

**A TRADUÇÃO DO MITO ÓRFICO NO POEMA EM QUADRINHOS, DE DINO BUZZATI:
INTERMIDIALIDADE E SURREALISMO NUM RETORNO À ARTE DIONISIÁCA.**

RESUMO: A tradução do mito órfico no *Poema em quadrinhos*, de Dino Buzzati: Intermidialidade e surrealismo num retorno à arte dionisiáca.

ABSTRACT: The translation of the Orphic myth in the *Poema em quadrinhos*, by Dino Buzzati: intermediality and surrealism in a return to the Dionysian art.

Sandra dos Santos Vitoriano Barros¹
Sidney Barbosa²

Resumo: O presente artigo objetiva comentar criticamente a tradução cultural, intermediária e intersemiótica do mito órfico na arte híbrida *Poema em Quadrinhos*, de Dino Buzzati. O problema de pesquisa motivador deste texto é investigar como Dino Buzzati transpôs as barreiras entre a poesia e a HQ para criar uma arte híbrida, transitando entre o erudito e o popular, por meio de uma linguagem igualmente mestiça para recriar 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 dionisiáca que reposiciona o homem, segundo o filósofo alemão, junto à natureza. Em última análise, o Surrealismo pode ser visto também como o renascimento da arte dionisiáca e órfica.

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

Abstract: This article aims to critically review the cultural, intermedial and intersemiotic translation of the Orphic myth in Poem hybrid art in Comics, Dino Buzzati. The motivator research problem of this text is to investigate how Dino Buzzati transposed the barriers between poetry and the HQ 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.

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

Resumen: Este artículo tiene como objetivo revisar críticamente la cultura, intermediária y la traducción intersemiótica del mito órfico en Poema Comics arte híbrido, Dino Buzzati. El problema

de investigación motivador de este trabajo es investigar cómo Dino Buzzati transpuesto las barreras entre la poesía y la sede para crear un arte híbrido, moviéndose entre el erudito y lo popular, a través de un lenguaje igualmente mixta para recrear el mito órfico. La hipótesis es que el artista (escritor y artista) Italiano vierte fuerte diálogo con imágenes surrealistas traducir intersemióticamente el mito órfico. También, anclado sobre todo en Nietzsche (1992), este estudio tiene la intención de entrar en el trabajo buzzatiana en cuestión dentro de la tradición dionisiaca que reposiciona el hombre, de acuerdo con el filósofo alemán, cerca de la naturaleza. En última instancia, el surrealismo se puede considerar también como el renacimiento del arte dionisiaco y órfica.

Palabras-Clave: Orfeo; el surrealismo; Interart; intermedialidad; historietas.

Introdução

*A pintura é poesia silenciosa,
a poesia, pintura que fala.*
Simônides de Céos



Figura 1
Landscape with Orpheus and Euridice: 1648¹

¹ Disponível em: http://hoocher.com/Nicolas_Poussin/Nicolas_Poussin.htm. Acesso em: 3 jul. 2015.

TRAVESSIAS ISSN-1982-5935

VOL.10 N.02.24 ED. 2015



Figura 2

The Nurture of Bacchus: 1630-35²

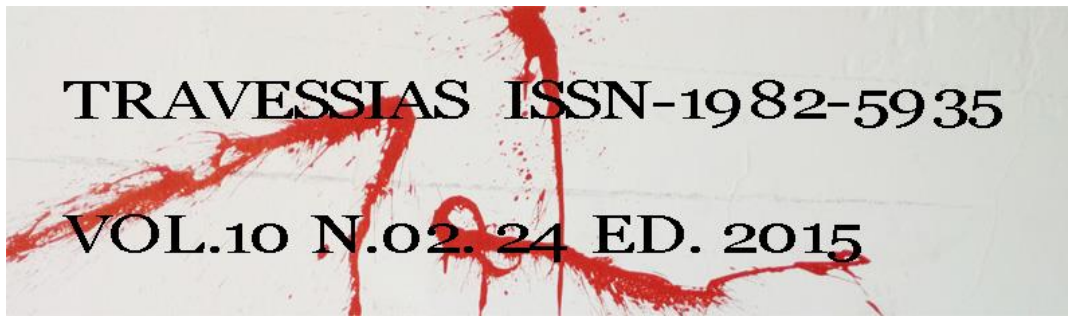
As relações da literatura, principalmente com a poesia, e a pintura é uma das mais antigas relações interartes existente. Desde as considerações dos gregos e latinos (MELLO, 2010, p. 216), evidencia-se esta ligação embrionária do que hoje consideramos estudos interartes (Clüver, 1997) e, mais recentemente, 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 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 signico – pode representar um rico objeto de pesquisa para os Estudos Interartes, da mesma forma que um texto literário isolado, considerando suas implicações

² Disponível em: http://hoocher.com/Nicolas_Poussin/Nicolas_Poussin.htm. Acesso em: 1 jul. 2015.



intertextuais, já se oferece ao comparativista, freqüentemente, como objeto de pesquisa promissor. (CLÜVER, 2006, p 16).

