaridade da referida obra ao conjugar elementos poéticos e visuais dados pela arte dos quadrinhos. Para tanto, foram acionados autores como Clüver (1997, 2006, 2011), estudioso da abordagem interartes. Sobre o debate acerca da natureza dionisíaca da arte dialogamos com o pensamento de Nietzsche (2005) e, em contraste, debatemos a chamada natureza apolínea da poesia moderna defendida por Friedrich (1978). Para dar uma síntese do mito órfico, trabalhamos com Hacquard (1996) e como debate inicial sobre a pluralidade de referências estéticas no poema de Buzzati, recorreremos a Pilati (2010) e Pozo Sánchez (2009).

No capítulo 2 será analisada a importância de Orfeu para artes, principalmente em relação à sua presença em diferentes artes ao longo do tempo, sem, contudo, sermos exaustivos. Antes foi preciso retomar alguns aspectos mitológicos sobre Orfeu estudados por Vernant (2001, 2006) e literários oferecidos por Blanchot (2011).

No capítulo 3 serão exploradas algumas relações entre Literatura e Quadrinhos, enfatizando que mais do que literatura em formato de quadrinhos, o texto buzzatiano integra as duas artes de forma a criar uma terceira via artística com características próprias, não sendo a soma das duas anteriores, mas o produto delas. Os principais autores a que recorreremos foram Cirne (1971) e Eisner (1999)

No quarto e último capítulo iremos propor uma análise literária que leve em consideração a dimensão plural da obra *Poema em quadrinhos*, composta por imagens e texto poético, que tensionam vários aspectos artísticos entre os quais destacaremos o surrealismo, a noite dionisíaca e o dia apolíneo e o surrealismo como expressão órfico-dionisíaca. Nessa análise exploramos as ideias e conceitos de Cirne (2001), Nietzsche (1992, 2002, 2008), Badet (2006), Pozo Sánchez (2009), Paz (1996), Nazário (2008), Blanchot (2011), Peters (2014), Amaral (2007), entre outros.

## CAPÍTULO PRIMEIRO: Um olhar sobre *Poema em Quadrinhos*

O nosso olhar sobre a obra *Poema em quadrinhos* direciona-se para os aspectos dionisíacos e surrealistas presentes nela, entretanto, isso não significa que estamos impondo ao texto buzzatiano um rótulo determinista, mas apenas destacando um horizonte de observação possível, embora não seja exclusivo e único caminho de análise. Da mesma forma, não é possível afirmarmos que a nossa abordagem teórica seria confirmada pelo autor, o que em si, não invalida nossa investigação, posto que no campo da crítica literária a voz do autor é apenas mais uma das possibilidades interpretativas do texto, não se impondo às demais ponderações críticas, além do que algumas das orientações teóricas utilizadas na exposição existiam apenas em nível embrionário (os estudos alemães sobre intermedialidade se iniciaram entre os anos 1950-1960), quando da criação da obra *Poema em quadrinhos*.

Entendemos como dionisíaca, a arte da noite, da desarmonia, do grito, do infernal, da fragmentação, do diluído, do inusitado, do festivo, do desproporcional, do surpreendente, do duplo, do imperfeito, do “feio”, do nauseante, do vibrante, do sofrível, do desejo, do disforme, do desmedido, do sexual, do mortificante, do dolorido, do embriagante, do voluptuoso, do desintegrado, do musical e do trágico (estas duas últimas foram amplamente estudadas por Nietzsche).

Ainda é preciso considerar que o Surrealismo, bem como outras vanguardas, foi uma abordagem “interartes”, visto que ofereceu subsídios conceituais e estéticos tanto para a Literatura em seus vários gêneros, como também para as artes visuais, para a fotografia, pintura, cinema, e no caso de Buzzati, para o seu *Poema em quadrinhos* (1969).

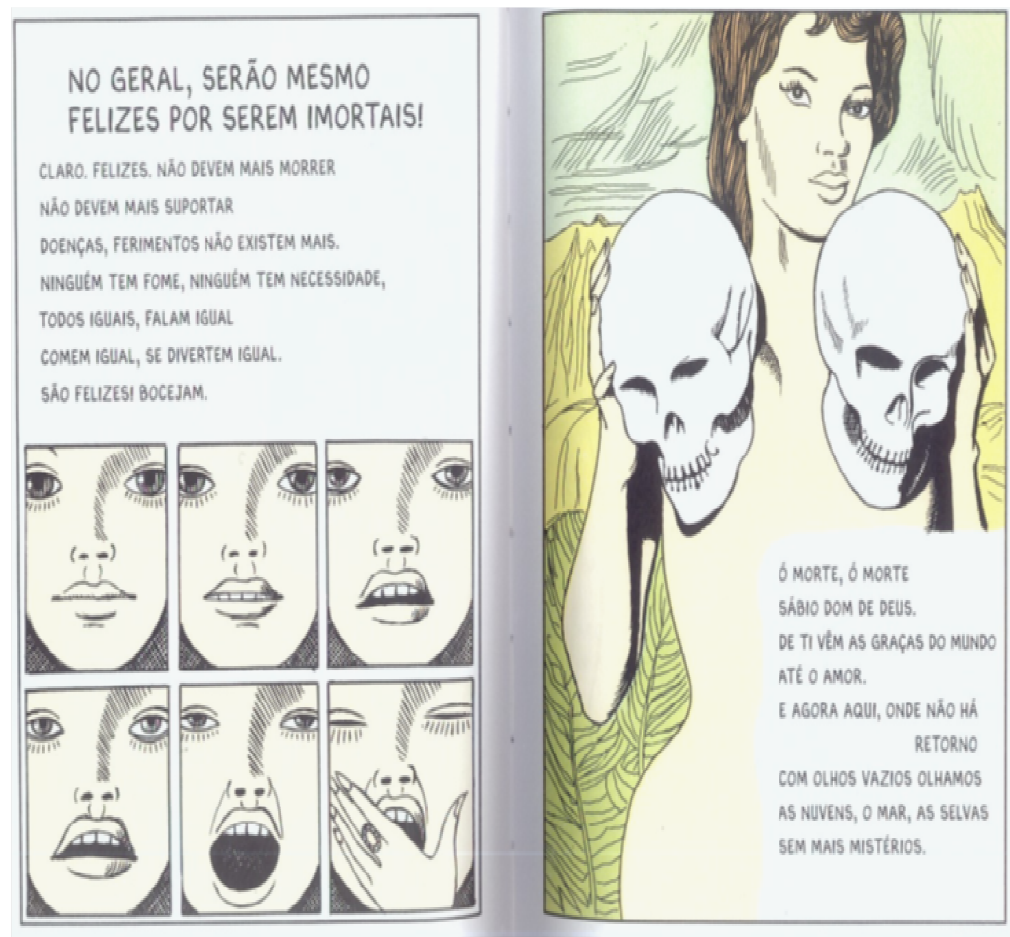
Nessa perspectiva, arrola-se como fundamental para o desenvolvimento desta dissertação o entrecruzamento das perspectivas estéticas oferecidas pelo mito órfico e pelo Surrealismo, aliadas ao horizonte teórico da Intermidialidade, a fim de explorar qualitativamente a riqueza semiótica da obra buzzatiana em questão, sabendo também que o próprio autor italiano era um artista “interartes”, que ao interseccionar expressões artísticas da poesia e da pintura surrealista nos ofereceu uma terceira via que se apresenta como surreal, mitopoética em um gênero *mix*, que vem a ser os quadrinhos<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Uma amostra bem interessante da força da linguagem dos quadrinhos é o livro clássico de Scott MacCloud *Desvendando os quadrinhos* (1995), escrito no formato de quadrinhos para realizar justamente um trabalho teórico-reflexivo sobre essa modalidade artística, transformando-se num verdadeiro metagênero, discutindo as características essenciais da linguagem dos quadrinhos a partir da exposição concreta dessas características. Trata-se de algo genial e conclusivo sobre o caráter *mix* da nona arte. MacCloud (1995) conclui didática e

Na mesma orientação, a arte dionisíaca traduz a vida em metamorfose, proporcionando, portanto, uma abertura rumo ao novo, ao desconhecido. A luta trágica de Orfeu para se reconciliar com sua amada já morta, Eurídice, constitui talvez uma das maiores expressões mitológicas da arte dionisíaca em função da presença de muitos elementos caracterizadores desse tipo de arte: tragédia que obviamente está atrelada ao desfecho mortal do herói, *catabasis* ao Hades e musicalidade promovida pela áurea lira de Orfeu, o que instaurou toda a tradição lírica na poesia. Ocorre em *Poema em quadrinhos* a clássica relação entre Eros e Tântatos (ver imagem da Figura 2), que está entrelaçada de algum modo com o mito órfico.

Vejamos a sintetização do amor e da morte, base do mito órfico feita por Buzzati, sem, contudo, deixar de traçar um quadro ideológico das misérias humanas que cessam com a morte:



**Figura 2** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

ludicamente que o próprio conceito de quadrinhos é mutante e que as gerações futuras contestarão os conceitos atuais, e que deve ser assim mesmo. (MAcCLOUD, 1995, p. 23).

Nota-se também que a poesia nasceu igualmente interartes, especialmente com a música e com a pintura, de modo que Buzzati ao aproximá-la novamente da pintura e criativamente dos quadrinhos evidencia um processo de continuidade desta tradição.

As relações da literatura, principalmente com a poesia, e a pintura é uma das mais antigas relações interartes existente. Desde as considerações dos gregos e latinos (MELLO, 2010, p. 216), evidencia-se esta ligação embrionária do que hoje consideramos estudos interartes (Clüver, 1997) e, mais recentemente, estudos de mídia (Clüver, 2006, 2011). Assim, esta etapa de relação entre a poesia e as artes visuais, notadamente a pintura foi extremamente revisitada ao longo da história literária e parece ter propiciado novas interações, entre as quais se inserem às vinculadas aos estudos entre literatura e Histórias em Quadrinhos (HQ's).

Há atualmente uma grande expansão de possibilidades de relações interartísticas, inclusive com mídias da comunicação de massa, evidenciando novas reconfigurações e possibilidades de contato entre as artes, talvez em função do reconhecimento do status artístico a manifestações que em tempos pretéritos não gozavam de tal prestígio (a história do cinema é exemplar disso). É neste contexto, que surgem obras literárias enfocando, por exemplo, elementos das histórias em quadrinhos, da música, do cinema, da fotografia, o que tem exigido dos analistas uma maior flexibilidade de olhar e de construção de metodologias, problemas de pesquisa, de modo a garantir, no debate comparativo, a necessária complexidade para se entender e criticar as *multiartes*, como é o caso das HQ's, que, segundo Hoek citado por Paula (2006, p. 298) classificam-se como mixmídia exatamente porque entrelaçam ao menos duas mídias de forma indissociável. Na mesma linha, Clüver (1997) pondera que os quadrinhos vistos como mixmídias “contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto” (CLÜVER, 1997, p. 8).

Neste contexto, Clüver (2006) acrescenta a importância da intertextualidade para os estudos de intermedialidade e dos estudos interartes, o que é essencial ao se pensar o estudo de HQ's:

Minhas observações sobre intertextualidade e intermedialidade devem ter indicado, entre outras coisas, que um texto isolado – seja lá em que mídia ou sistema sóico – pode representar um rico objeto de pesquisa para os Estudos Interartes, da mesma forma que um texto literário isolado, considerando suas implicações intertextuais, já se oferece ao comparativista, frequentemente, como objeto de pesquisa promissor. (CLÜVER, 2006, p 16).

É nesse sentido que examinar o trabalho intertextual de Buzzati com o mito órfico se mostra muito promissor. Orfeu, filho da Musa Calíope e de Apolo, é um personagem mítico

de várias versões, da qual o escritor Dino Buzzati oferece mais uma contribuição a esta vasta e imensa tradição cultural e poética de reescrituras artísticas ligadas a Orfeu e Eurídice.

Cabe questionar inicialmente se a obra de Buzzati ultrapassou os limites da arte ao lançar lado a lado a poesia e a HQ, desfazendo-se, de algum modo, eventual hierarquia existente entre essas expressões artísticas. Em nosso entender, Buzzati foi extremamente ousado nesse diálogo, principalmente se consideramos o período de construção da obra *Poema em quadrinhos*. O período dos anos de 1960 na Europa e nos EUA foi marcado pelo vertiginoso crescimento das produções de HQ, mas ainda havia incertezas quanto ao reconhecimento dessa expressão como sendo artística. Isso se devia, ao menos em parte, pela natureza de comunicação de massa que subjazia e subjaz a constituição estética da HQ. Ao explorar e redesenhar o mito órfico, numa imersão surrealista, Buzzati investia numa obra carregada de referências estéticas multifacetadas para tentar garantir a multiplicidade de olhares estéticos com relação a essa obra poética em quadrinhos ou quadrinhos poéticos. Tanto isso se verifica que, dada à multiplicidade de autores e referências literárias, mitológicas e visuais contidas em *Poema quadrinhos*, somente falaremos de algumas delas ao longo dessa dissertação.

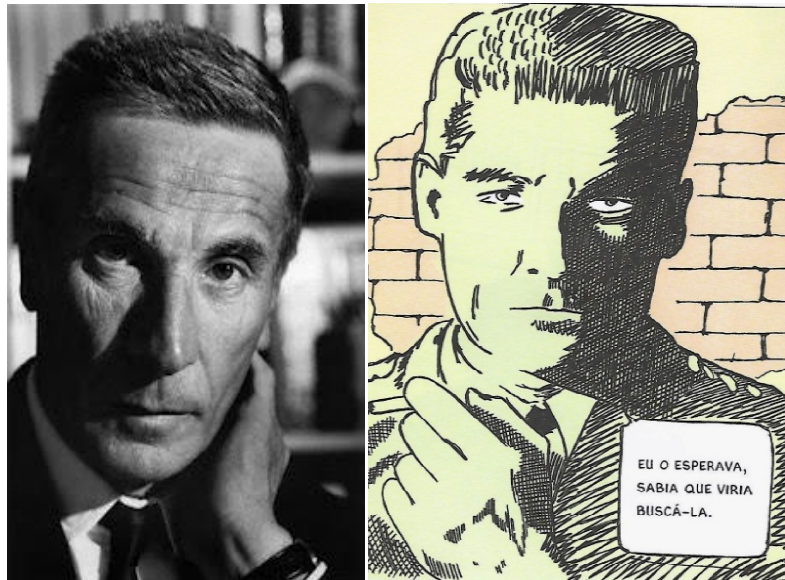
Nesse sentido, essa obra de Buzzati se sintoniza ao seu tempo histórico e promove um alargamento do que pode ser considerado poético e também problematiza as formas possíveis de se fazer quadrinhos. De um ponto de vista mais ideológico, sua obra reposiciona linguagens artísticas aparentemente distantes entre si e nos faz olhar para HQ como uma expressão tão artística quanto à poesia. Não podemos perder de vista que Buzzati era crítico em relação à cultura de massa e indústria cultural, de maneira que seu trabalho de hibridizar artes e mídias pode também ser visto como uma alternativa crítica frente a outras formas artísticas esvaziadas de sentido e que apenas buscavam suprir a lógica mercadológica de consumo de arte e literatura. Isso se torna bastante visível em *Poema em quadrinhos* ao expor as ninfas (Dioniso é também o deus das mulheres, conforme aponta Eudoro de Souza em seu texto “Dioniso em Creta”)<sup>8</sup> que rodeiam a vida de Orfi, mas que também podem ser vistas como prostitutas, abrindo caminho para diversas questões e discussões sociais em torno dessa problemática.

É nesse sentido que a via estética também pode empreender discussões de ordem ideológica, o que dá mais riqueza ao projeto artístico de qualquer autor. Essa digressão é importante para não se pensar em Buzzati como um autor alienado e desengajado

---

<sup>8</sup> KERÉNYI *Apud* SOUZA, p. 181. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/organon/article/download/38709/24811>. Acesso em: 01 fev. 2017.

socialmente, ao contrário, ao discutir fortemente questões ontológicas e existenciais o autor problematiza exatamente seu tempo histórico e suas contradições. O filósofo Jean-François Mattéi (2002) discute em sua obra *A barbárie interior. Ensaio sobre o i-mundo<sup>9</sup> moderno* as contradições da barbárie numa perspectiva histórica e interdisciplinar. Entre os autores que o filósofo lança mão nesse debate estão Hannah Arendt, Theodor Adorno, Nietzsche e Dino Buzzati. Nesse livro, Mattéi (2002) trata e antevê inclusive o adensamento de uma voz ideológica que prega o fim das ideologias, algo que estamos, infelizmente, experimentando no Brasil e no mundo atual e com extrema clareza e em franca expansão. A ideia de que “nascemos póstumos” é defendida por Mattéi e isso ocorre justamente pelo desapego radical de nossas origens e da perda de sentido do nosso início primordial, que, em síntese, esse começo pode ser visto a partir de nossas origens mitológicas, e que no caso de Buzzati, seria a tradição grega e italiana. Nessa perspectiva, a arte (principalmente a poesia e a mitologia) continuaria a ser um dos últimos bastiões contra o esvaziamento completo da humanidade, ao mesmo tempo em que seria a forma expressiva de representar essa mesma desumanização e reificação. Na tentativa de fugir a esse mundo reificado ou pelo menos amenizá-lo, Buzzati inclusive insere-se (é uma possibilidade de análise), ao nível de personagem, em *Poema em quadrinhos*, conforme vemos no confronto de uma foto do autor com imagens da obra:



**Figura 3<sup>10</sup>** Fotografia de Buzzati

**Figura 4** Autorrepresentação de Buzzati em *Poema em quadrinhos*

Dessa forma, voltar ao mitológico é questionar a barbárie de nosso tempo e Buzzati

<sup>9</sup> MATTÉI, Jean-François. *A barbárie interior. Ensaio sobre o i-mundo moderno*. Tradução de Isabel Maria Loureiro. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

<sup>10</sup> Disponível em: <http://www.compartelibros.com/autor/dino-buzzati/1>. Acesso em: 29 jan. 2017.



fez isso a partir de outra referência estética: o surrealismo, que, como sabemos, não é mera tentativa de fuga da realidade, mas uma maneira de problematizar o real. Assim, a poesia penetraria no universo midiático e este se entranharia naquela. É nessa linha que a metáfora desértica que perpassa boa parte da obra de Buzzati e é retomada em *Poema em quadrinhos*, inclusive para finalizar o texto, precisa ser lida, ou seja, o deserto em Buzzati remete-nos ao vazio da existência moderna, mas também nos direciona para o fracasso dos modelos neoimperialistas, fascistas e nazistas: “Os últimos reis das fábulas se encaminhavam para o exílio” (BUZZATI, 2010, p. 219). A desesperança no futuro retorna em “Cantarei a história mais bela, cantarei o amor que aqui vocês não têm. – Claro que temos, Orfi. – Não têm, não. Aqui o amor é saudade, saudade e só. Sem esperanças de futuro. E eu posso...” (BUZZATI, 2010, p. 202), ao passo que a resposta de Eura conecta-se justamente na impossibilidade de um retorno a um mundo amoroso, fabular: “ – Não, as suas canções não são o bastante. Aqui domina a grande lei. Não acredite nas velhas fábulas.” (BUZZATI, 2010, p. 202). A crítica de Buzzati a modernidade e ao próprio conhecimento moderno, e que não se converteria, portanto, a uma alternativa de futuro, pode ser vista em:

Os trens os expressos da eternidade da morte partem às 199 horas e quinze minutos, à zero hora e dois minutos, para onde? Partem. O restante é o segredo da segunda vida, se existe, é a dúvida, é a pergunta que não perece. Para destinos remotos e incognoscíveis. O chefe da estação dá o bendito apito, a locomotiva se move e solta fumaça, as janelas estão iluminadas, os cozinheiros das companhias internacionais andam agitadíssimos para cima e para baixo, chegou Toscanini, está a bordo Marilyn, entrou Einstein, também Magritte, vamos, vamos partamos para as lonjuras, as aventuras. Para a... a... – Você não quer dizer a vida? – Não, não, *ardon*, simplesmente o vapor, a fumaça, a velocidade. (BUZZATI, 2010, p. 193-194).

Reparemos que a crítica ao contexto histórico se dá no âmbito também da discussão ontológica e existencial, de modo que todas essas dimensões estão impregnadas de questões ideológicas do tempo presente da narrativa. Dessa maneira, Buzzati retoma, por meio de imagens modernas, em perspectiva crítica, as referências mitológicas sobre o barqueiro grego, por exemplo, em “O chefe da estação”, “locomotiva”, que nos levam a destinos “remotos” e “incognoscíveis”, de forma que o conhecimento moderno não é suficiente para explicar o destino final. Há também o jogo com as palavras “velocidade” e “eternidade”, imagem impensável aos olhos da lógica, mas que na metáfora “Os trens os expressos da eternidade da morte” partem numa hora infinita, ou a qualquer hora. Apenas partem incessantemente, ou seja, associa-se a ideia de modernidade (velocidade) ao debate mais amplo, metafísico, ontológico e mitológico sobre eternidade. Vemos, por isso, nesse fragmento, um debate inicialmente futurista, inscrito nas palavras “locomotiva”, “expresso” e “velocidade”, entre outras, mas o debate segue para um campo mais surrealista, pois a precisão temporal que estas

“maravilhas modernas” poderiam sugerir se endereçam para o mundo surreal, sinalizado pela marcação da hora de chegada do trem: “partem às 199 horas e quinze minutos, à zero hora e dois minutos” e também pela ideia de partida do expresso para o etéreo, isto é, para um espaço geográfico nulo, o grau zero da existência: “para onde? Partem”.

Na mesma direção, em “os cozinheiros das companhias internacionais” vemos também uma crítica ao então crescente “multinacionalismo” empresarial no campo do transporte. Aqui as pessoas mortas, inclusive famosos cientistas (Einstein), artistas (no caso do fragmento acima, são mencionados um **pintor surrealista** belga, Magritte, um maestro italiano e uma atriz americana) são conduzidos ao reino dos mortos nessas barcas modernas e luxuosas, mas irão ao mesmo lugar que todos, ou a irão a lugar nenhum. Ao cabo, seríamos apenas vapor, fumaça e velocidade. Assim, a obra de Buzzati não se isentou de realizar crítica social e política, ao contrário, mesclou essas questões em suas recuperações míticas de Orfeu e que fora redesenhado pelo olhar surrealista do autor italiano. As reflexões de Buzzati ocorrem num universo literário não realista, é verdade, mas elas não deixam de ser reflexos desse também. A obra de Buzzati em questão retoma e converge, segundo nossa avaliação, com as ponderações de Ana Laura dos Reis Corrêa (2015), para quem a arte no universo capitalista parte do cotidiano e retorna a ele e se embebe de consciência ao refletir sobre a fragmentação e fetichização da vida cotidiana:

No mundo criado pela arte, o homem se eleva sobre o seu cotidiano (trata-se, para Lukács, do homem inteiramente), pode vê-lo como um todo coeso que se reflete no mundo fechado e reduzido da obra literária. Na arte, o próprio cotidiano é elevado, uma vez que o homem pode conhecê-lo de forma mais exata e profunda, para voltar a ele enriquecido de uma consciência que até então não tinha. Dessa forma, a arte sempre volta para o lugar de onde partiu: a vida cotidiana. Essa volta, no entanto, não é um andar em círculos, mas uma conquista humana, um avanço, uma resistência do homem ao mundo fragmentado pela fetichização da vida cotidiana na sociedade capitalista. (CORRÊA, 2015, p. 11).

Outro exemplo bem marcado em *Poema quadrinhos*, sobre a crítica social que Buzzati encampa nessa obra, pode ser verificado abaixo, em passagem em que há uma contundente crítica ao estilo de vida “elegante”, “na moda” da elite de Milão, uma das capitais europeias da moda. Até mesmo o arquiteto que construiu o espaço da festa (caso do engenheiro Cláudio Nocini), uma edificação elegante, é o da moda.



**Figura 5** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

Portanto, talvez a forma híbrida da obra buzzatiana tenha sido o modo que ele encontrou para circular suas ideias, criticando a cultura de massa por “dentro”, de modo que seu trabalho não pode ser visto como uma forma palatalizada de transpor a poesia e a mitologia para a HQ, ao contrário, essa obra mostra, inclusive por seu trajeto de leitura fragmentário e não linear, que é preciso muito esforço para adentrar nas suas mensagens, carregadas de dialogias e intertextualidades.

Em *Mitologias*, Barthes (2001) procura articular e definir o estatuto das narrativas midiáticas em comparação aos mitos (MAIGRET, 2010. p. 173). De acordo com Maigret (2010), retomando Barthes, “o próprio dos mitos é tornar inquestionável aquilo de que falam, não mascarando-o, mas naturalizando-o, tornando-o evidente” (idem). Sobrevém que a obra de Buzzati objeto do *corpus* problematiza a visão barthesiana, pois, para Maigret, “Barthes se distancia de toda interpretação em termos de manipulação” (idem), na medida em que parece sim ser possível não apenas atualizar a narrativa mítica, mas também inaugurar novos

sentidos, ainda que permaneça boa parte da estrutura e perspectiva originais. Há, neste sentido, novos horizontes de exploração da função mítica no mundo atual. Este é um debate de extrema relevância sobre o pensamento de Barthes e sua contribuição merecerá análise durante a escrita da dissertação.



**Figura 6** Nicolas Poussin, *Landscape with Orpheus and Euridice*, 1648. Óleo s/ tela, 48,82 x 39,37. Musée Du Louvre, Paris, França, 1648<sup>11</sup>



**Figura 7** *The Nurture of Bacchus*: 1630-35<sup>12</sup>

Embora essa tenha sido a opção buzzatiana, a estruturação formal dos quadrinhos dão pouca margem para uma concepção artística sem planejamento (obviamente a arte dionisíaca não se confunde com falta de planejamento, mas com um impulso criador e imaginativo que exacerba as emoções num fluxo menos controlado em relação ao projeto apolíneo), especialmente no caso de uma obra que dialoga intertextualmente com a tradição mitológica

<sup>11</sup> Disponível em: <http://www.abcgallery.com/P/poussin/poussin69.html>. Acesso em: 01 jul. 2015.

<sup>12</sup> Disponível em: [http://hoocher.com/Nicolas\\_Poussin/Nicolas\\_Poussin.htm](http://hoocher.com/Nicolas_Poussin/Nicolas_Poussin.htm). Acesso em: 01 jul. 2015.

como é o caso do seu *Poema em quadrinhos* (1969). Nessa ótica, vejamos como Friedrich (1978) defende a natureza apolínea da lírica moderna:

O poeta se transforma naquele que se aventura em campos linguísticos até então não trilhados. Todavia está provido com os aparelhos de medição de seus conceitos que permitem a ele, a qualquer hora, o controle sobre si mesmo e o resguardam da força avassaladora do sentimento banal. O encantamento que pode emanar de poesias modernas é refreado pelo homem. Acima de suas dissonâncias e obscuridades domina Apolo, a clara consciência artística. Já desde inícios do século XIX, a emoção inspiradora tinha perdido prestígio, como única legitimação da qualidade poética. No entanto, surgiram frutos tardios. A opinião pública ficou muito tempo presa a eles. Seu modelo admirado era um poeta alemão do século XX que tem grandeza artística, mas sem caracteres sexuais definidos. A poesia lhe foi "imposta" em meio a "tormentas noturnas", saltou-lhe "em sentimento franco" de tal modo que "a mão tremia e os tecidos estalavam"; em seguida, relatou com minúcias este "êxtase" a princesas, condessas, damas, a "muito dignos e caros senhores", com muitos "de qualquer modo" e "em algum lugar" e com os mais nobres genitivos. Isto teve consequências fatais e conduziu a uma sombria confusão entre este caso particular e a poesia em geral. (FRIEDRICH, 1978, p. 162).

O mínimo que se pode aventar é que a perspectiva buzzatiana contesta a hegemonia apolínea na poesia, dando eco também ao lado dionisíaco da arte literária. Em sua tese sobre arte moderna de ordem apolínea, Friedrich (1978) reforça a ideia afirmando que se trata de uma poética ontológica. Ele reconhece também a existência de uma matriz estrutural entre as artes modernas, dando como exemplo as relações entre a poesia e a música.

Realmente não é possível pensar-se a relação dionisíaca em Buzzati nos termos do que se compreendia a arte de pendor dionisíaco até o Romantismo. Ali a livre inspiração e a liberdade caótica não são exatamente os procedimentos de construção utilizados pelo artista italiano, que é sempre bom lembrar, também era artista plástico e dominava tanto um quanto outro código dessas disciplinas artísticas. Assim, o dionisíaco na obra buzzatiana deve ser visto como uma temática e como uma visão de mundo que quer reconduzir o olhar moderno para aceitar a imperfeição da vida e se insurgir contra os perigos que esta sempre nos oferece.

Em *A visão dionisíaca do Mundo* (publicada em 1870), Nietzsche enfatiza em sua passagem introdutória uma precisão e uma conexão ao que pensamos ao longo do trabalho que merece destaque:

Os gregos, que nos seus deuses expressam e ao mesmo tempo calam a doutrina secreta de sua visão de mundo (Weltanschauung), estabeleceram como dupla fonte de sua arte duas divindades, Apolo e Dioniso. Estes nomes representam, no domínio da arte, oposições de estilo que quase sempre caminham emparelhadas em luta uma com a outra, e somente uma vez, no momento de florescimento da "Vontade" helênica, aparecem fundidas na obra de arte da tragédia ática. Em dois estados o homem alcança o sentimento de delícia da existência, a saber, no sonho e na embriaguez. A bela aparência do mundo onírico, no qual cada homem é um artista completo, é o pai de toda arte plástica e, como iremos ver, também de uma metade importante da poesia. (NIETZSCHE, 2005, p. 54).

Vemos que arte plástica e poesia são dois domínios da arte que conjugam a potência da orientação dionisíaca ainda no século XX, a despeito do que pensa contrariamente Friedrich (1978). Nietzsche (2005) busca nessa obra de sua juventude reivindicar uma inclinação dionisíaca de nossa era. Posteriormente, em outros dos seus muitos escritos estético-filosóficos, ele irá reafirmar sua tese inicial. Sobre os dois deuses irmãos da arte, Nietzsche (2005) estabelece que Apolo estabelece suas idiosincrasias a partir da ideia de beleza onírica e do conhecimento:

Em que sentido Apolo pôde ser feito o deus da arte? Somente na medida em que é o deus da representação onírica. Ele é o “aparente” por completo: o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho. A “beleza” é seu elemento: eterna juventude o acompanha. Mas também é o seu reino a bela aparência do mundo do sonho: a verdade mais elevada, a perfeição destes estados, em contraposição com a realidade do dia lacunarmente inteligível, elevam-no a deus vaticinador, mas tão certamente também a deus artístico. O deus da bela aparência precisa ser ao mesmo tempo o deus do conhecimento verdadeiro. Mas aquele tênue limite, que a imagem do sonho não pode ultrapassar, para não agir patologicamente — quando a aparência não só ilude mas engana —, não pode faltar na essência de Apolo: aquela delimitação comedida, aquela liberdade diante das agitações selvagens, aquela sabedoria e calma do deus escultor. Seu olho precisa ser “solarmente” calmo: mesmo que se encolerize e olhe com arrelia, jaz sobre ele a consagração da bela aparência.

Ao passo me que a arte dionisíaca:

Por outro lado, repousa no jogo com a embriaguez, com o arrebatamento. São dois os poderes que principalmente elevam o homem natural ingênuo até o esquecimento de si da embriaguez, a pulsão da primavera (*Fruhlingstrieb*) e a bebida narcótica. Seus efeitos estão simbolizados na figura de Dioniso. O *principium individuationis* é rompido em ambos os estados, o subjetivo desaparece inteiramente diante do poder irruptivo do humano-geral, do natural-universal. As festas de Dioniso não concluem tão só a ligação entre os homens, elas reconciliam também homem e natureza. Voluntariamente a terra traz os seus dons, as bestas mais selvagens aproximam-se pacificamente: coroados de flores, o carro de Dioniso é puxado por panteras e tigres. Dioniso está para a natureza assim como a estátua está para o artista apolíneo. (NIETZSCHE, 2005, p. 54).

Sobre este ponto, há várias questões importantes, uma delas refere-se ao retorno dionisíaco ao mundo natural, algo que também será defendido pelos artistas surrealistas. Para acessar esse mundo, faz-se necessário jogar com a embriaguez e neste ponto o Surrealismo também se conecta a arte de Dioniso. A música órfica inicialmente composta na apolínea lira - embora seu poder comovedor já seja um aspecto dionisíaco, conforme leitura de Nietzsche (2005, p. 56) faz da música grega -, transforma-se com Buzzati no violão de Orfi<sup>13</sup>. Outro ponto interessante, é que o onírico tem como base inicial o apolíneo, segundo Nietzsche, mas que no contexto buzzatiano está plenamente investido de um caráter dionisíaco.

<sup>13</sup> Apenas como lembrança, o violão também será utilizado como substituto da lira na peça *Orfeu da Conceição* (1954), de Vinícius de Moraes.

O termo “arrebato” num sentido não cristão dito por Nietzsche também é caro ao mito órfico, pois essa é a busca de Orfeu por sua amada, embora seja irresistível olhar para trás, indo completamente contra a racionalidade apolínea e socrática que se esperava nesta situação. O deus do conhecimento e da luz não habita o submundo em que Eurídice se encontra morta. Ao realizar, a descida ao hades, a *catabasis*, Orfeu está completamente inseguro do que esperar. O tempo e o que espera dele se retrai em favor da eternidade. O culto à morte em conexão a um aparente contrário seu, qual seja, a eternidade, são elementos estruturais da consciência grega, daí porque a história e poesia são aspectos dessa mesma moeda desde os tempos aristotélicos (Aristóteles separou essas dimensões do pensamento grego, mas essa divisão não impede ver a discussão sobre a eternidade tanto numa quanto noutra). Buzzati reconsidera essas questões da tradição grega e lança alguns questionamentos sobre o estatuto do eterno no campo das artes contemporâneas. A sua versão mítica de Orfeu corrobora essa leitura, sobretudo porque ele não se preocupou em manter-se fiel as versões mitológicas de Orfeu.

O modelo de “super-homem”, conceito também nietzscheano, é o homem renascentista, o protótipo de artista total. Buzzati não pode ser considerado um exemplo real deste modelo, mas a sua militância em várias artes pressupõe um determinado alinhamento a essa perspectiva.

Transportando o debate, por conexão ao exposto, para a cosmovisão surrealista, Paz (1982) reconhece que o “surrealismo não é uma poesia, mas uma poética” [...] “é mais ainda, e, sobretudo, uma visão de mundo. (PAZ, 1982, p. 209). Para Willer (2008) essa visão de mundo:

Abrange o modo como o surrealismo pensou a história da literatura; sua poética das correspondências, analogias e imagens; a visão do processo de criação, passando pela afirmação e discussão da escrita automática; a complexa relação entre poesia e vida, entre simbólico e o real, incluindo a questão do acaso objetivo. (WILLER, 2008, p. 281).

