

A REVERBERAÇÃO DA MITOLOGIA GREGA NA LITERATURA ITALIANA MODERNA: UM CASO DE PARÓDIA NA NARRATIVA DE ALBERTO MORAVIA

Gisele de Oliveira Bosquesi (UNESP-Ibilce)¹

Resumo: No presente artigo analisaremos a relação intertextual entre o conto “La verità sul fatto di Ulisse”, do escritor italiano Alberto Moravia, e o canto IX da Odisséia. Ao inverter os valores entre o herói e o monstro mitológico, Moravia constrói uma paródia que questiona o caráter desumanizador do mundo moderno. Cientes do aspecto dual e satírico da paródia, pretendemos pensar a natureza da relação entre Mito e Literatura no conto analisado, buscando elucidar os mecanismos pelos quais tal diálogo opera.

Palavras-chave: mitologia; Alberto Moravia; intertextualidade; paródia.

O diálogo entre Mito e Literatura é extenso e tão antigo quanto a necessidade humana de narrar. A Literatura ocidental retoma constantemente os mitos gregos, ou greco-romanos, atualizando-os por meio do olhar intertextual, que por definição é um olhar crítico. Veremos a seguir um exemplo de narrativa breve que se utiliza de temas da Literatura Clássica, mais especificamente a passagem da Odisséia na qual Ulisses encontra o ciclope Polifemo, de forma parodística. Escrito por Alberto

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP de São José do Rio Preto. UNESP-IBILCE. Mestre pelo mesmo instituto. E-mail: gbosquesi@gmail.com.

Moravia (1907-1990), o conto “*La verità sul fatto di Ulisse*” traz uma nova luz à narrativa com a qual dialoga.

Muitos críticos apontam para o caráter pioneiro do existencialismo moraviano, e, seu estilo fortemente descritivo, juntamente com o teor ideológico de suas obras, levou-o a ser caracterizado também como neorrealista, ainda que o escritor tenha declarado não se identificar totalmente com tal projeto literário.

A produção literária de Moravia relaciona-se de modo particular ao contexto histórico que a origina, e o escritor identifica-se declaradamente com o papel de testemunha da realidade. Entre outros aspectos de tal contexto, sua obra apresenta a decadência da burguesia consolidada como grupo social no início do século XX e seu desejo de manutenção, a superficialidade e a futilidade das relações interpessoais e as incongruências existenciais originadas pela guerra e pelo fascismo.

Segundo Nello Ajello (apud Moravia 1986b), em Moravia coincidem a maestria artística e o peso sociológico de organizador cultural, às vezes como homem de poder, fato também observado por Tessari (1985) ao comentar a obra ensaística de Moravia, *L'uomo come fine* (1964). Tal estudo realiza simbolicamente, ainda segundo Tessari, a consciência, em Moravia, entre o papel de artista e o de homem público formador de opinião, recolhendo ensaios de teoria crítica sobre Literatura, Política e reflexões sobre os principais componentes da cultura da época.

A respeito da coletânea *Racconti surrealisti e satirici*, é importante levar em conta a data e as condições da composição da obra. Antes da publicação em volume único, em 1956, os contos foram publicados em dois volumes: *I sogni del pigro* (publicado em 1940) e *L'epidemia* (publicado em 1944), todos eles pela editora Bompiani. Críticos como Pandini (1973) chamam a atenção para a nuance metafórica de tais contos, até então praticamente inexistente na obra moraviana, afirmando que o procedimento da metáfora indicaria que Moravia, mesmo com a pressão da censura, não fugiu às suas obrigações como escritor, ou seja, de testemunha da realidade. De fato, uma descrição curiosa da coletânea, dada pelo próprio autor e retomada por diversos críticos, é a de que são *invólucros de celofane*, isto é, dissimulam de modo precário a crítica social.