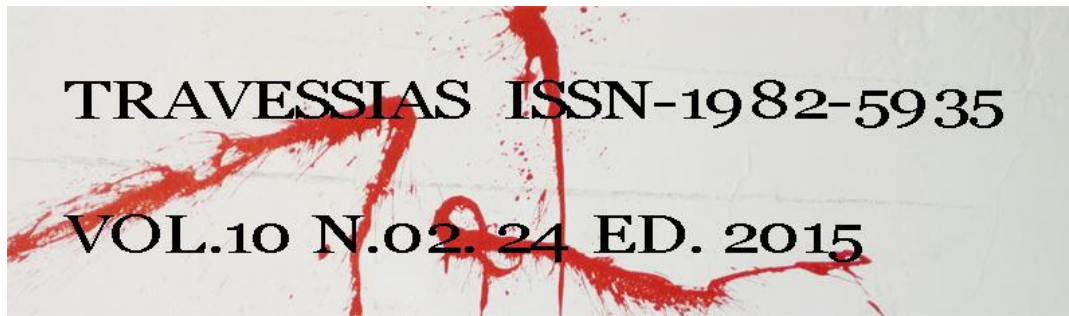
É nesse sentido que examinar o trabalho intertextual de Buzzati com o mito órfico se mostra muito rico. Orfeu, filho da Musa Calíope e de Apolo, é um personagem mítico de várias versões, da qual o escritor Dino Buzzati oferece mais uma contribuição a esta vasta e imensa tradição cultural e poética de reescrituras artísticas ligadas à Orfeu e Eurídice.

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 o mascarando, 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 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 neste artigo 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, transitando entre o erudito e o popular, por meio de uma linguagem igualmente híbrida para recriar o mito órfico.

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 transalpina. 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).

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 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, já 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 *transhíbrida* 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. Aliás, esta perspectiva é compartilhada por Pilati (2011)³:

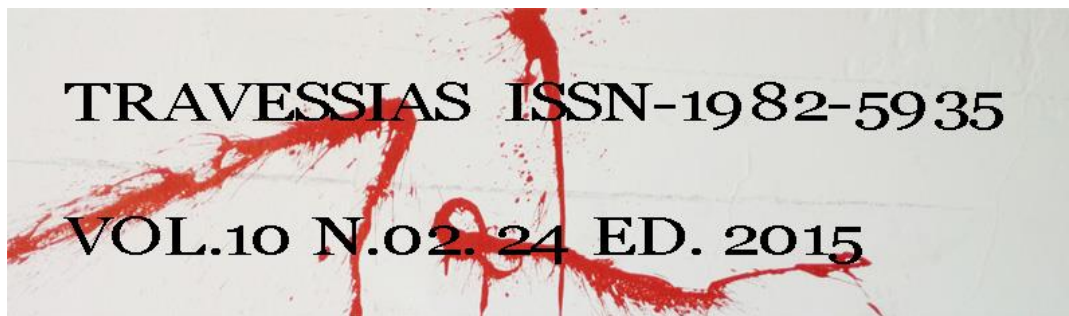
Ao que parece, a forma encontrada por Buzzati para se expressar é fruto de um profundo dilaceramento do criador quanto aos materiais que escolhe para dar vazão à matéria poética. Longe de ser um mero texto ilustrado, *Poema em quadrinhos* é um texto de grande densidade poética articulado, de maneira 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 grande 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”. 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. (PILATI, 2011).

Há que se relevar também o grau de resistência estética impresso no *Poema em quadrinhos*, não fugindo do forte apelo intermediário que arte vem passando desde o século XX em razão do poder da indústria cultural. Buzzati realiza, segundo Pilati (2011) uma experiência contestatória e crítica das amarras

³ Disponível em <<http://outraspalavras.net/posts/imagens-de-um-inferno-contemporaneo/>>. Acesso em 10/12/2014.



desta indústria a partir de seus próprios mecanismos, processando uma espécie de carnavalização dos meios de produção artística hegemônicos e homogeneizadores.

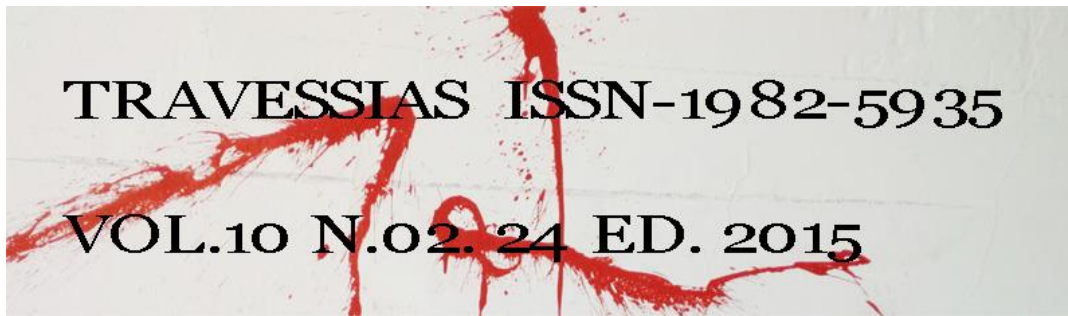
Nesse sentido, a obra também poderá ser lida como um grito órfico (pela possibilidade de resistência crítica da arte) no meio da pasmaceira estética da indústria cultural. A fórmula de Buzzati, entre texto e imagem, surge, talvez, do dilema que foi indicado por ele mesmo em um livro de entrevistas, intitulado *Dino Buzzati, pittore* (1969). Como aparece reproduzido na edição brasileira, o artista afirma sobre o seu metier: “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).

Ainda fica registrado por Pilati (2011) a riqueza de referências contidas neste texto buzzatiano:

Todavia, a citação do mito de Orfeu, no *Poema em quadrinhos*, pode ser lida como uma espécie de “citação matricial”, pois o conjunto das pouco mais de duzentas páginas é um verdadeiro caleidoscópio de referências imagéticas e textuais, um verdadeiro inventário de relíquias da grande tradição de representação pela via pictórica que a modernidade legou à história da arte. Apenas para lembrar alguns nomes conhecidos “citados” por Buzzati em sua obra, citemos os pintores Caspar David Friedrich (p.110) e Salvador Dalí (p.31) e os cineastas F.W. Mural (p.130) e Federico Fellini (pp.192-5). Tais citações são já parte do movimento formal de problematização das categorias de arte, beleza e mundo administrado. Além dessas citações, ficam claras referências às próprias obras de Dino Buzzati, à pop art americana, à arte surrealista, ao expressionismo e também aos quadrinhos eróticos tão em voga na década de sessenta. Ou seja, o *Poema em quadrinhos* é um grande emaranhado de referências, um entroncamento de linguagens, do estilo alto ao baixo, organizados em torno de um mito em cujo centro simbólico encontra-se a ideia de eficácia ou de função do canto (PILATI, 2011).