É preciso destacar historicamente a importância do surrealismo. Essa é uma das vanguardas artísticas mais importantes do século XX e que, portanto, expressava um modo de ver as transformações sociais e econômicas por que passava o período pós-Revolução Industrial.

Segundo Nazário (2008), “O termo “surrealismo” apareceu, pela primeira vez, numa carta que o poeta Guillaume Apollinaire dirigiu ao dadaísta Paul Dermée em 1917; ele usava aquela expressão para definir sua poesia, de preferência a *sobrenaturalismo*, observando que “surrealismo ainda não se encontra nos dicionários”” (NAZÁRIO, 2008, p. 23).

O epicentro irradiador da estética surrealista foi a cidade das luzes. Portanto, no contexto italiano de Buzzati outras vanguardas eclodiram inicialmente com mais força, como foi o caso do futurismo de Marinetti.

Ainda de acordo com Nazário (2008):

Os surrealistas desejavam transformar a vida e, nesse intuito, voltaram-se “contra” a literatura, a poesia, e a arte. Contudo, sendo o surrealismo mais um movimento literário, poético e artístico, seus representantes não podiam evitar que suas obras compusessem uma nova literatura, uma nova poesia e uma nova arte. (NAZÁRIO, 2008, p. 24).

Imbuído desse espírito, o interesse de Buzzati pelo surrealismo deu-se num contexto em que este movimento foi incorporado na Itália assistematicamente, conforme Pinto (2008): “De fato, o Surrealismo na Itália não surge como um movimento organizado” (PINTO, 2008, p. 17).

Pinto (2008) ancorada em Cirillo (2006) conclui que o surrealismo impactou os escritores italianos a partir da década de 1930 e 1940, ou seja, mais de vinte anos depois do advento do movimento na França. De todo modo, Pinto (2008, p. 17-18) esclarece a proeminência de Buzzati entre estes adeptos na Itália.

Uma das figuras mais representativas desta geração narrativa que dialoga com o Surrealismo é Dino Buzzati (1906-1972), considerado por muitos estudiosos uma figura isolada no panorama literário italiano do séc. XX.

Pinto (2008), afirma sobre o artista italiano que ele é: “Uma das figuras mais representativas desta geração narrativa que dialoga com o Surrealismo é Dino Buzzati (1906-1972), considerado por muitos estudiosos uma figura isolada no panorama literário italiano do séc. XX” (PINTO, 2008, p. 18).

E Pinto (2008) ainda defende que:

Buzzati sempre se mostrou indiferente à ideologia, à influência de grupos e correntes literárias; nunca assinou um manifesto nem acreditou no engajamento intelectual para a revolução, não manifestando abertamente nenhuma preocupação panfletária com o “senso coletivo” ou com a contestação e a revolução dos costumes como forma de libertação do homem da repressão e dos tabus. Pode ser chamado de artista multimídia. (PINTO, 2008, p.18).

Nesse aspecto, concordamos apenas em parte com a estudiosa, visto que a adesão de Buzzati ao surrealismo, pois o fato de não ter assinado manifestos não significa ausência de identificação com a estética surrealista, pois suas obras são provas inequívocas desses vínculos. Além disso, a indiferença com aspectos ideológicos também precisa ser examinada com cautela, conforme temos pontuado ao longo da dissertação.



Mas, afinal, como se deu inicialmente a relação de Buzzati com o universo surrealista? A nós nos parece, como possibilidade, que seu contato primeiro com os surrealistas ou com a visão de arte surrealista deu-se a partir das artes plásticas, sobretudo a pintura, inclusive porque em *Poema em quadrinhos* a força surrealista das imagens parece ser maior que no texto literário da obra, de forma que este último elemento de composição da obra, ainda não expressa a essência explosiva (em termos de sentido e significado) do surrealismo literário, embora seja inegável a presença de marcas surrealistas no texto.

Importante que não há exatamente relação hierárquica entre os surrealismos pictórico e literário em Buzzati, mas apenas níveis de aproximação diferentes em sua obra, o que na verdade parece supor elemento de complementação entre ambos os olhares sobre o surreal ou a partir dele, pois segundo o próprio Buzzati, o sonho, elemento de base do mundo surreal, é, para ele, muito caro: “Il sogno per me è molto importante”<sup>14</sup>.

Sobre o tipo de surrealismo concebido por Buzzati, Zangrandi (2013), em resenha do livro *Il tempo e l'evento: Dino Buzzati e l'«Italia magica»* (2010) de Alvaro Biondi postula que o surrealismo buzzatiano tem particularidades:

Buzzati não encontra e não” investiga os segredos do “eu”, mas os mistérios da realidade [...] Há um surrealismo buzzatiano, no entanto, de determinadas espécies: sonhos, pesadelos, mistérios, quando eles não são suportados ou sacralizados pela “questão eterna”. (Biondi de 2010 Apud Zangrandi, 2013, p. 180-181, tradução nossa)<sup>15</sup>.

Por outro lado, a serviço da riqueza da obra buzzatiana, *Poema em quadrinhos* é concebido sob os auspícios da arte apolínea, mas com o desejo ancestral de retornar à arte de Dioniso, seu canto e sua música em harmonia com a lira órfica. E nisso nada há de absurdo, pois como proclamou Paz (1982), cada poema é único e irrepitível, assim como a técnica que o produziu:

A dispersão da poesia em mil formas heterogêneas poderia nos levar a construir um tipo ideal de poema. O resultado seria um monstro ou um fantasma. A poesia não é a soma de todos os poemas. Por si mesma, cada criação poética é uma unidade autossuficiente. A parte é todo. Cada poema é único, irredutível e irrepitível. (PAZ, 1982, p. 18).

<sup>14</sup> Disponível em: <http://www.storie.it/letteratura/dino-buzzati-in-principio-e-il-sogno-guarda-lintervista-del-1962/>. Acesso em: 10 jan. 2017.

<sup>15</sup> Buzzati non ricerca e non indaga i segreti del proprio io, ma i misteri della realtà [...] Esiste un surrealismo buzzatiano, però di specie particolare: sogni, incubi, misteri, quando non sono sostenuti o alonati dalla “domanda imperitura. (BIONDI, 2010 Apud ZANGRANDI, 2013, p. 180-181, texto original).

Paz (1982) estatui ainda que a inspiração poética surrealista ocupa lugar central na medida em que suprime sujeito e objeto em favor da eclosão da poesia, de maneira que até o eu poético é apagado e substituído por uma espécie de força poética. (PAZ, 1982, p. 208-209). Nessa linha de raciocínio, o Surrealismo é destacadamente herdeiro da arte dionisíaca.

Esse aspecto de a técnica de criação poética e o poema serem únicos e irrepetíveis embaça a ideia de uma matemática apolínea absoluta em favor de uma luminosidade criadora que concorre com a inspiração dionisíaca. No caso do texto buzzatiano em apreço neste trabalho, não resta dúvida da singularidade da obra e de seu caráter inovador, pois esta une a experiência poética dialeticamente entre pensar, fazer e sentir; inspiração e transpiração, num jogo que somente os melhores poetas souberam se situar.

Outro ponto interessante na poética buzzatiana é que ela não nega a tradição literária. Ao contrário, estabelece novo olhar sobre ela. Isso vai noutra direção em relação ao que propugnava a maioria dos modernos e vanguardistas.

Tudo isso deixa transparecer claramente que a arte moderna não pode ser vista como um bloco e coerente. Ao contrário, ela se constitui de dissonâncias e contradições internas que potenciam sua força estética e poder comunicativo, de maneira que faz renascer mundos, personagens da tradição literária em conjugação com aspectos do cotidiano moderno. Tal característica faz com que o moderno seja em parte o recomeço da tradição agora revisitada e ressignificada em dois dos temas mais líricos que se conhece: o amor e a morte.

Assim, esse caráter dual do surrealismo buzzatiano, de orientação tanto apolínea em alguma medida quanto dionisíaco, pode também ser dito quanto à figura de Orfeu, com muito bem aponta Martín Cinto (2001), quanto ao perfil que chamaríamos de “interartes” de Orfeu:

Por extensão, Orfeu é também o deus de todas as artes e, portanto, sua forma mais elevada, a poesia. Reuni em si, Dioniso e Apolo, ele também conheceu o reino dos mortos e retornou. Finalmente ao ser despedaçado, transformou-se, e tornou-se infinitamente reproduzido. (MARTÍN CINTO, 2001, p. 98, tradução nossa).<sup>16</sup>

Neste sentido, voltar a Orfeu, o deus da poesia, está em plena sintonia com a recorrência e onipresença moderna da metalinguagem, pois falar deste lírico é situar os poetas e sua arte no caos da vida moderna, especialmente no pós-guerra que se encarregou de enterrar as esperanças de futuro para a humanidade.

---

<sup>16</sup> Por extensión, es Orfeo también el dios de todas las artes y, por tanto, de su forma más elevada, es decir, de la poesía. Reúne en sí a Dionisos y a Apolo, y es el que ha conocido también el reino de los muertos y ha regresado de él. También aquel que, finalmente, al ser despedazado, se reproduce transformándose infinitamente. (MARTÍN CINTO, 2001, p. 98, texto original).

É neste contexto, que surgem obras literárias, enfocando, por exemplo, elementos das histórias em quadrinhos, da música, do cinema e da fotografia, o que tem exigido dos analistas uma maior flexibilidade de olhar e de construção de metodologias, problemas de pesquisa, de modo a garantir, no debate comparativo, a necessária complexidade para se entender e criticar as *multiartes*, como é o caso das HQ's, que, segundo Hoek *citado por* Paula (2006, p. 298) classificam-se como “mixmídia,” exatamente porque entrelaçam ao menos duas mídias de forma indissociável.

Na mesma linha, Clüver (1997) pondera que os quadrinhos vistos como mixmídias “contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto” (CLÜVER, 1997, p. 8).

Por isso é que examinar o trabalho intertextual de Buzzati com o mito órfico se mostra muito rico. Orfeu, filho da Musa Calíope e de Apolo (curiosamente tem, em algumas de suas versões, origem genealógica apolínea, embora alimente sobremaneira o universo dionisíaco), é um personagem mítico de várias versões, da qual o escritor Dino Buzzati oferece mais uma contribuição a esta vasta e imensa tradição cultural e poética de reescrituras artísticas ligadas a Orfeu e Eurídice.

Sobre a magnífica história de Orfeu e Eurídice, bem como sua relação com os dois flancos da arte e da mitologia (Apolo e Dioniso), evocamos as sintéticas palavras de HACQUARD (1996), que destacam as características artísticas do herói Orfeu como algo singular, assim como narra rapidamente uma das versões mais conhecidas do mito:

Orfeu, que usa um dos nomes mais ilustres da mitologia, é filho da Musa Calíope e do rei da Trácia, Eagro. Contrariamente à maior parte dos heróis da antiguidade, a sua glória não provém do seu vigor físico, mas dos seus dons de poeta e de músico. Os encantamentos da sua voz ou da sua lira (ele passa por ter sido o inventor da lira com nove cordas; o número nove é alusivo ao número das Musas) seduziam as plantas, amansavam as feras e acalmavam os ânimos dos mortais mais perigosos. Os Argonautas serviram-se dos seus dons para marcar a cadência dos remadores, para apaziguar as emoções, mas também para acalmar as ondas impetuosas e mesmo para afrontar, vitoriosamente, as Sirenes, cujos sortilégios foram vencidos pela força dos seus cantos. Atribui-se a Orfeu, depois de uma viagem que ele teria efectuado no Egito, a instituição dos mistérios sagrados de Apolo e de Dioniso. O poeta desposou a ninfa Eurídice, que amou profundamente. Certo dia, Aristeu, filho de Apolo, seduzido pelos encantos de Eurídice, tentou violá-la. Ao fugir, a jovem pisou uma víbora que a mordeu, acabando por morrer em consequência desta ferida. Mas Orfeu recusou resignar-se e decidiu descer aos Infernos para ir procurar a sua mulher perdida. Os sons da sua lira e os seus gritos de dor foram tão convincentes que Hades e Perséfone se deixaram tocar e devolveram Eurídice a seu marido. Impuseram-lhe, no entanto, uma única condição: que Orfeu, ao longo do trajecto subterrâneo, não se voltasse para trás. Acontece que o poeta, ou porque quisesse verificar se os deuses tinham cumprido a sua palavra e Eurídice o seguia ou porque não resistisse ao desejo de olhar a sua mulher tão amada, se voltou antes de ter saído dos Infernos: Eurídice desapareceu então, imediatamente, e desta vez para sempre. Orfeu ficou inconsolável. A tal ponto que as mulheres da Trácia não puderam

suportar a sua indiferença e resolveram matá-lo, despedaçando o seu corpo em bocados que atiraram ao rio Hebro (uma outra tradição atribui o massacre às Mériades que acusavam Orfeu de favorecer Apolo - o mestre espiritual - em detrimento de Dioniso - o impulso vital). Mas a cabeça e a lira do poeta, conduzidas até ao mar, foram dar à ilha de Lesbos, cujos habitantes prestaram honras fúnebres a Orfeu e lhe construíram um túmulo. Em recompensa, Lesbos tornou-se o centro privilegiado da poesia. (HACQUARD, 1996, p. 224).

Ao contrário do Orfeu original, a versão órfica de Buzzati volta-se para o impulso vital, Dioniso e também para a noite, é carnavalizado e atualizado a um cronotopo (espaço-tempo) específico.

Há, neste sentido, novos horizontes de exploração da função mítica no mundo atual. Este é um debate de extrema relevância sobre o pensamento de Barthes e em convergência a ele há, por exemplo, Escudero (1980): “*Cuanto más se separa el mito del lenguaje cotidiano, cuanto más carácter simbólico adopta, mejor rescribe su capacidad ideológica, su reflejo de la sociedad, como muy bien señala Barthes*”. (ESCUADERO, 1980, p. 18).

Neste cenário, o problema explorado nesta pesquisa é verificar como Dino Buzzati transpôs as barreiras entre a poesia e a História em Quadrinhos para criar uma arte híbrida<sup>17</sup> que potencializa o caráter mixmídia das HQ's, por meio de uma linguagem igualmente híbrida para recriar o mito órfico.

Uma de suas últimas obras, *Poema em quadrinhos* (1969) é provavelmente o símbolo da fusão de todas as linguagens artísticas anteriormente utilizados por este escritor, jornalista e pintor que nunca parou de surpreender a crítica italiana e transalpina. Se Guillén (2005) apontou que o livro ilustrado foi um dos "canais artísticas de comunicação de natureza complexa" (2005: 130), a obra de Buzzati é corroborada. O romance, que também não é um novo uso, é feito através da sobreposição e hibridação de diferentes códigos artísticos; portanto, podemos distinguir vários elementos que se aproximam a certos protótipos genéricos, mas, ao mesmo tempo mostrar a realidade do pastiche, um capricho o mosaico que distancia da proposta do epicentro canônico. (POZO SÁNCHEZ, 2009, p. 63, tradução nossa)

<sup>18</sup>

A hipótese é de que o artista (escritor e artista plástico) italiano se serviu de forte diálogo com as imagens surrealistas para traduzir, intersemioticamente, o mito órfico, em

<sup>17</sup>“De início, a arte se apropriou do termo usado pela biologia para pontuar uma produção artística que se distancia do *modus operandi* aplicados no pensamento estruturalista, passando a mesclar conceitos e práticas não habituais até então. Assim, a hibridização apresenta um efeito mais amplo do que o seu significado primário: união de duas coisas”. (WANNER, *et al.*, 2010, p. 1530).

<sup>18</sup>Una de sus últimas obras *Poema a fumetti* (1969) es, probablemente, el símbolo de la fusión de todos los lenguajes artísticos empleados con anterioridad por este escritor, periodista y pintor que nunca dejó de sorprender a la crítica italiana y. Si Guillén (2005) apuntaba que el libro ilustrado era una de las “manifestaciones artísticas o cauces de comunicación de carácter complejo” (2005: 130), la obra de Buzzati así lo corrobora. La novela, que no es tampoco una novela al uso, está realizada mediante la superposición e hibridación de diversos códigos artísticos; de ahí que podamos distinguir elementos múltiples que lo acercan a ciertos prototipos genéricos pero que, al mismo tiempo, evidencian una realidad de pastiche, capricho o mosaico que distancia la propuesta del epicentro canónico. (POZO SÁNCHEZ, 2009, p. 63, texto original).

consonância ao exame de Pinto (2007) relativamente aos seus contos, para recriar o universo órfico dentro de um panorama contemporâneo e marcado espacialmente, aspecto este já pontuado por BARBOSA & VINHOLES (2007), no qual a imagem do *Hades*, por exemplo, é ressignificada por meio de um casarão metamórfico, um inferno simbólico e existencial, gerando novas representações e possibilidades hermenêuticas do mito e nova perspectiva do objeto estético literário, pois não se trata apenas de um quadrinho de tonalidade poética ou um poema que interage com o quadrinho, mas um novo gênero estabelecido inclusive no título da obra para demarcar este gênero.

O esteio estético do Surrealismo não poderia ser mais adequado à construção de uma abordagem intermediária como esta, uma vez que esta vertente das vanguardas artísticas figurou fortemente na disseminação e estabelecimento do modernismo, especialmente na poesia e na pintura.

Trata-se em realidade de uma arte *entre* os gêneros poéticos e o narrativo-sequencial da HQ que deixa fluida a noção tradicional de poesia e narrativa e de texto e imagem, havendo, aos moldes do surrealismo, um derretimento das fronteiras entre gêneros e signos. Perspectiva também compartilhada por Pilati (2011) <sup>19</sup>:

Ao que parece, a forma encontrada por Buzzati para se expressar é fruto de um profundo dilaceramento do criador quanto aos materiais que escolhe para dar vazão à matéria poética. Longe de ser um mero texto ilustrado, *Poema em quadrinhos* é um texto de grande densidade poética articulado, de maneira magistral, a um registro gráfico que não é apenas legenda imagética do texto, mas que funciona como uma instância outra da própria poesia que a criação buzzatiana emana. Nesse sentido, a obra também poderá ser lida como um grito órfico (pela possibilidade de resistência crítica da arte) no meio da pasmeira estética da indústria cultural. (PILATI, 2011).

Pilati (2011), convergindo ao que pensamos traduz com acurácia este processo de hibridização do texto buzzatiano, especialmente destacando a predileção do autor italiano pelas artes plásticas, presença esta bem marcante.

A fórmula de Buzzati, entre texto e imagem, surge, talvez, do dilema que foi indicado por ele mesmo em um livro de entrevistas, intitulado *Dino Buzzati, pittore* (1969). Como aparece reproduzido na edição brasileira, o artista afirma sobre o seu *métier*: “Sou um pintor que, por hobby, durante um período infelizmente bastante longo, fez-se também escritor e jornalista”. O mundo, no entanto, crê que seja o contrário e não ‘pode’ levar a sério minhas pinturas. (PILATI, 2011).

Há que se relevar também o grau de resistência estética impresso no *Poema em quadrinhos*, não fugindo do forte apelo intermediário que a arte vem passando desde o século

---

<sup>19</sup> Disponível em <<http://outraspalavras.net/posts/imagens-de-um-inferno-contemporaneo/>>. Acesso em 10/12/2014.

XX em razão do poder da indústria cultural. Buzzati realiza, segundo Pilati (2011) uma experiência contestatória e crítica das amarras desta indústria a partir de seus próprios mecanismos, processando uma espécie de carnavalização dos meios de produção artística hegemônicos e homogeneizadores.



**Figura 8** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010



**Figura 9** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

Este trabalho alinha-se às inquietações com referência ao estudo da literatura e outras artes ou mídias. É nesse contexto que surge o interesse de emitir, ao final, juízo crítico e analítico acerca da obra *Poema em Quadrinhos*, de Buzzati. A noite, uma metáfora muito explorada por Nietzsche para se referir ao mundo dionisíaco, está o tempo todo, como veremos no decorrer desta dissertação, ligada à proposta artística de Buzzati em seus quadrinhos poéticos ou poesia em quadrinhos.

Este autor tornou explícito seu grande interesse pela pintura, em algumas de suas obras que unem ilustrações surrealistas e literatura, como é o caso de nossa obra de referência: *Poema em quadrinhos* escrita em 1969, que faz uma releitura moderna do mito grego Orfeu e Eurídice, transportado para Milão, e nos leva a um mergulho em um universo infernal repleto de erotismo, tentações e fantasias que se entrelaçam em representações do real (personagens e situações) e o do imaginário mítico.

Sua opção pela cidade moderna como nova espacialidade do mito órfico justifica-se pela preferência instaurada no realismo fantástico e sua conexão com a realidade mais

próxima. Assim, desaparecem as referências explícitas ao *inferus* dantesco, perspectiva moderna notada em outras narrativas que tratam do *Hades* ou *inferus* a partir de século XX.

No entanto, o espaço narrativo não pertence ao romance literário menos inesperado e clássico: a descida do Orfi, um jovem cantor- ao inferno em busca de sua amada Eura não ocorrerá através de um espaço doloroso desconhecido, mas sim pelas ruas ordinárias da cidade de Milão. Longe de ser uma paisagem mítica, impregnada por imagens dantescas, Buzzati aposta em uma das características que definem o novo fantástico: a sua integração com a realidade mais próxima. A aparência do elemento fantástico desde as primeiras linhas da história é o *modus operandi* utilizado por Buzzati em suas histórias neofantásticas (Pozo, 2000), um recurso que Alzaraki J. (1990, 2001) identificado como o *modus operandi* deste tipo de característica fantástica século XX, porque, dessa forma, o surgimento de oblíquo, sentidos metafóricos ou figurativos é favorecido. . (POZO SÁNCHEZ, 2009, p. 64, tradução nossa)<sup>20</sup>.

Esta nova e singular orientação estética e espacial de Buzzati possibilita uma releitura do mito órfico, relativamente descompromissada com o mito fonte e suas versões tradicionais, embora vários traços da narrativa original sejam preservados, do ponto de vista do enredo e personagens centrais.

Como dito, há uma considerável dose de carnavalização de elementos da tradição literária e cultural em Buzzati, o próprio inferno sofre este processo dentro de uma atmosfera lúgubre de tonalidade pós-moderna, vazia, solitária e que, ao mesmo tempo, converge para uma aparente alegria promovida pela presença de mulheres seminuas e nuas que recebem Orfi em sua *catabasis* em busca de Eura.

---

<sup>20</sup> Sin embargo el espacio narrativo será, no por pertenecer a la tónica literaria clásica, menos inesperado y novedoso: el descenso de Orfi —un joven cantautor— a los infiernos en busca de su amada Eura no discurrirá a través de un espacio desconocido y doliente, sino a través de las calles ordinarias de la ciudad de Milán. Lejos de un paisaje mítico o impregnado de resonancias dantescas, Buzzati apuesta por uno de los rasgos definitorios del nuevo fantástico: su imbricación con la realidad más cercana. La aparición del elemento fantástico desde las primeras líneas del relato es el *modus operandi* empleado por Buzzati en sus narraciones neofantásticas (Pozo, 2000), rasgo que J. Alzaraki (1990; 2001) identificó como la forma de actuar de esta modalidad de fantástico característica del siglo XX ya que, de esa manera, se propiciaba la aparición de sentidos oblicuos, metafóricos o figurativos. (POZO SÁNCHEZ, 2009, p. 64, texto original).





**Figura 10** John William Waterhouse, *As ninfas encontrando a cabeça de Orfeu* 1900. Óleo s/ tela, 99 x 149 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York

## CAPÍTULO DOIS: A importância de Orfeu para as artes

*Quando a primeira nau, ousadamente,  
Desafiou o mar, em sua popa  
O Trácio as cordas dedilha da lira,  
Enquanto Argos contemplava as árvores,  
Até há pouco suas companheiras,  
Descer do Pélion para à praia virem.  
Os semideuses em silêncio ouviram.  
E os homens em heróis se transformaram.  
Pope, em sua "Ode ao Dia de Sta Cecília"*



**Figura 11** *Orfeu rodeado de animais*, Museu Cristão-Bizantino, Atenas<sup>21</sup>

Orfeu, um dos símbolos máximos da poesia no mundo ocidental, tem sido constantemente revisitado nas diversas artes, seja na Antiguidade Clássica como nos relembra a imagem acima, seja na contemporaneidade. Por ser uma figura do mundo das artes, um músico que entoava com sua lira as mais doces canções, sua imagem tem sido transmutada para contextos artísticos e culturais diversos. Por exemplo, no Brasil, é exemplar peça teatral *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, em que Orfeu é reconfigurado para o contexto dos morros cariocas. Ali ele é um legítimo malandro que vive a tocar seu violão, a lira moderna. Esta tradução do mito levada para o cinema<sup>22</sup> em duas versões, *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959) e *Orfeu* (1999) de Cacá Diegues.

Sobre estas obras, já há muitos estudos consistentes, como é caso de Diniz (2001) e Oliveira (2006), o que nos encoraja nesta pesquisa a perfilar por outros caminhos e obras que dialogam com o mito de Orfeu. Além de Vinícius, as líricas de Jorge de Lima e Carlos Drummond de Andrade também dialogaram com o mito de Orfeu.

*A escuridão alcançou-o ainda a caminho.  
O vale havia se estreitado, e o forte  
desaparecera atrás das montanhas  
sobrestantes. Não havia luzes, nem  
mesmo pios de pássaros noturnos,*

<sup>21</sup> Disponível em: <http://www.byzantinemuseum.gr/en/collections/sculptures/>. Acesso em 4 jun. 2015.

<sup>22</sup> Em se tratando de versão fílmica do mito órfico, vale lembrar *Orphée* (1950) de Jean Cocteau.

*apenas, de quando em quando, chegava o som de águas distantes.* (BUZZATI, 1986, p. 5).

No seu mais importante romance, citado em epígrafe, Buzzati também explora e ressignifica a simbologia do hades grego. O Tártaro é último ponto do inferno grego, morada dos Deuses e Titãs, composto também por um dos rios infernais.

Percebe-se que há pouca pesquisa, mesmo no campo dos estudos interartes ou de intermedialidade, entre as ligações da literatura (neste caso, poesia) e HQs. Assim, o texto de Buzzati apresenta-se como grande oportunidade de explorar a riqueza semiótica e metafórica do mito órfico em situação de hibridização artística e densidade imagética, trazidas pela poesia e pela narrativa da HQ. Neste caso concreto não é somente uma narrativa sequencial, mas aos moldes da arte surrealista, o texto de Buzzati entrelaça-se num jogo de mosaicos que se articulam de modo não linear e que a lógica, é posta à prova, dinamizando e refazendo o percurso poético e narrativo do mito órfico, onde a lira órfica se transmuta da poesia para a guitarra moderna.

## **2.1 A inserção do mito de Orfeu na problemática dos estudos de intermedialidade**

A contribuição desta investigação traduz-se em considerar o trabalho intermediário de Buzzati na releitura do mito órfico, bem como trazer à baila o debate sobre as potencialidades das artes híbridas (mixmídias) como *locus* privilegiado para os estudos intermediários.

A lição clássica de Eliade (1972) sobre o que vem ser o estatuto mitológico parece-nos ser pertinente, inclusive pela amplitude e condições de reapropriação dos eventos míticos no mundo atual:

A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo. (ELIADE, 1972, p. 11).

É interessante perceber que a própria criação da linguagem poética, da qual Orfeu é um dos símbolos, permeia esta relação com o sagrado, de modo que o mito órfico é ao mesmo tempo, uma das gêneses da poesia, de onde surge a própria palavra “lírica”. A figura de Orfeu também está ligada a Dioniso e a Apolo. Portanto, ao criar sua leitura de Orfeu, Buzzati precisou, de algum modo, “destruir” a tradição mítica para “reconstruí-la”, conforme seus próprios entendimentos de continuidade e ruptura da arte: “O símbolo de Dioniso encarna no pensamento de Nietzsche o devir como destruição e criação incessantes” (CORREIA, 2004, p. 61).

Na mesma linha de Eliade, Vernant (2001) argumenta que, por sua natureza coletiva, o mito não pode ser vislumbrado como algo restrito à inventividade pessoal: “Já não é mais tempo de falar dos mitos como se tratassem da fantasia individual de um poeta, da fabulação ficcional, livre e gratuita.” (VERNANT, 2001, p. 25). Trata-se sempre de uma concepção coletiva.

Ao escolher Orfeu<sup>23</sup> para dialogar, o artista italiano, metonimicamente, rediscute a própria dimensão artística, pois como pontifica Blanchot (2011), a descida de Orfeu ao *Hades* em busca de Eurídice é a própria potência da arte e sua amada é a expressão dos limites (aporia) da arte (BLANCHOT, 2011, p. 186).

Ainda segundo Blanchot (2011), Orfeu busca na noite os fins últimos da arte, abrindo mão do dia, pois “foi somente isso o que Orfeu foi procurar no Inferno. Toda a glória de sua obra, toda a potência de sua arte” (BLANCHOT, 2011, p. 187), ao passo que Buzzati quer permanecer na noite ou no sonho surrealista, numa espécie de limbo entre o mítico e o surreal.

Aliás, um fato que une a leitura de Blanchot sobre o mito órfico e a visão surrealista do mesmo mito por Buzzati é justamente o olhar, pois este é o que condena Orfeu (BLANCHOT, 2011, p. 189). A procura da inspiração mergulha no “regresso nostálgico à incerteza da origem” (BLANCHOT, 2011, p. 190).

Do mesmo modo, olhar para o surreal é se embrenhar na incerteza e no desconhecido do qual a única certeza que temos é o fracasso. Outra questão importante é justamente a liberdade que o olhar de Orfeu confere à própria obra (BLANCHOT, 2011, p. 191), Libertando-a de suas preocupações, dando azo à criação, “libertando o sagrado contido na obra” (*idem*), sendo novamente uma perspectiva igualmente presente no surrealismo, o mais órfico das vanguardas, segundo pensamos.

---

<sup>23</sup> Sobre o mito de Orfeu, Cf. (BULFINCH, 2002, p. 224-228). Há que se relevar esta como a base deste mito, sem levar em consideração as muitas variações existentes.

Ao comentar sobre os surrealistas, o mesmo Blanchot (1997) enfatiza e enaltece a “descoberta” da escrita automática desses artistas, pois:

Os surrealistas tiraram dessa “descoberta” as mais brilhantes consequências literárias e, para a linguagem, os efeitos mais ambíguos e mais variados. Nesse ponto, parecem sem ainda, em primeiro lugar, os destruidores. Combatem o discurso; tiram dele todo o direito de significar alguma coisa; como meio de relações sociais, de designação precisa, arrasam-no ferozmente. (...) a linguagem desaparece como instrumento, mas por se ter tornado sujeito. Graças à escrita automática, ela se beneficia da mais alta promoção. Confunde-se agora com o “pensamento” do homem, está ligada à única espontaneidade verdadeira: é a liberdade humana agindo e manifestando-se. (BLANCHOT, 1997, p. 90-91).

A segunda frente teórica que embasa o presente trabalho advém do debate sobre a *intersemiose*, posto que para se apreender as relações entre as artes do *corpus*, poesia e HQ, gerando uma nova arte híbrida, é necessário se desvelar os elementos semióticos de cada arte. E em particular para se processar a interpretação e dialética do Poema em quadrinhos de Buzzati.

Outra dimensão teórica importante que nos embasa neste debate, advém do conceito de *dialogia* bakhtiniana (2008, 2010) e que é precioso para se iniciar as relações intermédias e possibilidades de conexão do *corpus* e a mitologia de Orfeu. Como com toda tradição literária que criou imagens a partir do universo mítico, como é o caso do inferno dantesco que reaparece no *Poema em quadrinhos* do igualmente italiano Buzzati, mas ressemiotizado e carnavalizado para um contexto moderno, existencial e simbólico na cidade de Milão do século XX.

Retomando o pensamento de Bakhtin (2010), os conceitos de *carnavalização* e *paródia*, ambos fundamentais e indissociáveis na teoria bakhtiniana, são examinados para avaliar a proposta estética de Buzzati, tendo em vista as inversões e recriações relativas ao mito órfico. Para o entendimento da pluralidade de relações interartes contidas em Poema em quadrinhos, é preciso estabelecer e desenvolver as relações intertextuais entre o trabalho de Buzzati e o mito órfico, bem como entre as demais intertextos que esta análise pode suscitar.

Ainda no terreno intertextual, a obra analisada está completamente situada num contexto de reconfiguração da estética surrealista, de maneira que é imprescindível estudar também esta perspectiva estética para compreensão e explicação deste trabalho de Buzzati.

Para tanto, as contribuições de Breton, com o manifesto surrealista (1924), posto que o artista italiano se serviu de uma perspectiva estética que pregava a derrubada da lógica e que teve forte inserção tanto no campo literário quanto das artes visuais para traduzir intersemioticamente outro universo pouco apreensível pela lógica que é justamente a mitologia.

Vivemos ainda no reinado da lógica, eis, bem entendido, aonde eu queria chegar. Mas os processos lógicos, de nossos dias, só se aplicam à resolução de problemas de interesse secundário. O racionalismo absoluto que continua na moda só permite considerar fatos de pequena relevância de nossa experiência. Os fins lógicos, ao contrário, nos escapam. É inútil acrescentar que a própria experiência foram assinalados limites. Ela gira dentro de uma gaiola de onde é, cada vez, mais difícil sair. (BRETON, 1924, *Apud* TELES, p.179).

O que propõe Breton é a superação de limites estabelecidos por uma lógica estreita, uma gaiola, segundo a metáfora do artista francês. O surrealismo é uma proposta de experiência limite, que desafia nossas barreiras de pensamento lógico, é uma aporia que sempre perseguirá a intenção humana de dominar o mundo, o conhecimento e a realidade.

O desenvolvimento da arte do século XX foi enormemente influenciado pelas concepções artísticas de Breton e dos demais surrealistas, seja na literatura, pintura, cinema, teatro e até fotografia. O *Poema em quadrinhos* de Buzzati não somente é herdeiro desta tradição como também realiza sua proposta por meio de metalinguagem intrinsecamente ligada a esta orientação de Breton.

## 2.2 Orfismo e Dionisismo

A tradição órfica ou Orfismo é um conjunto muito amplo e complexo de relações rituais e religiosas da Grécia<sup>24</sup> que em muito superam a figura singular de Orfeu como mito.