O conto “*La verità sul fatto di Ulisse*” foi publicado primeiramente em 1940 na coletânea “*I sogni del pigro*”, para depois, em 1956, fazer parte de *Racconti surrealisti e satirici*. A nosso ver, é uma das narrativas que dialogam mais explicitamente com a Mitologia greco-romana, uma vez que retoma a passagem homérica em que o herói Ulisses encontra o ciclope Polifemo e a faz centro da narrativa. Seu primeiro parágrafo é o seguinte:

Tendo chegado aos ouvidos do governo da Majestade Ciclopica que um de seus súditos de nome Polifemo tinha tentado com sucesso a criação de um animal antes nunca visto, animal, pelo que se dizia, comestível e de grande rendimento, o mencionado governo, desejoso como sempre de aumentar os meios de subsistência de seu povo, deliberou enviar uma comissão de técnicos com o objetivo de apurar o que havia de verdadeiro nos boatos que lhe tinham chegado² (Moravia 1986a: 78).

² “Giunto all’orecchio del governo della Maestà Ciclopica che un suo suddito a nome Polifemo aveva intrapreso con successo l’allevamento di un animale mai visto prima di allora, animale, a quanto si

A comissão enviada para aprender sobre o novo rebanho de Polifemo ficou surpresa ao descobrir que o rebanho não existia mais, e, segundo a opinião de técnicos, não era aconselhável que se fizesse outra tentativa. Os motivos foram enumerados em um relatório a ser enviado à Majestade, e o narrador afirma que alguns trechos serão reproduzidos em seguida, e neles tomaremos conhecimento do ocorrido. Antes de chegar aos fatos, o relatório faz um longo elogio à Polifemo, ressaltando suas qualidades como bom administrador de rebanhos: “Ocorre que, este é o ponto mais importante, ele jamais empreende ou empreendeu algo senão de maneira racional e científica”³ (Moravia 1986a: 78). Na frase seguinte, adverte novamente sobre o caráter racional das criações polifemianas. O destaque à palavra, presente no conto, será comentado mais adiante. O relatório prossegue. “Polifemo conta então que, desde algum tempo, costumava encontrar na praia, sobretudo após as tempestades, exemplares isolados dessa nova espécie que ele chama de olhudos, talvez porque, de toda a fauna do reino, em lugar de um olho possuem dois”⁴ (Moravia 1986a: 78). Polifemo, ao provar dessa nova iguaria, achou a carne deliciosa, cujo sabor era delicado, entre o do coelho e da rã. Um dia encontrou quarenta deles em uma caverna, dos quais cinco eram fêmeas. Teve a ideia, então, de começar um rebanho com a nova espécie, e o narrador prossegue contando que o relatório é rico em detalhes técnicos sobre os procedimentos de Polifemo nessa nova empreitada e sobre os olhudos. Em seguida, é narrada a tentativa frustrada de fazer com que os olhudos acasalassem. A respeito das fêmeas, é dito o seguinte: “A propósito das fêmeas, Polifemo fornece um dado curioso: nelas, mais do que medo, agia o desejo de cobrir-se. De fato, quando Polifemo as pegava nas mãos, embora sentisse muito bem o coração bater furiosamente naqueles pequenos corpos, seus gestos não eram tanto de medo quanto, como dizer?, de pudor”⁵ (Moravia 1986a: 79).

Polifemo ainda observou que os olhudos eram desprovidos de fala, embora movessem a boca continuamente, como os coelhos. Alguns deles agitavam-se continuamente em suas casinhas (que eram individuais e sempre bem providas de alimento) e outros, principalmente as fêmeas, permaneciam desanimados na palha do ninho. Parecia, segundo o ciclope, uma epidemia funesta, que se agravaria posteriormente. Nos dias seguintes, encontrou alguns deles “mortos de modo estranho, isto é, três com o pescoço apertado por um laço fino preso às barras da gaiola, dois feridos no abdômen com armas de corte, e um sexto com a cabeça

diceva, commestibile e di grande rendimento, il detto governo desideroso, come sempre, di accrescere i mezzi di sussistenza del proprio popolo, deliberò di inviare una commissione di tecnici allo scopo di appurare quanto ci fosse di vero nelle voci che gli erano prevenute” (Moravia 1989: 69).