Este artigo 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.

Este artista italiano é conhecido por seu trabalho envolvendo a literatura e as artes plásticas, esta última talvez tenha sido sua maior paixão. Dino Buzzati Traverso, nasceu em 1906 na Itália. Filho de um professor universitário e uma veterinária, Buzzati desde jovem já manifestava interesse pelas artes: escrevia, desenhava, e também tocava piano e violino. Autor de peças de teatro, romances, contos e poesias, 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 se justifica 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.

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).

Esta 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, sendo que 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.

*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"



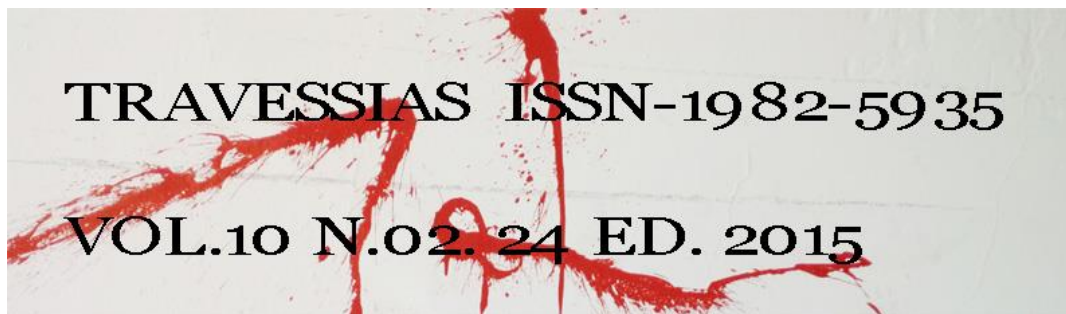
Figura 3
Orfeu rodeado de animais, Museu Cristão-Bizantino, Atenas⁴

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, é um legítimo malandro que vive a tocar seu violão, sua lira moderna. Esta tradução do mito foi para o cinema⁵ 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 a perfilar por outros caminhos e obras que dialogam com o mito de Orfeu. Além de Vinícius, a lírica de Jorge de Lima e Carlos Drummond de Andrade também dialogou 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, apenas, de quando em quando, chegava o som de águas distantes. (BUZZATI, 1986, p. 5).

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

⁵ Em se tratando de versão fílmica do mito órfico, vale lembrar *Orphée* (1950), de Jean Cocteau.



No seu mais importante romance, citado em epígrafe, Buzzati também explora e ressignifica a infernalidade grega. O Tártaro é último ponto do inferno grego, morada dos Deuses e Titãs.

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, que neste caso concreto não é somente uma narrativa sequencial, mas aos moldes da arte surrealista, o texto de Buzzati se entrelaça num jogo de mosaicos que se articulam de modo não linear e que a lógica, é posta a prova, dinamizando e refazendo o percurso poético e narrativo do mito órfico, onde a lira órfica se transmuda da poesia para a guitarra moderna.

O escritor italiano também contribuiu muito para o desenvolvimento da literatura do século XX, em especial com o romance *O deserto dos Tártaros* (1940), obra 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).

A contribuição desta investigação se traduz 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.

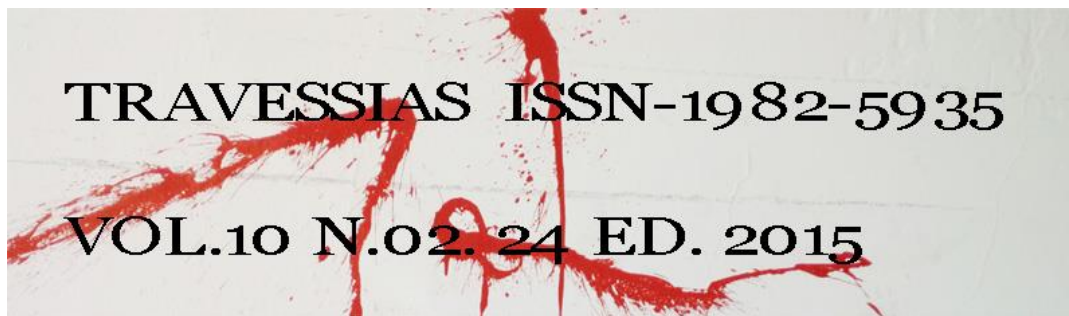
A lição clássica de Eliade (1972) sobre o que vem ser o estatuto mitológico parece-nos ser pertinente, inclusive pela amplitude e condições de reapropriação dos eventos míticos no mundo atual:

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 Dionísio e a Apolo.

Ao escolher Orfeu⁶ 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

⁶ Sobre o mito de Orfeu, Cf. (BULFINCH, 2002, p. 224-228). Há que se relevar esta como a base do mito, sem levar em consideração as muitas variações existentes.



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.