---

<sup>24</sup> Hacquard (1996) enumera a genealogia da criação do universo na perspectiva da mitologia grega sob a ótica do orfismo no seguintes termos: “A doutrina órfica assenta em primeiro lugar numa explicação da origem do mundo. No começo era Cronos, o Tempo. Dele saíram Caos, o infinito, e Éter, o finito. A união de Éter e de Caos produziu um enorme ovo de prata, o ovo cósmico, cuja casca foi a Noite. Deste ovo nasceu o primeiro ser, simultaneamente macho e fêmea, dotado de várias cabeças e possuindo em si mesmo o germe de todas as coisas: Fanes - a luz - também chamado Protogonos - o primeiro nascido - e Eros. Depois do nascimento de Fanes, a parte superior do ovo transformou-se na abóbada celeste e a parte inferior na terra e nas suas profundezas. Depois, Fanes criou o sol e a lua. A continuação da narração é apresentada em duas versões diferentes: 1 - Fanes e a Noite geraram urano, o Céu, e Geia, a Terra, tendo sido ele, igualmente, o responsável pelo nascimento de Zeus. 2 - A Noite (que nesta versão é filha de Fanes) gerou urano e Geia. Urano reinará sobre o Universo material, enquanto Fanes reina sobre o mundo do espírito. Depois o casal Céu-Terra - retomamos aqui a mitologia tradicional - dará origem aos Titãs. Um deles, Cronos, destrona o seu pai e é, por sua vez, destronado por Zeus, seu filho. Este irá devorar Fanes que tinha a soberania do mundo imaterial, a fim de assegurar a unidade indissolúvel da matéria e do espírito. Mais tarde, juntamente com Perséfone, sua filha, gerará Zagreu, a divindade principal do Orfismo. Mas a criança será raptada pelos seus inimigos, que desfazem o seu corpo em pedaços, a fim de o devorar. Angustiado Zeus irá então ressuscitá-lo na forma de Dioniso. Mais importante ainda do que a teoria sobre as origens do Universo é a doutrina órfica relativa ao destino do homem. No princípio, as almas, imortais, criadas pelos deuses, viviam no céu. Mas devido a uma mácula indeterminada, espécie de pecado original, elas caíram em degradação e foram condenadas a viver sobre a terra, prisioneiras de um corpo humano ou animal. A partir de então, cada alma deveria efectuar uma série de migrações de um corpo para outro, que correspondiam aos diferentes estádios necessários para a purificação. Após duas encarnações sucessivas, a alma descia aos Infernos, onde expiava os seus pecados. E finalmente, quando tivesse atingido a regeneração perfeita, era autorizada a voltar para junto dos deuses no céu. Para vencer as diversas etapas da salvação, o homem deveria submeter-se ao ritual da iniciação, revelado por Orfeu no seu regresso do Além, pois aquele que

Para Hacquard (1996), o orfismo caracteriza-se pelo que representa a “viagem de Orfeu no além tornou-se o ponto de partida de uma teologia, o orfismo, que por um lado veicula uma explicação do universo e, por outro, apresenta a doutrina da salvação”. (HACQUARD, 1996, p. 225).

Em debate sobre o orfismo Carmo Neto (2009) em estudo sobre o livro X d’As *Metamorfoses* de Ovídio também atrela o nome de Orfeu e sua “doutrina religiosa”, o orfismo, ao mito de Dioniso:

Esse é um dos aspectos da figura de Orfeu: o “teólogo”. Dizia-se que ele trouxera à humanidade um conjunto de ensinamentos não apenas sobre as origens do homem como também sobre o seu destino após a morte. **Tal escatologia baseia-se no mito de Dioniso e os Titãs. Em resumo, após terem devorado Dioniso, os Titãs foram fulminados por Zeus. Das cinzas deles fora criada a humanidade, que, conseqüentemente, possui, em sua constituição, elementos titânicos, associados a características primitivas e selvagens, e elementos dionisíacos, associados a características celestes e civilizadas.** (CARMO NETO, 2009, p. 20, grifo nosso).

[...]

É numa passagem do Banquete que observamos um dos palestrantes a dissertar sobre a descida de Orfeu, que, em lugar de sua esposa, recebera na verdade um fantasma, como punição por sua covardia de ter descido vivo ao mundo dos mortos, covardia essa justificada por sua condição de músico. Diodoro Sículo, como Hermesíanax, conta a descida inteiramente **e ainda acrescenta a genealogia de Orfeu, o poder mágico de sua música e os serviços por ele prestados na nau Argos. Aqui ele é bem sucedido no resgate a esposa, história comparada com a descida de Dioniso ao Hades para resgatar sua mãe, Sêmele.** (CARMO NETO, 2009, p. 22, grifo nosso).

Segundo Vernant (2006) o orfismo é, em sua grande maioria de vertentes, contrário aos pressupostos do dionisismo, o culto ao deus Dioniso, outra linha mitológica da Grécia antiga. Enquanto o dionisismo, especialmente em Elêusis, é uma manifestação pública de desordenamento social:

O que, então, faz a originalidade de Dioniso e de seu culto, em relação aos outros deuses? Contrariamente aos mistérios, o dionisismo não se situa ao lado da religião cívica para prolongá-la. Ele exprime o reconhecimento oficial, por parte da cidade, de uma religião que, sob muitos aspectos, escapa à cidade, contradizendo-a e ultrapassando-a. Instala no centro da vida pública comportamentos religiosos, que, sob forma alusiva, simbólica ou de maneira aberta, apresentam aspectos de excentricidade. É que, até no mundo dos deuses olímpicos ao qual foi admitido, Dioniso encarna, segundo a bela frase de Louis Gernet, a figura do Outro. Seu papel não é confirmar e reforçar, sacralizando-a, a ordem humana e social. Dioniso questiona essa ordem; ele a faz despedaçar-se ao revelar, por sua presença, outro aspecto do sagrado, já não regular, estável e definido, mas estranho, inapreensível e desconcertante. Único deus grego dotado de um poder de *maya*, de magia, ele está

---

desconhecesse essas sábias disposições ficaria, para sempre, prisioneiro de um ciclo eterno de migrações ou então seria atirado, sem apelo, nas trevas infernais. A influência do orfismo foi determinante na mentalidade grega, chegando mesmo a atribuir-se-lhe influência na seriedade e na melancolia manifestada pelos poetas e, igualmente, pelos escultores a partir do século IV a.C.. Platão e Pitágoras devem igualmente muito a esta doutrina. O seu fascínio não deixará de marcar também o cristianismo, nas suas origens, e a personagem de Orfeu apresenta-se como uma prefiguração pagã de Cristo”. (HACQUARD, 1996, p. 225-227).

além de todas as formas, escapa a todas as definições, reveste todos os aspectos sem se deixar encerrar em nenhum. (VERNANT, 2006, p. 177).

Machado (2006) também avança na distinção entre as duas tradições gregas da arte, muito amparada em sua filiação nietzscheana:

O culto dionisíaco, em vez de delimitação, calma, tranquilidade, serenidade apolíneas, impõe um comportamento marcado por um êxtase, um entusiasmo, um enfeitiçamento, um frenesi sexual, uma bestialidade natural constituída de volúpia e crueldade, de força grotesca e cruel. (MACHADO, 2006:214).

O orfismo, ao contrário, pode ser considerado como uma tentativa de unificação ou a busca de unidade perdida, portanto, da ordem. Além disso, enquanto o dionisismo almeja uma experiência carnal e carnalizada, o orfismo busca a contenção e negação dos elementos sacrificiais de natureza teogônicas “puras”.

Oriunda das cinzas dos Titãs fulminados, a raça dos homens carrega como herança a culpa de ter desmembrado o corpo do deus. Mas, purificando-se da falta ancestral pelos ritos e pelo tipo de vida órficos, abstendo-se de toda carne para evitar a impureza desse sacrifício cruento que a cidade santifica mas que lembra, para os órficos, o monstruoso. O festim dos Titãs, cada homem, tendo guardado em si uma parcela de Dioniso, pode, também, retomar à unidade perdida, reencontrar o deus e recuperar no além uma vida de época áurea. As teogonias órficas desembocam, portanto, numa antropogonia e numa soteriologia que lhes dão seu verdadeiro sentido. Na literatura sacra dos órficos, o aspecto doutrinal não é separável de uma busca da salvação; a adoção de um tipo de vida puro, o descarte de toda mácula, a escolha de um regime vegetariano traduzem a ambição de escapar à sorte comum, à finitude e à morte, de unir-se inteiramente ao divino. A rejeição do sacrifício cruento não constitui apenas um afastamento, um desvio em relação à prática corrente. O vegetarianismo contradiz justamente aquilo que o sacrifício implicava: a existência entre homens e deuses, até no ritual que os faz comunicar-se, de um fosso intransponível. A busca individual de salvação situa-se fora da religião cívica. Como corrente espiritual, o orfismo mostra-se exterior e estranho à cidade, a suas regras e seus valores. (VERNANT, 2006, p. 83-84).

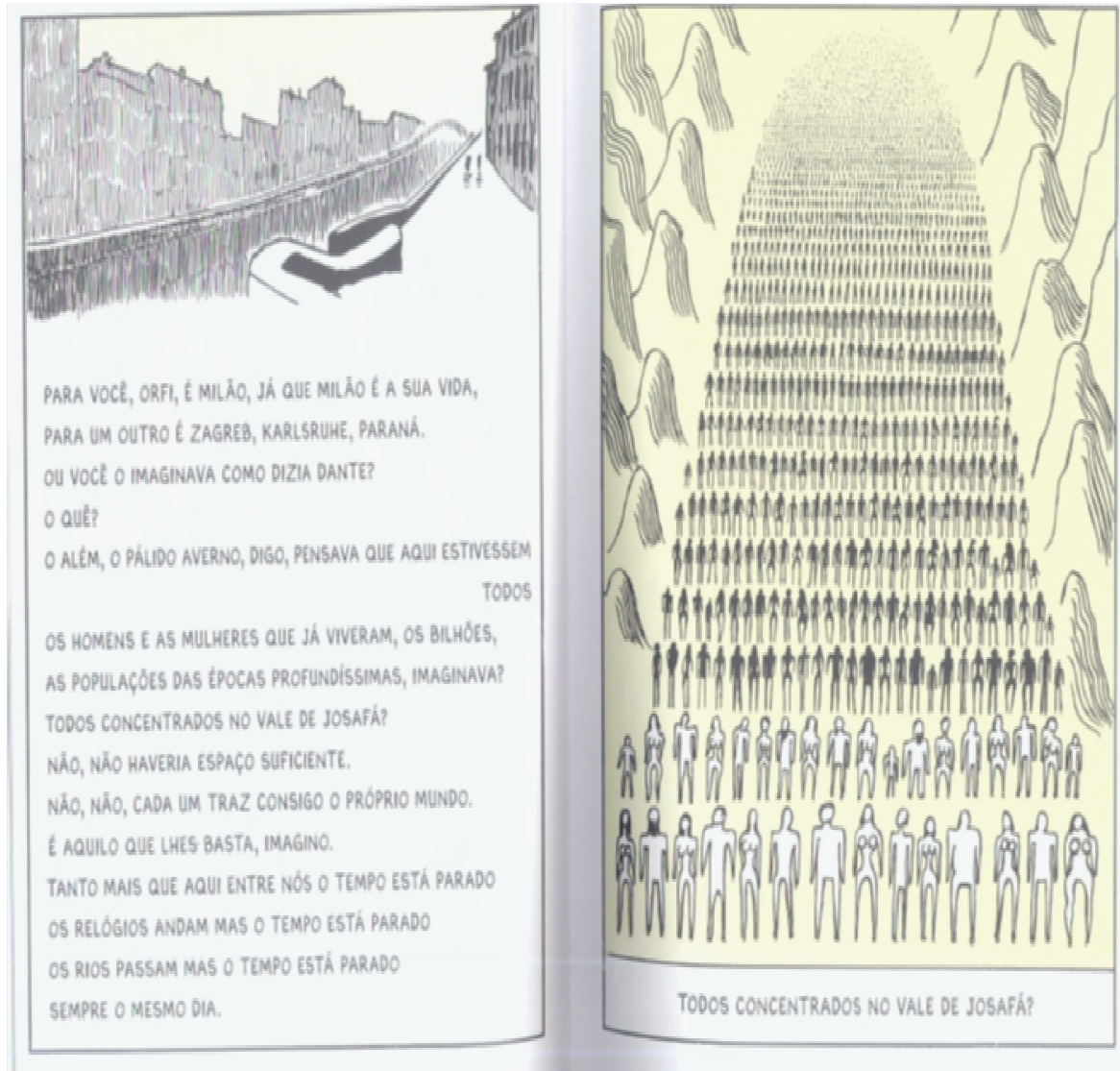
Outro ponto que não pode ser desconsiderado é a recusa do orfismo pelos aspectos ligados à vida cidadina. Assim, o retorno à unidade primordial pressupõe uma fuga, um individualismo, ou melhor, uma individualização, que guarda certo tom contestatório dos limites da vida pública da *pólis* grega. Segundo Barbosa (2011) o apolíneo e o dionisíaco:

Apolo e Dioniso são representações da contraposição. Apolo é o deus da luz, o deus da música e da harmonia, do conhecimento, da temperança e da sabedoria individualista; esta arte representa a individualização, conseguida através da glória. Já Dioniso é um deus noturno, que se manifesta através do que é desordenado e misterioso; ambos são deuses que, embora irmãos representam a diferença e a contraposição.

A composição espacial do texto buzzatiano ao contrário está ambientada no centro da cidade moderna, com todos os seus artefatos poluidores, ruidosos e estressantes. Contudo, o espaço do *Poema em quadrinhos* é extremamente heterogêneo, oscilando entre uma cidade reconhecível como tal (Milão) e um mundo onírico, o Hades e outros espaços, como por



exemplo, o correspondente do Hades do século XX, a guerra, o *front* de batalha ou mesmo o resultado psicológico do estado beligerante precedente. Exemplificado na seguinte passagem da obra *Poema em Quadrinhos* (BUZZATI, 2010, p. 70):

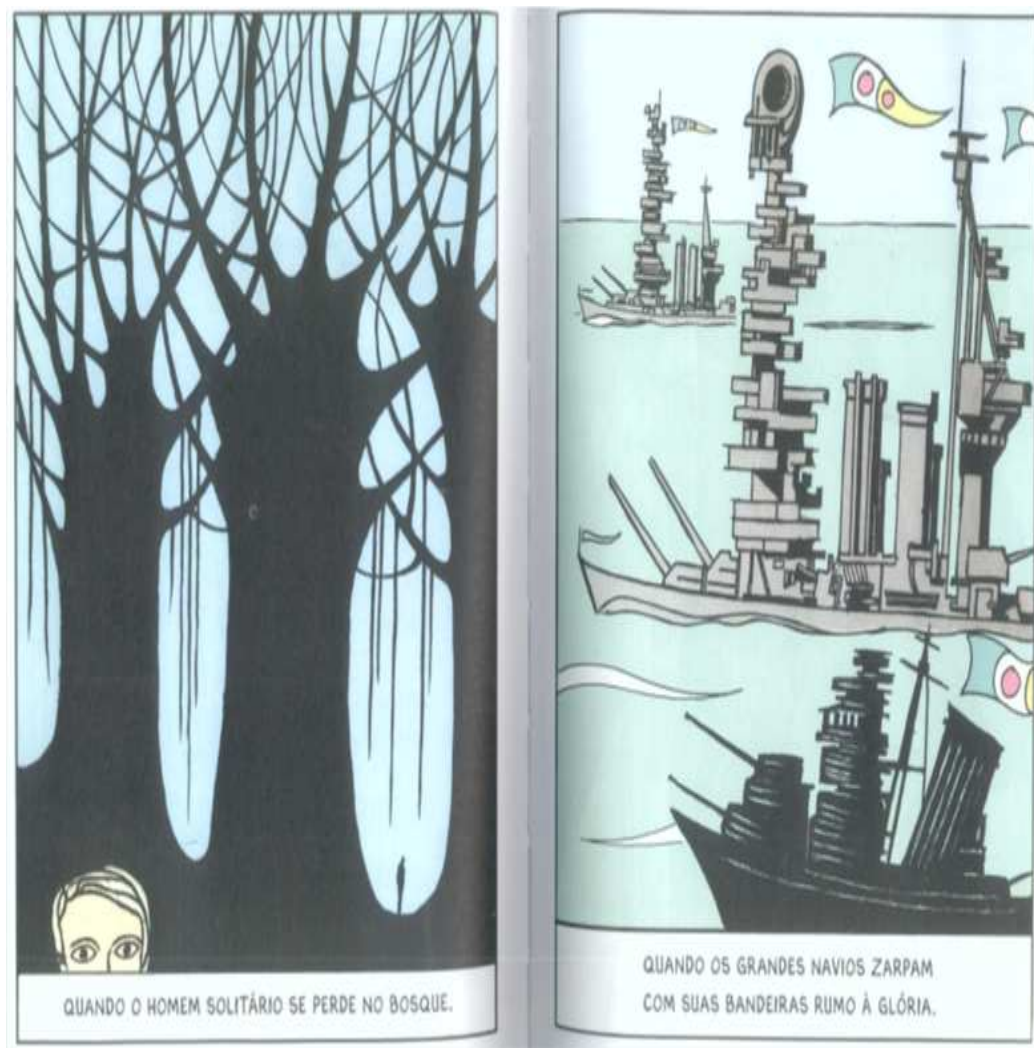


**Figura 12** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

Nesse breve fragmento há uma miríade intertextual com a literatura italiana (Dante e seu inferno que formou a imagem desse espaço para a religião cristã), com o profético Vale de Josafá, o “vale em que Deus julgará”, em Jerusalém. Outro aspecto importante é alusão à filosofia pré-socrática heraclitiana, sobre a passagem do tempo, a antiga metáfora do tempo que acompanha as correntezas do rio e que transformam quem as atravessam. Ainda sobre o tempo, “os relógios andam mas o tempo está parado” (BUZZATI, 2010), pois o espaço

diegético, ou seja, o mundo ficcional desse poema narrativo, é surreal e desvela uma época de total incerteza quanto ao futuro.

Buzzati transforma Milão em um espaço onírico de retorno ao dionisíaco e ao órfico justamente no tempo diegético das grandes guerras. O destino de Eura e de Orfí pode ser lido deste modo como o destino da humanidade, onde o medo, o amor, a dor, a solidão, o orgulho e a incerteza necessariamente sempre conviverão. Essas ambiguidades e sentimentos que se acentuam mais em mais na modernidade são sintetizadas e metaforizadas nos quadrinhos abaixo:



**Figura 13** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

## CAPÍTULO TRÊS: Relações entre Literatura e Quadrinhos



Figura 14 Neil Gaiman, *Sandman*, “A canção de Orpheus”. Brain Store

A versão em quadrinhos do mito órfico de Neil Gaiman (2002) não deixa dúvidas quanto à riqueza inesgotável dessa temática mitológica e mais ainda da relação entre literatura e quadrinhos. Aliás, Gaiman é outro quadrinista muito importante para se pensar a relação literatura (mitologia) e quadrinhos, unindo narrativa dos mitos e modo de expressão da *pop art*<sup>25</sup>.

Uma função antiga de narrativas em tapeçarias, em frisos e em hieróglifos: reforçar mitologias (EISNER, 1999, p. 138) é algo que se renova na obra buzzatiana em estudo. Essa

<sup>25</sup>Sobre a obra de Gaiman recentemente lançada em coletânea no Brasil, Cf. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/livriadafolha/ult10082u721758.shtml>. Acesso em 18 jan. 2016.

questão mostra quão imbricada é a relação entre literatura, ainda que oral, com a imagética dos quadrinhos e seus antecessores estéticos.

A relação entre mitologia e história em quadrinhos foi examinada por Cirne (1971) ao estudar a transmutação do mito Saci-Pererê. Nota-se imediatamente que certa marginalidade do discurso mitológico parece combinar bem com a HQ, que ainda luta para se estabelecer definitivamente como arte.

Naquela altura, em 1971, o autor vinha discutindo a pouca relevância dos estudos de quadrinhos, o que segundo ele, vinha melhorando. No caso da relação mito-poesia, Cirne (1971) relembra as ideias de Cassirer (1965) para quem o discurso mítico é “um elemento teórico e um elemento de criação artística. A primeira coisa que nos chama atenção é o seu estreito parentesco com a poesia” (CASSIRER, 1965, p. 117). Assim, podemos considerar a mitologia como uma categoria poética *a priori*. (CIRNE, 1971, p. 21).

Em concordância ao que expõe Cirne (1971), o célebre historiador francês Jean-Pierre Vernant (2006) já destacava em seus estudos essa intrínseca relação entre poesia e mito. Dada à profundidade da análise de Vernant, julgamos necessário citá-lo um pouco mais demoradamente:

Como se conserva e se transmite, na Grécia, essa massa de "saberes" tradicionais, veiculados por certas narrativas, sobre a sociedade do além, as famílias dos deuses, a genealogia de cada um, suas aventuras, seus conflitos ou acordos, seus poderes respectivos, seu domínio e seu modo de ação, suas prerrogativas, as honras que lhes são devidas? No que concerne à linguagem, essencialmente de duas maneiras. Primeiro, mediante uma tradição puramente oral exercida boca a boca, em cada lar, sobretudo através das mulheres: contos de amas de leite, fábulas de velhas avós, para falar como Platão, e cujo conteúdo as crianças assimilam desde o berço. Essas narrativas, esses *mythoi*, tanto mais familiares quanto foram escutados ao mesmo tempo que se aprendia a falar, contribuem para moldar o quadro mental em que os gregos são muito naturalmente levados a imaginar o divino, a situá-lo, a pensá-lo. (VERNANT, 2006, p. 15-16).

Nota-se que a troca de experiências ocasionada pelo convívio interpessoal, em especial com os mais velhos, na figura dos tutores e cuidadores, é um fator essencial para a perpetuação das narrativas, que compõe a formação dos mitos.

Em seguida, é pela voz dos poetas que o mundo dos deuses, em sua distância e sua estranheza, é apresentado aos humanos, em narrativas que põem em cena as potências do além revestindo-as de uma forma familiar, acessível à inteligência. Ouve-se o canto dos poetas, apoiado pela música de um instrumento já não em particular, num quadro íntimo, mas em público, durante os banquetes, as festas oficiais, os grandes concursos e os jogos. A atividade literária, que prolonga e modifica, pelo recurso à escrita, uma tradição antiquíssima de poesia oral, ocupa um lugar central na vida social e espiritual da Grécia. Não se trata, para os ouvintes, de um simples divertimento pessoal, de um luxo reservado a uma elite erudita, mas de uma verdadeira instituição que serve de memória social, de instrumento de conservação e comunicação do saber, cujo papel é decisivo. É na poesia e pela poesia que se exprimem e se fixam, revestindo uma forma verbal fácil de memorizar, os traços fundamentais que, acima dos particularismos de cada cidade, fundamentam para o conjunto da Hélade uma cultura comum - especialmente no que

concerne às representações religiosas, quer se trate dos deuses propriamente ditos, quer dos demônios, dos heróis ou dos mortos. (VERNANT, 2006, p. 15-16).

Num capítulo extremamente lúcido de seu livro *Quadrinhos, sedução e paixão*, Cirne (2001) defende que a relação primordial entre quadrinhos e literatura dá-se por meio da poesia, entendida como um fenômeno *lato sensu*. (CIRNE, 2001, p. 172).

Este autor defende que mais do que *literariedade*, característica própria da literatura, os quadrinhos têm *poeticidade*, pois para ele: “a *poeticidade* atravessa o tecido textual dos poemas de um Murilo Mendes ou de um Manuel Bandeira, como atravessa os filmes de um Chaplin ou de um Tati, os contos de um Guimarães Rosa ou de um Aníbal Machado, os quadrinhos de um McCay ou de um Fred (com o *Philémon*)” (CIRNE, 2001, p. 178). O Mesmo autor segue com a seguinte premissa:

Evidentemente, não estamos trabalhando aqui com os conceitos aristotélicos de poética, antes estamos trabalhando com alguns conceitos livremente derivados dos formalistas russos e mesmo do poema/processo, onde, pelo menos neste último, a ideia de “poesia” tem um caráter subjetivo-emocional e existe mais enquanto “leitura” do que propriamente enquanto “informação”. Só que, ampliando a discussão, a *poeticidade* em si seria capaz de gerar leitura/informação carregada de “poesia”, neste caso sem os limites literários do poema enquanto concreto de literariedade. (CIRNE, 2001, p. 178).

Eisner (2002) citado por Silva (2014) foi um dos estudiosos de quadrinhos que comemorou o reconhecimento da HQ não apenas como arte, como arte literária:

Nós [as HQs] estamos agora sendo discutidos como uma forma de literatura, e isto é o que eu tenho esperado por todos esses anos.[...] Estou aqui para dizer a vocês que eu acredito fortemente que este veículo é literatura. É uma forma de literatura, e está atingindo sua maturidade agora. Estamos em um ponto agora onde estamos começando a ter escritores no campo do tipo de capacidade que seriam autorizados a escrever romances. (EISNER, 2002).

Observamos que Cirne (2001) trata a questão com cautela, mas no caso buzzatiano, a relação quadrinhos-poesia se dá ainda que pensemos numa dimensão poética aristotélica ou carregada de literariedade, o que torna o texto do italiano ainda mais peculiar e raro de ocorrer. Trata-se tanto de uma poesia *sui generis*, quanto de um quadrinho com a mesma característica singular. Vemos, portanto, no caso buzzatiano, manifestadas as duas categorias de “poético”.

A apropriação da mitologia pelo discurso literário em geral não é novidade, principalmente porque as obras fundantes da tradição literária ocidental são oriundas do discurso mítico. No caso da obra buzzatiana *Poema em quadrinhos*, ocorrem uma ponte entre estes universos antigos da mitologia e modernos da HQ.

### 3.1 Literatura em quadrinhos ou quadrinhos literários?

Nos dias atuais, o diálogo da literatura com as HQs tem se intensificado e recebido atenção significativa do mercado editorial. Muitas obras literárias têm sido transpostas para HQ e mesmo a literatura contemporânea tematiza e explora questões ligadas a personagens e heróis do universo dos quadrinhos.

A explosão das *Graphic Novels*, que conforme Silva (2014), é um gênero de HQ's destinadas a adultos, já vinha sendo anunciada por Eisner (1999, p. 138), um processo que se iniciara desde a década de 1960. Mais que apenas palatalizar textos literários para leitores de quadrinhos, é possível pensar que a vasta produção de *graphic novel* situa-se numa perspectiva de nascimento de um novo tipo romance ou de uma narrativa intermediária densa e particular.

No caso da experiência da poesia, desde os românticos em especial, sinaliza-nos que essa é aberta a imagéticas formais e conceituais, como é o caso, por exemplo, do movimento concretista brasileiro em poesia. Uma evidência da literariedade do texto (quadrinhos) é a sua rápida integração com a sétima arte.

Não deixa de ser bem elucidativo o fato de que, diferentemente do cinema, somente nas últimas décadas a HQ começou a se servir de temas literários ou mesmo de transposições intersemióticas de romances e contos consagrados, de maneira que o texto buzzatiano foi, em seu tempo, um pioneiro, quase estrela solitária dessa relação.

Ao longo deste trabalho temos ressaltado a importância da relação entre a literatura e as artes imagéticas para o desenvolvimento estético de ambas. Nessa perspectiva, ganha relevo alguns aspectos oriundos do discurso e elementos estruturais da literatura para a formação da HQ. No plano da leitura, literatura e HQ aproximam-se, pois “*Nos quadrinhos, como na literatura, tempo narrativo está indissoluvelmente ligado ao tempo de leitura, que varia de acordo com seus leitores*” (MOUCHART, 2004, p. 58, tradução nossa)<sup>26</sup>.

Essa tese de Mouchart (2004), que vincula às HQ's a uma forma leitora específica, pode ser corroborada a partir das ideias de Eisner (1999): “Pode-se esperar dos leitores modernos uma compreensão fácil da mistura imagem-palavra e da tradicional decodificação do texto. A história em quadrinhos pode ser chamada “leitura” num sentido mais amplo que o comumente aplicado ao termo” (EISNER, 1999, p. 7).

---

<sup>26</sup>“*En bande dessinée, comme en littérature, le temps du récit est inextricablement lié au temps de la lecture, qui varie selon les lecteurs*” (MOUCHART, 2004, p. 58).

Ainda coube a Eisner (1999) cunhar o termo “Arte sequencial” como reflexão e expressão do que ele defendia como linguagem específica da HQ. Em realidade para o autor, essa arte sequencial tem como seu principal veículo a história em quadrinhos (EISNER, 1999, p. 7).

Ainda de acordo com Eisner (1999) a sinergia e a simbiose entre palavra e imagem nas histórias em quadrinhos desempenham funções complementares em termos de significação e sentido:

Durante os últimos 35 anos, os modernos artistas dos quadrinhos vêm desenvolvendo no seu ofício a interação de palavra e imagem. Durante o processo, creio eu, conseguiram uma hibridação bem-sucedida de ilustração e prosa. A configuração geral da revista de quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria e pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista em quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual. (EISNER, 1999, p. 8).

Com razoável segurança podemos incluir no rol de quadrinistas bem-sucedidos Dino Buzzati e seu *Poema em quadrinhos*. Na sequência, Eisner (1999) pontua a natureza literária da HQ:

Em sua forma mais simples, os quadrinhos empregam uma série de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis. Quando são usados vezes e vezes para expressar ideias similares, tornam-se uma linguagem - uma forma literária, se quiserem. E é essa aplicação disciplinada que cria a “gramática” da Arte Sequencial. (EISNER, 1999, p. 8).

As dimensões espaço e tempo são fundamentais para se conceber uma arte sequencial, sobretudo, uma HQ. Esses são também elementos básicos da construção literária. Conforme Eisner (1999): “O fenômeno da duração e da sua vivência - comumente designado como “tempo” (*time*) - é uma dimensão essencial da arte sequencial. No universo da consciência humana, o tempo se combina com o espaço”. (EISNER, 1999, p. 25) e na mesma direção o mesmo autor afirma:

Tal como no uso de quadrinhos para expressar a passagem do tempo, o enquadramento de imagens que se movem através do espaço realiza a contenção de pensamentos, ideias, ações, lugar ou locação. Com isso, o quadrinho tenta lidar com os elementos mais amplos do diálogo: a capacidade decodificadora cognitiva e perceptiva, assim como a visual. O artista, para ser bem-sucedido nesse nível não verbal, deve levar em consideração a comunhão da experiência humana e o fenômeno da percepção que temos dela, que parece consistir em quadrinhos ou episódios. (EISNER, 1999, p. 38).

A questão temporal é tratada por Buzzati em seu *Poema em quadrinhos* em pelo menos dois planos: o temático, ligado à corrosão do tempo moderno numa leitura surrealista

daliniana. No plano da contemporização do mito órfico, além de quebrar a linearidade cronológica, pois diferentemente de uma HQ mais tradicional seu poema fixa uma sequencialidade diluída ou mesmo a fragmento numa perspectiva mais ampla, de maneira que para compreendê-la é preciso religar aspectos intertextuais de obras, espaços e contextos distintos temporalmente.

Voltando à indagação deste capítulo, cabe examinar se o *Poema em quadrinhos* de Buzzati é literatura em quadrinhos ou um tipo especial de quadrinho que seria propriamente literário. Quando se fala em arte e literatura, a sua definição como tal resvala numa leitura ideológica do objeto, ou seja, há componentes ideológicos na conclusão sobre o que vem ou não a ser artístico e literário. Podemos afirmar que, inicialmente um escritor do quilate de Buzzati por si só já alçaria seu texto ao estatuto literário, visto que se trata de um autor canônico da literatura italiana. Mas, não é somente o fato de o *Poema em quadrinhos* ter sido feito por um autor já reconhecido que lhe garante qualidade estética, mas a própria obra que demonstrou ter muitas características artísticas ligadas à linguagem literária, tais como: traços de literariedade, entre eles, complexidade, multissignificação, predomínio da conotação, liberdade de criação, ênfase no significante e variabilidade. (PROENÇA FILHO, 1999, p. 36-44).

O mais importante é ter consideração à natureza intermedial de sua proposta estética, pois ela é tão literatura e poesia quanto é quadrinhos ou mesmo quadros. A obra buzzatiana como um todo é repleta dessa complexidade palavra-imagem, de maneira que em *Poema em quadrinhos* essa orientação se amplifica e se agudiza.

Pensando um pouco sobre o nascimento da História em quadrinhos moderna, somente foi possível pelo trabalho de precursores, de um lado os ilustradores e desenhistas, de outro, os escritores. Além disso, após a criação uma personagem é que se pôde conferir-lhe um grau de autonomia artística. Observemos como Moya (1996) historia essa questão:

Nesse dia histórico [5 de maio de 1895], o artista Richard Fenton Outcault desenhou dois painéis (*charges*), um em cor, outro em preto e branco, sob o título *At the Circus in Hogan's Alley*. Era um quadro a mais de crianças em favelas (becos). Desta feita, porém, no meio da petizada, havia um garoto de cabeça grande, orelhudo, de seis ou sete anos, com um camisolão sujo e, no quadro em cores, seu roupão era azul. Nas semanas seguintes, apareceu careca, num papel secundário, ou sequer surgia nos desenhos. A partir de 5 de janeiro de 1896, seu camisolão já é amarelo - dizem que a pedido do técnico de cores - e toma o primeiro plano. O próprio público começou a chamá-lo de "The yellow kid", embora o autor jamais tivesse nomeado a figurinha. (MOYA, 1996, p. 18).



Reitera-se que foi também Outcault quem introduziu os balões de diálogo nas HQs (MOYA, 1996, p. 18). Portanto, para que as questões iniciais não fiquem sem resposta, concluímos e concordamos em parte com Cirne (2001), quando esclarece:

Mesmo que os quadrinhos se produzam dentro de parâmetros literários narrativos (para além das próprias adaptações), não nos esqueçamos de que tais parâmetros, nos bons autores, são redimensionados pela temperatura gráfica dessa ou daquela estória. Os quadrinhos, assim, não podem ser literários - os quadrinhos não são literatura, sequer para literatura. [...] Nada mais equivocado, nada mais grosseiro; no mínimo, deixará de ser bom quadrinho para ser tornar má literatura naquilo que poderia ser projeto supostamente literário. (CIRNE, 2001, p. 184).

Concordamos em parte porque o empírico da obra buzzatiana em debate faz-nos rever essa afirmação categórica, dando margem à construção de obras híbridas capazes de revisitar o melhor de outras artes, atualizando o discurso artístico, de maneira que num nível profundo, faz sentido pensar-se numa obra de quadrinhos poética ou literária.