³ “E che, questo è il punto importante, egli nulla intraprende né ha mai intrapreso se non razionalmente e scientificamente” (Moravia 1989: 70).

⁴ “Dice dunque Polifemo che, da qualche tempo, era solito trovare sulla spiaggia, particolarmente dopo le tempeste, esemplari singoli di questa nuova specie che egli chiama degli occhiuti, forse perché, a differenza di tutta la fauna del regno, invece di un occhio ne posseggono due” (Moravia 1989: 70).

⁵ “A proposito delle femmine, Polifemo fornisce un tratto curioso: che in esse più che la paura poteva la mania di celarsi. Le prendeva infatti Polifemo tra le mani e sebbene sentisse benissimo il cuore battere furiosamente in quei piccoli corpi, pure i gesti non erano tanto di paura quanto, come dire? Di pudore” (Moravia 1989: 71).

quebrada, parecendo ter-se atirado contra as paredes do caixote até arrebentar-se”⁶ (Moravia 1986a: 80). Tais mortes continuaram até que certa manhã, alarmado por uma fumaça negra, Polifemo percebeu que dez gaiolas haviam pegado fogo. Dado o ocorrido, o ciclope decidiu colocá-los em uma gaiola coletiva, o que os reanimou. Todos pareciam obedecer a um deles, mais robusto, e apresentavam fortes instintos sociais. Eis que, depois de alguns dias, Polifemo encontrou mais olhudos mortos na gaiola, vítimas de uma possível violência. Enquanto observava, o líder precipitou-se sobre um deles, arrancou-lhe a cabeça, e, fincando-a na extremidade de uma vara, exibiu-a em triunfo pela gaiola. Mais alguns dias e outros olhudos morreram de formas estranhas, a que Polifemo atribuía a uma misteriosa rivalidade que havia dividido o grupo em duas facções.

O grupo fora reduzido à metade, e o ciclope então decidiu comer “em paz” os restantes. Para que recobrassem a vitalidade, soltou-os em campo aberto. Depois de embriagar-se e comer as duas fêmeas, adormeceu, e, ao acordar com uma atrocíssima dor no olho, percebeu que estava cego. O narrador ainda comenta a explicação dada por Polifemo a respeito do fato:

Deste último fato Polifemo dá uma explicação extremamente complicada. Ele diz que aqueles não eram animais mas ciclopes, embora pequenos e diferentes de nós; que todo o seu erro estava em tê-los tratado como bichos; que o chefe deles deveria chamar-se Ulisses, porque predisseram-lhe que alguém com este nome o cegaria⁷ (Moravia 1986a: 82).

Os autores do relatório deixam claro que, exceto esta explicação fantasiosa de Polifemo, todo o resto do relato é verdade. Cegado o ciclope, os olhudos fugiram dependurados nas barrigas dos carneiros quando eles saíram para o pasto, mas alguns ossos foram encontrados na cozinha de Polifemo, com os quais os ciclopes especialistas reconstruíram um esqueleto para deixar exposto no Museu de História Natural da Capital.

O narrador conclui, a respeito do relatório, que não se pode explicar claramente o fracasso da criação, mas, longe de condenar a inabilidade de Polifemo, sugere que este deveria ter persistido mais, dado que os olhudos são indubitavelmente animais domésticos.

Antes de refletirmos a respeito da retomada intertextual observada neste conto, conheçamos o texto e o herói mitológico retomado. Ulisses, ou Odisseu, herói que lutou a favor dos gregos na guerra de Tróia e, vencedor, embarcou em uma tortuosa viagem até Ítaca, sua terra natal, é retratado na *Ilíada* e na *Odisseia*, ambas atribuídas a Homero, apesar da obscuridade acerca da autoria. Ulisses, segundo

⁶ “uccisi in strana maniera, cioè tre con il collo stretto da un sottile lacciolo assicurato alle sbarre della gabbia, due feriti all’addome come con armi da taglio, e un sesto con il capo rotto che pareva aver dato di cozzo nelle pareti della cassetta fino a sfracellarsi” (Moravia 1989: 72).