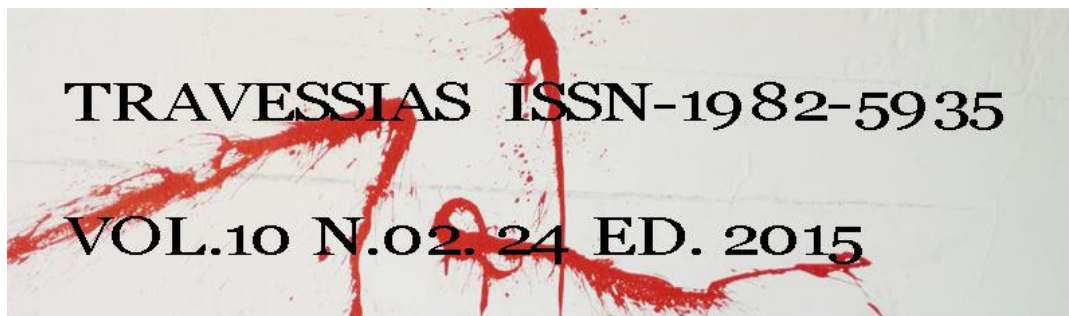
Aliás, um fato que une a leitura de Blanchot sobre o mito órfico e a visão surrealista do mesmo mito de Buzzati é justamente o olhar, pois este é o que condena Orfeu (BLANCHOT, 2011, p. 189), que a procura da inspiração mergulha no “regresso nostálgico à incerteza da origem” (BLANCHOT, 2011, p. 190).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

A segunda frente teórica que embasa o artigo 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 da cada arte em particular para se processar a interpretação e dialética do Poema em quadrinhos de Buzzati. Para tanto, será preciso trazer à baila o conceito de tradução intersemiótica, amplamente explorado por Plaza (1987) e frequentemente debatido por Diniz em seus escritos sobre as relações entre as artes, dentre outros autores.

Não é possível trabalhar esta perspectiva semiótica sem trazer as lições de Peirce sobre tricotomias sógnicas (especialmente o legissigno, metáfora e símbolo), amplamente comentadas e analisadas por Santaella (2008, 2010), Eco (2007, 2009). Ainda quanto aos estudos de semiótica, o trabalho de Oliveira (1999) é de grande importância dadas as profundas relações que o autor estabelece entre poesia e pintura, inclusive do ponto de vista histórico, que julgamos importante para se repensar as relações entre artes e mídias atualmente. Foram estas incursões teóricas que fundamentaram o olhar sobre as imagens da obra buzzatiana em referência.

No campo dos estudos de mídia, serviram como base de reflexão os estudos de autores como Clüver (2006, 2011), Stam (2000, 2006), Moser (2006) e Diniz (1994, 2011, 2013). Outra dimensão teórica importante advém do conceito de *dialogia* bakhtiniana (2008, 2010) e que é precioso para se iniciar as relações intermídias e possibilidades de conexão do *corpus* e a mitologia de Orfeu, bem 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, os conceitos de *carnavalização* e *paródia*, ambos indissociáveis na teoria bakhtiniana, são examinados para avaliar a proposta estética de Buzzati, tendo em vista as inversões e recriações relativas ao mito órfico. Sobre a perspectiva da intertextualidade é imperioso traçar o debate inicialmente a partir dos trabalhos canônicos de Kristeva (1979) e Genette (1982) para se estabelecer e desenvolver as relações intertextuais entre o trabalho de Buzzati e o mito órfico, bem como demais intertextos que esta análise poderá suscitar. Ainda no terreno intertextual, a obra analisada está completamente situada num contexto de



reconfiguração da estética surrealista, de maneira que é imprescindível estudar esta perspectiva estética para compreensão e explicação deste trabalho de Buzzati. Para tanto, as contribuições de Bréton, 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.

Nous vivons encore sous le règne de la logique, voilà, bien entendu, à quoi je voulais en venir. Mais les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire. Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience. Les fins logiques, par contre, nous échappent. Inutile d'ajouter que l'expérience même s'est vu assigner des limites. Elle tourne dans une cage d'où il est de plus en plus difficile de la faire sortir. (BRÉTON, 1924, p. 4).

Analisando a proposta buzzatiana de quadrinhos poéticos

É sempre um grande desafio semiótico pontuar alguns fios condutores de propostas tão inovadoras quanto a que Buzzati oferece com seu *Poema em quadrinhos*, Apenas à guisa de introdução analítica abaixo comentarei muito brevemente alguns pontos que julgo relevantes para o diálogo órfico empreendido pelo artista italiano.

Primeiramente, em algumas imagens do *Poema em quadrinhos* ficam evidente os vínculos da proposta buzzatiana com o surrealismo. A noite é o tempo propício para o tenebroso e sombrio, e para os surgimentos das mais variadas fantasias, os sonhos, pesadelos, sendo estas questões atmosféricas e estruturais de base para o universo surreal.

A carnavalização do ambiente burocrático é marca presente em Buzzati. Este inferno da burocracia é construído em razão inversa à percepção tradicional do mundo inferior. A escada que dá acesso aos compartimentos e gavetas onde são arquivados registros da vida das pessoas, representam o tédio moderno em contraste a quebra de paradigma instaurada pela presença da mulher nua, de aspecto sedutor. Repare-se que o ambiente das repartições públicas, especialmente os tribunais, por exemplo, até hoje promovem a ideia de “decoro” expresso inclusive pela vestimenta ao se acessar seus prédios. Esta perspectiva é combatida veementemente por Buzzati. Sobre carnavalização, são oportunas pela grande 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 anticlássica que rejeita a harmonia e a unidade formais em prol do assimétrico, do heterogêneo, do oximorônico, do miscigenado, (STAM, 2009, p. 32).

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. A lira de Orfeu é

TRAVESSIAS ISSN-1982-5935
VOL.10 N.02. 24 ED. 2015

substituída pelo violão de Orfi. O tradicional portão do inferno agora é apenas uma “portinha”, localizada num prédio qualquer. O táxi, o novo barqueiro, traz mais uma garota para este inferno. Será Eura? O que fica claro é que o inferno é um lugar comum. Permanece o mistério, mas ele está bem mais próximo de nós.



Figura 4

A descida ao *Hades* é feita por um novo Caronte, carnavalizado na figura de uma mulher nua. O convite para a descida é feito de forma afável e provocante, denotando que a estada será ao contrário do que se imaginaria, prazerosa, outro aspecto que carvanaliza a noção corriqueira dos sofrimentos infernais. É na verdade, uma chamada ao mundo dionisiaco.