É importante mencionar que a descrição espacial da maioria dos quadrinhos é assentada na cidade. Trata-se, portanto, uma arte eminentemente urbana:

Cidade e quadrinhos: ligações a partir do nascimento de quadrinhos antes de aprofundar ainda mais no estudo das ligações BD (banda desenhada) / cidade, Bénédicte Tratnjek oferece algumas faixas de introdução, traçando as origens da relação entre cidade e dos desenhos animados um lado, e entre a geografia e em segundo lugar BD. ( tradução nossa)<sup>27</sup>.



**Figura 15** Richard Outcault, *The Yellow kid and his new phonograph*<sup>28</sup>

<sup>27</sup> *Ville et bande dessinée : des liens dès la naissance de la BD Avant de se plonger plus en avant dans la réflexion sur les liens BD/ville, Bénédicte Tratnjek propose quelques pistes introductives, en revenant sur les origines des liens entre ville et bande dessinée d'une part, et ceux entre géographie et BD d'autre part* (Texto original). Disponível em: [http://cafe-geo.net/wp-content/uploads/Cafe\\_Geo-Representer\\_espace\\_urbain\\_BD.pdf](http://cafe-geo.net/wp-content/uploads/Cafe_Geo-Representer_espace_urbain_BD.pdf)> Acesso em: 16 nov. 2015.

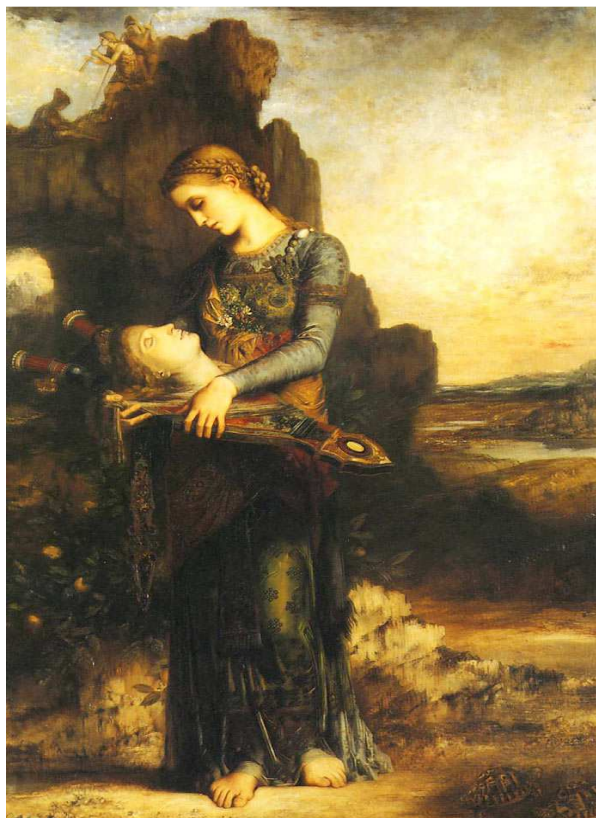
<sup>28</sup> Disponível em: <http://grit.fltr.ucl.ac.be/IMG/pdf/CDGV200daertJLTilleuil.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2015.

A HQ combinou em sua fase inicial de desenvolvimento a densidade imagética para o desenrolar da arte simbólica, tornando a referencialidade literária e textual em referencialidade da imagem, que não se deixa descobrir facilmente.

Segundo Odaert e Tilleuil (2011), a BD (*bandes dessinées*) houve dois eventos históricos que prepararam o caminho para o florescer estético e midiático da HQ: a litografia a imprensa de massa, ambas fortemente aprimoradas para a produção de imagens em larga escala no último quartel do século XIX. Assim, a história ilustrada foi progressivamente transformando-se ou cedendo espaço para a HQ (ODAERT; TILLEUIL, 2011, p. 132).

É nesse sentido que a HQ, *la neuvième art*, pode ser entendida a partir de seus aspectos constituintes, encaradas como expressões da intermedialidade. Outra ponte entre literatura e HQ está sintetizada em seu próprio nome: a ‘História’ é um aspecto ligado à narrativa, elemento precipuamente literário, ao passo que ‘Quadrinhos’ é, entre outras coisas, uma miniaturização da tela da pintura, dinamizada pela sequenciação dos vários quadros imagéticos e narrativa literária, sendo que isso é muito presente no *Poema em quadrinhos*, de Dino Buzzati.

## CAPÍTULO QUATRO: Analisando a proposta buzzatiana surrealista de quadrinhos poéticos



**Figura 16** Gustave Moreau, *Orfeu* 1865, Óleo s/tela, 154 x 100 cm. Musée Du Orsay, Paris França <sup>29</sup>

O quadro de Moreau denota que os simbolistas e posteriormente os surrealistas deram atenção especial ao tema órfico. A obra de Buzzati, tanto os seus quadros, quanto os seus textos literários, alguns dos quais retomam os seus quadros surrealistas, como é o caso mesmo do *Poema em quadrinhos*, se inserem nessa longa tradição. Apenas com objetivo de realizar uma introdução analítica, abaixo comentaremos, muito brevemente, alguns pontos que julgamos relevantes para o diálogo órfico empreendido pelo artista italiano.

Sempre que possível, buscaremos analisar imagem e texto poético de maneira integrada, sem perder de vista um olhar sobre cada uma dessas dimensões artísticas em suas singularidades, potencializadas nessa obra de Buzzati.

Outro aspecto importante a ser destacado na análise da presente obra de Buzzati é a de que o procedimento de leitura não pode ser o mesmo ao ler poemas, nem tampouco poderá ser da mesma forma que se faz ao lermos HQ's. Inicialmente, a visualidade impera ao travarmos

<sup>29</sup> Disponível em: <http://www.musee-orsay.fr>. Acesso em: 15 ago. 2015.

contato com os quadrinhos, mas as referências literárias também nos exigem grande atenção hermenêutica de forma associada à construção pictural, cores e traços surrealistas dos quadrinhos. A despeito dessas diferenças, Peters (2014) vê semelhanças interessantes entre os modos de ler poesia e quadrinhos:

Outra relação que Buzzati pode ter considerado existente entre os quadrinhos e a poesia, é a preocupação comum a ambas as formas de arte como guiar o movimento do olho do leitor através da página. Na poesia, isso é tradicionalmente alcançado através de quebras de linha, espaçamento e pontuação. (PETERS, 2014, p. 15, tradução nossa)<sup>30</sup>.

Panoramicamente, *Poema em quadrinhos* é um grande mosaico de citações e colagens, referências e intertextos advindos, sobretudo da literatura (especialmente mitológica e surreal) e das artes plásticas, notadamente da pintura, sua grande paixão. A orientação de Buzzati ao surrealismo não significa que sua obra somente realizou incursões nessa direção, pois, como menciona Andrade (2004), o autor italiano ancorado em um:

Contexto histórico-social, cenário dos movimentos de vanguarda, em particular no futurismo, no dadaísmo, no surrealismo e na pop art que permeiam, mediante sua proposta ideológica, a temática buzzatiana tanto nos textos quanto nos quadros. (ANDRADE, 2004, p.108).

Seus quadrinhos também são espacialmente diferentes dos quadrinhos usuais. Em realidade eles se constituem como uma espécie de quadros, pinturas sequenciais, embora, como já dissemos, não são sequências lineares, pois isso não dialogaria com sua adesão surrealista no plano expressivo.

O caráter simbiótico e complementar entre as linguagens literária e visual é compartilhado pela análise feita por Peters (2014). Este autor confirma também a estrutura não linear do poema buzzatiano, que optou por uma narrativa circular:

Desenho e texto em *Poema em quadrinhos* não são sempre dispostos de modo a formar um emparelhamento complementar, no entanto. Em muitos pontos ao longo do livro, a narrativa é sustentada através de uma alternância de ida e volta entre esses dois elementos. Um desenho pode ser usado para completar uma frase inacabada, ou como um substituto para uma passagem descritiva. (PETERS, 2014, p. 14, tradução nossa).<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Another way that Buzzati may have regarded comics as relatable to poetry is the concern common to both art forms with guiding the movement of the reader's eye across the page. In poetry, this is traditionally achieved through line breaks, spacing and punctuation. (PETERS, 2014, p. 15, texto original).

<sup>31</sup> Drawing and text in *Poema a fumetti* are not always arranged so as to form a complementary pairing, however. At many points throughout the book, the narrative is sustained through a back-and-forth alternation between these two elements. A drawing may be used to complete an unfinished phrase, or as a substitute for a descriptive passage. (PETERS, 2014, p. 14).

#### 4.1 O surrealismo como experiência existencial



Figura 17 Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

Primeiramente, em várias imagens do *Poema em quadrinhos*, ficam evidentes os vínculos e filiação da proposta buzzatiana com o surrealismo. A noite é o tempo propício para o tenebroso e o sombrio e para o surgimento das mais variadas fantasias, os sonhos e pesadelos, estas questões atmosféricas, temáticas e estruturais de base para o universo surreal. O próprio Buzzati reconheceu sua adesão ao surrealismo ao render homenagem a Chirico: “Dei moderni ammiro molti del genere surrealista, a cominciare da De Chirico dei primi tempi, che senz’altro è stato un genio” (BUZZATI *apud* PANAFIEU, 1973, p. 33).

Na figura 8 há uma crítica moral sobre um senhor misantropo e dissoluto que se envolve em seu casarão numa “festa” dionisíaca, onde a noite se preenche de gritos orgásticos (ver a mulher do terceiro quadrinho e que inclusive ilustra a capa do livro), ou mesmo de experiências sexuais sádicas, conforme o verso “a fantasia dos vizinhos faz o resto”, bem como pelo uso da palavra “misantropo”. Notemos que o senhor está vestido de maneira formal e as mulheres estão, em contraste, totalmente nuas. Um traço surrealista que sugere a

imagem do segundo quadrinho da mesma figura em que os sons guturais advindos da casa, que tem contornos distorcidos e se apresenta numa coloração negra (dionisíaca) total, podem ser também gritos dela própria personificada e não somente das personagens.

Dessa forma, uma das opções temáticas e estéticas de Buzzati flerta com o erotismo. Cabe frisar ainda que, segundo Cirne (2001) o que difere a dimensão pornográfica da erótica é poesia presente na segunda:

Afinal a diferença básica entre a imaginação pornográfica (vide dos quadrinhos de Carlos Zéfiro e o imaginário erótico (vide os quadrinhos de Ofeliano de Almeida) reside na poesia [...] Para se conhecer o erotismo, para se penetrar em seus mais íntimos segredos, em sua mais profunda sensualidade, é preciso conhecer a poesia - a poesia que, em sendo erótica, passa ser o lugar privilegiado do imaginário libertário. (CIRNE, 2001, p. 108).

Essa é uma questão muito relevante, pois no interior da história em quadrinhos, a diferenciação entre uma abordagem pornográfica e outra erótica tem sido tensiva. Também não podemos esquecer os vínculos que a mitologia clássica guarda com o erotismo. De toda maneira, Buzzati soube reconhecer e recriar essa questão com peculiar argúcia.

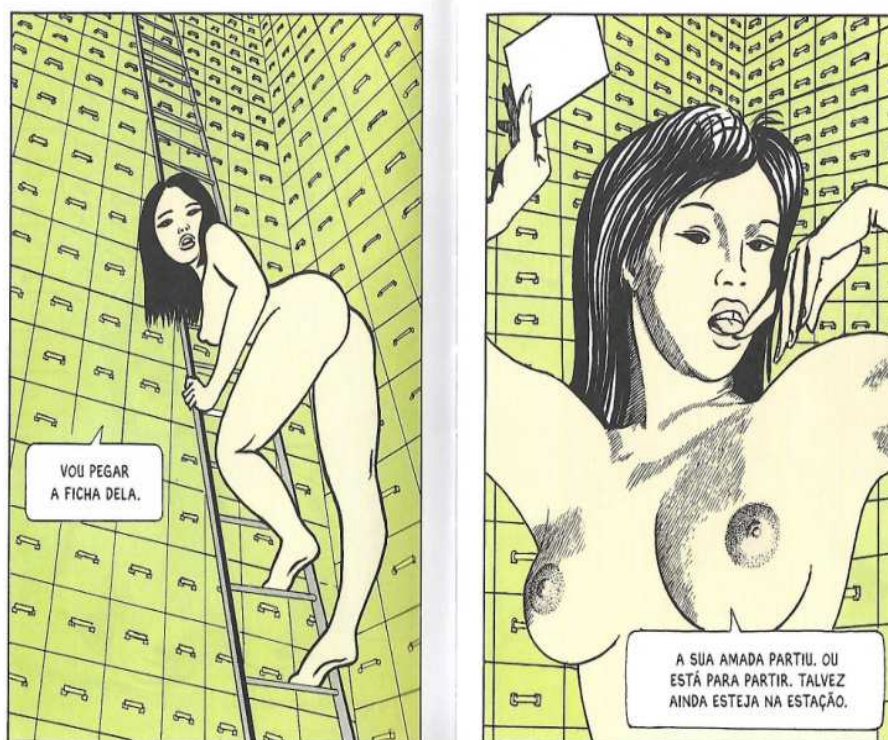
Para Cirne (2001) todo grande escritor e grande quadrinista têm em sua arte boa dose de sensualidade. Como Buzzati é um artista plástico e escritor, essa máxima se potencializa ainda mais:

Na verdade, todo grande poeta e todo grande escritor (seja ficcionista, seja ensaísta) carregam em sua escrita uma doce sensualidade, não necessariamente erótica ou erotizante, mas de tal forma aberta ao prazer da leitura que se faz abstração poética. Para o grande escritor, a palavra é mais do que um signo linguístico, assim como para o grande quadrinista o desenho é mais do que um signo gráfico-icônico. Escrever e desenhar são gestos amorosamente sensuais. (CIRNE, 2001, p. 109).

Na medida em que Buzzati explora essa questão, seu *Poema em quadrinhos* satura em parte essa distinção e dessacraliza as figuras míticas. Por exemplo, as ninfas<sup>32</sup> expostas em nus explícitos e em planos/enquadramentos ousados, como se vê abaixo:

---

<sup>32</sup> É possível interpretar as mulheres nuas em *Poema em quadrinhos* como ninfas, levando em consideração que o universo órfico e dionisíaco tem a presença dessas mulheres mitológicas, caracterizadas pelo seu poder de sedução e sensualidade. Cf. Brandão (1997) e o quadro *As ninfas encontrando a cabeça de Orfeu*. Inclusive a própria Eurídice era, segundo Hacquard (1996), uma ninfa.



**Figura 18** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

A carnavalização do ambiente burocrático foi também uma marca nessa obra de Buzzati. Este inferno da burocracia é construído em razão inversa à percepção tradicional do mundo inferior, posto que a escada neste caso é usada para a subida. Essa escada que dá acesso aos compartimentos e gavetas onde são arquivados registros da vida das pessoas, representa o tédio moderno em contraste à quebra de paradigma instaurada pela presença da mulher nua, de aspecto sedutor. A outra que partiu, a Eura, presente na fala da mulher, pode estar na estação de trem. Metaforicamente, o texto recria o barqueiro grego na imagem de um trem moderno. Fica o registro dessa partida nas fichas arquivadas, ou seja, na burocracia estatal.

Reparemos que o ambiente das repartições públicas, especialmente o dos tribunais, por exemplo, até hoje promovem a ideia de “decoro” expresso inclusive pela vestimenta ritualística exigida ao se acessar seus prédios. Esta perspectiva é combatida veementemente nessa obra de Buzzati. Sobre carnavalização, são oportunas, pela conexão à nossa abordagem, as palavras de Stam (2009):

Em *Rabelais and his world*, Bakhtin analisa o “carnavalesco” como uma tradição contra-hegemônica cuja história tem início nos festivais dionisíacos gregos e nas

saturnais romanas, passa pelo realismo grotesco do “carnavalesco” medieval, por Shakespeare e Cervantes, chegando finalmente em a Jarry ao surrealismo. Conforme teorizado por Bakhtin, o carnaval adota uma estética anti-clássica que rejeita a harmonia e a unidade formais em prol do assimétrico, do heterogêneo, do oximorônico, do miscigenado, (STAM, 2009, p. 32).

Bakhtin (2010) delinea esse processo de quebra dos meios hierárquicos e seus formalismos, próprio da carnavalização, nos seguintes termos: “Contrastando com a excepcional hierarquização do regime feudal, com sua extrema compartimentação em estados e corporações na vida diária, esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía parte essencial da visão carnavalesca do mundo”. (BAKHTIN, 2010, p. 9).

A própria concepção da carnavalização bakhtiniana guarda vínculos com a estética surrealista e mais ainda com o mito órfico, que também tem suas bases nas festas dionisíacas, como o próprio Bakhtin (2010) estudou acerca da obra de François Rabelais (*o que liga Dioniso à carnavalização é justamente a festa, o exagero e o grotesco*). Assim, tanto o universo órfico, quanto o surrealista podem ser associados ao conceito de carnavalização e as imagens e textos da obra de Buzzati situam-se como amostras dessa perspectiva.

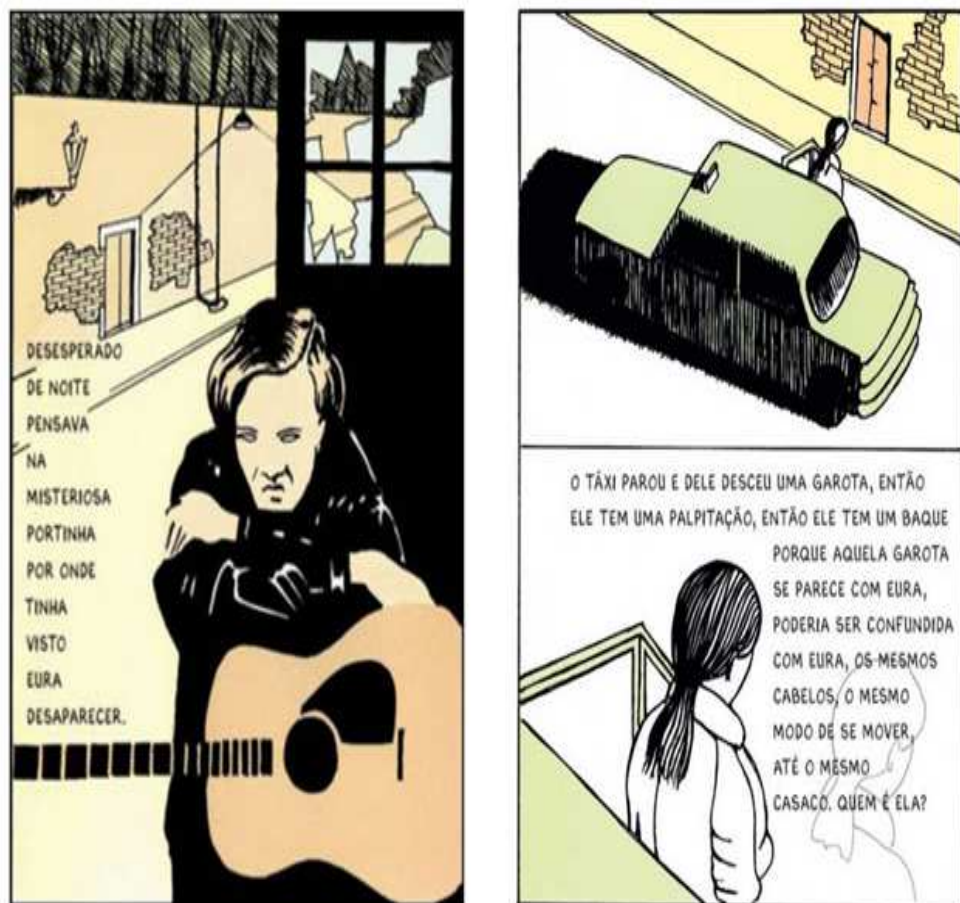


Figura 19 Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010



A lira de Orfeu é substituída pelo violão de Orfi. O tradicional portão do inferno agora é apenas uma “portinha”, localizada num prédio qualquer. O taxista, o novo barqueiro, traz mais uma garota para este inferno. Será Eura? O que fica claro é que o inferno é um lugar comum, num prédio da cidade. Permanece o mistério, mas ele está bem mais próximo de nós do que supomos. A confusão sobre a identidade da mulher, que aos olhos do eu poético, se assemelha à Eura, evidencia um olhar surrealista que chega a embaraçar o próprio eu poético, dentro de uma realidade surrealista, onde Eura parece se duplicar aos olhos de Orfi.



**Figura 20** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

A descida ao *Hades* é feita por um novo Caronte, acompanhante carnavalizado na figura de uma mulher nua. Neste quadrinho, a leitura sobre o universo infernal é mais tradicional, pois há uma descida, mas se faz por meio de uma escada e isso se processa por um convite para essa descida de forma afável e provocante, denotando que a estada no submundo será, ao contrário do que se imaginaria, prazerosa, outro aspecto que carnavaliza a noção corriqueira dos sofrimentos infernais. É na verdade, uma chamada ao mundo dionisíaco. Esse quadrinho dialoga com o quadro do dadaísta Marcel Duchamp *Nu descendo uma escada* n°2:



**Figura 21** Marcel Duchamp, *Nu descendo uma escada nº2* Óleo sobre tela, 147 x 89,2 cm. Philadelphia Museum of Art<sup>33</sup>

#### 4.2 *Poema em quadrinhos: discutindo a noite dionisíaca e o dia apolíneo*<sup>34</sup>



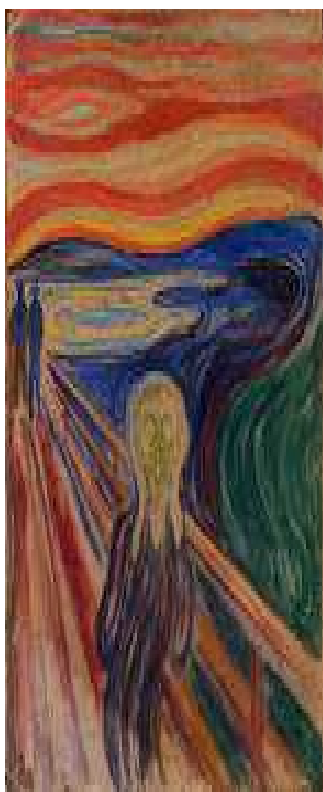
**Figura 22** Nicolas Poussin, *El Parnasso*, 1631 - 1633. Óleo s/ tela, 145 x 197 cm. Museo del Prado, Madrid, Espanha (1631 - 1633)<sup>35</sup>

<sup>33</sup> DUCHAMP, Marcel. *Nu descendo uma escada nº2* Óleo sobre tela, 147 x 89,2 cm. Philadelphia Museum of Art. Fonte: ARGAN, 1992. p. 440.

<sup>34</sup> Essa seção da dissertação teve forte influência do curso Teatro Trágico Grego ministrado pela professora Fabrícia (UnB) Wallace e Andreas Potestá (Universidade Católica do Chile) em 2015.

<sup>35</sup> *El Parnaso (Le Parnasse dit aussi Apollon et les muses)*. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeriaonline/galeriaonline/obra/elparnaso> . Acesso em 5 jul. 2015.

Apolo é o Deus da luz, da razão e da lógica, portanto manifesta-se com a palavra diurna, luminosa e com o pensamento discursivo. Já Dioniso, figura que se reveste da voz taurina, do grito, “O coro é dionisíaco e o diálogo, apolíneo”. (CORREIA, 2004), do murmuro indecifrável e ensurdecedor, apresenta-se na obra buzzatiana em questão marcas inequívocas da proposta de renascimento deste ser mitológico-artístico. Ainda em relação ao grito dionisíaco, vejamos o quadrinho (figura 16) em que Orfi canta para desenhos reduplicados do quadro “O Grito” de Munch, num exemplo eloquente do processo intertextual de *colage* criativo de Buzzati, sendo que este processo seria “a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes”, o que ajuda a amplificar o quadro de significações possíveis da figura 20:



**Figura 23** Edvard Munch, O grito, 1893. Óleo sobre tela, têmpera e pastel sobre cartão, 91x 73,5cm. Galeria Nacional Oslo, Noruega<sup>36</sup>



**Figura 24** Poema em quadrinhos 2010

<sup>36</sup> Disponível em: <http://www.sabercultural.com/template/obrasCelebres/O-Grito-Edvard-Munch.html>. Acesso em: 01 nov. 2015.

Abaixo verificamos o processo de *pastiche* – mais que imitação é uma “crítica em ação” (GENETTE, 2010, p. 22) –, que ocorre com a reapropriação de *Nosferatu* (1922) (F.W. Murnau), conforme vemos abaixo:



**Figura 25** Poema em quadrinhos 2010      **Figura 26** Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu* 1922.  
Cinema mudo, preto e branco 94 min. Haia, Holanda

Para se entender o dionisíaco em Buzzati, deve-se interromper o *logos* apolíneo para se atingir a profundidade da noite buzzatiana, negando-se ou ao menos relativizando a razão socrática de natureza apolínea. Uma prova dessa quebra da palavra lógica, algo que também caracteriza o surrealismo, é que o texto de Buzzati tem uma série de interrupções na ordem lógica, não se constituindo num todo discursivo, mas em fragmentos poéticos não lineares.



**Figura 27** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

Nas figuras acima, há o embate entre o professor de matemática e bisturi, representantes do mundo apolíneo e as imagens surrealistas que se encontram (dionisíacas). A mulher que o professor reencontra após também morrer é uma mulher surreal (é a Santa Ingenuidade, quadro de Buzzati, portanto, mais um intertexto intra-buzzatiano). O bisturi também representa um instrumento de ruptura que pode levar o corpo humano a morte e também pode representar a fragmentação da sequência de ideias que a própria obra comporta. Dor e prazer, aspectos báquicos, podem ser observados na mesma imagem da mulher, presente no segundo quadrinho, quando a invertemos.

A obra de Buzzati reintroduz a antiga e clássica luta entre o dia e noite, metaforizadas pela mitologia grega. Fica evidenciado que a opção buzzatiana é pela noite, em contraposição a toda a racionalidade moderna e pós-moderna. Sua adesão estético-mítica é pela figura de Orfeu.

A antiga tradição de práticas filosóficas, de rituais religiosos influenciados pelos saberes órficos, guarda forte conexão com a tradição dionisíaca e alimentam as artes desde tempos primordiais da cultura ocidental. Vale anotar que Buzzati reinstaura a leitura nietzscheana da querela de Apolo e Dioniso, mas, ao cabo, tanto em Nietzsche quanto em Buzzati ambos os deuses se completam: “Mas apesar dessa oposição entre Apolo e Dioniso, Nietzsche admite que Apolo precisa de Dionísio para ser verdadeiro e Dioniso precisa de Apolo para ser aparente, visível”. (CORREIA, 2004, p. 65).

Deste modo, em direção contrária à perspectiva da filosofia socrática que transforma Dioniso em Apolo, a obra de Buzzati reintroduz a figura dionisíaca, a certeza ritual em contraste com a dúvida da razão apolínea. Aliás, o orfismo guarda uma ambiguidade expressa por enaltecer práticas rituais e, ao mesmo tempo, pregar certa racionalidade ligada a essas práticas.

Outra relação importante entre Apolo e Dioniso configura-se sob a *anabasis* (subida) e *catabasis* (descida). O primeiro está a serviço da ordem e o segundo, da desordem. Orfeu está justamente neste embate, pois ao descer ao Hades para retomar Eurídice, constata sua impotência para trazê-la novamente ao mundo dos vivos.



**Figura 28** *Phanes*, escultura em mármore branco. Século II D.C. Modena Galleria Estense Itália<sup>37</sup>

O orfismo tem como centro de seus cultos algumas divindades, que coordenam e organizam o mundo: *Fanes* ou *Phanes* - divindade órfica que precede Urano (latino) / Zeus (grego) na organização do mundo. *Cronos* - Deus do tempo e da ordem. É a parte visível do mundo. *Mnemosine* - Deusa da memória. É o abismo invisível, representa a possibilidade de retorno, de volta ao passado<sup>38</sup>.



**Figura 29** Dante Gabriel Rosseti, *Mnemosyne*, intitulada Lâmpada de memória, ou Ricordanza, 1887-1881. Óleo s/ tela, 126,4 x 61 cm. Museu de Arte de Delaware, Estados Unidos<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Disponível em: <http://www.tertullian.org/rpearse/mithras/display>. Acesso em: 10 ago. 2015.

<sup>38</sup> As reflexões dessa seção da dissertação são fruto do amadurecimento das ideias lançadas pelo Professor Andrea Potestá da Universidade Católica do Chile em curso ministrado na Universidade de Brasília juntamente com a Professora Fabrícia Wallace, acerca do Teatro Trágico Grego em 2015.

<sup>39</sup> Disponível em: <http://www.delart.org/store/mnemosyne/>. Acesso em 11 set. 2015.

Neste sentido, há correspondências entre a tradição órfica e o surrealismo por serem *modus* de organização ou desorganização da realidade. São orientações de natureza dicotômicas em que transparece a duplicidade de perspectiva. Há ainda outras dimensões mitológicas importantes para o orfismo: *Ananke* é a inelutabilidade, ineludibilidade, é a necessidade que preside e dirige todas as coisas. *Pais*<sup>40</sup> - que é o fogo, sendo o inverso da *Ananke*, opondo-se também a *Cronos*, livre de toda ordem e necessidade.



**Figura 30** Giovanni Francesco Romanelli, *Khronos e seu filho* 1650 (estimada). Óleo s/ tela, 94 x 123 cm. Museu Nacional de Varsóvia, Polônia<sup>41</sup>

Deste modo, *Cronos* está para *Ananke*, assim como *Pais* está para *Mnemosine*. Entretanto, para se conhecer o mundo, segundo o orfismo, deve-se unir *Ananke* e *Pais*. Já para Buzzati, *Cronos* e *Ananke* são responsáveis pelo caos do mundo moderno.

Os mitos resistem a uma interpretação moderna unívoca. A reconfiguração do mito órfico, em Buzzati, deve ser visto sob este prisma. O orfismo faz-no entrar num conto de sonho. A perspectiva onírica também entrelaça o orfismo ao surrealismo. Contudo, é necessário admitir que os sentidos arcaicos dos mitos são irrecuperáveis. Não se deve exigir recuperação dos mitos, *tout court* a construção de uma relação com a origem, num exercício de memória.

Há, portanto, um exercício aporético entre a lógica (racionalidade apolínea) e a memória (dionisíaca). Por isso, não é possível conhecer a verdade mitológica. Dentro destes pressupostos é que se localiza a nossa leitura de Buzzati, inserindo sua obra analisada sob a ótica de um umbral existente entre as tradições mitológicas e da compreensão especulativa

<sup>40</sup> Hefesto na mitologia romana.

<sup>41</sup> Disponível em: [http://www.commonswiki.org/wiki/File: Romanelli Chronos and his child](http://www.commonswiki.org/wiki/File:Romanelli_Chronos_and_his_child). Acesso em 25 jan. 2017.

contemporânea. Buzzati recupera o mito por meio da memória e não do status cronológico, ordenador.

Pensa-se em buscar os rastros do passado mítico por que se marca a diferença. O lógico se contrapõe ao performático. A memória órfica celebra a perda e não objetiva recuperar o passado. São as repetições ritmadas dos gritos e sussurros originais. É o imemorial como passado e não como repertório conteudístico. Correia (2004) aproxima Dioniso de Orfeu, dois poetas (de)lirantes:

Basta lembrar que os personagens de *O Banquete*, ao se reunirem para beber e para discutir a questão do amor, estão acompanhados de Dionísio, espírito da música de flauta ou lira e da embriaguez. Ali, uma taça de vinho circulava pelos convivas, as mais às vezes, e quem a recebia se obrigava a pronunciar um elogio ou formular uma pequena composição poética. (CORREIA, 2004, p.28-29).

Assim, é preciso relacionar o sonho da tragédia ática ao sonho surrealista (NIETZSCHE, 1992, p. 35). O filósofo alemão pode também ser acionado para se pensar os fundamentos do Surrealismo. Nietzsche considera que a tragédia grega, de orientação dionisíaca, promove a “suspensão do saber civilizado”. O mesmo pode ser transposto para a leitura buzzatiana instaurada em sua obra com referência ao orfismo e ao Surrealismo, que em última instância, pode ser vista como um resgate da relação primordial eu-mundo. Assim como acontece no trágico antigo, Buzzati depara-se com a luta entre o sofrimento e o respectivo aprendizado advindo dele, pois, *Pathei* é sofrimento e *Mathei* é compreensão, aprendizado, doutrina, matéria, disciplina e conhecimento. Todo o sentido o trágico está no sofrimento. Segundo Nietzsche, a relação correta entre o *pathos* e o *mathos* reside no aprendizado ao sofrer, seria a racionalidade própria da razão. É mais uma vez a luta do *logos* (que se alinha a Apolo) e do *mythos* (que se alinha a Dioniso).

Buzzati busca recuperar os sentidos e as origens do trágico: a ocorrência de duas necessidades igualmente importantes que estão em choque. E, assim, assumir a perspectiva do irracional. Na racionalidade trágica, o querer dos deuses dita a única alternativa possível.

É preciso perceber como se dá ou se há falha trágica em *Poema em quadrinhos*. A perspectiva trágica no texto de Buzzati parece ser acatártica, portanto, anti-aristotélica como em *Ésquilo*. Este ponto ainda merece maiores reflexões e análises, que não nos aprofundaremos aqui, mas é importante destacar a preferência buzzatiana pelo *mythos*, na medida em que o amor e a morte são estatutos inexplicáveis pela lógica do *logos*. Dessa maneira, talvez essa obra não almejasse implodir todos os sentidos das coisas como queriam, por exemplo, os dadaístas, mas sua ligação com o surreal buscava problematizar a realidade ou o quê compreendemos dela.



Ainda na perspectiva da proposta nietzscheana, percebe-se que estes dois deuses das artes, Apolo e Dioniso, em polos opostos, construíram nossa visão ocidental da arte e promovem a renovação perene da produção artística”: “Nietzsche foi quem nos ensinou que a vida e a arte se prendem dinamicamente. Para ele, a vida precisa de arte assim como Apolo precisa de Dionísio” (CORREIA, 2004, p. 52). Vejamos essa questão no próprio Nietzsche:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica mas à certeza imediata da intuição [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco[...]. A seus dois deuses da arte, Apolo e Dioniso, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dioniso: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum "arte" lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da "vontade"<sup>17</sup> helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia atica. (NIETZSCHE, 1992, p. 27).

Trata-se da religião do homem com a natureza, ultrapassando a aparência fenomenal apolínea e as imagens oníricas primordiais, transformando o próprio homem em arte, sob a égide da embriaguez dionisíaca, vejamos:

Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem [...]. Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a "moda impudente" estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial [...]. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez. (NIETZSCHE, 1992, p. 31).

É de fundamental relevância lembrar que o canto de Orfeu era de tal forma melíflu<sup>42</sup>, que abrandava os animais, ou seja, pacificava a própria natureza. Por seu turno e, conseqüentemente ao até aqui exposto, constatamos que Buzzati reacende e traz à tona a natureza do trágico antigo sob nova roupagem.