⁷ “Di quest’ultimo fatto Polifemo dà una spiegazione quanto mai complicata. Dice que quelli non erano animali bensì ciclopi, seppure piccoli e diversi da noi; che tutto il suo errore era stato di considerarli bestie; che il capo di essi doveva chiamarsi Ulisse, perché gli era stato predetto che qualcuno appunto di questo nome l’avrebbe accecato” (Moravia 1989: 74).

Kohler (1995), é um personagem dotado de grande plasticidade, de tensões não resolvidas, que fascina não só nas obras homéricas, mas em outras que o retomaram. É importante lembrar que, para Homero, “o equilíbrio entre a força e a razão é o ideal da virtude do guerreiro” (Curtius 1996: 227) e “só em Ulisses parecem confluir, em justa proporção, o heroísmo, o talento guerreiro e a sabedoria” (Curtius 1996: 227).

Enquanto a *Ilíada* foca-se na batalha entre gregos e troianos e no personagem Aquiles (alguns sugerem que ela pode ser apelidada “Aquileida”), a *Odisseia* dedica-se a retratar o turbulento regresso de Ulisses à sua terra natal, Ítaca. O poema épico inicia retratando a assembleia dos deuses para decidir se o herói deve ou não voltar para sua terra natal. O retorno dos heróis que lutaram contra Tróia, lembremos, não foi garantido a todos, e poucos conseguiram regressar à pátria sem adversidades. Tal fato é atribuído à profanação de templos, altares e outros elementos troianos dedicados aos deuses. Vernant comenta o lado negativo da vitória no seguinte trecho:

Os gregos são os vencedores. Depois de tantos anos de cerco e combates diante das muralhas de Tróia, finalmente a cidade cai. Os gregos não se contentaram em derrotá-la, assaltá-la mas a saquearam e incendiaram, graças a uma artimanha: o famoso cavalo de madeira que os troianos introduziram na cidade, pensando que se tratava de uma piedosa oferenda aos deuses. [...] Os homens foram mortos, as mulheres e crianças foram levadas como escravos, só restaram ruínas. Os gregos imaginam que a história está finalmente terminada, mas é aí que se descobre a outra vertente dessa grande aventura guerreira. De um jeito ou de outro, os gregos terão que pagar pelos crimes, pelos excessos, pela híbris de que foram culpados durante o combate (Vernant 2000: 98).

As afrontas aos deuses não cessaram com a derrubada de Tróia, de modo que a errância de Ulisses foi fruto, principalmente, da fúria de Posídon, deus dos mares, por ocasião do confronto do herói com seu filho, o ciclope Polifemo, passagem que foi retomada por Alberto Moravia no conto em questão. Os versos iniciais da epopeia homérica ilustram o padecimento de Ulisses e procuram justificar o fracasso de seus companheiros:

Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito Peregrinou, dês que esfez as muralhas sagradas de Tróia; Muitas cidades dos homens viajou, conheceu seus costumes, como no mar padeceu sofrimentos inúmeros na alma, para que a vida salvasse e de seus companheiros a volta. Os companheiros, porém, não salvou, muito embora o tentasse, Pois pereceram por culpa das próprias ações insensatas (Homero I 1-7: 1992).

Pierre Vernant sugere à *Odisseia* o epíteto de “aventura humana”, pois interpreta sua sucessão de episódios como uma gradativa descida do herói rumo à morte da identidade, do tempo e da lembrança. O conto “*La verità sul fatto di Ulisse*”

retoma, a nosso ver, o canto IX da Odisseia de forma parodística. Utilizando a classificação proposta por Jenny (1979), observamos o procedimento intertextual de interversão de qualificação. Segundo essa categorização, existem quatro tipos de interversões, e são, de acordo com o teórico, processos parodísticos. No caso da interversão de qualificação, encontrada no conto analisado, a característica de ser não civilizado, outrora pertencente aos ciclopes, é transferida ao ser humano na figura de Ulisses. Os ciclopes, na Odisseia, são descritos da seguinte forma:

destituídos de leis, que confiados nos deuses eternos, não só não cuidam de os campos lavrar, como não plantam nada Tudo lhes nasce espontâneo, sem uso de arado e sementes, trigo e cevada, bem como videiras, que vinho produzem, de cor vermelha; na chuva de Zeus vem a vida dos frutos. Leis desconhecem, bem como os concílios nas ágoras públicas. Vivem agrestes, somente nos cimos das altas montanhas, em grutas côncavas, tendo cada um sobre os filhos e a esposa plenos direitos, sem que dos demais o destino lhe importe (Homero IX 107-115: 1992).