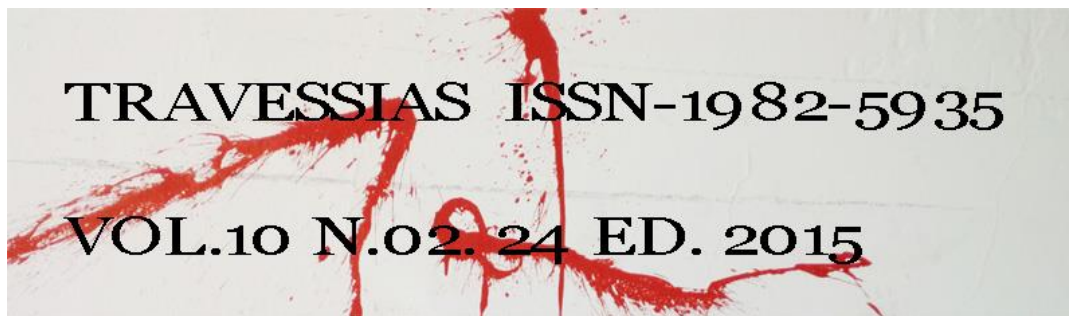
A sabedoria não pode ser aprendida, nem ensinada, mas somente exercida.

Píndaro

Poema em quadrinhos: discutindo a noite dionisiaca a ao dia apolíneo

Apolo é o Deus da luz, razão e lógica, é, portanto, a palavra diurna, luminosa e pensamento discursivo. Já Dionísio, figura que se reveste da voz taurina, do grito, do murmuro indecifrável e ensurdecedor, que verificamos na obra buzzatiana em questão, são marcas inequívocas da proposta de renascimento deste ser mitológico-artístico. Para se entender o dionisiaco em Buzzati, deve-se interromper o logos apolíneo para se atingir a profundidade da noite buzzatiana, negando-se a razão socrática de natureza apolínea. Assim, 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 sabedoria órfica, uma antiga tradição de práticas rituais e intelectuais, sendo, a um só tempo, corrente filosófica e religiosa, e que guarda forte conexão com a tradição dionísica, que alimentam as artes desde tempos primordiais da cultura ocidental. Vale anotar que Buzzati reinstaura a leitura nietzscheana da querela de Apolo e Dionísio. Deste modo, em direção contrária a



perspectiva da filosofia socrática que transforma Dionísio em Apolo, a obra de Buzzati reintroduz a figura dionisíaca, a certeza ritual em contraste a dúvida da razão apolínea.

Outra relação importante entre Apolo e Dionísio se configura 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.

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.

Neste sentido, há correspondências entre a tradição órfica e o surrealismo por serem *modus* de organização/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*⁷ - que é o fogo, sendo o inverso da Ananke, opondo-se também à Cronos, sendo livre de toda ordem e necessidade.

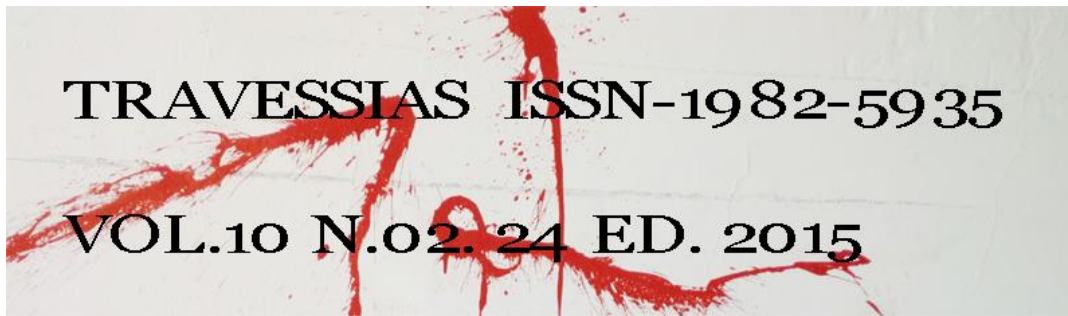
Deste modo, *Cronos* está para *Ananke*, assim como Pais está para *Mnemosine*. Entretanto, para se conhecer o mundo, segundo o orfismo, deve-se unir *Ananke* e *Pais*. Já para Buzzati, *Cronos* e *Ananke* são responsáveis pelo caos do mundo moderno.

Os mitos resistem a uma interpretação moderna unívoca. A reconfiguração do mito órfico, em Buzzati, deve ser visto sob este prisma. O orfismo nos faz entrar num conto de sonho. A perspectiva onírica também entrelaça o orfismo ao surrealismo. E, contudo, necessário admitir que os sentidos arcaicos dos mitos são irrecuperáveis. Não se deve se exigir recuperação dos mitos, mas 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). Assim, não é possível conhecer a verdade mitológica. Dentro destes pressupostos é que se insere a minha leitura de Buzzati, inserindo sua obra analisada sob a ótica de um umbral entre as tradições mitológicas e da compreensão especulativa. Buzzati recupera o mito por meio da memória e não do cronológico, ordenador. Pensa-se em buscar os rastros do passado mítico por que se marca a diferença. o lógico se contrapõe ao performático. Enfatiza-se que a memória órfica celebra a perda e não objetiva recuperar o passado. É a repetição ritmada dos gritos originais. É o imemorial como passado.

Assim, é preciso relacionar o sonho da tragédia ática ao sonho surrealista (NIETZSCHE, 1992, p. 35). O filósofo alemão também pode 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 surrealismo.

⁷ Hefesto na mitologia romana.