<sup>42</sup>É relatado que ele encontrou nas montanhas rochas duras e os rios pela música de suas canções. "Cf. OVID. *Metamorphoses*, Paris, os Belles Lettres 1991 X; Apolônio de Rodes, *O Argonautica*, Paris, Belles Lettres, 1976, 1, 26-29 ( tradução nossa).

«On conte qu'il avait charmé dans les montagnes les durs rochers et le cours des fleuves par la musique de ses chants.» Cf. OVIDE. *Les Métamorphoses*, Paris, les Belles Lettres, 1991, X; Apollonios de Rhodes, *Les Argonautiques*, Paris, les Belles Lettres, 1976, 1, 26-29 (texto original).

Sua arte situa-se exatamente no *intermedium* do “artista onírico apolíneo” e do “artista extático dionisíaco”, justamente pelo caráter híbrido da poesia, amplificada pela figuração dinâmica dos quadrinhos. Trata-se, portanto, de um retorno, em parte, ao pensamento artístico grego antigo:

Até agora examinamos o apolíneo e o seu oposto, o dionisíaco, como poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta: por um lado, como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a atitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade. Em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um "imitador", e isso quer como artista onírico apolíneo, quer como artista extático dionisíaco, ou enfim - como por exemplo na tragédia grega - enquanto artista ao mesmo tempo onírico e extático: a seu respeito devemos imaginar mais ou menos como ele, na embriaguez dionisíaca e na auto-alienação mística, prosterna-se, solitário e à parte dos coros entusiastas, e como então, por meio do influxo apolíneo do sonho, se lhe revela o seu próprio estado, isto é, a sua unidade com o fundo mais íntimo do mundo em uma imagem similitudinosa de sonho. (NIETZSCHE, 1992, p. 31, grifo do autor).

Na realidade, a proposta estética de Buzzati contradiz, neste ponto, a leitura de Nietzsche (1992) sobre a separação do artista plástico, da imagem e da palavra, do poeta lírico, de forma que para Buzzati, poeta, romancista e artista plástico, estas perspectivas se fundem em favor de uma unidade estética primordial, pois beleza apolínea e dor dionisíaca estabelecem aí novo diálogo:

O artista plástico, e simultaneamente o épico, seu parente, está mergulhado na pura contemplação das imagens. O músico dionisíaco, inteiramente isento de toda imagem, é ele próprio dor primordial e eco primordial desta. O gênio lírico sente brotar, da mística auto-alienação e estado de unidade, um mundo de imagens e de símiles, que tem coloração, causalidade e velocidade completamente diversas do mundo do artista plástico e do épico. Enquanto este último vive no meio dessas imagens, e somente nelas, com jubilosa satisfação e não se cansa de contemplá-las amorosamente em seus menores traços, enquanto até mesmo a imagem de Aquiles enraivecido é para ele apenas uma imagem cuja raivosa expressão desfruta com aquele seu prazer onírico na aparência - de tal modo que, graças a esse espelho da aparência, fica protegido da unificação e da fusão com suas figuras -, as imagens do poeta lírico, ao contrário, nada são exceto ele mesmo e como que tão somente objetivações diversas de si próprio. Por essa razão, ele, como centro motor daquele mundo, precisa dizer "eu": só que essa "eudade" [*Ichheit*] não é a mesma que a do homem empírico-real, desperto, mas sim a única "eudade" verdadeiramente existente [*seiende*] e eterna, em repouso no fundo das coisas, mediante cujas imagens refletidas o gênio lírico penetra com o olhar até o cerne do ser. Pensemos agora como ele, entre essas reproduções, avista também a si mesmo como não-gênio, isto é, seu "sujeito" [*Subjekt*], todo o tumulto de suas paixões e aspirações subjetivas dirigidas para uma determinada coisa que lhe parece real; se agora se nos afigurasse como se o gênio lírico e o não-gênio a ele vinculados fossem um só e como se o primeiro proferisse por si só aquela palavrinha "eu", então essa aparência não poderia mais nos transviar, como sem dúvida transviou àqueles que tacharam de lírico o poeta subjetivo. (NIETZSCHE, 1992, p. 45).

O erotismo, outro aspecto importante presente no *Poema em quadrinhos* também constitui marca, que pode caracterizar uma provável orientação dionisíaca feita por Buzzati. É, portanto, uma demonstração cabal do retorno ressignificado de Dioniso na arte contemporânea, que se apresenta fatigada da luz inteligível, clara, heliocêntrica dos princípios racionais socráticos<sup>43</sup> e dos princípios cartesianos modernos dando azo vazão, em seu lugar, ao grito noturno dionisíaco, transporte entre imanência e transcendência.

Outra tradição, agora de base platônica, que recomenda aprender a governar as paixões, *epithimia*, é igualmente contestada pela arte buzzatiana, posto que a paixão de Orfeu por Eurídice é uma das maiores manifestações de potência do amor e da irracionalidade na busca de satisfação de seus desejos. Essa sua versão órfica é ainda mais dionisíaca do que a da tradição clássica.

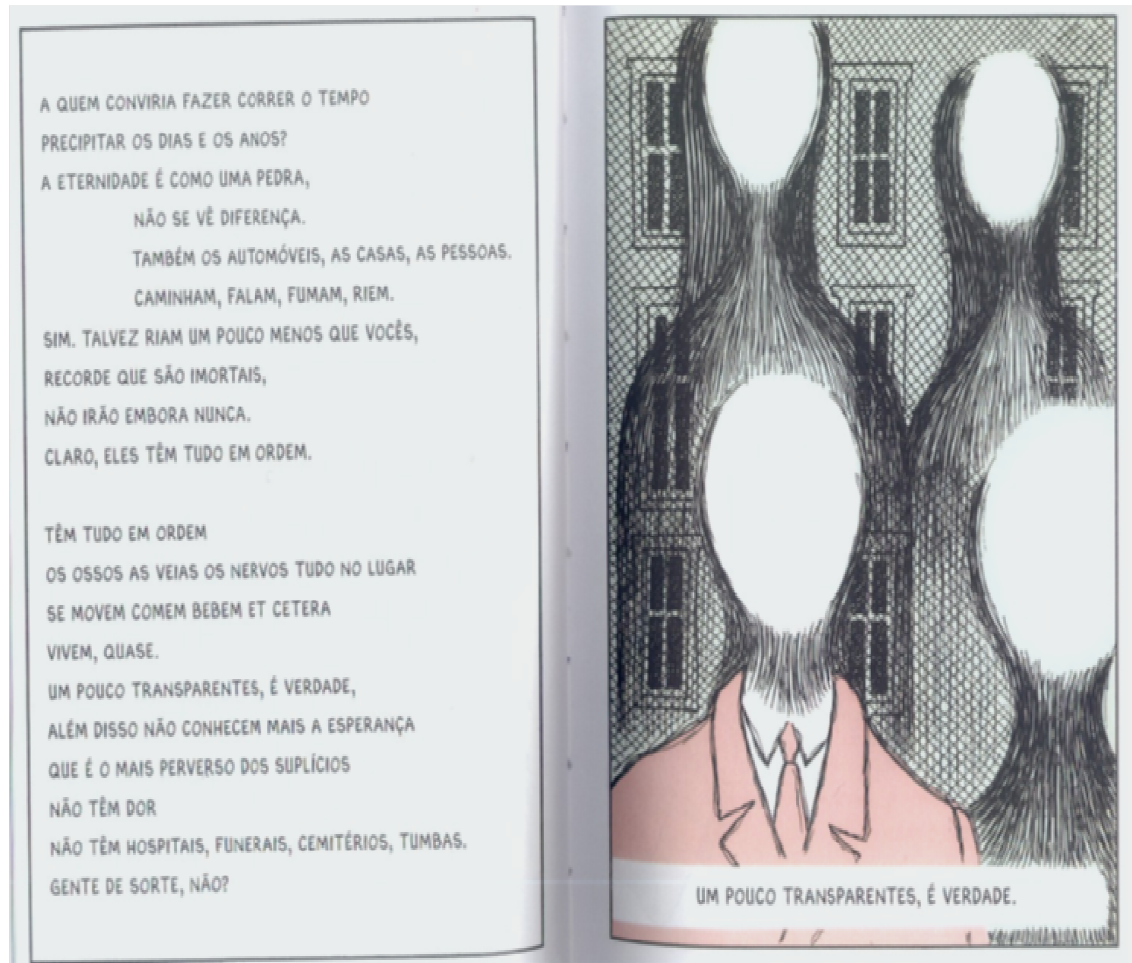
Novamente a perspectiva dionisíaca de Orfeu, amparada por uma ética nietzscheana (vontade de potência), num dos seus pilares conceituais, o “do eterno retorno”, é o motor da poesia buzzatiana. Esse conceito de Nietzsche (2008) surge inicialmente em sua *Gaia Ciência*:

E se um dia, ou uma noite, um demônio te seguisse em tua suprema solidão e te dissesse: “*Esta vida, tal como a vives atualmente, tal como a viveste, vai ser necessário que a revivas mais uma vez e inumeráveis vezes, e não haverá nela nada de novo, pelo contrário! A menor dor e o menor prazer, o menor pensamento e o menor suspiro, o que há de infinitamente grande e de infinitamente pequeno em tua vida retornará e tudo retornará na mesma ordem - essa aranha também e esse luar entre as árvores e esse instante e eu mesmo! A eterna ampulheta da vida será revertida sem cessar - e tu com ela poeira das poeiras!*” [...] E então, como te seria necessário amar a vida e amar a ti mesmo para *não desejar mais outra coisa* que essa suprema e eterna confirmação, esse eterno e supremo selo! (NIETZSCHE, 2008, p. 201-202).

Esse aspecto circular do pensamento de Nietzsche sobre a natureza do tempo e da eternidade é sintomático do que ocorre na obra de Buzzati, pois mostra que a tragédia da tradição órfica é inescapável à condição humana, independentemente do tempo histórico. A partir dessa hipótese central no pensamento de Nietzsche podemos entender o porquê da circularidade da temática mitológica de Orfeu retornar sempre à pauta artística.

---

<sup>43</sup> O esquema socrático enuncia os seguintes postulados: apaga o enigma e a distância entre o místico e o iniciado; indica o diálogo como a solução dos conflitos e divergências de pensamentos; busca uma verdade comum, pois é preciso esforçar-se para dialogar de forma igualitária, aceitando ser interlocutor. O que não pode ser dito não pode ter sentido.



**Figura 31** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

Buzzati intenciona retomar a força titânica, originária, misteriosa<sup>44</sup>, erótica, surreal e órfica que a tradição racional de base socrática legou ao esquecimento. Ou seja, ele age em direção contrária a *Mnemosine*. Buzzati recupera, desse modo, o pensamento pré-socrático do orfismo e do dionisíaco por meio do surrealismo.

Ainda trazendo o pensamento de Nietzsche ao falar da poesia antiga, o texto buzzatiano mantém forte preocupação com um elemento de natureza musical, que segundo o filósofo alemão, é de natureza apolínea, o ritmo, uma vez que Apolo é o “deus dos ritmos” (NIETZSCHE, 2008, p. 96).

No texto do primeiro quadrinho, o eu lírico critica de forma um tanto irônica a aparente ordem e transparência do mundo moderno, que ao cabo, esvazia o mundo de sentido. Há ausência de dor, doenças e morte. Não há mais esperança. O texto confirma que a felicidade estaria atrelada à mortalidade “a eternidade é como uma pedra”, quer dizer, é dura e sem vida. Nesse sentido, o mito órfico relido na obra buzzatiana, parece sinalizar que a morte

<sup>44</sup> O mistério não é um saber socrático, mas sim um exercício mnemônico, pitagórico e dionisíaco. A representação da indagação constante do homem por uma razão de existir, de busca de sentido existencial para si e para o meio.

de Eurídice é um índice de felicidade, pois a possibilidade de perecer traria alívio, posto que, conforme o eu lírico aponta, os imortais “talvez riam um pouco menos que vocês”.



**Figura 32** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

A última imagem do livro de Buzzati é também uma remissão a um contexto surrealista e de modo anterior à leitura nietzscheana da realidade com a seguinte passagem: “E sobre o deserto do Kalahari as colossais nuvens da eternidade passavam lentamente”. (BUZZATI, 2010, p. 220). Nunca será demais lembrar a importância cabal do simbolismo que o deserto exerce sobre a estética buzzatiana e seu universo artístico em geral.

Segundo Nietzsche, o mundo caminha para uma espécie de desertificação em profusão “O deserto cresce. Ai daqueles que ocultam desertos!” (NIETZSCHE, 2002, p. 481). Em afirmação constitui uma expressão simbólica e metafórica do niilismo do filósofo alemão. Há que se considerar que esse niilismo de Buzzati é do tipo ativo, pois há ao menos quatro tipos de niilismos em Nietzsche (ativo, passivo, reativo e negativo). Lembre-se que a obra-prima de Buzzati, debruça-se justamente no espaço simbólico do deserto numa perspectiva dantesca do círculo infernal do tártaro, que também remete ao Hades grego, de maneira que, neste ponto, *Poema em quadrinhos* daria continuidade temática ao disposto em *Deserto dos Tártaros*.

Em relação ao vazio deixado pelo surrealismo na própria constituição artística e literária, Blanchot (1997) confirma, a ocorrência de um tipo de niilismo, pois “a revelação

desse dentro vazio, que inteira se abre à sua parte de nada, que realize sua própria irreabilidade” (BLANCHOT, 1997, p. 292).

Essa conclusão nietzscheana acerca do *Poema em quadrinhos* ancora-se ainda na seguinte passagem, agora numa perspectiva niilista passiva, ou seja, não há saída, a intensificação da imagem do deserto, das lágrimas, no silêncio:

Também aquele casaco, aquela cidade de  
Milão  
Aqueles saudades, tramas, lágrimas,  
Não eram senão sonho, sonho, larva,  
fantasma  
Também Eura era fantasma.  
Mais doce é a sorte deles  
Muito mais bela e mais justa.  
Olhe-os, jovem amigo,  
Por um instante eu deixo que você os veja.  
Olhe a sua Pequena Eura.  
Dormem. Debaixo da terra  
Para sempre. No silêncio da terra profunda,

Eternidade negra, ou de luz?  
[...]  
Ou de Luz, indiscreto rapaz?  
Dormem, veja como dormem,  
Pequenos, bons, sempre menores,  
Mais terra, mais pó, mais nada,  
Não há música ou canção  
Perante tanto repouso.  
Também você. Dia virá  
Em que você também passará por  
Aquele porta com o seu próprio  
Salvo-conduto, e dormirá,  
Dormirá ao lado dela,  
No nada, pode-se dizer assim?  
Adieu.  
(BUZZATI, 2010, p. 212-214).

Na pergunta retórica “Eternidade negra, ou de luz?” reaparece a questão do niilismo e do eterno retorno de Nietzsche associada à questão dos dois flancos da arte grega: Apolo e Dioniso. A resposta que se tem com outra pergunta retórica ocorre nos versos “No nada, pode-se dizer assim?/ Adieu.” A resposta advinda do pensamento nietzscheano coloca-se ao que parece na diferença que o filósofo estabelece entre o “afirmador do eterno retorno”, de pendor trágico e o que nega a vida completamente, o niilista passivo.

O vocábulo “Adieu” remete a um possível retorno, reafirma a circularidade da vida, a um reencontro futuro. Orfi dormirá ao lado de Eura. Enfim, reencontram-se na eternidade, que para Nietzsche transcende a nossa noção de tempo e história. Buzzati deixa em aberto uma possibilidade para que a vontade de potência humana supere, ainda que o trágico seja inevitável. Há assim, uma luta interna entre niilismos, a tristeza do esgotamento das

possibilidades, o niilismo passivo, ou alegria e desejo de se retornar eternamente ainda que seja no outro e pelo outro ou com o outro. “É o peso mais pesado” de se viver eternamente a mesma vida, com todas as suas condições anteriores e resultados de ações, buscando extrair alegria e vontade de potência dessa condição. Buzzati mostra- nos que Eura e Orfi vivem a mesma vida de Orfeu e Eurídice, experimentando a eternidade do instante nietzscheano e isso para o célebre filósofo alemão é amar a vida, expressão do niilismo ativo.

### 4.3 Buzzati e o rompimento com a centralidade discursiva do socratismo



**Figura 33** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

Há nitidamente em Buzzati uma preferência acerca da oposição entre *logos* e *mythos*, um “discurso formulado”, segundo Vernant (2003, p. 171), não só pelo fato de que se debruça

sobre o mito órfico, mas também porque explora algumas das tensões essenciais entre estes dois aspectos da constituição artística grega. Quanto ao *logos*, Vernant (2003) comenta:

Ao renunciar voluntariamente ao dramático e ao maravilhoso, o *logos* situa a sua ação no espírito para outro nível diferente da operação mimética (*mimesis*) e do envolvimento emocional (*sympatheia*). Propõe-se a estabelecer a verdade depois de realizar uma cuidadosa investigação, e a enuncia de acordo com um modo de exposição que, pelo menos em teoria, só apela para a inteligência crítica do leitor. Somente quando em sua forma escrita, o discurso despojado de seu mistério enquanto o seu poder de sugestão, perde o poder de impor aos outros pela força ilusória, mas irreprimível, da *mimesis*. (VERNANT, 2003, p. 173-174, tradução nossa)<sup>45</sup>.

Há em grego, quatro palavras para designar “palavra”: são elas *mythos*, *rehma*, *epos* e *logos*, sendo a primeira uma expressão, um a ponto de expressar-se, palavra em ação, ação de falar, ou até mesmo o silêncio, *rehma* é o sopro de voz, a vibração, o timbre, o ruído, o grunhido, o murmúrio. *Epos* são os sons articulados, a palavra e a ordem narrativas. E, finalmente, o *logos*, conteúdo e sentido mesmo da palavra, significação, o que diz algo, o referente. Ressalva-se que estes momentos da palavra não são estanques, separados ou hierárquicos. Assim, vê-se que *mythos* e *logos* são diferentes modalidades da mesma palavra, a primeira é o dizer em ação que não pretende ser a verdade, a segunda tem a intenção de ser verdade, portanto, *logos*.

A síntese buzzatiana para a oposição *mythos* e *logos* é justamente a sua opção pela vanguarda surrealista, que deixa evanescer o tempo (*Cronos*) e a ordem (*Ananke*). Sobre o diálogo intertextual que o artista italiano empreendeu em sua obra, o primeiro quadrinho anterior, é uma releitura de *Abadia no carvalho* (1810), do pintor paisagista e gravurista alemão Caspar David Friedrich. Pássaros negros são acrescentados para acentuar a semiótica dominante em todo o poema, que tem quase uma obsessão pelo negro e pela noite, ou seja, metaforicamente pelo não conhecer, pelo desconhecido, pelo mito, pela dúvida e pelo niilismo. Todos esses elementos se condensam na imagem surreal da “lua negra”. A representação do deserto, outra tônica buzzatiana, também se sobressai no quadrinho dois: “no pátio deserto de sua existência”.

---

<sup>45</sup> Al renunciar voluntariamente a lo dramático y a lo maravilloso, el *logos* sitúa su acción sobre el espíritu a otro nivel diferente al de la operación mimética (*mimesis*) y la participación emocional (*sympátheia*). Se propone establecer la verdad después de una investigación escrupulosa y enunciarla conforme a un modo de exposición que, al menos en teoría, sólo apela a la inteligencia crítica del lector. Solamente cuando reviste así forma de escrito, el discurso, despojado de su misterio al mismo tiempo que de su fuerza de sugestión, pierde el poder de imponerse a los demás por la fuerza ilusoria, pero irreprimible, de la *mimesis*. (VERNANT, 2003, p. 173-174, texto original).



*“Pintura para mim não é um hobby, muitas vezes disse, mas um ofício. Hobby para mim é escrever. Mas pintar e escrever para mim são basicamente a mesma coisa. A pintura ou escrita, eu persigo com mesmo objetivo, o de contar histórias”*

Buzzati

#### 4.4. O Surrealismo como expressão órfico-dionisíaca

A vanguarda do Surrealismo surgiu na França com a poesia de Guillaume Apollinaire. O próprio termo *Surrealismo* teria sido sugestão do pintor Marc Chagall (NAZARIO, 2008, p. 23), A arte surrealista foi desde o começo um casamento interartes da poesia e da pintura. Além disso, a peça de Apollinaire *Les mamelles de Tirésias* (1917), um drama surrealista em dois atos, traz, já nos primeiros surrealistas, uma aproximação com o universo da tragédia e do mitológico. Aliás, o próprio Apollinaire dialogou com o mito de Orfeu em *Bestiaire ou Le cortège d'Orphée* (1911), uma série de pequenos poemas. Nesse contexto, fica bem explícita a compatibilidade temática e ideológica do projeto surrealista no que se refere à arte e a tradição mitológica, especialmente a órfica.

O Surrealismo é também uma forma ritualística de se relacionar com a realidade, ou mesmo questioná-la. (O mesmo aspecto deu-se com o Cubismo de Picasso, que foi em busca de inspiração nas artes primitivas africanas).

A típica embriaguez dionisíaca, regada a vinho, também foi uma saída para os surrealistas, embora, conforme Benjamin (2011) não se pode imaginar que os surrealistas vivessem o mundo onírico sempre à base de drogas e alucinógenos: “Porém a superação autêntica e criadora da iluminação religiosa não se dá através do narcótico” (BENJAMIN, 2011, p. 23), ela se dá num estado que Benjamin (2011) chamou de “iluminação profana” (BENJAMIN, 2011, p. 23).

Interessados em revelar as imagens do inconsciente, o surrealistas pregavam uma leitura anti-freudiana dos sonhos, pois proclamavam a onipotência do desejo e a legitimidade de sua realização (NAZARIO, 2008, p. 24). Assim, Breton moldaria o Surrealismo:

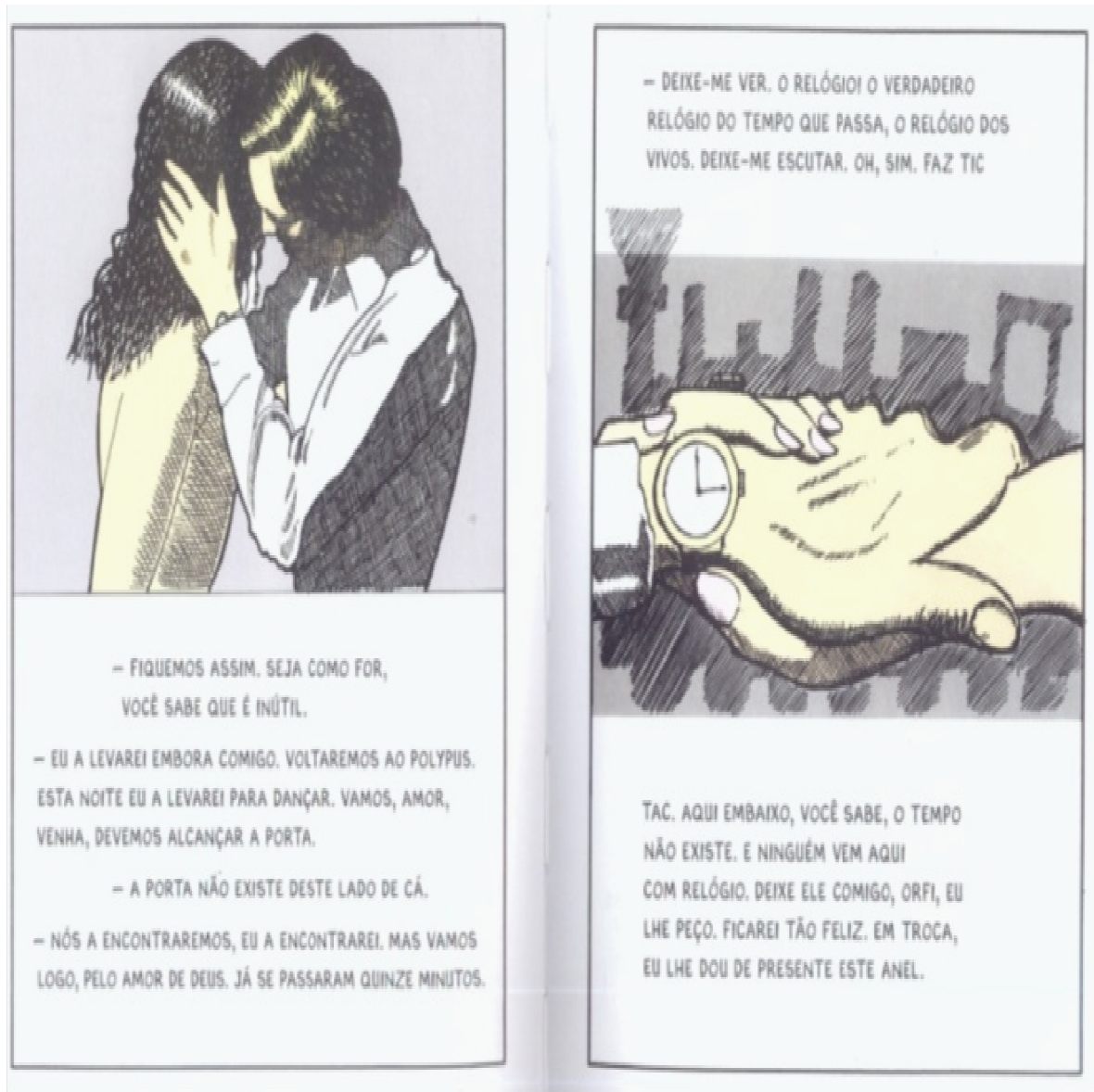
um automatismo psíquico puro pelo qual se exprime, quer verbalmente, quer por escrito, quer de outra maneira, o funcionamento real do pensamento [...] na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora do âmbito de qualquer preocupação estética ou moral. (BRÉTON *Apud* NADEAU, 1985, p. 15).

No âmbito do discurso artístico mais uma vez se percebe, o embate entre o *logos* e o *Mythos*. Embora nos primeiros anos, os artistas surrealistas tenham admitido como “guias”,

alguns escritores do passado, tais como Baudelaire, Poe Rimbaud, Lautréamont, Sade, entre outros, no segundo manifesto, Breton pregava uma “pureza” absoluta (NAZÁRIO, 2008, p. 37), numa postura de negação total do passado artístico.

A questão temporal é muito importante tanto para o surrealismo buzzatiano e em geral. Em seu *Poema em quadrinhos*, Buzzati realiza um embotamento do tempo que literalmente para, ou como diz Eura: “O tempo não existe”. Na mesma linha, Paz (1996) conclui que: “as fronteiras entre sonho e vigília, vida e morte, tempo e presente sem tempo, são fluidas e indecisas”. Não sabemos o que seja realmente morrer, exceto que é o fim do eu, o fim do cárcere (PAZ, 1996, p. 230).

Eura anseia pelo tempo dos vivos e sugere troca com Orfi. Contudo, isso é em vão, pois o tempo não existe mais para ela, somente a eternidade. A porta do Hades só abre por fora. É para ela, paradoxalmente o fim do cárcere dos vivos com diz Paz (1996), mas que se transmuda para o cárcere eterno.



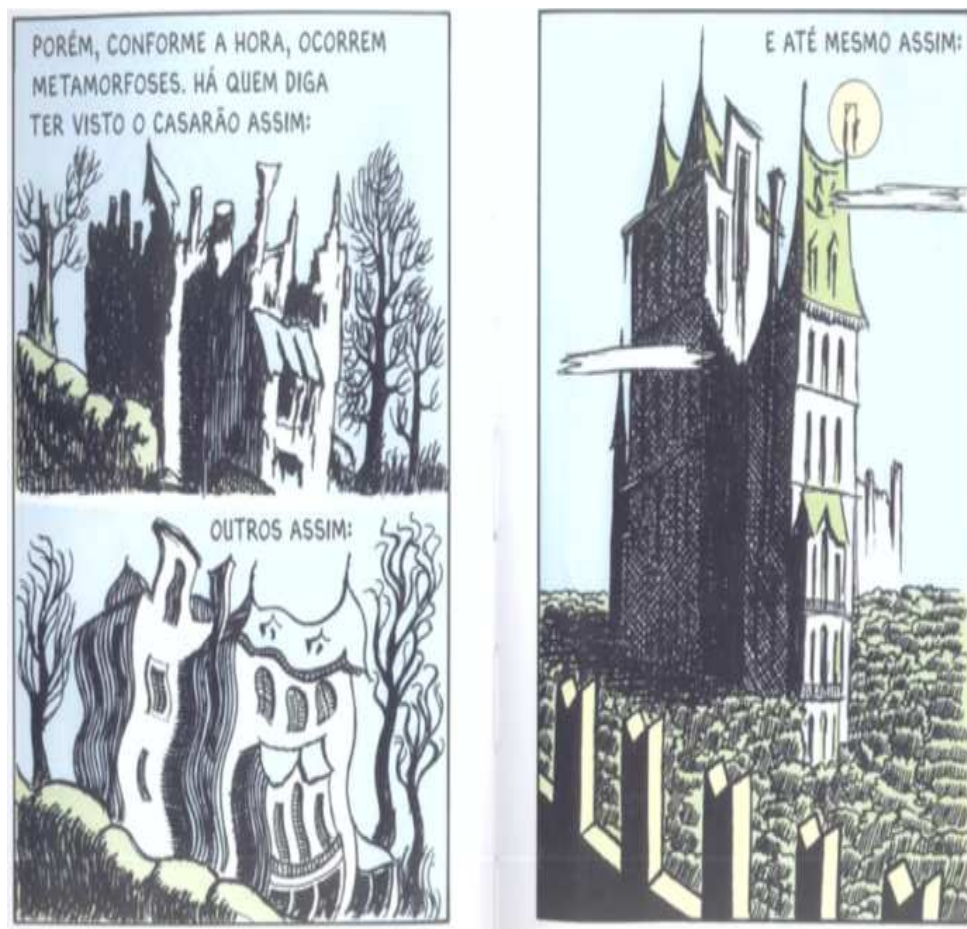
**Figura 34** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

Notamos que essa opinião de Paz (1996) não foi percebida em *Poema em quadrinhos*, porque essa obra viu no discurso mitológico uma maneira arcaica de se fazer surrealismo. De maneira que as imagens pictóricas e metafóricas surrealistas em Buzzati são um tanto contidas se considerarmos os primeiros artistas surrealistas e seus manifestos.

Para isso, trata-se mais de um diálogo com essa vertente artística do que uma adesão completa aos seus corolários, visto que a obra buzzatiana realiza em realidade uma leitura crítica do surrealismo e de outras vertentes estéticas. É nesse sentido que Buzzati atualiza o mito órfico numa expressão surrealista que entremeia o *modus operandi* da arte apolínea com temáticas e ambiência dionisíacas.

A sequência de imagens e texto de Buzzati exemplificam e adensam vários dos enfoques postulados até aqui. Pretendemos comentá-los de modo não exaustivo, buscando correlacionar as vertentes teóricas trabalhadas ao longo da dissertação, evitando repetir as constatações críticas e levantamentos teóricos colocados até aqui.

Quanto ao procedimento metodológico de leitura das imagens e do texto poético, seguimos inicialmente a orientação barthesiana de ler denotativa e conotativamente de forma integrada, buscando um sentido à primeira vista e outro mais profundo submetido à luz do recorte teórico.



**Figura 35** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

Buzzati trabalha inicialmente a espacialidade infernal a partir da imagem de um velho casarão metamorfoseado e que apresenta contornos surreais. O casarão sugere desde uma construção totalmente distorcida e surreal até a uma espécie de catedral gótica que, novamente, remete-nos a simbologia da noite. A obsessão buzzatiana pelo signo “noite” tem toda a pertinência, pois, segundo Blanchot (2011):

A noite, pela força da arte, acolhe-o (Orfeu), torna-se intimidade acolhedora, o entendimento e o acordo da primeira noite. Mas é para Eurídice que Orfeu desce: Eurídice é, para ele, o extremo que a arte pode atingir, ela é sob um nome que a dissimula e sob o um véu que a cobre, o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite. Ela é o instante em que a essência da noite se aproxima como a outra noite. (BLANCHOT, 2011, p. 186).

A dimensão noturna é vista neste sentido como a própria Eurídice, que em última análise, está interdita ao olhar órfico, pois isso seria ainda, segundo Blanchot (2011), olhar o “centro da noite na noite”. A sombra noturna sempre estará entre Orfeu e Eurídice. De acordo com o crítico francês, Orfeu traiu a obra, sua amada e a noite, ao tentar vê-la em sua invisibilidade, quando ainda estava protegida pela escuridão. Essa traição era inevitável, pois Orfeu não a queria em sua claridade e verdade diurna, mas em sua obscuridade noturna (BLANCHOT, 2011, p. 187).