Os ciclopes homéricos não são, portanto, organizados em uma civilização, como os ciclopes moravianos. No conto, é dito mais de uma vez que os métodos de Polifemo são absolutamente racionais e seus experimentos atestam “o alto nível de desenvolvimento científico a que chegou a nação ciclópica nos campos da zootecnia, da etnologia, da ecologia, da bioquímica e das ciências biológicas em geral”⁸ (Moravia 1986a: 79). A discussão acerca do racionalismo é fundamental para compreender uma das principais críticas que Moravia faz à sociedade moderna:

O neocapitalismo trouxe consigo uma espécie de racionalismo exacerbado que não coloca o homem como objetivo (ou fim), mas utiliza-se dele como meio, seja em prol do bem estar da comunidade, para aumentar o rendimento da fábrica ou alcançar a glória da nação. Tais fins são perfeitamente racionais, mas, à medida que são alcançados, segundo Moravia, por meio da dor, opressão, ou até a morte dos indivíduos, tornam-se contraditórios: os mesmos homens, pois, que alcançaram o tal rendimento ou glória não conseguem sentir-se felizes ou livres (Moravia 1964: 112).

Os humanos, no conto, não obstante o reconhecimento de Ulisses por Polifemo, que acontece ao final do conto (fato que é ignorado pelos outros ciclopes) são sempre caracterizados como animais: “A experiência ensina que as espécies domésticas (e não há dúvida que os olhudos são domésticos) são infinitamente adaptáveis”⁹ (Moravia 1986a: 83).

⁸ “l’alto grado di progresso scientifico a cui è giunta la nazione ciclopica nei campi della zootecnia, dell’etnologia, dell’ecologia, della biochimica, e, in generale, delle scienze biologiche” (Moravia 1989: 71).

⁹ “L’esperienza insegna che le specie domestiche (e non c’è dubbio che gli occhiuti siano domestici) sono infinitamente plasmabili” (Moravia 1989: 75).

Constatamos também a interversão dos valores simbólicos, que nos parece um desdobramento da interversão de qualificação acima comentada, pois a mudança de caracterização dos homens e dos ciclopes desloca o valor de civilização, antes característica dos homens, para o ciclope, enquanto os homens são animalizados. A interversão dos valores simbólicos é a retomada dos símbolos elaborados por um texto resultando em significações opostas no novo contexto. A perda da humanidade, a nosso ver, é o principal argumento proposto pelo conto e pela relação intertextual, e analisá-lo-emos mais adiante.

Além disso, na retomada da *Odisseia* por “*La verità sul fatto di Ulisse*”, não há conservação do gênero do texto-fonte. O texto parodiado é um poema épico, e tal gênero, no caso da tradição greco-romana, nos remete necessariamente a um universo de narrativas sobre heróis e feitos grandiosos, muitas vezes apresentando um aparato mítico e sagrado. Já o conto de Moravia – e, acrescentamos, a maioria dos textos fora do universo greco-romano que retomam sua Mitologia – não apresenta o caráter sagrado verificável nas epopeias. Enquanto estas, não obstante o seu indiscutível interesse literário, funcionam também como entretenimento e fonte do conhecimento oracular sobre os deuses, os textos subsequentes que as retomam têm por interesse as narrativas mitológicas apenas enquanto Literatura e não como Religião.