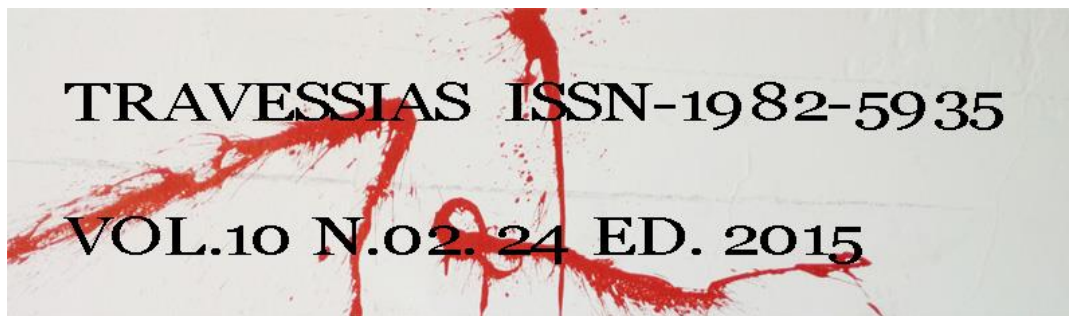


Ainda falando da proposta nietzscheana, percebe-se que estes dois deuses da artes, Apolo e Dionísio, em polos opostos, construíram nossa visão ocidental da arte e promovem a renovação perene da produção artística.

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, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses. A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, 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 Dionísio: 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"¹⁷ helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática. (NIETZSCHE, 1992, p. 27).

A 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:

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. Espontaneamente oferece a terra as suas dádivas e pacificamente se achegam as feras da montanha e do deserto. O carro de Dionísio está coberto de flores e grinaldas: sob o seu jugo avançam o tigre e a pantera. Se se transmuta em pintura o jubiloso hino beethoveniano à "Alegria" e se não se refreia a força de imaginação, quando milhões de seres frementes se espojam no pó, então é possível acercar-se do dionisíaco. 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. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. 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).

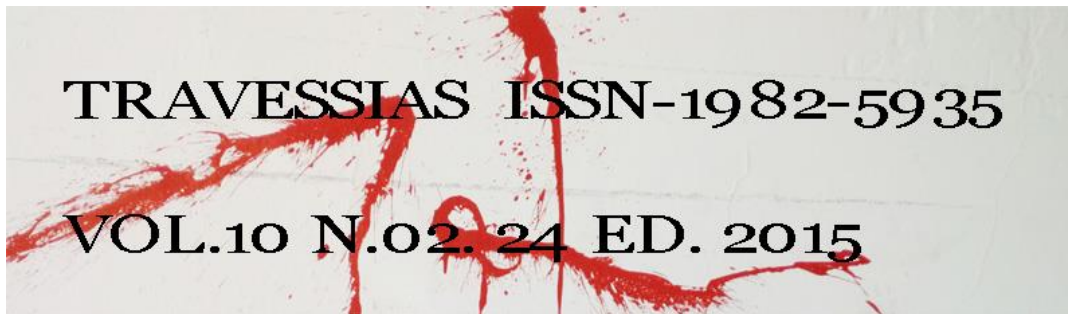
É de fundamental relevância lembrar que o canto de Orfeu era de tal forma melíflu⁸, que abrandava os animais, ou seja, pacificava a natureza. Por seu turno e, conseqüentemente ao até aqui exposto, constatamos que Buzzati reacende e traz à tona a natureza do trágico antigo sob nova roupagem. Sua arte 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 similiforme 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 da imagem, o artista plástico, e do artista da palavra, o poeta lírico, de forma que para o artista italiano, poeta, romancista e artista plástico, estas perspectivas se fundem em favor de uma unidade estética primordial, pois beleza apolínea e dor dionisíaca estabeleçam 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

8 «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.



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).

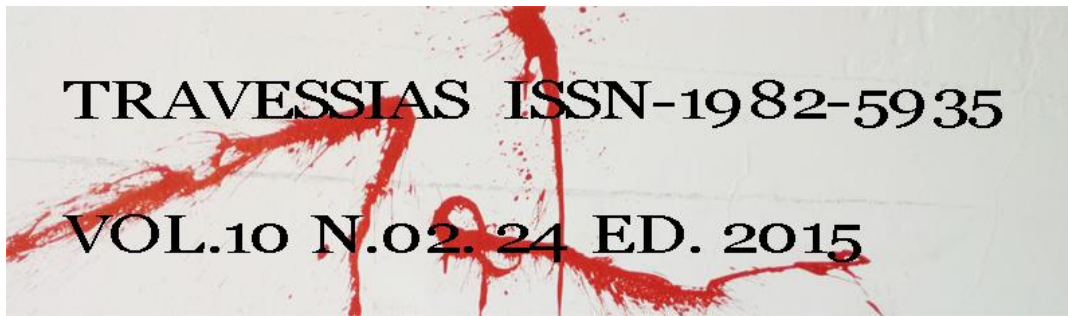
O erotismo, outro aspecto importante presente no *Poema em quadrinhos* também é marca da orientação dionisíaca feita por Buzzati. É, portanto, uma demonstração cabal do retorno de Dionísio na arte contemporânea, que está fatigada da luz inteligível, clara, heliocêntrica dos princípios racionais socráticos⁹ e cartesianos, 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. Buzzati intenciona retomar a força titânica, originária, misteriosa¹⁰, erótica, surreal e órfica que a tradição racional de base socrática legou ao esquecimento, ou seja, em direção contrária a *Mnemosine*. Buzzati recupera, portanto, o pensamento pré-socrático do orfismo e do dionisíaco por meio do surrealismo e do ontológico heideggeriano.

Como Buzzati rompe com a centralidade discursiva e com o socratismo?