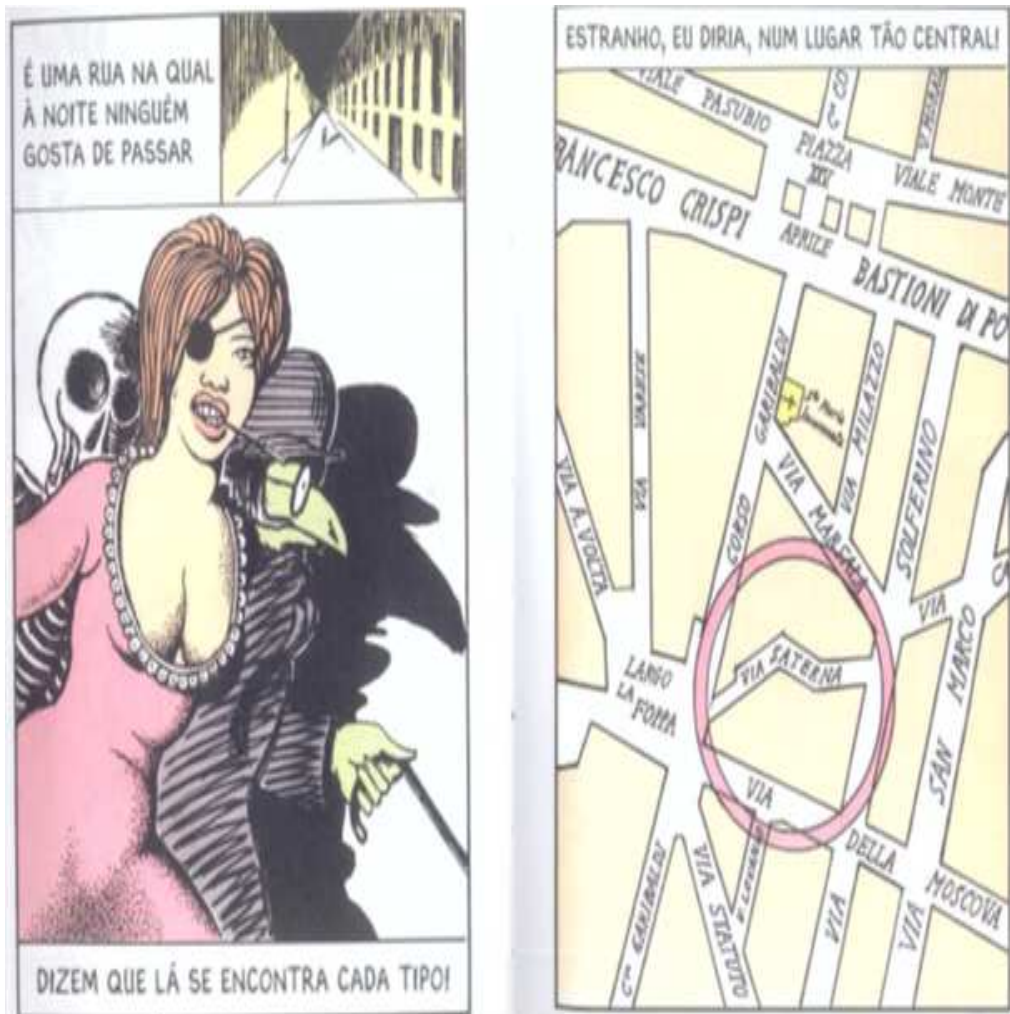
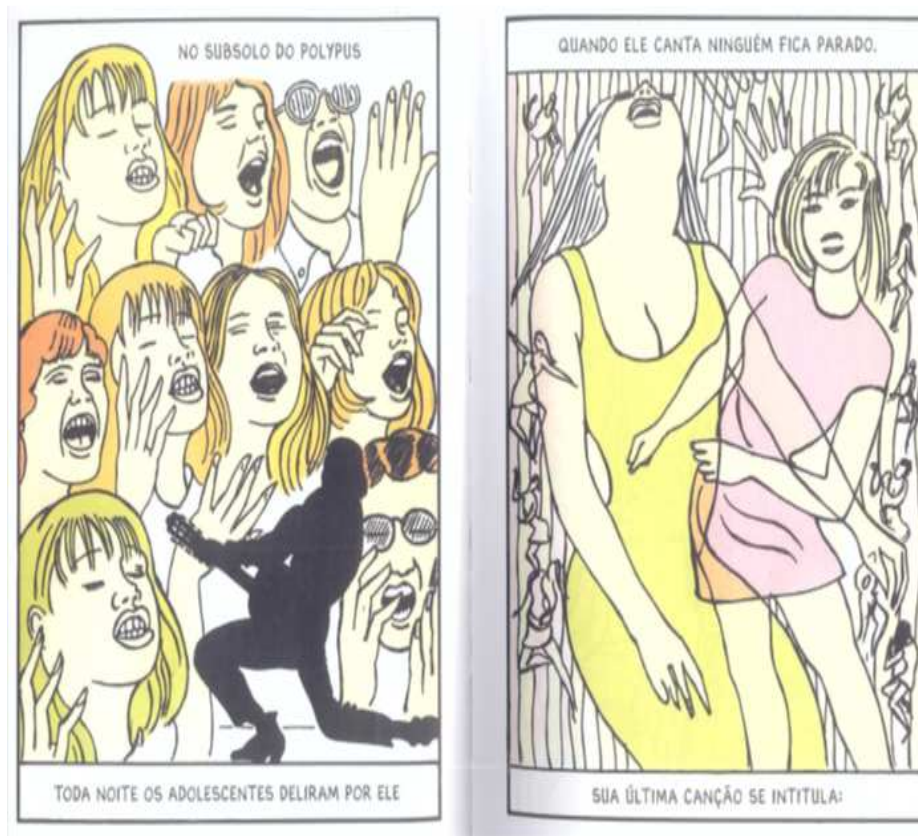


Figura 36 Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

O inferno buzzatiano está localizado no centro da cidade. Essa via é imaginária, contudo, a representação é bem plausível porque está cercada de outras localidades reais da cidade de Milão, como é a Via Solferino, onde fica a sede do jornal *il corriere della sera*<sup>46</sup>. Este espaço reflui e gira a informação e a vida social da cidade, por exemplo. Note-se mais uma vez a incidência do universo noturno, sugerindo um choque entre o luminoso conhecimento do dia e seu *journal* contrastando com o mundo da noite que embevece a todos.



**Figura 37** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

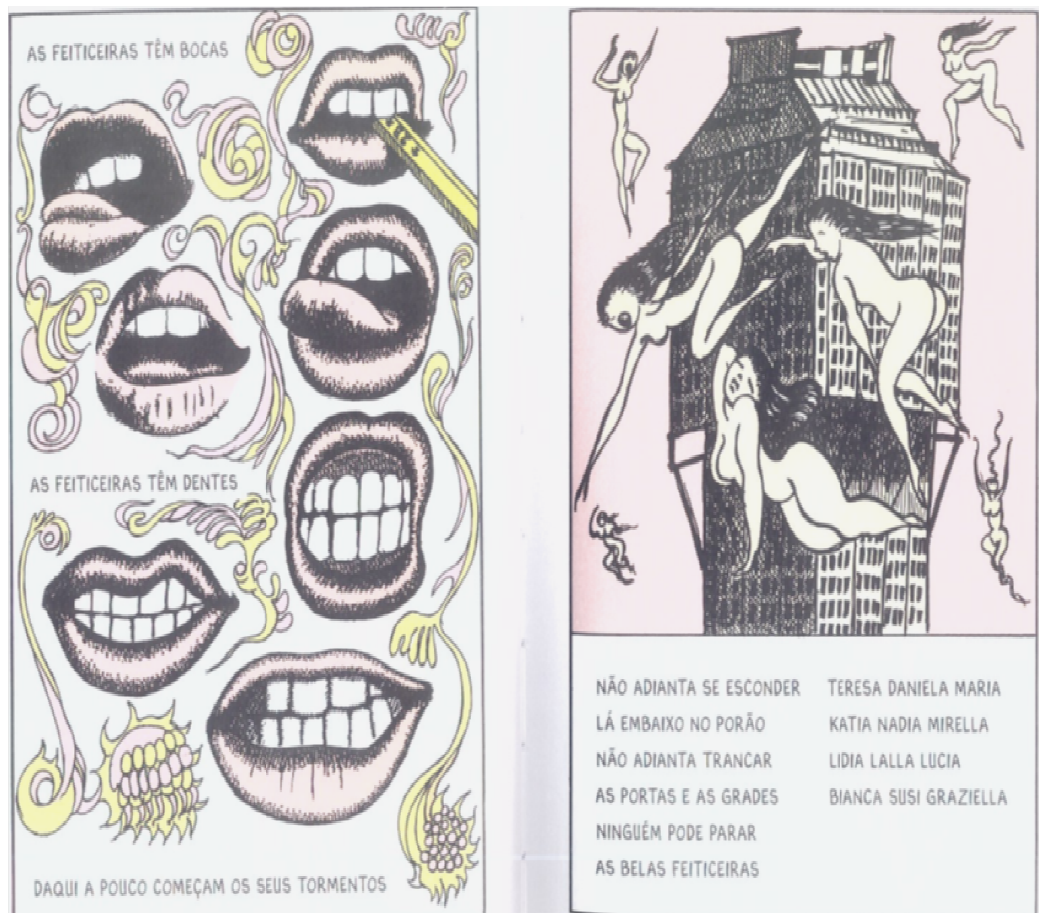
Orfi continua sendo um músico exímio que encanta quem o ouve. Sob a influência da música *pop* americana, Orfi é um agitador das multidões de jovens e adolescentes, é um legítimo representante da contracultura, movimento muito conectado a efervescência cultural dos anos de 1960. De lírico grego, Orfi se traveste, no subsolo do Polypus (Hades), novamente, de modo carnavalizado, em um artista pop-rock:

A descrição do personagem de Orfi como descendente da velha aristocracia que está fazendo fortuna como cantor de rock, "muito para consternação de sua família", pode referir-se à própria posição de Buzzati como uma figura literária altamente

<sup>46</sup> Buzzati foi jornalista neste importante jornal italiano, fazendo, inclusive, coberturas de guerra.

respeitada voltando-se para uma cultura de massa forma, e a reação crítica negativa que ele esperava que isso provocasse. (PETERS, 2014, p. 22-23, tradução nossa) <sup>47</sup>.

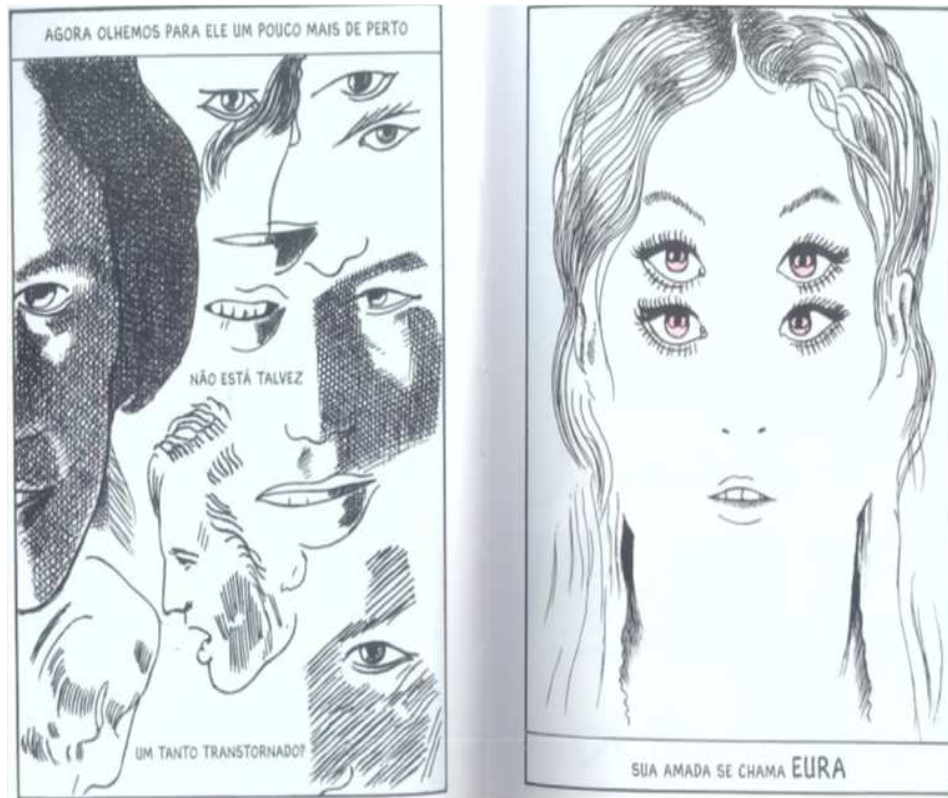
O curioso dessa obra buzzatiana é que ela dialoga com movimentos artísticos de diferentes momentos do século XX e XIX, mantendo uma relação ora de aproximação, ora de afastamento em relação à industrial cultural e a cultura de massa.



**Figura 38** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

Nos quadrinhos acima, as ninfas se convertem em feiticeiras e passam ter nomes próprios e modernos e ninguém pode pará-las. Há, portanto, uma aproximação das mulheres mortais das mitológicas e imortais ninfas. As mulheres tem com isso um destaque no bojo da obra que demonstram inclusive uma alusão ao debate do feminismo que se adensava nos anos de 1960 na Europa e EUA.

<sup>47</sup> The description of the character of Orfi as a descendant of the old aristocracy who is making his fortune as a rock singer, “much to his family’s dismay,”<sup>44</sup> may reference Buzzati’s own position as a highly-respected literary figure turning to a mass cultural form, and the negative critical reaction he expected this to elicit. (PETERS, 2014, p. 22-23, texto original).



**Figura 39** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

Para figurar Eurídice, Eura, Buzzati retoma uma pintura de inclinação surrealista sua e que traz por meio de quatro olhos, a *Santa Ingenuitá* (1966) (figura 1), e Eura (figura 36) portanto, três anos antes do seu *Poema a fumetti* (1969).

Realmente é uma reapropriação muito pertinente, visto que os olhos são como um símbolo antecipador da escolha trágica de Orfeu, que se volta para trás e sela negativamente seu destino e de sua amada. Além de ser o símbolo básico da estética surrealista, representante maior da intenção surrealista de questionar o que se vê e como se vê. O primeiro quadro intensifica o caráter surrealista. Vale a pena lembrar que o “olho” é outra via temática que liga o mito órfico ao mundo surrealista.

Segundo Blanchot (2011), “o olhar inspirado e proibido condena Orfeu à perda completa, e não somente ele próprio, não somente a seriedade do dia, mas essência da noite”. (BLANCHOT, 2011, p. 189). Para o crítico francês, a inspiração órfica culmina em sua ruína e não havia meios de escapar da opção feita, ou seja, olhar para trás (*idem*). A perspectiva surrealista da arte, de base dionisíaca e, portanto, noturna também, possui em seu âmago a inspiração criadora. O olho é, nesse sentido, responsável pela construção de incertezas que trai a si próprio.

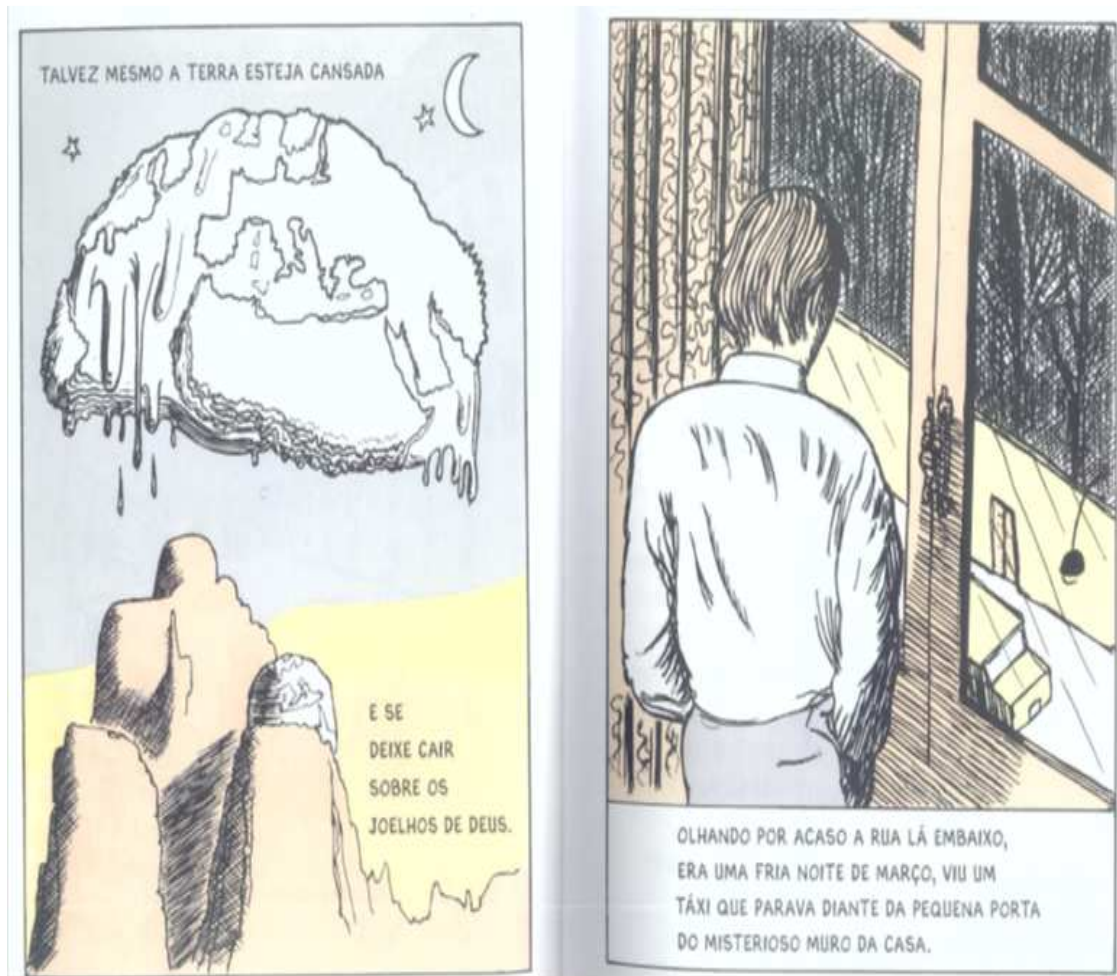




**Figura 40** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

Os quadrinhos acima encetam a maneira como o eu poético via aquele espaço-tempo. Havia uma atmosfera fatigada que contagiava tudo, incluindo a cidade e seus objetos modernos. Ainda é possível recuperar o intertexto dessas imagens com o recurso *ready-made* daliniano *Telefone-langosta* (1936) e *La persistência de la memoria* (1931), de Dalí, sendo que esta última pintura tem mais relação com o piano derretido (ver figura 31)<sup>48</sup>.

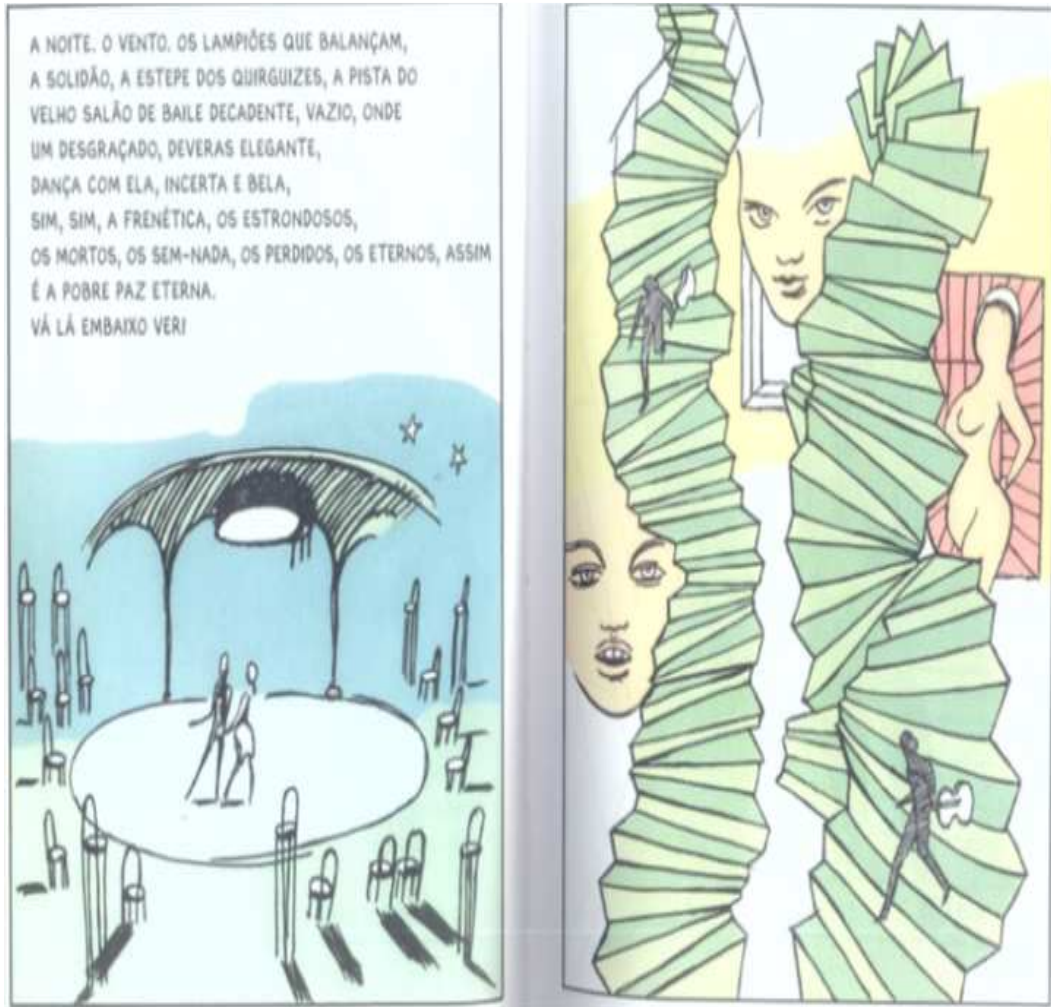
<sup>48</sup> Pinto (2007) ainda menciona outras referências surrealistas no *Poema em quadrinhos* ao localizar relação dialógica com os pintores De Chirico, Magritte e Picabia. (PINTO, 2007, p. 21).



**Figura 41** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

Em sequência aos quadrinhos anteriores, vemos o planeta derreter e, de forma carnavalizada, cair nos joelhos de Deus. A cena ainda é fruto da saturação da existência. Surge um táxi, o novo barqueiro grego, que estaciona em frente a uma porta qualquer, que se apresentará como a porta do Hades.

Esta imagem mostra bem como se encontra o mundo na primeira metade do século XX em diante. Cansado de si, entregue aos joelhos de Deus, a humanidade anseia por um futuro mais aprazível.



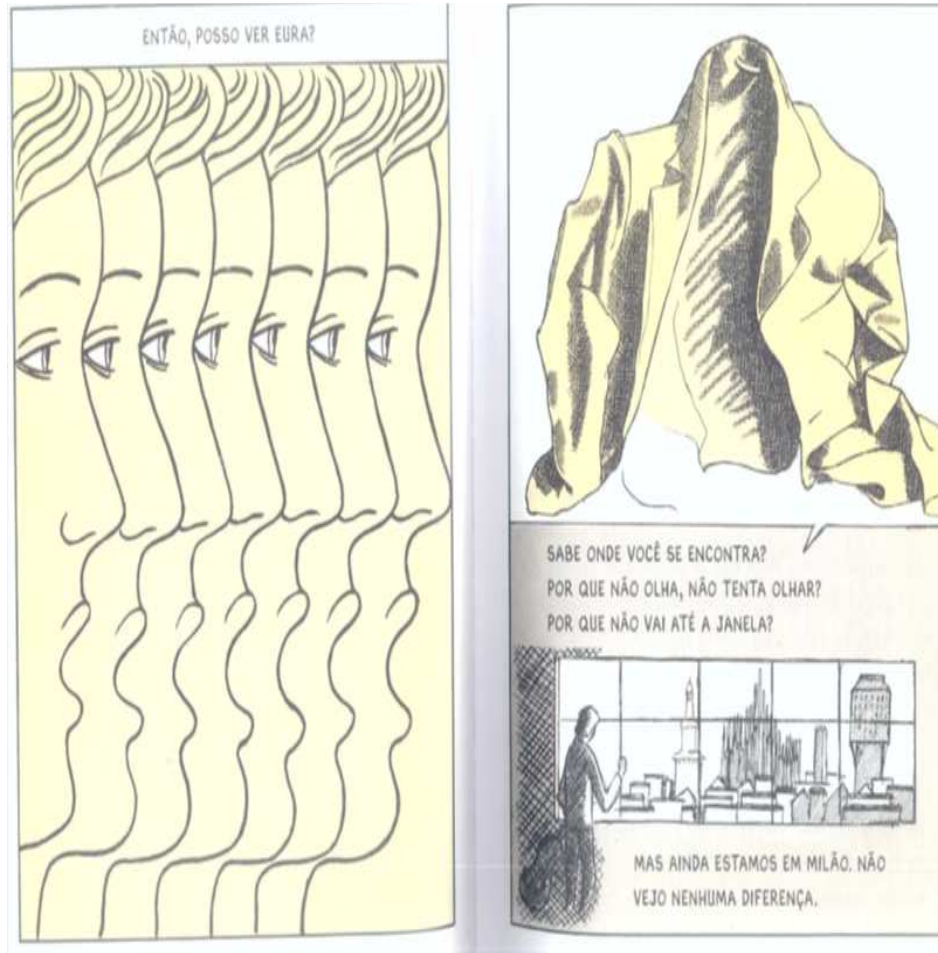
**Figura 422** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

Vejamos mais uma vez a insistência do eu poético em se referir à noite como tempo caracterizador da descrição. O eu poético brinca com a ideia de paz eterna, desafiando Orfi a confrontar essa pretendida tranquilidade. A disposição dos degraus no quadrinho acima, nos fornece a sensação de certa confusão em relação ao local em que escada levará Orfi, seus detalhes tortuosos e emaranhados ilustram metaforicamente como será o caminho de Orfi em sua peregrinação em busca de Eura.



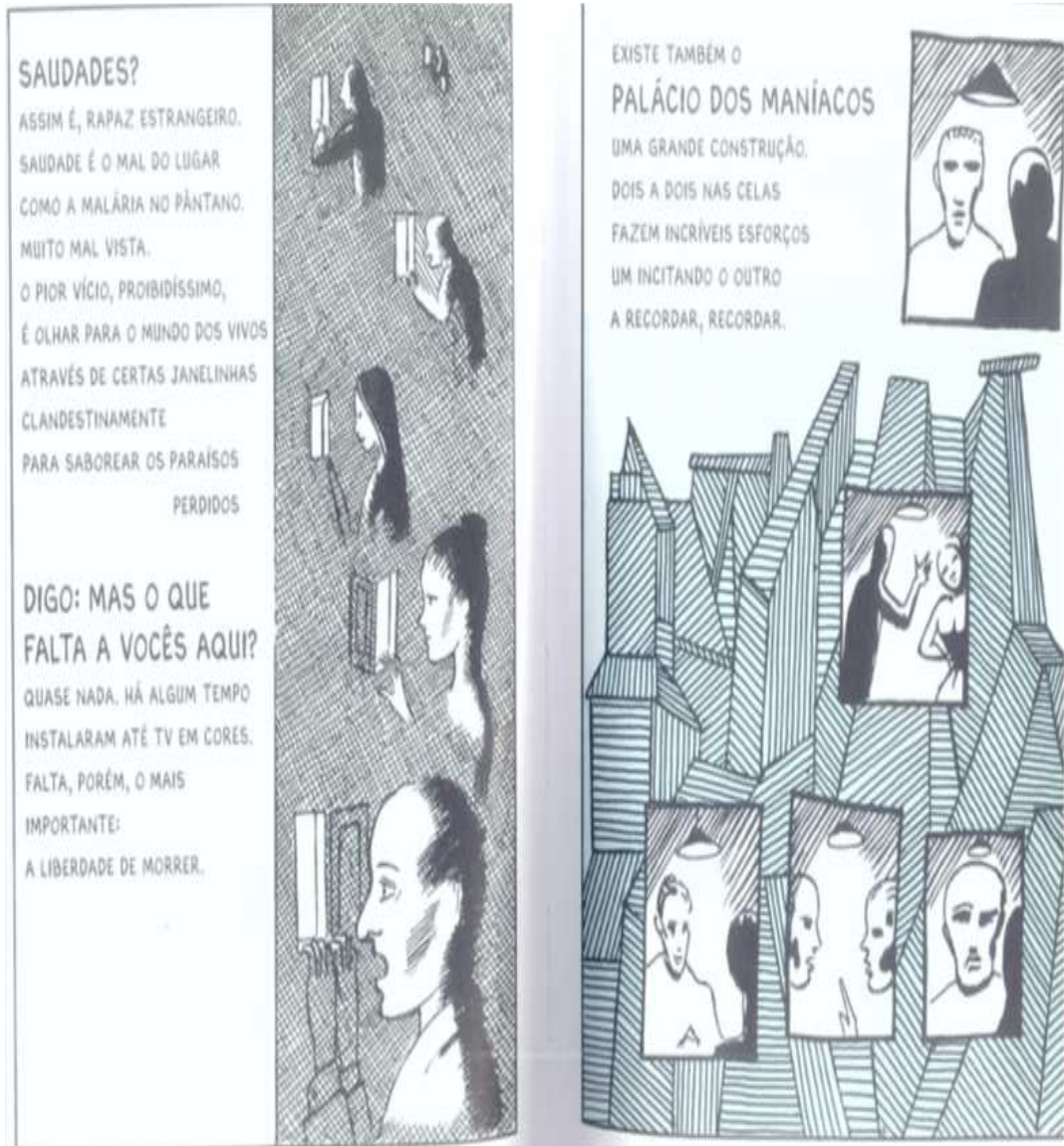
**Figura 433** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

A figuração da descida ao Hades é construída com simples degraus, dando a ideia de que se trata de um prédio qualquer. Não há nada de diferente ou especial nessa descrição de um espaço tão temido pela humanidade. Curiosamente o caminho inicial da descida é bem iluminado. Restam sem resposta as perguntas retóricas do segundo quadrinho, justamente porque se trata do grande mistério da vida: a morte e seu desvendamento é uma descida sem volta.



**Figura 444** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

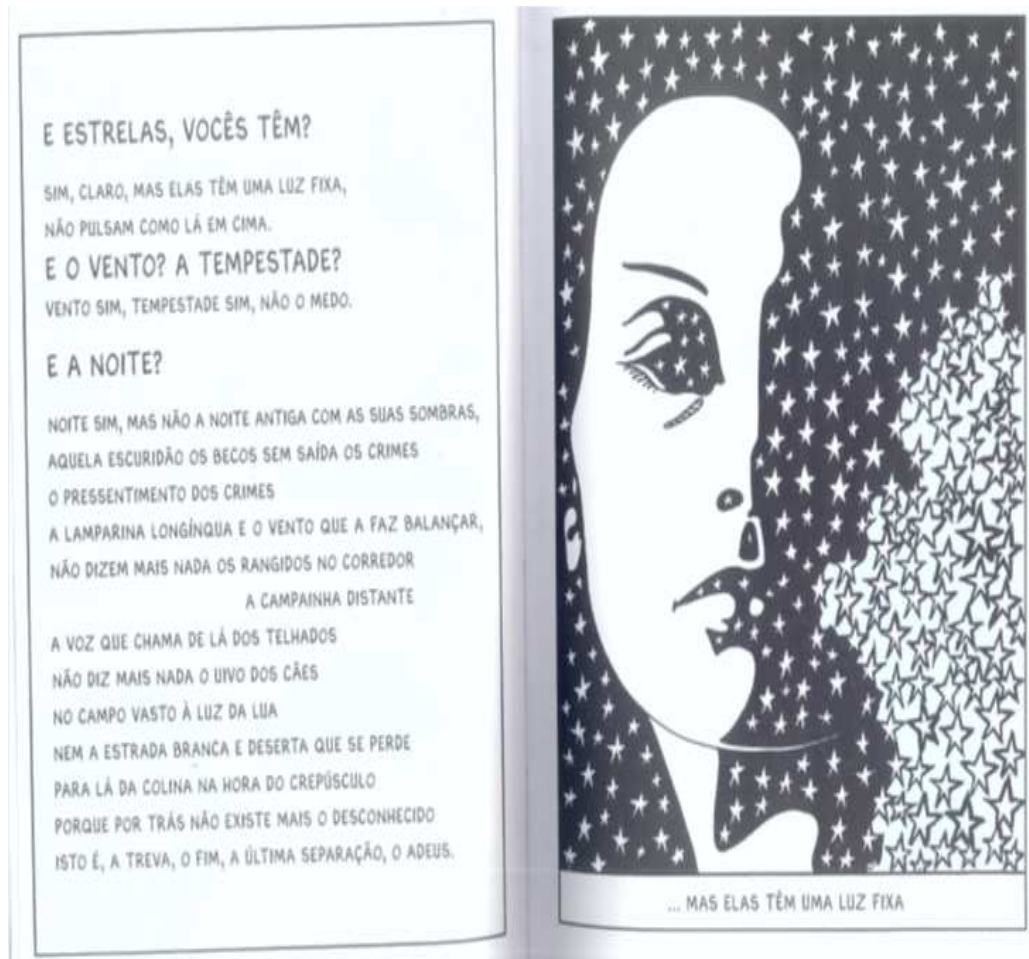
No primeiro quadrinho vemos uma multiplicação dos olhos de Orfi em busca de sua amada. Surpreendentemente a única coisa que ele vê pela janela é a cidade milanesa, nada mais. A cidade insiste em se mostrar em sua cotidianidade corriqueira. Ocorre a quebra de expectativa do que se espera do ambiente infernal.



**Figura 455** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

Nestes dois quadros, apresenta-se a interdição de se olhar para o mundo dos vivos e seus “paraísos perdidos”, visto como um vício. Em realidade, o erro trágico de Orfeu invertido. Neste espaço inferno somente não se concede a liberdade de morrer.

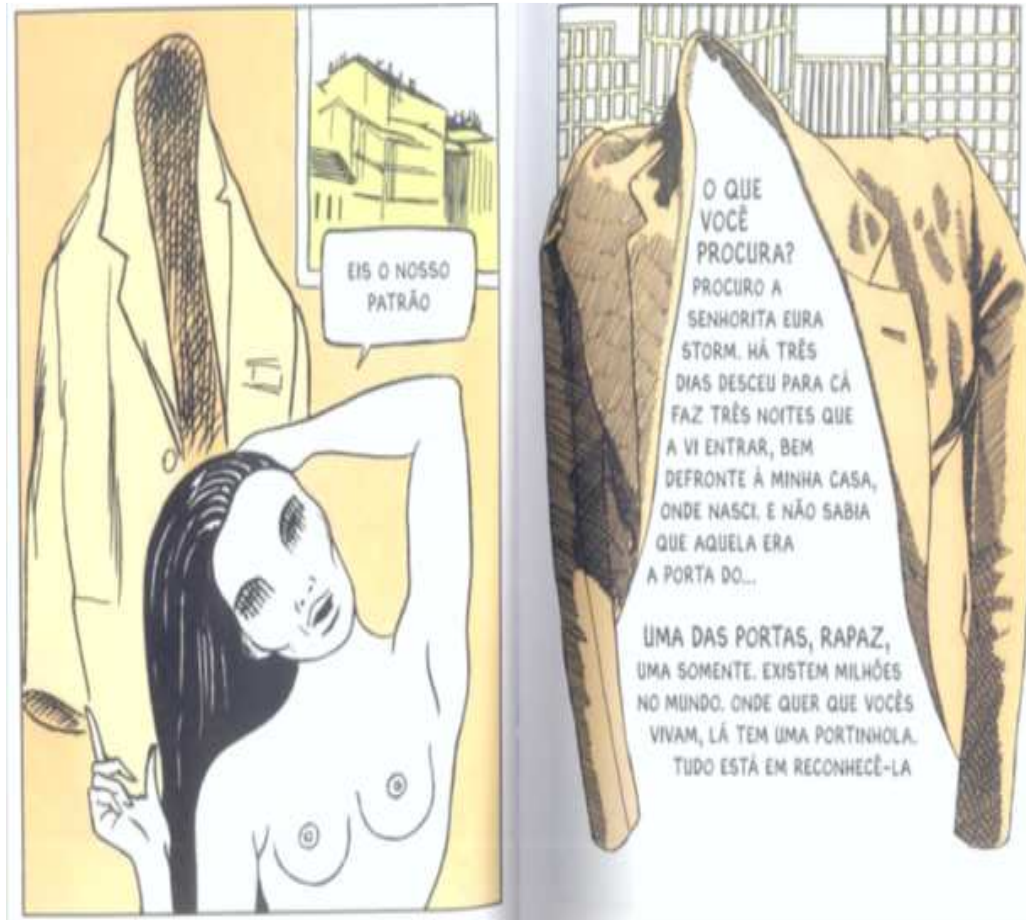
Vemos novamente aí uma ligação com o “eterno retorno” nietzscheano. No segundo quadrinho, os “parceiros” de cela infernal se incitam mutuamente a lembrar de suas vidas, dialogando com a da deusa Mnemosyne.