Alberto Moravia recorre, assim, à narrativa mitológica em busca das imagens que compõem o argumento do conto. Lembremos, portanto, a definição dos contos em “surrealistas e satíricos”. O autor, em *Entrevista sobre o escritor incômodo* (Moravia 1986b: 148) afirma que os surrealistas o ensinaram a utilizar os instrumentos da sátira, entre eles o uso do belo em lugar do monstruoso, e do grande em lugar do pequeno. A composição parodística do conto utiliza, de forma análoga ao procedimento descrito por Moravia, o grandiloquente universo clássico em lugar da monstruosa opressão oriunda do contexto neocapitalista e fascista. A Mitologia, então, apresenta-se como uma fonte de imagens, arquétipos e padrões com os quais se pode facilmente dialogar e que podem ser relidos, no caso deste conto, como alegorias. Os Mitos também constituem uma fonte se os analisarmos do ponto de vista estrutural, conforme observado por Northrop Frye (1999: 35), que, ao discutir a motivação das formas literárias, afirma que elas não imitam a vida, mas a tradição literária, que remonta ao Mito e aos contos populares: “Os escritores se interessam pelos contos populares pela mesma razão que os pintores se interessam por arranjos de naturezas-mortas: porque ilustram princípios essenciais da narração”. O teórico também afirma o seguinte:

O Mito teria naturalmente o mesmo tipo de atrativo para o escritor de ficção que os contos populares. Oferece-lhe um referencial pronto, respeitável pela antiguidade, que lhe permite devotar todas as energias à elaboração de sua forma. Assim, o uso do Mito em Joyce ou Cocteau, assim como o uso do conto popular em Mann, é paralelo ao uso da abstração e de outros modos de enfatizar a forma na pintura contemporânea; o interesse de um escritor moderno pelos ritos primitivos de fertilidade é paralelo ao interesse do escultor moderno pelo entalhe em madeira primitivo (Frye 1999: 38-39).

Com tal afirmação, Frye sustenta a hipótese de que o mito é uma forma de narração modelar. A esse respeito, Pierre Brunel (1998: 493), acreditando no princípio narrativo que une o Mito à Literatura, destaca uma peculiaridade do Mito, a saber, a crueza:

O Mito põe em cena grandes, ou melhor, substanciosos acontecimentos. Ele designa cruamente situações violentas, diz fortemente aquilo que em si já é forte, dirige-se preferencialmente às imagens e aos acontecimentos marcantes. No fundo, mais do que como um relato cru, o Mito poderia definir-se como um relato cru daquilo que é cru.

O autor acrescenta que o contraste, além da intensidade das cenas que propõe, é característico do Mito, e este pode ser lido por meio de pares antitéticos, o que indicaria a ligação do Mito com a tragédia. Brunel (1998: 493) ainda questiona a possibilidade de esses contrastes terem favorecido a apropriação dos Mitos pela Psicologia: “vida e morte, desejo realizado e tensão insuportável, plenitude e falta, satisfação e frustração” são vistos sob o ponto de vista do fardo biológico e não da intenção moral. Além disso, o teórico comenta que “a narrativa Mitológica vai direto ao fato” (Brunel 1998: 494), podendo ser caracterizada como uma consecução de fatos, ou uma adição de cenas, ao passo que a narrativa literária preocupa-se em descrever razões, circunstâncias e efeitos. É importante lembrar, no entanto, que a narrativa não atenua o Mito com relação à sua intensidade, e também não desautoriza seu valor. Sófocles, por exemplo, pôde dramatizar genialmente o Mito de Édipo, e, dessa forma, “a tragédia mostrava aquilo que o Mito enunciava” (Brunel 1998: 495). Em suma, “a literatura serve de veículo para o Mito” afirma Brunel. Como já dito anteriormente, os registros literários de Mitos possibilitaram que leitores de todas as épocas posteriores tivessem acesso às narrativas Mitológicas. Outra consideração acerca do contato entre Mito e Literatura, ainda segundo Brunel, diz respeito ao caminho inverso ao já descrito (o do Mito que se enquadra nos moldes da narrativa literária). Podemos destacar exemplos em que a Literatura reveste-se da brevidade violenta que caracteriza o Mito: quando lhe convém, ela lança mão de fragmentos de relatos crus, sem explicações referenciais, e tais fragmentos são sempre portadores de sentido. “Mas pode-se apostar que a literatura só recorre à linguagem brutal do Mito para apontar do interior uma saída fora dos códigos que ela apregoa como seus e, com isso, dotar-se de um horizonte.” (Brunel 1998: 496)