Há nitidamente em Buzzati uma preferência acerca da oposição entre *logos* e *mythos*, não só pelo fato de que se debruça sobre o mito órfico, mas também porque ele explora algumas das tensões essenciais entre estes dois aspectos da constituição artística grega. 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. 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 quer ser a verdade, a segunda tem a intenção de ser verdade, portanto, *logos*.

9 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-se uma verdade comum, pois é preciso se esforçar para dialogar de forma igualitária, aceitando ser interlocutor; o que não pode ser dito não pode ter sentido.

10 O mistério não é um saber socrático, mas sim um exercício mnemônico, pitagórico e dionisíaco.



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*).

La pittura per me non è un hobby-diceva spesso- ma il mestiere. Hobby per me è scrivere. Ma dipingere e scrivere per me sono in fondo la stessa cosa. Che dipinga o scriva, io perseguo il medesimo scopo, che è quello di raccontare delle storie"

Buzzati

Artes das imagens *versus* artes dinâmicas

A poesia figura como uma arte, desde seu nascedouro, como pertencente tanto às artes das imagens (expressão) quanto às artes dinâmicas (impressão), sendo em realidade uma arte híbrida por natureza. A obra *Poema em quadrinhos* se insere tanto no campo do ritmo, próprio da poesia, quanto na visualidade, relativamente dinâmica da imagem, própria dos quadrinhos. É um misto de arte estática e performática.

O mito dionísíaco é essencialmente dança e canto, e, portanto, ritmo e movimento. É uma kinestética, do mesmo modo que a obra buzzatiana em comento.

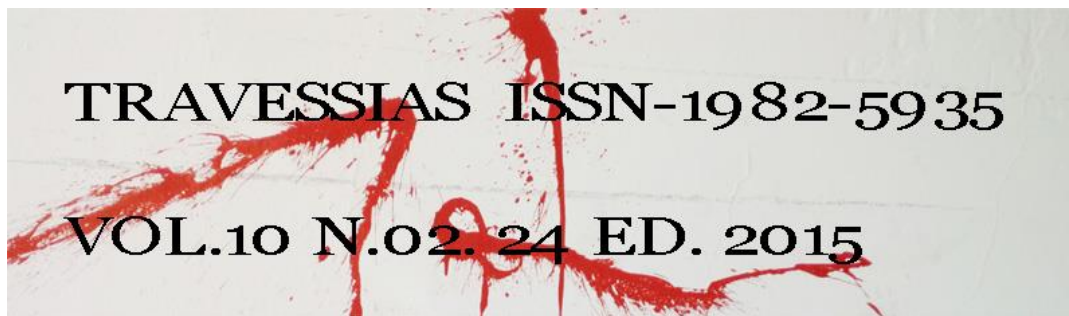
Abaixo, temos um esquema sobre a antiga dicotomia entre saber e não saber que Nietzsche e, posteriormente, Buzzati recolocam, tendo como pedra angular a mitologia dionísíaca:

Saber (apolíneo-socrático)	“não saber” (dionísíaco-nietzscheano)
Arte	performatividade
informação	espetáculo
especulação	espelho

O sentido e o som (acento, ritmo, entonação, etc) imagem versus palavra. Estas oposições são testadas em Buzzati. A perspectiva interartes, na qual se insere a obra buzzatiana, é um retorno a arte clássica pré-socrática (tragédia) que empregava várias expressões artísticas na cena? A esta pergunta, a resposta não pode ser outra, senão, também, visto que, além disso, Buzzati mescla à esta tradição originária e primordial, os elementos próprios dos universos moderno (surrealismo) e pós-moderno (citações ou autocitações).

Sobre a natureza pós-moderna da obra *Poema em quadrinhos* em mescla com aspectos da cultura das “beaux-arts”, insertas no programa estético buzzatiano, Badet (2006) desenvolve as seguintes reflexões:

Les dessins de *Poema a fumetti* sont majoritairement des citations: citations de reproductions issues d'un large fonds culturel, de photographies réalisées sous la direction de Buzzati et de reprises de ses peintures antérieures. La citation pénètre l'essentiel de l'œuvre sous des modalités plurielles, par accumulations stratifiées prenant la forme du palimpseste, par plagiat ou par allusion. *Poema a fumetti* est, dans son ensemble, sous l'influence du Pop Art américain que Buzzati connaît bien car il a rencontré, lors d'un voyage à New York, en 1965, les principaux acteurs de la pop culture. Buzzati leur emprunte leurs procédés techniques (peinture acrylique, usage de la photographie et du collage) et l'introduction de la culture populaire dans l'univers des beaux-arts. (BADET, 2006, p. 260).



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 pintura acrílica, fotografia e colagem, trazendo em paralelo, espaços e personagens reais e fictícios em combinação¹¹. Neste sentido, *Poema em quadrinhos* estabelece uma radicalidade, desafiando as noções estanques que normalmente separavam as artes. Assim como no trágico antigo, Buzzati se depara com a luta entre o sofrimento e o respectivo aprendizado advindo dele, pois, *Pathei* é sofrimento e *Mathei* é compreensão, aprendizado, doutrina, matéria, disciplina, 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* e do *mythos*.

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

Assim, é preciso perceber como se dá ou se há falha trágica em *Poema em quadrinhos*. A perspectiva trágica de Buzzati é acatártica, portanto, antiaristotélica com em Ésquilo? Este ponto ainda merece maiores reflexões e análises, que não nos aprofundaremos aqui.