**Figura 466** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

Novamente o choque entre o mundo apolíneo e o dionisíaco instaura-se nesses quadrinhos. Porém a noite com suas estrelas luminosas, fixas, sem pulsão e sem vitalidade. Na noite há uma lamparina longínqua, representando um último suspiro da centelha apolínea.

Nos versos de Buzzati percebem-se novos sentidos para a noite. Ela transfigura-se para outra perspectiva crítica, ganhando aspectos de leveza (não é mais o espaço-tempo do medo e da perdição) e de feminilidade. A noite também é vista como uma representação da própria Eura, apresentando-se como uma luz fixa, estrelada.



**Figura 47** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

Em continuidade a sua passagem pelo Hades, Orfi depara-se com um casaco, na condição de representação diabólica, “eis o nosso patrão”. Trata-se de uma simbolização totalmente surrealista da figura do Hades. Essa entidade afirma a natureza noturna de sua existência, que perseguia sempre o futuro, mas que agora é incapaz de se recordar de seu passado. Sequer sabe se está vivo ou não, pois não controla e não percebe nada.

Buzzati realiza uma dessacralização da tradição clássica e mitológica nos quadrinhos acima, pois o nível de detalhamento das figuras, especialmente as femininas que habitam o Hades, são descritas com extremo erotismo, inclusive sugerindo que Orfi poderia substituir sua querida Eura por uma dessas sensuais habitantes “condenadas”.

O casaco segue como representação do próprio Hades, agora o deus, guardião dos submundos. O texto de Buzzati trabalha com a ideia de tentação, pois assim como Eurídice resiste às investidas do apicultor Aristeu<sup>49</sup>. O Orfi buzzatiano resiste às insinuações e

<sup>49</sup> Note-se que Aristeu é filho de Apolo, portanto, nessa perspectiva, coloca-se em polos opostos o dionísico Orfeu ao apolíneo Aristeu. Há, contudo, recorrência em se atribuir origem genealógica de Orfeu a Apolo, o que continua sendo questão aberta.



provações das ninfas infernais, erotizadas à maneira de fotografias (poses) pornográficas, como notamos nos quadrinhos abaixo:



**Figura 48** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010



**Figura 4947** Calímaco, *Ménade dançando* V a.C. Museu do Prado Madrid <sup>50</sup>

<sup>50</sup> *Ménade dançando*. Museo del Prado, Madrid.

Essas representações femininas são as Mênades<sup>51</sup>, mulheres que Orfeu desdenhou após a morte de Eurídice e sua descida ao Hades para resgatá-la sem sucesso. De acordo com a versão do mito mais difundida, essas Mênades, raivosas com Orfeu, o despedaçaram, esquartejando-o e jogando sua cabeça no rio Hebro. Em seguida enterraram os demais restos mortais no Monte Olimpo. Famosas por seus gritos que paralisaram a lira de Orfeu, essas mulheres são também uma forte presença do mundo dionisíaco tanto no texto de Buzzati e como no mito grego.

As Mênades eram igualmente chamadas de *bacantes*, *tíades* ou *bassáridas*. Elas estão indissociavelmente ligadas a Dioniso, conforme pondera Junito Brandão (1997):

As primeiras Mênades eram ninfas que cuidaram do recém-nascido Dioniso. Possuídas pelo êxtase e entusiasmo provocados pelo deus, num estado de mania e orgia místicas, percorriam alucinadas montanhas e campinas. Para elas as águas das fontes em que bebiam eram leite e mel. (BRANDÃO, 1997, vol. II, p. 106).

Novamente recorremos a Paz (1996) tratando ainda do legado bretoniano para a arte surrealista e a arte em geral: “Foi um arrebatado, um exaltado, sua poesia nos exalta e, sobretudo, disse que o corpo da mulher e do homem eram nossos únicos altares. E a morte? Todo homem nasce e morre várias vezes”. (PAZ, 1996, p. 230). Essa passagem é muito esclarecedora das conexões possíveis entre o Surrealismo e o mito órfico desenhado por Buzzati. Na concepção de ambos fica evidente a dessacralização da tradição clássica e seus personagens.

Ao que parece, todos estão ou deverão estar despídos física e simbolicamente ao ingressarem naquele espaço infernal. Defendemos como hipótese plausível que a referência ao casaco como representação diabólica seria uma carnavalização do manto branco do cavaleiro templário. E isto pode sugerir uma crítica de Buzzati às cruzadas cristãs.

Antes das cruzadas, o Mediterrâneo era um lago muçulmano onde os Barbarescos quase faziam reinar a sua lei. De início, tinham tolerado os peregrinos antes de os destruírem, tanto em terra como no mar. A cruzada deveria pôr tudo em boa ordem, mas manter Jerusalém e mais algumas cidades ou praças fortes não era cobrir todo o

---

<sup>51</sup> Eurípides dedicou uma tragédia toda às *Bacantes*, Cf. EURÍPIDES. “Bacantes”. Introducción, traducción y notas de Carlos García Gual. *Tragedias. Vol. III*, Madrid: Gredos, 1979, p. 323-409. É também muito importante mencionar que as festas dionisíacas (cinco) estão no epicentro da formação do teatro grego: “Superiores em brilho e organização às celebrações dionisíacas de todo o mundo helênico, celebravam-se, em Atenas, por ano, cinco festas de culto a Dioniso: as Lenéias (em janeiro-fevereiro), as Antesterias (em fevereiro-março), as Dionisíacas urbanas (em março-abril), as Osoforias (na segunda quinzena de outubro) e as Dionisíacas rurais (em Dezembro-janeiro). Dessas festas as mais importantes eram as Antestérias, as Lenéias e as Dionisíacas urbanas, sendo que apenas nas duas últimas havia, entre suas cerimônias, representações teatrais sob forma de concurso. Nas Dionisíacas urbanas, as representações foram incluídas a partir de 536 ou 533 a.C, com concursos de tragédias; os concursos de comédias começaram em 488 ou 486 a.C. Nas Lenéias, a comédia foi admitida oficialmente em 442 a.C. e a tragédia em 433 a.C.” (MALHADAS, 1984, p. 67) Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literatura\\_filologia/article/download/7101/6103](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literatura_filologia/article/download/7101/6103). Acesso em: 15 jan. 2015.

território e a insegurança mantinha-se. Quanto à capital, parecia pacificada. Godofredo de Bouillon mandara limpar rapidamente a cidade - e nomeadamente os lugares santos - dos cadáveres que o furor dos cruzados acumulara. No Santo Sepulcro, instalara um capítulo de vinte cônegos regulares, reunidos sob a denominação de Ordem do Santo Sepulcro. Envergavam um manto branco ornado com uma cruz vermelha. (LAMY, 2000, p. 12).

Além dessa leitura um tanto mais histórica e simbólica do casaco, podemos pensá-lo apenas como um objeto comum, do cotidiano que se traveste de poderes surreais dentro de uma temporalidade moderna. De todo modo, não é desprezível o simbolismo que togas e outras vestes “talares” desempenharam e ainda desempenham em nossa sociedade e em seus usos.

Basta pensar nos trajes militares, nas batinas dos padres e outros sacerdotes, nas togas dos juízes e até mesmo nas becas de formatura, todas as representações de certo poder e distinção social de cada membro de determinada comunidade, em momentos dados. Não se pode esquecer nem mesmo o terno e a gravata (que vem sempre acompanhado de um paletó) do burguês padrão como sendo uma expressão moderna do poder simbólico das vestimentas.

Essa perspectiva simbólica do surrealismo pode ser também postulada a partir das considerações de Paz (1996): “o surrealismo foi sua [de Breton] ordem de cavalaria e sua ação inteira foi uma *Quête du Graal*” (PAZ, 1996, p. 221). É nesse sentido que a vinculação da arte surrealista com o pensamento primeiro da mitologia grega funcionou tão bem na obra de Buzzati.

Em sintonia com projeto surrealista de negação das imposições sociais, nos quais se inserem os dogmas religiosos, a obra buzzatiana em análise desconstitui a aura religiosa, especialmente a cristã. O erotismo serve também a esse propósito. Importante lembrar que a mitologia grega está igualmente revestida de um caráter religioso primitivo, o que sofre também impacto na releitura buzzatiana do mito órfico. É o que se depreende da figura abaixo:



**Figura 5048** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

O processo de colagem nos dois quadrinhos seguintes refere-se a uma utilização criativa da focalização da câmera fotográfica, notadamente das revistas pornográficas que se avolumavam na década de 1960. No primeiro quadrinho, entretanto, Orfi se coloca como um passageiro, um peregrino. O simbolismo dessa questão será analisado na sequência. Por hora, é importante perceber o jogo de sincrético que Buzzati realiza ao justapor perspectivas antagônicas, uma no plano religioso, mais propriamente cristã-católica (Orfi, se designando peregrino) e a exposição profana de mulheres em poses sensuais e eróticas, numa orientação quase pornográfica.



Figura 491 Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

A jaqueta demoníaca oferece a Orfi várias outras mulheres em poses eróticas e nuas em lugar de sua querida Eura, o que Orfi prontamente recusa. Essa também é a leitura de Peters (2014):

Enquanto as imagens do Poema em quadrinhos acrescentam novas dimensões com o texto, e servem para infundir deliberadamente desenhos geralmente sofisticados aparência e muitas vezes "polposas" de Buzzati com um ar de mistério e desgaste metafísico existencial. Um exemplo disto é a seção em que o diabo / casaco de guarda tenta dissuadir Orfi de perseguir Eura, tentando-o com uma sucessão de mulheres nuas (figura 8). As mulheres são retratados em poses claramente derivados de revistas pornográficas, sugerindo assim uma dimensão quase demoníaca às tentações oferecidas à Orfi por essas próprias revistas. ((PETERS, 2014, p. 14, tradução nossa)<sup>52</sup>.

O dilema de Orfi ao descer ao Hades parece traduzir-se em dois planos, o amor incondicional por Eura, que o faz negar substitutas para sua amada, bem como, a forma como

<sup>52</sup>While the imagery in *Poema a fumetti* adds new dimensions to the text, the latter serves to infuse Buzzati's generally unsophisticated-looking and often deliberately "pulpy" drawings with an air of existential mystery and metaphysical portent. An example of this is the section in which the guardian devil/jacket attempts to dissuade Orfi from pursuing Eura by tempting him with a succession of nubile naked women (fig. 8). The women are depicted in poses clearly derived from pornographic magazines, thus suggesting a quasi-demonic dimension to the temptations offered by these magazines themselves. (PETERS, 2014, p. 14, texto original).

Buzzati o caracterizou sugere uma ética de natureza cristã-católica, típica da cosmovisão ocidental moderna que parece chocar-se com o mundo surreal proposto pelo artista italiano.



**Figura 52** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

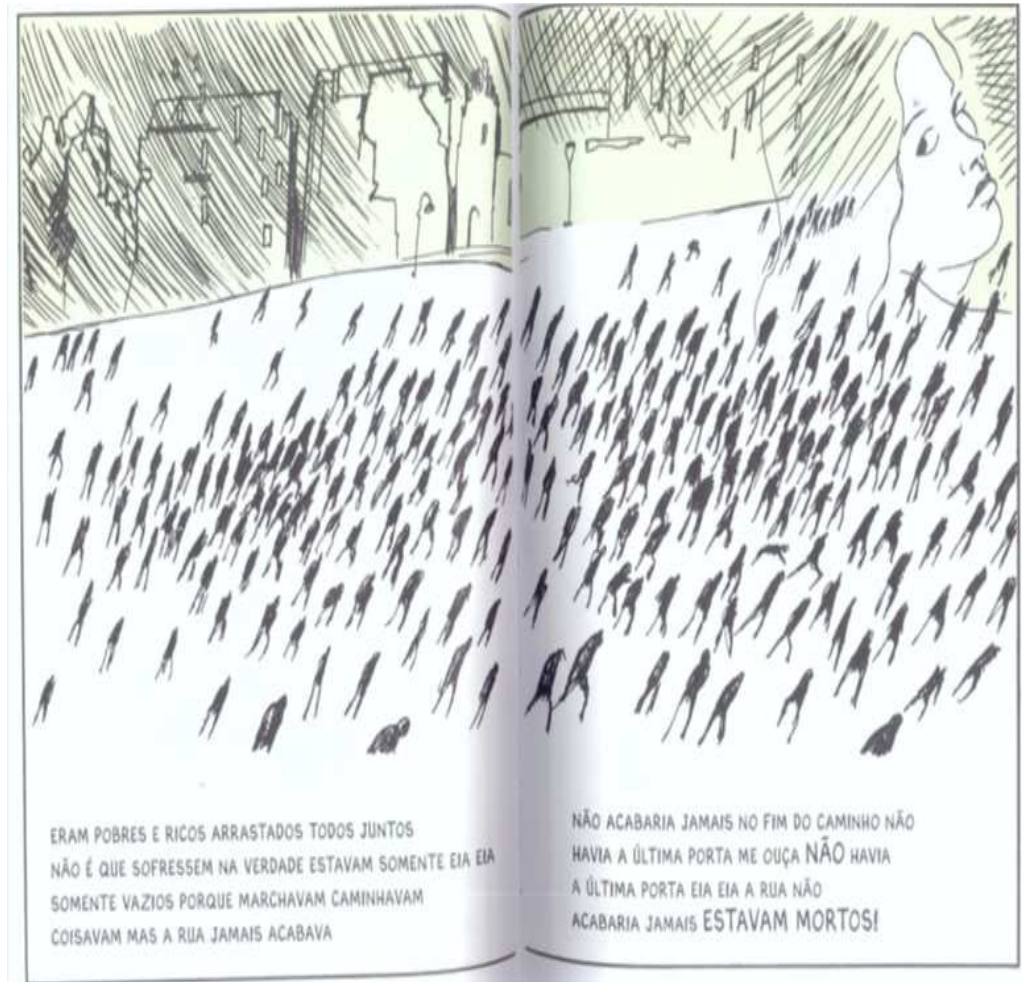
Orfi resiste e segue à procura de sua amada. Na obra buzzatiana, portanto, o aspecto da “tentação” de Orfeu é antecipado para um momento anterior ao encontro dele com Eurídice, pois Orfi depara-se a todo instante com várias propostas de Hades para substituir Eura por outras mulheres, ao que Orfi sempre rejeita.



**Figura 503** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

Hades incita Orfi a recuperar suas memórias de infância, e ao cantar e contar sua história que, aos poucos, o ser infernal deve contaminar-se com o “funil do tempo” e transparecer suas impressões do “fim do caminho”.

Até este ponto Orfi defronta-se com um *tour* para conhecer o mundo inferior, bem como conhecer seus próprios mundos obscuros. Nota-se uma insistência na ideia de que há uma inevitável decadência da vida, rumo a um niilismo inescapável.



**Figura 54** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

A multidão de mortos está sem cessar em busca de suas Eurus simbólicas, conforme se vê no quadrinho acima. Novamente a ideia de vazio aparece e domina a imagem. Todos em busca de vida, num caminho interminável da rua dos mortos. Neste ponto, é retomada a ideia de peregrinação que nunca acaba, uma analogia religiosa do caminho da vida, constante no Cristianismo. Uma das mais importantes narrativas cristãs, sobre peregrinação, gira em torno da figura do Apóstolo Tiago.

Mendes (2009) sintetiza do seguinte modo a história do referido Apóstolo:

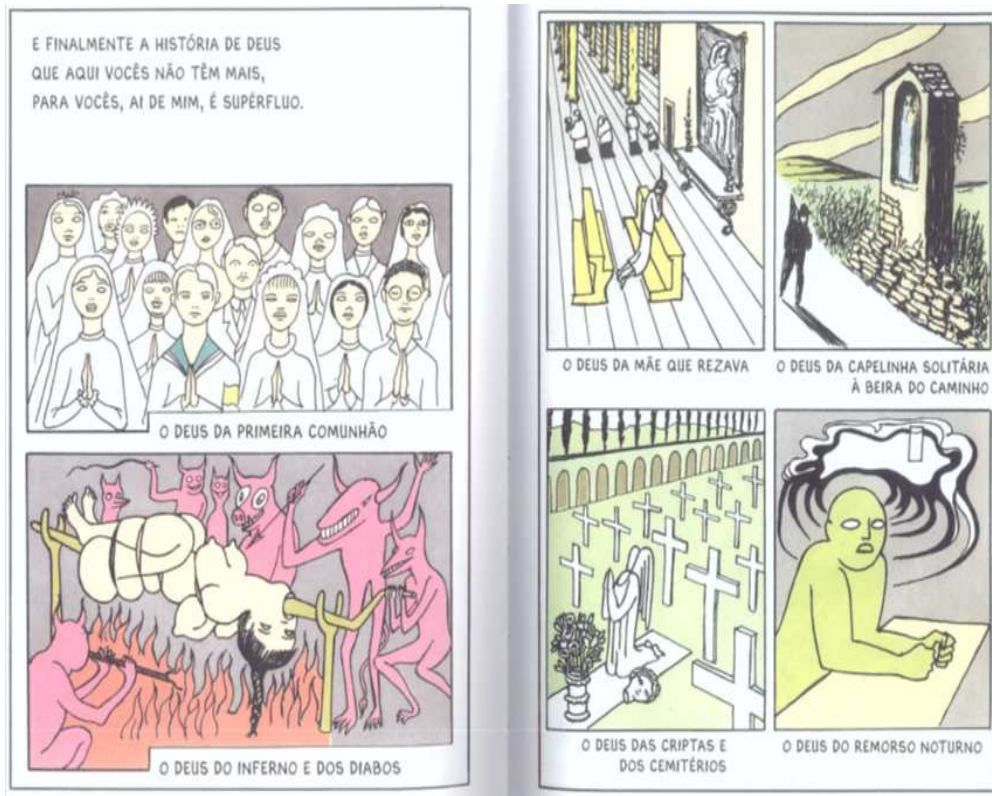
Segundo a Bíblia, Tiago Maior filho de Zebedeu e Salomé, irmão de São João, o Evangelista, foi um dos quatro primeiros discípulos de Jesus Cristo.[...] Era um dos escolhidos de Jesus, quando este só se fazia acompanhar por três Apóstolos. [...] De acordo com a tradição cristã, após a morte de Cristo e a dispersão dos Apóstolos pelo mundo, Santiago foi pregar em regiões longínquas, passando algum tempo a tentar evangelizar a Península Ibérica, em especial na região da Galiza.[...]O processo de evangelização não teve muito sucesso, ainda segundo a tradição, regressou à Palestina, foi preso e decapitado, a mando de Herodes Agrippa. De acordo com o escrito nos Actos dos Apóstolos, «[...] por aquele mesmo tempo, o rei Herodes estendeu as mãos sobre alguns da igreja, para os maltratar; E matou à espada Tiago, Irmão de João» (Actos 12:1-2) e o seu corpo foi lançado aos cães (aproximadamente no ano 44). (MENDES, 2009, p. 1).



A ida a Santiago de Compostela justifica-se, segundo, Mendes (2003) pelo exposto acima. No entanto, que nos interessa aqui é a apropriação que Buzzati faz desta tradição lendária e bíblica, pois, uma das possibilidades de origem para Compostela, segundo Mendes (2003) seria uma variação do termo *compositum* (cemitério).

Sob a cidade de *Santiago de Compostela* foram encontradas ruínas de um mausoléu pagão datado do século I à volta do qual foi construída uma vila romana com um cemitério cristão que foi utilizado até ao século VII. Os historiadores debatem ainda hoje a origem da palavra Compostela apontando duas proveniências possíveis: *Campus Stellae* (Campo das Estrelas) ou uma derivação da palavra *compositum* (cemitério). A fundação da cidade é do ano 830, foi erigida uma capela para proteger a tumba do apóstolo e o bispo mudou o assento episcopal para Santiago. (MENDES, 2009, p. 3).

Notamos que Buzzati dialoga e ironiza justamente a existência de um cemitério de peregrinos que arruam sem perspectivas ou sonhando em reviver. A rua é o próprio cemitério de transeuntes pseudovivos. Na imagem que Buzzati constrói, a multidão forma o corpo de uma lembrança, um rascunho de mulher, que possivelmente é Eura, perdida no Hades. Essa perspectiva crítica de Buzzati sobre os ritos humanos e, sobretudo, cristãos e católicos, acerca do espaço final da morada dos mortos na terra, o cemitério, é retomada nos quadrinhos abaixo, sempre recuperando imagens simbólicas ligadas ao tempo noturno e à ideia de caminho ou peregrinação até este espaço temido por todos:



**Figura 51** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010



**Figura 56** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

A representação do “bicho papão” feita por Buzzati é uma transposição intersemiótica interna com sua própria obra, visto que o artista italiano pintou várias vezes esse tema. Para ele esse ser misterioso do imaginário infantil era inicialmente uma baleia que em suas últimas versões adquire pernas. É o que notamos nas seguintes obras pictóricas buzzatianas: *La balena volante* (1957), *ex-voto La balena volante* (1970), *Il babau* (1967), *Il babau* (1970).

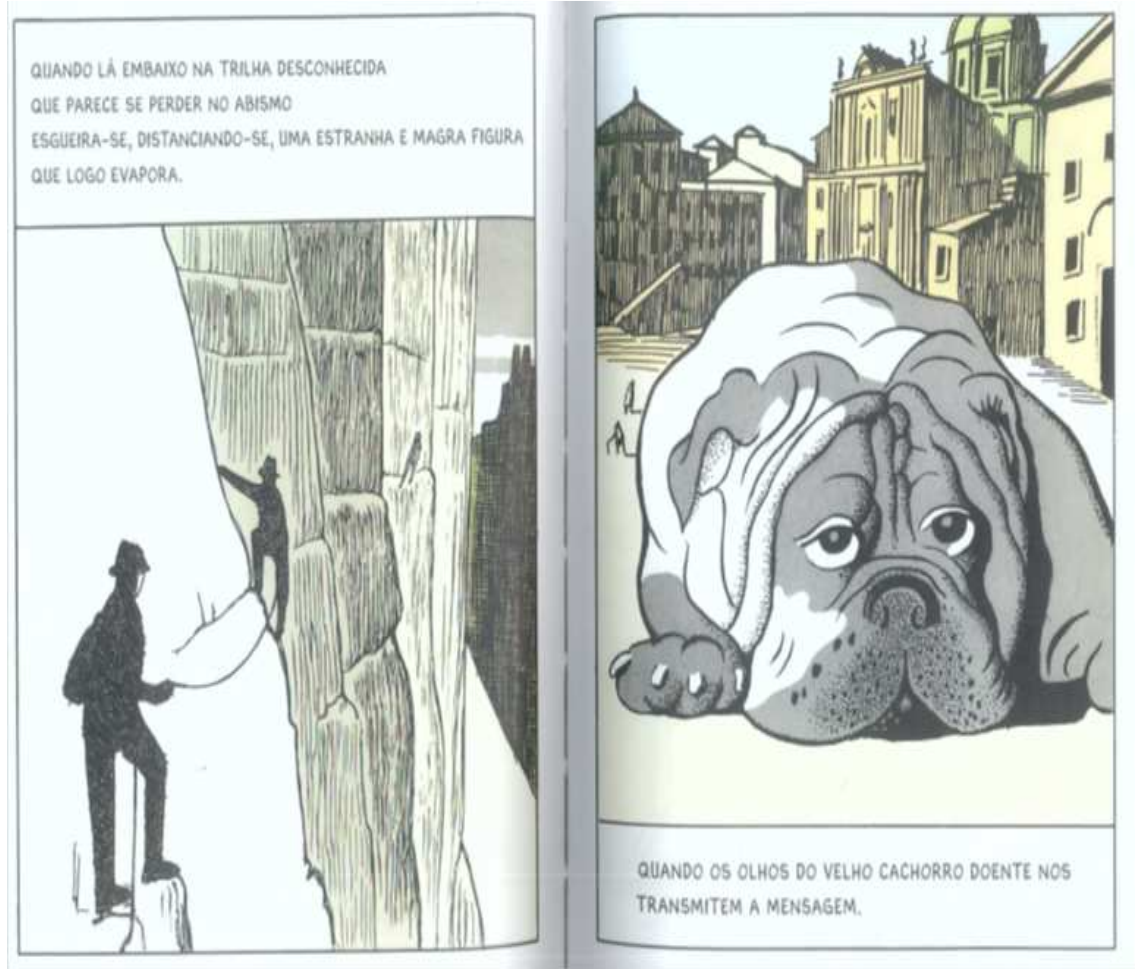
Nos quadrinhos, Buzzati trabalha com outro aspecto caro às histórias em quadrinhos de natureza infantil. Trata-se de um de seus famosos personagens, que em última instância simboliza o medo e o mal.



**Figura 5752** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

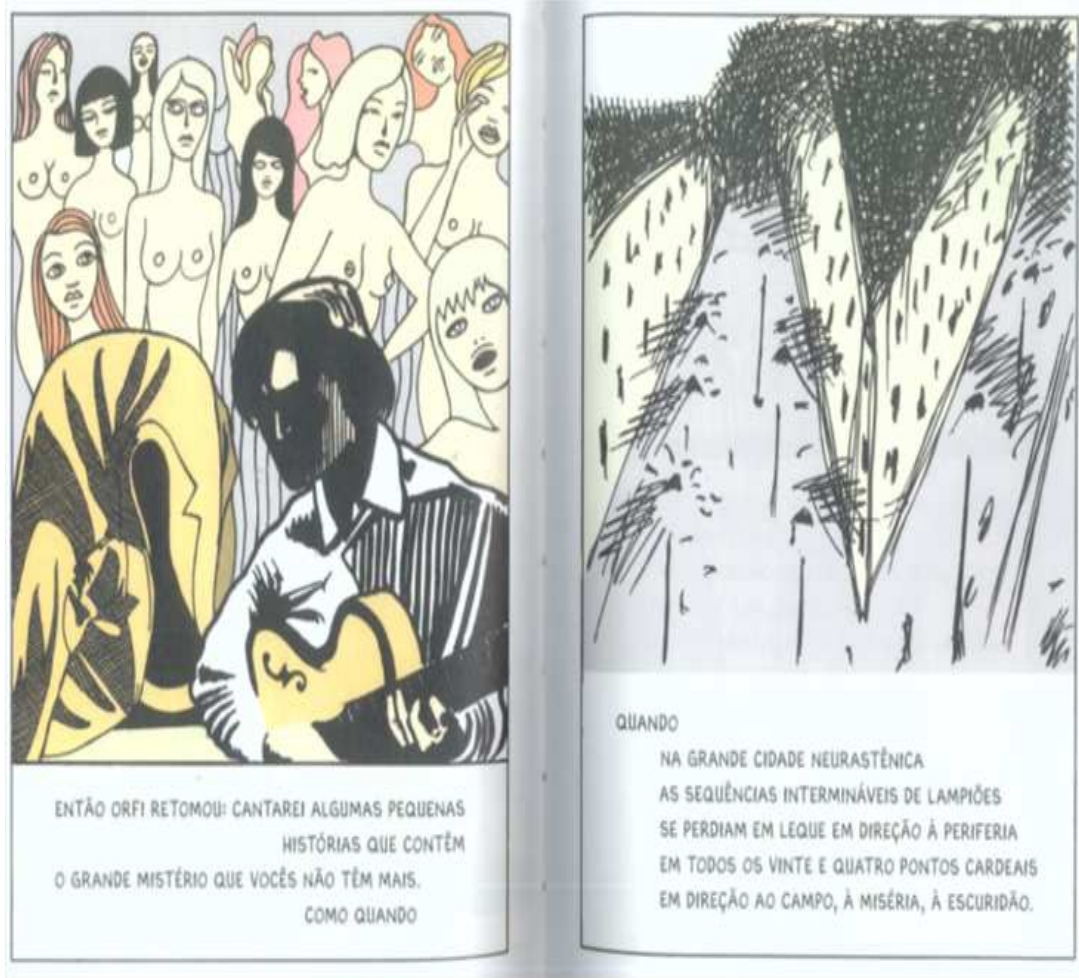
A associação da imagem dos soldados com esta imagem do universo pueril causa estranheza a primeira vista, mas ambas coadunam-se na medida em que se percebe que ambas as representações são provenientes do poder simbólico da repressão, física e psicológica da humanidade, o bicho-papão é o correspondente infantil da repressão militar no mundo adulto.

No mito de Orfeu, ele acalmava os animais e a própria natureza se curvava diante de sua lira maravilhosa. Buzzati pintou um quadro nomeado *Grande cane in piazza in una giornata de sole* em 1969, havia pintado no mesmo ano de publicação de *Poema em quadrinhos*, com a figura de um cão. Essa sua obra pictórica também foi incorporada no *Poema quadrinhos*, como vemos abaixo:



**Figura 58** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

No nosso entendimento, trata-se de uma oportuna colagem realizada por Buzzati para representar Cérbero, o cão de três cabeças, que guarda a entrada do Hades. A lira de Orfeu adormeceu o cão, dando condições ao mesmo de ingressar no ambiente tenebroso em procura de sua Eurídice. A mensagem que o cão infernal parece enviar é a de desolação e tristeza, ou no mínimo, de melancolia insuperável.



**Figura 59** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

Por outro lado os quadrinhos abaixo formam um conjunto de referências medievais que Orfi recupera em suas canções mencionadas nos dois quadrinhos acima. Essas histórias, segundo Orfi, contém o “grande mistério”.

Os versos indicam que se vai de uma “grande cidade neurastênica”, provavelmente a Milão moderna em “direção ao campo, à miséria, à escuridão”. Estas três últimas características podem ser uma recuperação de ideias preconcebidas, e de uma crítica sobre o medievo, pois se tratava de uma época em que o espaço é rural, com problemas sérios de uso das terras, que se encontravam concentradas nas mãos dos senhores feudais, gerando miséria na maioria da população, dividida por estamentos imobilizantes e imobilizados socialmente.

O último símbolo, o da escuridão também foi muito associado à “idade das trevas”, algo refutável atualmente, visto que muito se produziu ou foi gestado, em termos científicos, filosóficos e culturais no medievo. Neste sentido, percebemos que Buzzati, numa postura que lembra a romântica, recorre também a elementos da medievalidade para dialogar, porém sem a idealização destes últimos.

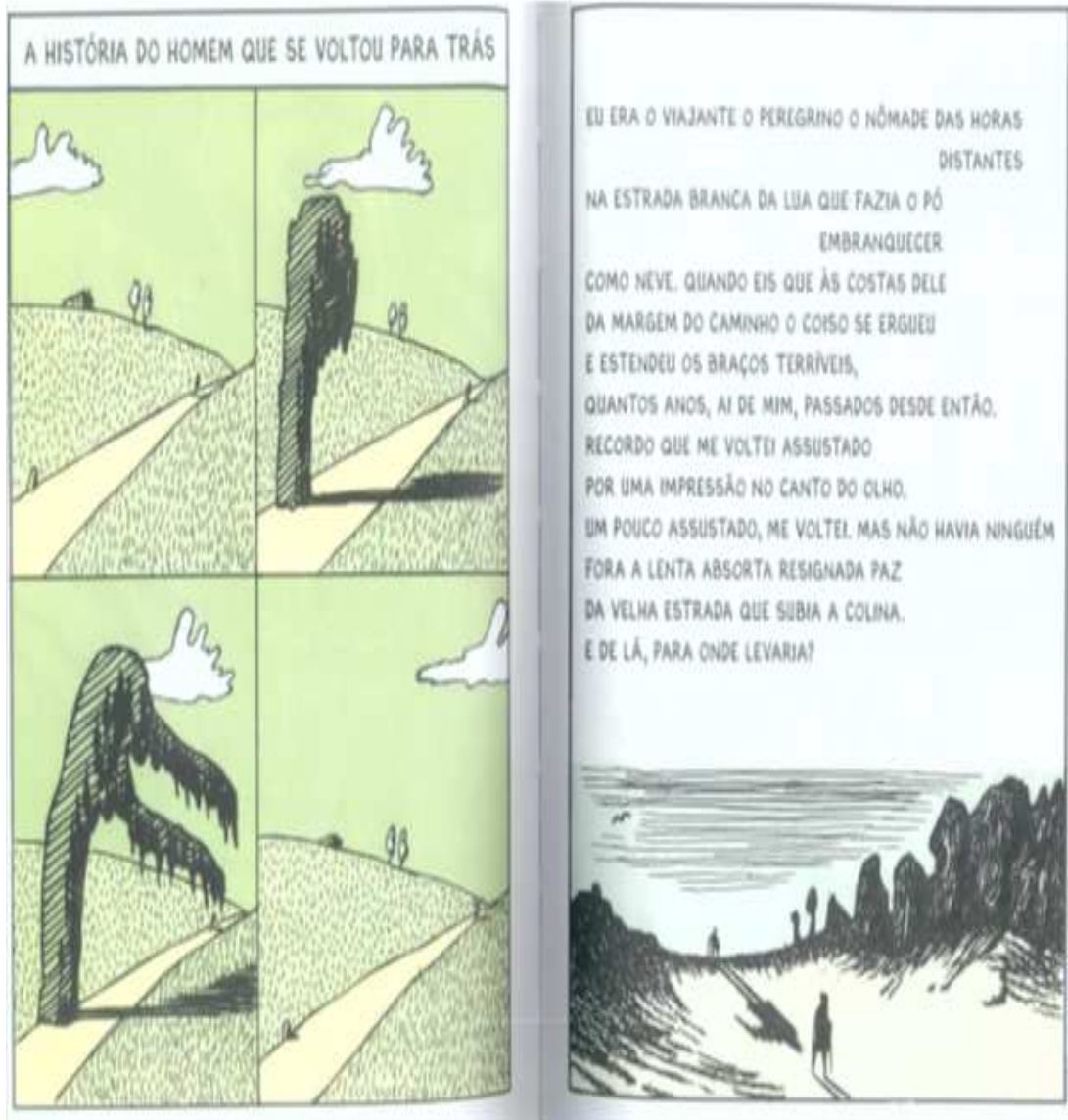


Figura 60 Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

A imagem de Orfi como sendo um *peregrino* trazida por Buzzati traz a lume a questão das Cruzadas:

Aos milhares, os peregrinos haviam cosido sobre as suas vestes cruces de tecido vermelho, que viriam a valer-lhes o nome de cruzados. Inicialmente, foram os pobres, os mendigos, os famintos, que quiseram libertar Jerusalém, metendo-se ao caminho em bandos andrajosos que gritavam «Deus assim o quer! E aqueles que não partiam faziam dádivas para que os outros tivessem com que sobreviver, durante a viagem. Alguns tomavam a decisão obedecendo a um impulso, a um sinal: uma mulher seguiu um ganso que deveria levá-la à Cidade Santa. (LAMY, 2000, p. 8).