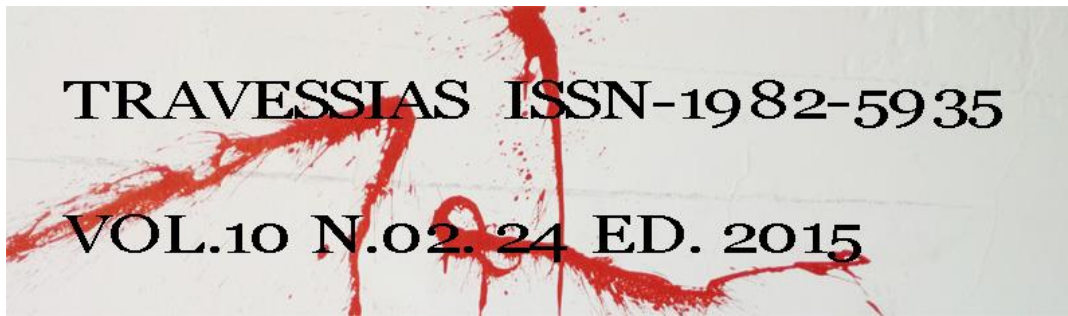
“O sentido do dito deve coincidir com o logos”.
Sócrates

Ao cabo, retornando à análise do texto buzzatiano, a obra *Poema em quadrinhos* é de tal modo singular que inclusive resiste à 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 também Pozo Sánchez (2009):

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).

Como se observa, a proposta dialética buzzatiana encontra eco nas palavras de Pozo Sánchez. Assim, sua estética *mélange* que combina a tradição clássica grega e os recursos estéticos da

11 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.



modernidade e da pós-modernidade garantem grande sobrevivência a sua obra, seu modelo artístico plural e inovador, capaz surpreender até mesmo a figura de Dionísio, caso este deus primeiro da arte pudesse falar por si.

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

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 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).

Conclui-se, deste modo, que as experimentações estéticas de Buzzati são extremamente sofisticadas e ousadas, alargando as possibilidades de leitura do mito órfico e trazendo para o diálogo outras relações possíveis entre as artes da palavra e as artes visuais, sendo que 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 um representante literário da visão plástica e visual de Dalí.

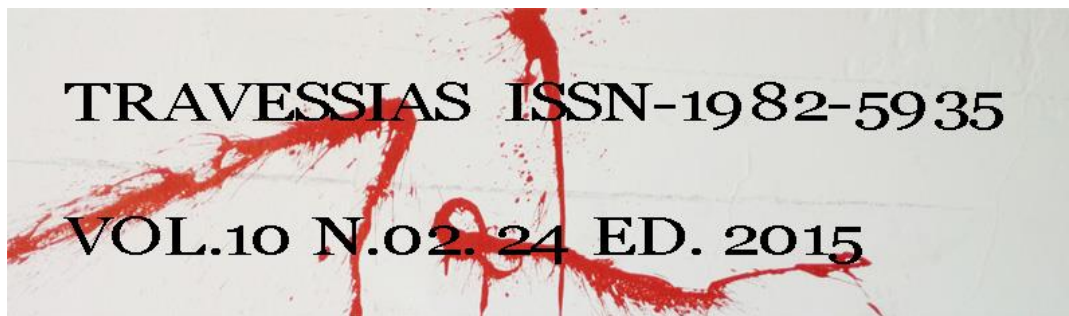
Referências Bibliográficas

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.

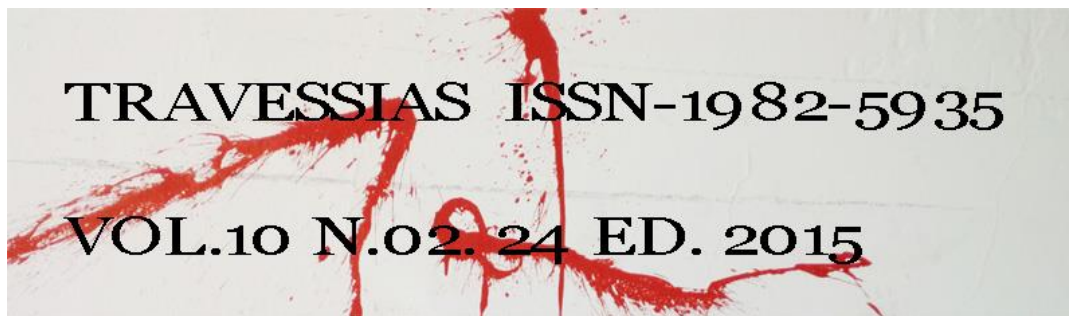
BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2010.

_____. *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.



- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução Rita Buorgermino e Pedro de Souza. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- 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.
- 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, 26ª Edição, 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.
- BRÉTON, André. *Manifeste du Surréalisme*, 1924, Disponível em < <http://www.letras.ufmg.br/profs/sergioalcides/dados/arquivos/Bretonsur.pdf>>. Acesso em 15/07/2014.
- CLÜVER, Claus. “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos” em Revista Literatura e Sociedade – *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.
- 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 Uniandrade*, v. 9, n. 1, jan.-jun. 2011
- _____. *Intermedialidade e Estudos Interartes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- 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 . Disponível em <<http://www.fgbueno.es/bas/pdf/bas10902.pdf>>. Acessado em 17/12/2014.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução Luciene Guimarães, Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006 [1982].
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- 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.
- MELLO, Sanderson Reginaldo. O *ut pictura poesis* e as origens críticas da correspondência entre a literatura e a pintura na antiguidade clássica. *Miscelânea, Revista de Pós-Graduação em Letras*. UNESP/Assis, vol.7, jan./jun.2010.



- 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, p. 42-65, jul.-dez. 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, Notas e Posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.
- 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, X;
- PAULA, Leonora Soledad Souza e. *Filosofia em Quadrinhos: uma análise intermediária de Salut Deleuze!* 2006 - jul.-dez. - *Aletria*. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit> . Acesso em 13/09/2014.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- 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.
- RHODES, Apollonios de. *Les Argonautiques*. Paris: les Belles lettres, 1976.
- SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2008.
- STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Tradutor Fernando Mascarello. São Paulo: Papirus, 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 p. 019- 053 jul./dez. 2006.