**Figura 61** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

A hipótese acima exposta sobre intertextualidade do manto branco da Ordem dos Templários e o casaco demoníaco buzzatiano ganha força com a história narrada por Orfi relativamente à “História dos nove cavaleiros”. Segundo Silva (2003) “Tanto o colérico arcebispo Guilherme de Tiro quanto o oficioso bispo Jacques de Vitry concordam que o número original dos cavaleiros mendigos que seriam o germen da Ordem dos Templários era nove”. (SILVA, 2003, p. 31).



**Figura 53** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010





**Figura 63** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010



**Figura 64** Jean d'Arras, *Le livre de Mélusine (O Livro de Melusina)*, 1478<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Representação de Melusina no livro de Jean d'Arras, traço marcante do sincretismo religioso e cultural, característico do medievo.

Por fim, em mais uma referência ao medievo e à literatura medieval, Buzzati focaliza e reconta a história das melusinas<sup>54</sup>, que pela tradição medieval, é figurada como um tipo de sereia ou mesmo uma mulher com metade de seu corpo (parte inferior) descrito como uma cobra. É indícial o fato de que Eurídice morreu com uma picada de cobra.

Trata-se de uma tradição também mitológica e literária muito importante para a cosmovisão do homem medieval. Segundo Amaral (2007) o *Romance de Melusina ou a história de Lusignan*, de Jean D'arras (1392):

Narra a forma como uma fada, Melusina, fundou uma fortaleza e deu uma origem a uma linhagem, os Lusignan. Melusina se transformava em serpente da cintura para baixo todos os sábados, devido a uma maldição da qual ela só se liberta, casando-se com um homem que jamais soubesse desse castigo. (AMARAL, 2007, p. 12).

Cabe a nós levantarmos uma hipótese para que Buzzati se sirva dessa tradição para enovelar sua versão *pop art*<sup>55</sup> dionisíaca e surrealista do mito órfico. Segundo entendemos, essa tradição é evocada para tensionar a dimensão temporal da vida e o destino da humanidade. Embora a figuração da mulher como serpente seja também parte do imaginário cristão primitivo, para Buzzati, que mantém a parte serpente de Melusina, essa simbologia remete mais a nossa natureza infernal, pois nossas “raízes estão pendendo sobre o inferno” em um “tronco pré-histórico e seco”.

O encontro de um ser mortal e outro “imortal”, sobrenatural é outro aspecto que une as referidas tradições mito-literárias. Outro ponto que liga a saga de Melusina à de Orfeu refere-se ao castigo, embora nos contos de fadas medieval ele é *a priori* ao encontro com o ser amado e em Orfeu é *a posteriori*, como consequência de seus atos. De modo esquemático, Amaral (2007) resume as etapas estruturais da fabulação melusiniana:

1 - O herói se afasta de sua casa. 2 - ele encontra um ser sobrenatural. 3 - este ser dá seu amor mediante uma condição que o herói jura respeitar. 4 - o herói recebe uma dádiva ou um bem. 5 - ele deve se separar do ser sobrenatural. 6 - um antagonista entra em cena. 7 - sob sua influência, a interdição imposta pelo ser sobrenatural é

<sup>54</sup> André Bréton em *Nadja* (1928) e em *Arcane 17* (1944) explora a tradição da fada Melusina, da maneira que esta é uma temática anteriormente a Buzzati trabalhada por surrealistas. Em *Nadja* (1928), por exemplo, o narrador-personagem Breton busca pelas ruas de Paris seus sonhos transfigurados na figura de uma mulher. Poesia, amor e liberdade eram a tríade da estética de colagem (mescla de imagens textuais oníricas com fotografias referenciais de Paris) em *Nadja* e no restante da obra bretoniana. Tudo isso, era muito caro também a Buzzati.

<sup>55</sup> “Pop Art was a major influence on Dino Buzzati, who seems to have been particularly taken by Roy Lichtenstein’s paintings of blown-up comic book panels. It is important to note, however, that Buzzati’s decision to integrate elements of comics into his painting actually predates Lichtenstein’s. Whereas the American Pop artist’s first comics-derived painting, *Look Mickey*, dates from 1961, Buzzati began including speech bubbles and onomatopoeia in his own work as early as 1957.<sup>38</sup> Until his discovery of Pop art, however, Buzzati made use only of certain narrative conventions of comics, rather than their characteristically “pulpy” visual style and subject matter”. (PETERS, 2014, p. 20-21).

transgredida. 8 - a perda do bem é o primeiro sinal tangível da ruptura das relações existentes. 9 - o ser sobrenatural desaparece. (AMARAL, 2007, p. 20).

Essa estrutura da narrativa melusiniana é bem correlacionável à estrutura do mito órfico, independentemente das suas várias versões, inclusive com a própria versão buzzatiana. Nesse sentido, a mensagem que Buzzati nos deixa é exatamente essa possibilidade de correlação com várias versões. Assim, sua leitura órfica também seria um conto melusiniano. Outra tradição medieval ligada aos seres feéricos pode ser descrita como os contos morganianos<sup>56</sup>, ligados à tradição arturiana, nos quais, em essência, dá-se o oposto aos melusinianos e também reportam conexões com a relação Orfeu-Eurídice.

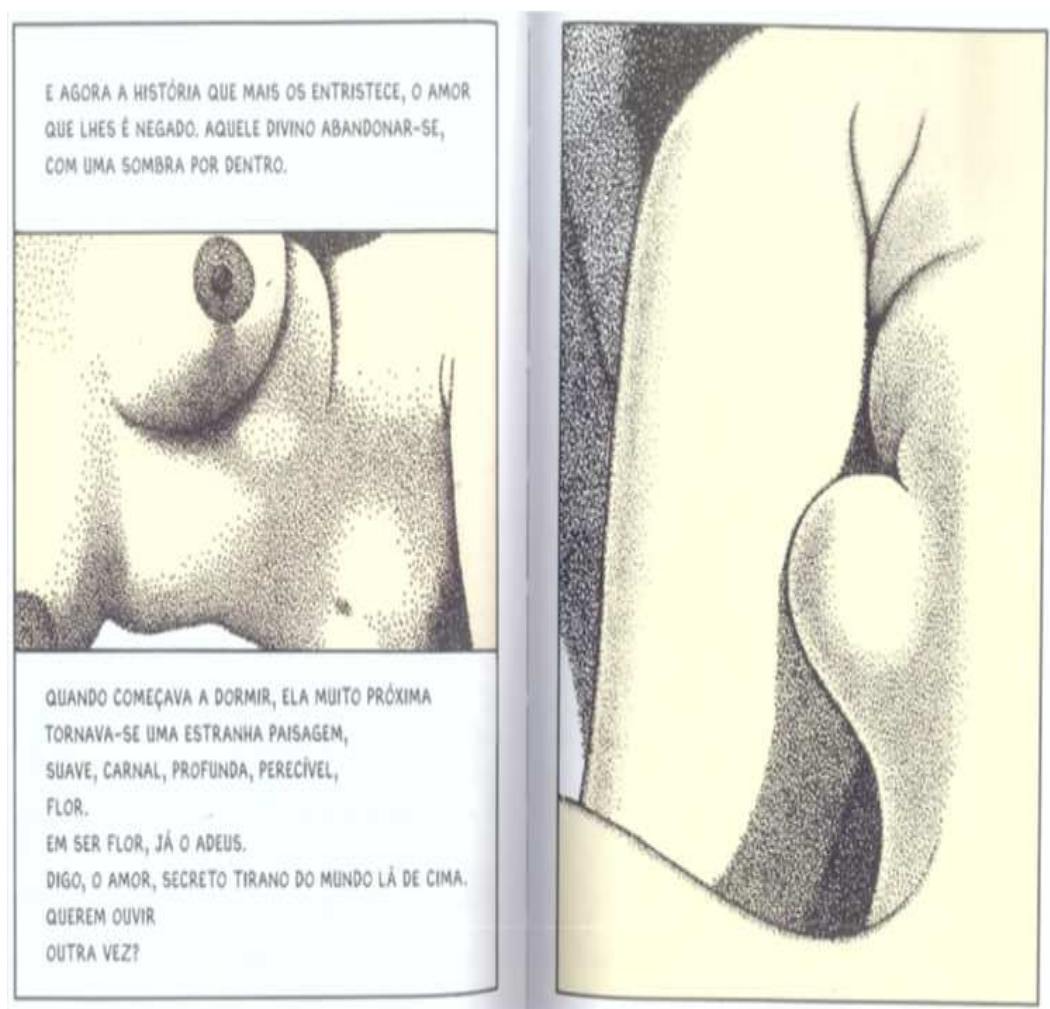


Figura65 Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

<sup>56</sup> Importante estudo sobre as duas tradições feéricas é o produzido por HARF-LANCNER, L. *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance de fées*. Paris: Honoré Champion, 1984.

Em sequência, a relação entre surrealismo e tradição melusina, é manifestada também por meio do nome da personagem, do quadrinho acima, *Andreina*, (italiano para Andreia), reforçando a tese de vinculação entre as dimensões surrealistas e melusinianas. Notemos que nestes quadrinhos, o artista italiano ofusca um pouco a questão órfica para tratar mais detidamente de questões ligadas a tradição surrealista de representação da realidade. Trata-se mais adequadamente, da desconstrução do que chamamos realidade e tempo histórico, os “temíveis mosquitos do pântano histórico/repleto de suicídios históricos, de históricas batalhas perdidas”.

Nessa linha, as melusinas, são o passado que assombra. O nome “Andreina” simboliza também a força e o poder da feminilidade. Mas em Buzzati, surge como uma menina.



**Figura 66** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010



**Figura 67** Dino Buzzati, *Poema em Quadrinhos* 2010

A obra de Buzzati, em perspectiva carnavalizada, parece questionar alguns símbolos e dogmas cristãos, como os sinos, o bem supremo, pregando em seu lugar o culto à carne “a carne é o paraíso”, ou seja, ao carnaval, ao dionisíaco, ao corpo e não ao espírito. Dessa maneira, a clássica narrativa de Orfeu e Eurídice, à luz da nova roupagem em que se apresenta no texto buzzatiano, figura como uma imagem primordial de nossa relação com o amor e com a morte. Neste momento derradeiro do texto, as esperanças de dias melhores com a morte não são confirmadas pelo eu lírico, pois os mortos não passariam de múmias, conforme transparece o quadrinho dois da figura acima.

Ao cabo, a obra *Poema em quadrinhos* é de tal modo singular que resiste a quaisquer classificações de gêneros literários, em se pensando as divisões normalmente estabelecidas pela tradição literária, posto que não é exatamente poesia e também não se configura como um quadrinho clássico. É o que pensa Pozo Sánchez (2009):

Assim, a articulação da história é feita a partir de um arranjo lírico, do projeto clássico subjacente: o mito de Orfeu e Eurídice. Além disso, também a partir do título a natureza híbrida do texto que acabamos de mencionar caracteriza o (não) poema como um poema em quadrinhos, ou seja, como um artefacto lírico gerado com base numa cadeia de vinhetas. Então, nós temos um romance que não é um romance; antes de um poema não é um poema ou, dado o seu caráter livro ilustrado, antes de uma história em quadrinhos que não é cômico ... E poderíamos continuar tentando estabelecer uma definição aproximada de uma das mais recentes propostas literárias Dino Buzzati. O *Poema em quadrinhos* é, portanto, relutante em uma codificação de proximidade canônica de quaisquer modelos de escrita usados na sua construção, de modo que não é um deles, apesar de ser todos e cada um deles ao mesmo tempo. (POZO SÁNCHEZ, 2009, p. 63, tradução nossa)<sup>57</sup>.

Como se nota, sua estética *polimórfica* (é também “*poliórfrica*”) que combina a tradição clássica grega e os recursos estéticos da modernidade e da pós-modernidade garantem grande sobrevida a sua obra, seu modelo artístico plural e inovador, capaz surpreender até mesmo a figura de Dioniso, caso este deus primeiro da arte pudesse falar por si.

Sobre esta “inclassificabilidade” desta obra buzzatiana, nos confirma Pozo Sánchez (2009):

Finalmente, insistir em que a força da escrita buzzatiana centra-se na sua capacidade de sintetizar vários códigos pelo qual se harmoniza com aparente simplicidade em uma prosa comprimida, muitas tradições e tipologias discursivas. Com este trabalho eclético, o *Poema em quadrinhos* de Buzzati coloca em jogo todos os seus talentos como um artista, a fim de confundir, enganar os leitores, críticos e estudiosos. Ele conseguiu, sem dúvida, um lugar com seus contemporâneos. Mas não só, no século XXI, o potencial de seu discurso interdisciplinar e multifacetado continua a encantar. Prova disso são as retrospectivas que ainda são feitas de suas pinturas, bem como estudos, seminários, conferências e publicações que reúnem estudiosos até hoje sobre o autor do trabalho (quase) inclassificável. (POZO SÁNCHEZ, 2009, p. 7, tradução nossa)<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> Así pues, la articulación de la historia se realiza a partir de una disposición lírica desde donde se apunta la factura clásica subyacente: el mito de Orfeo y de Euridice. Además, también desde el título se manifiesta el carácter híbrido del texto apenas mencionado al caracterizar al (no) poema como un poema a fumetti, es decir, como un artefacto lírico generado en función de un encadenamiento de viñetas. Así pues, nos encontramos ante una novela que no es una novela; ante un poema que tampoco es un poema o, dado su carácter de libro ilustrado, ante un cómic que no es cómic... Y así podríamos continuar intentando establecer una definición aproximada de una de las últimas propuestas literarias de Dino Buzzati. El *Poema a fumetti* es pues reactio a la codificación más estrecha y canónica de cualquiera de los modelos de escritura empleados en su construcción, de modo que no es ninguno de ellos, a pesar de ser todos y cada uno de ellos al mismo tiempo. (POZO SÁNCHEZ, 2009, p. 63, texto original).

<sup>58</sup> Finalmente, insistir en que la fuerza de la escritura buzzatiana se concentra en su capacidad de síntesis de diversos códigos mediante la cual consigue armonizar, con aparente sencillez en una prosa comprimida, numerosas tradiciones y tipologías discursivas. Con esta obra ecléctica, el *Poema a fumetti*, Buzzati puso en

Sánchez (2009) reitera a pluralidade de códigos e sistemas de significação contidos em *Poema em quadrinhos*, defendendo até mesmo a postura de Buzzati como irônica e audaz, em função da singularidade de una obra que se materializou em una fronteira entre gêneros artísticos.

---

juego todas sus dotes como artista con el fin de desconcertar, de desorientar a lectores, críticos y estudiosos. Lo consiguió, sin lugar a dudas, con sus contemporáneos. Pero no sólo, en pleno siglo XXI la potencialidad de su discurso interdisciplinar y poliédrico sigue cautivando. Muestra de ello son las exposiciones retrospectivas que todavía se realizan de su obra pictórica, así como los estudios, seminarios, congresos y publicaciones que aún hoy congregan a estudiosos alrededor de este autor de obra (casi) inclasificable. (POZO SÁNCHEZ, 2009, p. 71, texto original).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do exposto ao longo desta dissertação, fica evidente a grande riqueza artística do texto buzzatiano em apreço. Seria uma tarefa impossível recuperar todas as dimensões dessa complexidade. Por isso optamos por deslindar sua configuração surrealista e dionisíaca, vista em algumas nuances básicas, e também de alguns pontos de conexão intertextual com a tradição literária e mitológica de Orfeu. Orfeu foi transfigurado esteticamente por vários artistas e artes diferentes nos últimos 2.300 anos. Buzzati fora apenas mais um desses mestres que soube inovar dentro de uma tradição extremamente enraizada na imaginação e constituição artística ocidental.

Buzzati soube realizar um diálogo ativo com esse universo clássico sem perder de vista sua sintonia com os movimentos artísticos de sua época, principalmente com o Surrealismo, uma vanguarda de natureza eminentemente dionisíaca e que almeja não somente outro horizonte para arte, mas outros mundos possíveis.

*Poema em quadrinhos* pode ser vista como uma obra, do ponto de vista de gênero artístico, inclassificável, tanto do ponto de vista de literário, quanto da HQ. Ao burilar uma temática densa como é a órfica, o artista italiano rendeu homenagem ao mito, à poesia e à HQ. Ele mostrou que esta última manifestação de arte híbrida, oferece condições para uma inovação temática e formal. Para Buzzati, a HQ não se reserva a mero veículo de expressões *mass media* sem lastro artístico duradouro e seu trabalho com Orfi e Eura denotam essa potencialidade estética da HQ, algo que ainda se encontra em expansão em nossos dias.

Um dos aspectos mais curiosos e que nos parece mais valorizado do engenho buzzatiano na obra em questão, foi “ambientar” Orfeu entre sua própria trajetória e história mitológica nas contradições do mundo moderno e de suas grandes cidades (em realidade, os grandes desertos da existência, a região dos tártaros que nunca chega, embora sempre esteja presente) e de sua *pop art* com suas colagens e ressignificações do passado artístico. A criação poética buzzatiana não pode ser vista apenas como uma arquitetônica apolínea, pois esta dualiza, em parte, com sua irmã dionisíaca, bastante presente ao longo de toda a obra do multiartista italiano. É preciso destacar que Nietzsche defendia a união conflituosa dos pensamentos dionisíaco e apolíneo.

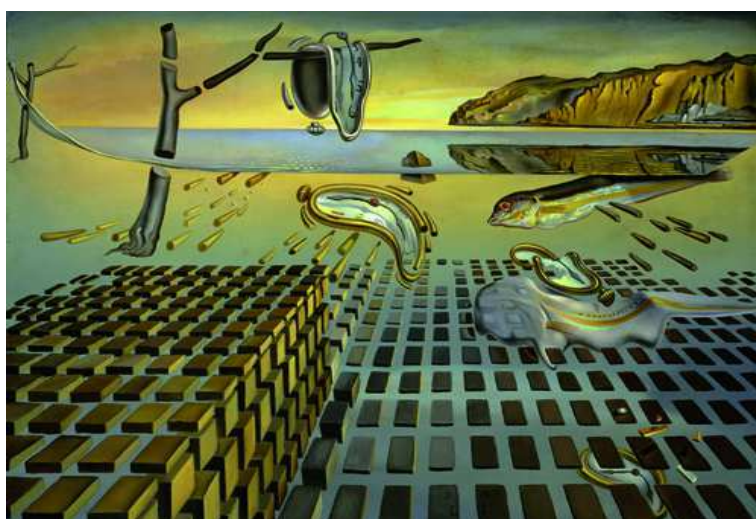
*Poema em quadrinhos* é, sob nosso ponto de vista, uma obra que sintetiza um olhar plural sobre a relação do mito órfico com a experiência surrealista contemporânea do autor. Para nós, esta obra significa a convergência que vinha se formando desde pelo menos os anos de 1960, contexto histórico esse, que passaria a reaproximar as artes sem relação hierárquica



entre elas, e mais, absorveria as noções de artes midiáticas, valorizando-as, como percebemos que ocorrera com a maior aceitação artística da HQ no atual estágio dos estudos interartes.

A produção crítica sobre a obra de Buzzati ainda é pouco presente nas letras nacionais e esperamos que este trabalho ajude na disseminação desse grande nome da arte do século XX, forçando-nos, assim como o trágico desejo órfico, a olhar para trás sempre em busca da Arte e de nós mesmos.

Conclui-se, deste modo, que as experimentações<sup>59</sup> estéticas de Buzzati são extremamente sofisticadas e ousadas, alargando as possibilidades de leitura do mito órfico além de trazer para o diálogo outras relações possíveis entre as artes da palavra e as artes visuais. O aparato teórico da intermedialidade e da semiótica possibilitam um olhar novo sobre estas questões de remotivação da mitologia órfica e do surrealismo revistados no *Poema em quadrinhos* buzzatiano. Notamos, assim, que a mitologia órfica, de orientação dionisíaca, ressurge constantemente na pauta artística ao longo dos séculos e Buzzati reconfigura, reconstrói e desconstrói estes elementos de materialidade clássica no âmbito de sua perspectiva surrealista. Por fim, Buzzati preordena seu mundo a partir de um olhar *à la* Salvador Dalí, que condensa muito do pensamento artístico buzzatiano em seu quadro abaixo. Ou seja, Buzzati talvez seja, também, um dos representantes literários da visão plástica e visual de Dalí.



**Figura 68** Salvador Dalí. *The Disintegration of the Persistence of Memory*<sup>60</sup>

<sup>59</sup> “Podemos, no entanto, ir mais adiante. Todos os gêneros artísticos, mesmo os mais tradicionais e aparentemente estabilizados, estão em parte voltados para a crescente figuração da linguagem. Recordemos aqui, a título de comprovação, a participação essencial das ilustrações nas últimas novelas de Cortazar, as experimentações com caracteres tipográficos e signos visuais no *Compact* de Maurice Roche, as técnicas dos gibis no *Poema a Fumetti* de Buzzati”. (PEREIRA, 1980).

<sup>60</sup> Disponível em: <http://thedali.org/exhibit/disintegration-persistence-memory/>. Acesso em: 15 jul. 2015.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Jadirlete Cabral de. *Dino Buzzati: na fronteira do narrativo e do pictórico*. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas). Rio de Janeiro, UFRJ, 2004.
- AMARAL, Flávia Aparecida. *Romance de Melusina: linhagem, penitência e poder*. Dissertação (Mestrado em História Social). USP/São Paulo, 2007. Disponível em: [http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-21112007-142629/publico/TESE\\_FLAVIA\\_APARECIDA\\_AMARAL.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-21112007-142629/publico/TESE_FLAVIA_APARECIDA_AMARAL.pdf). Acesso em 12 jan. 2016.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 1992.
- BADET, Muriel. Les figures de la séduction dans les dessins de *Poema a fumetti* de Dino Buzzati. *Cahier d'études italiennes. Images littéraires de la société contemporaine*, 2006. Disponível em: <<http://cei.revues.org/843>>. Acesso em: 18 jun. 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Fontenele Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UnB, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BARBOSA, Sidney; VINHOLES, Lígia Iara. *Homens desertos: espacialidade, existência e sentidos da vida num romance moderno*. R.G. L n. 4, fev. 2007, p. 96-118.
- BARBOSA, Leandro Mendonça. O estrangeiro e o autóctone: Dioniso no Mediterrâneo. *Revista Mare Nostrum*, São Paulo, USP, 2011. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dh/leir/marenostrum/marenostrum-v2-2011/marenostrum-ano2-vol2-art2.pdf>. Acesso em: 08 jan. 2015.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução Rita Buorgermino e Pedro de Souza. 11, ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1* Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BOTOSO, Altamir. *O espaço e a sua funcionalidade no Deserto de Tártaros de Dino Buzzati*. S/d. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-literatura.pdf>. Acesso em: 14/09/2014.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. 2 vols. Petrópolis: Vozes, 1997.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia (a idade da fábula): História de deuses e heróis*. Tradução David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 26. Ed. 2002.
- BUZZATI, Dino. *Poema em quadrinhos*. Tradução Eduardo Sterzi. São Paulo: Cosac e Naify, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Il deserto dei Tartari*. Italia: Mondadori, 1976.
- \_\_\_\_\_. *O deserto dos Tártaros*. Tradução Aurora F. Bernardini e Homero F. Andrade. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. Reflexões sobre surrealismo. In: *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 88-99.

BRETON, André. *Nadja*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BRETON, André. O Manifesto surrealista, 1924. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

CARMO NETO, Júlio Maria do. *Metamorfoses X, o livro de Orfeu*: estudo introdutório, tradução e notas. Dissertação. (Mestrado em Linguística - Letras Clássicas). Campinas: Unicamp, 2009. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=000440585>. Acesso em: 28 dez 2016.

CASSIRER, Ernst. *Antropología filosófica*. Tradução espanhola. México: Fondo de cultura económica, 1965.

CIRNE, Moacy. *A linguagem dos quadrinhos. O universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Sousa*. Petrópolis: Vozes, 1971.

CIRNE, Moacy. *Quadrinhos, sedução e paixão*. Petrópolis: Vozes, 2001.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. AS PALAVRAS NA CURVA DA NOITE: reflexo lírico do mundo na atualidade do capitalismo. *Marx e o Marxismo 2015: Insurreições, passado e presente*. Universidade Federal Fluminense – Niterói – RJ. Disponível em: <http://www.niepmarx.com.br/MM2015/anais2015/mc9/Tc91.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2017.

CORREIA, Paulo Petronilio. *A Formação Est (Ética) do Educador: A Aventura do Olhar em Busca de Uma Pedagogia da Diferença*. Dissertação (Mestrado em Educação). Florianópolis: UFSC, 2004. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/87325>. Acesso em: 10 nov. 2016.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos In: *Revista de teoria Literária e literatura comparada*. São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Nº 2, p. 37 -55, 1997.

\_\_\_\_\_. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. *Aletria*, v. 14, jul.-dez. 2006.

\_\_\_\_\_. *Pós*: Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8 - 23, nov. 2011.

D'ARRAS, Jean (1999), *A história de Melusina ou o romance dos Lusignan*, São Paulo, Martins Fontes.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência. *IV Congresso da ABRALIC, Literatura e diferença*, 1994, p. 1001-1004.

\_\_\_\_\_. Hipertextualidade X Hipermedialidade: a viagem de “O Balanço”. *Scripta Uniandrada*, v. 9, n. 1, jan.-jun. 2011

\_\_\_\_\_. *Intermedialidade e estudos interartes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

EISNER, Will. Keynote Address from “Will Eisner Symposium”, 2002. Disponível em: . [http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1\\_1/eisner/](http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/eisner/). Acesso em: 15 jan. 2017.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Tradução Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ESCUADERO, Santiago Gonzalez. Los mito de la cosmogonia órfica como introdução ao pitagorismo. *EL BASILISCO*, número 9, enero-abril 1980, [www.fgbueno.es](http://www.fgbueno.es) . Disponível em <<http://www.fgbueno.es/bas/pdf/bas10902.pdf>>. Acesso em: 17/12/2014.

EURÍPIDES. “Bacantes”. Introducción, traducción y notas de Carlos García Gual. *Tragedias. Vol. III*, Madrid: Gredos, 1979, p. 323-409.

FORTUNA, Marlene. *Dioniso e a comunicação na Hélade: o mito, o rito e a ribalta*. São Paulo: Annablume, 2005.

FRIEDRICH, Hugo *Estrutura da lírica moderna da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto Marise M. Curioni e Tradução das poesias Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978. (Problemas atuais e suas fontes).

GAIMAN, Neil. A canção de Orpheus. In: *Sandman*. Brain Store, São Paulo: 2002.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradutores. Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

HACQUARD, Georges. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Tradução Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa: ASA, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

LAMY, Michael. *Os templários: esses grandes senhores de mantos brancos*. Lisboa: Notícias, 2000.

MACCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução Hélcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Brooks, 1995.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MAIGRET, Éric. Da semiologia à pragmática: Teoria da linguagem e/ou da comunicação? In: *Sociologia da Comunicação e das Mídias*. Tradução Marcos Bagno. São Paulo: Senac, 2010.

MALHADAS, Daisi. As Dionisíacas urbanas e as representações teatrais em Atenas. *Ensaio de Literatura e Filologia* V. 4, p. 67-79, 1983-19. Disponível em:

[http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literatura\\_filologia/article/download/7101/6103](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literatura_filologia/article/download/7101/6103). Acesso em 15 jan. 2015.

MARTÍN CINTO, Mercedes. *Rilke, los Sonetos a Orfeo: análisis y valoración de sus traducciones*. (Doutorado em Literatura). Departamento de Filología Española II y Teoría de la Literatura Universidad de Málaga. Disponível em: <http://www.biblioteca.uma.es/bbldoc/tesisuma/16282310.pdf>. Acesso em 17 dez. 2015.

MATTÉI, Jean-François. *A barbárie interior. Ensaio sobre o i-mundo moderno*. Tradução de Isabel Maria Loureiro. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

MELLO, Sanderson Reginaldo. O *ut pictura poesis* e as origens críticas da correspondência entre a literatura e a pintura na antiguidade clássica. In: *Miscelânea, Revista de Pós-Graduação em Letras*. UNESP/Assis, vol.7, jan./jun.2010.

MENDES, Ana Catarina. *Peregrinos a Santiago de Compostela: uma etnografia do Caminho Português*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social e Cultural). Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal, 2009. Disponível em: [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/299/1/20587\\_ulsd\\_dep.17914\\_M\\_1.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/299/1/20587_ulsd_dep.17914_M_1.pdf). Acesso em: 18 jan. 2016.

MOSER, Walter. *As relações entre as artes. Por uma arqueologia da intermedialidade*. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis, rev. Walter Moser e Márcio Bahia. *Aletria*. Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: CEL, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, jul.-dez. 200 , p. 42-65.

MOUCHART, Benoît. *Idées reçues: La Bande dessinée*. Paris: Le Cavalier Bleu, 2004.

MOYA, Álvaro de. *História da História em quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo, Perspectiva, 1985.

NAZARIO, Luiz. Quadro histórico do Surrealismo. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Orgs.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 21-51.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, Notas e Posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Gaia Ciência*. Tradução Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo*. Tradução Maria Cristina dos Santos de Souza e Marcos Sinesio Pereira Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Tradução José Mendes de Souza. Brasil: Ebooks Brasil, 2002.

ODAERT, Olivier; TILLEUIL, Jean-Louis. Les origines européennes de la bande dessinée Éclatement et cohérence de l'émergence de la bande dessinée européenne. In: *Des fictions qui construisent le monde*. Louvain-la-Neuve. *Les Cahiers du GRIT*, t. 1, 2011. Disponível em: <http://grit.fltr.ucl.ac.be/IMG/pdf/CDGV200OdaertJLTilleuil.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2015.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e Pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

OVIDE. *Les Métamorphoses*, Paris: les Belles lettres, 1991.

PANAFIEU, Yves. *Dino Buzzati: un autoritratto: dialoghi con Yves Panafieu. Luglio-settembre 1971*. Milano: Mondadori 1973.

PAULA, Leonora Soledad Souza e. Filosofia em quadrinhos: uma análise intermediática de Salut Deleuze! 2006 - jul.-dez. - *Aletria*. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit> . Acesso em: 13/09/2014.

PAZ, Octávio. *O Arco e a Lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 4ª ed. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEREIRA, Wilcon. A espacialização da fala no cinema. *Trans /Form/ Ação*, São Paulo, 3:91-103, 1980. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v3/v3a05.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2016.

PETERS, Julian. *Visual Novels and Comic-Strip Poetry: Dino Buzzati's Poema a fumetti, Martin Vaughn-James's The Projector, and Avant-Garde Experimentation with Comics in the 1960s and 1970s*. Thesis (Master of Arts Art History). Concordia University Montreal, Quebec, Canada, 2014. Disponível em: [http://spectrum.library.concordia.ca/978500/1/Peters\\_MA\\_S2014.pdf](http://spectrum.library.concordia.ca/978500/1/Peters_MA_S2014.pdf). Acesso em: 13 jan. 2016.

PILATI, Alexandre. *Imagens de um inferno contemporâneo*. Outras Palavras / Biblioteca Diplô, São Paulo, p. 1 - 1 28 nov. 2011.

PINTO, Paula Parisi. *Sessanta Racconti: Aspectos do Surrealismo em contos de Dino Buzzati*. Dissertação (Mestrado em Letras). São Paulo USP, 2007.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

POZO SÁNCHEZ, B. "Dino Buzzati y los márgenes de la escritura". *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 4. Universitat de València, 2009.

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. 7ª Ed. São Paulo: Ática, 1999.

RHODES, Apollonios de. *Les Argonautiques*. Paris: les Belles lettres, 1976.

SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SILVA, Caroline Peixoto e. *Machado de Assis em graphic novel: Adaptação ou tradução?* Dissertação (MESTRADO EM EDUCAÇÃO) Belo Horizonte: UFMG, 2014. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUBD->

[9UGJRE/machado\\_de\\_assis\\_em\\_graphic\\_novel\\_adapta\\_o\\_ou\\_tradu\\_o.pdf?sequence=1](https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/SILVA_Ademir_Luiz_da.2003.pdf). Acesso em: 15 jan. 2017.

SILVA, Ademir Luiz da. *Os cavaleiros da cruz vermelha. A Ordem dos Templários na reconquista e expansão urbana portuguesa (Séculos XII e XIII)*. Dissertação (Mestrado em História das sociedades agrárias), Goiânia, UFG, 2003. Disponível em: [https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/SILVA\\_Ademir\\_Luiz\\_da.2003.pdf](https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/SILVA_Ademir_Luiz_da.2003.pdf). Acesso em: 11 jan. 2016.

SOUZA, Eudoro de. “Dioniso em Creta”. p. 181. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/organon/article/download/38709/24811>. Acesso em: 01 fev. 2017.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. São Paulo: Papyrus, 2009.

\_\_\_\_\_. *Bakhtin: da Teoria Literária à cultura de Massa*. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. Teoria e prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro* Florianópolis nº 51 jul./dez. 2006, p. 019- 053.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. Tradução João Angélica D’ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fonte, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito y religión en la Grecia antigua*. Barcelona: Editorial Ariel, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito y Sociedad en la Grecia Antigua*. Madrid: Siglo XXI de España, 2003.

WANNER, Maria Celeste de Almeida, et al. *Território Híbrido: Experiência Artística e a Pesquisa em Artes*. Artigo 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios” –2010 – Cachoeira – Bahia. Disponível em:

[http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/maria\\_celeste\\_de\\_almeida\\_wanner.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/maria_celeste_de_almeida_wanner.pdf). Acesso em: 15 jan. 2017.

WILLER, Cláudio. Surrealismo: poesia e poética. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Orgs.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 281-322.

ZANGRANDI, Silvia. Alvaro Biondi, Il tempo e l’evento: Dino Buzzati e l’«Italia magica», Bulzoni, Roma, 2010. ISBN: 978-88-7870-515-9 (Resenha). *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico. Research Journal on the Fantastic*. Vol. I, nº 1. 201, p. 179-183. Disponível em: <http://revistes.uab.cat/brumal/article/download/v1-n1-zangrandi/pdf-it>. Acesso em: 14 dez. 2016.