Em “*La verità sul fatto di Ulisse*”, não verificamos a busca pela crueza do Mito em termos de estrutura devido, principalmente, ao estilo fortemente descritivo de Moravia, de modo que a relação com a Mitologia restringe-se ao nível temático. A respeito da paródia, é pertinente reproduzir as reflexões de Giorgio Agamben (2007), uma vez que o teórico italiano nos lembra de sua origem à luz da tradição das epopeias, e observa também sua incidência na Literatura italiana. Em uma análise de uma obra da escritora Elsa Morante, Agamben observa que a chave estilística de Morante é a paródia. O personagem do conto que analisa, ao consultar um dicionário em busca da definição de paródia, encontra uma definição que remonta ao final do século XVI, e vigorou durante séculos desde a publicação da *Poética*, de Scaligero. Nela, a paródia é definida como derivada da rapsódia (da mesma forma que a sátira

derivaria da tragédia). Nos intervalos entre as recitações dos rapsodos, entravam em cena os que invertiam o que tinha sido dito, e tais cantos, chamados paroidous, estavam ao lado de e para além do assunto sério, e neles vigorava o ridículo. Tais reflexões nos indicam uma dualidade no procedimento parodístico, colocada por Scaligero da seguinte forma: “De qualquer modo, ficam marcadas as duas características canônicas da paródia: a dependência de um modelo preexistente, que de sério é transformado em cômico, e a conservação de elementos formais em que são inseridos conteúdos novos e incongruentes” (Agamben 2007: 38).

A importância da paródia na Literatura italiana, ainda segundo Agamben, não é comprovada apenas por Dante, cujo estilo é essencialmente dual. A partir de determinado momento, verifica-se, nos poetas italianos, o ato de parodiar a própria língua, o que leva à descoberta de uma cisão e ao obstinado bilinguismo (latim/vulgar, língua morta/língua viva, língua literária/dialecto).

Em “*La verità sul fatto di Ulisse*”, verificamos, de certa forma, o aspecto dual da paródia observado por Agamben. Ao mesmo tempo em que podemos reconhecer a dependência para com o modelo, neste caso, o canto IX da *Odisseia*, em que o mito retomado está registrado, elementos aparentemente incongruentes foram inseridos, e o conjunto que forma o conto causa o efeito risível também por meio da transgressão ao cânone. O que observamos, porém, no conto moraviano, não foi a mera exposição cômica da inversão de papéis entre humano e animal (ou não humano), mas a retratação de uma verdade angustiante que se confunde com o risível por meio do trabalho parodístico. Ao construir uma alegoria da instrumentalização do homem (cujo líder é o racional ciclope moraviano), aludindo à perda da humanidade sofrida pela população submetida a tal regime, e ao fazê-lo com o apelo ao cômico, Moravia ultrapassa os limites da pura sátira e constitui uma narrativa humorística segundo a definição de Pirandello (1996). Em outras palavras, a crítica é ao mesmo tempo riso e dor, nascida da constatação da não ficcionalidade da incongruência representada na narrativa.

Dissemos anteriormente que, para Moravia, um dos principais problemas do sistema neocapitalista é a utilização do homem como meio para alcançar objetivos que não o beneficiam. Segundo Tessari (1985: 11), esta faceta de sua ideologia reflete a crítica ao utilitarismo e mostra a próxima relação de Moravia com o Marxismo. Posteriormente, o homem que era o “meio” tornar-se-ia homem “produtor-consumidor”, mas seu caráter abstrato e anônimo continuaria. Para Moravia (1964: 125, t.n.), no mundo moderno, o homem é tão instrumento quanto o animal, a planta ou a pedra:

A partir do momento em que o homem não propõe como fim o próprio homem mas coisas desumanas como o Estado, a nação, o dinheiro, a sociedade, a humanidade e etc., é comovente e ao mesmo tempo desconcertante ver o quanto o homem aproximou-se do animal e compartilha dos mesmos destinos e participa das mesmas propriedades. Que diferença há entre a colmeia, o formigueiro e o Estado moderno?¹⁰

¹⁰ “Ma da quando l’uomo non si pone più come fine l’uomo bensì varie cose disumane come lo Stato, la nazione, il denaro, la società, l’umanità e via dicendo, è commovente e al tempo stesso sconcertante

Tal animalização, sofrida pelo homem a serviço de um fim que não lhe inclui, é totalmente amparada pelo mesmo racionalismo exacerbado que viu nascer os campos de concentração. A esse respeito, Moravia cita a cidade de Himmler-stadt como o produto de uma mente doentia onde, com perfeita organização e métodos indiscutivelmente racionais, milhões de homens serviram como meio para um fim desumano. Este é um exemplo bastante extremo de como a razão pura, segundo Moravia, constitui uma espécie de maquiavelismo moderno. O autor chama a atenção para o indiscriminado emprego da práxis maquiavélica que provocou as duas maiores guerras da história. A teoria de Maquiavel, que foi escrita para a então pequena república de Florença, em uma Itália muito diferente da moderna, não teria inventado nada, mas somente dado nome a métodos que já existiam. Moravia defende então que a desumanização do homem, ou seja, o seu emprego como meio e não como fim, tenha origem no fato de que a razão maquiavélica tenha deixado de ser apenas uma teoria circunscrita no contexto florentino e tenha adentrado outros campos da atividade humana. O conto *“La verità sul fatto di Ulisse”*, portanto, representa alegoricamente tal problema, e a figura do ciclope racional que se utiliza dos humanos animalizados mostra humoristicamente a magnitude monstruosa da opressão que reduz o homem a instrumento. Se, no mito homérico, Ulisses declarou-se ninguém como parte da artimanha heroica com a qual pôde escapar do monstro, a releitura moraviana do mito confere uma nuance humoristicamente literal ao epíteto, colocando em discussão a perda da humanidade.

Finalmente, ao retomar a Mitologia greco-romana, Moravia justapõe duas realidades distintas: a realidade que caracteriza o viver fascista e, conforme também assinalado por Tessari (1985: 130) uma realidade que provém *de cima*, de um mundo antiquíssimo e legendário. Podemos acrescentar que tal fenômeno é possibilitado principalmente devido à versatilidade simbólica dos Mitos, e Moravia dialoga com os deuses e narrativas mitológicas em busca de padrões e temas que representem o panorama existencial do qual é testemunha. Porém, antes de constituir uma fonte imensa de imagens, a Mitologia funcionou como uma dinâmica superfície textual também modificável por meio do diálogo intertextual.

THE REVERBERATION OF GREEK MYTHOLOGY IN MODERN ITALIAN LITERATURE: A CASE OF PARODY IN THE NARRATIVE OF ALBERTO MORAVIA

Abstract: In the present study we aim at analyzing the intertextual relation between the short story *“La verità sul fatto di Ulisse”*, by the Italian author Alberto Moravia, and the ninth book of the *Odyssey*. By inverting the symbolic values between the hero and the mythological monster, Moravia composes a parody that questions the dehumanizing aspect of the modern world. Concerned about the double and satirical aspect of the parody, we intend to reflect about the nature of the relationship between Myth and Literature in the referred short story, searching about the mechanisms of the intertextual dialogue.

Keywords: mythology; Alberto Moravia; intertextuality; parody.

vedere quanto l'uomo si sia avvicinato all'animale e ne subisca gli stessi destini e partecipi delle stesse proprietà. Che differenza c'è tra l'alverare, il formicaio e lo Stato moderno?".

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. Paródia. In: _____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, pp. 36-49.
- BRUNEL, P. *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. Carlos Sussekind et al, prefácio à edição brasileira de Nicolau Sevcenko. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CAMPBELL, J. *O poder do Mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athenas, 1990.
- CUDINI, P. Introduzione. In: MORAVIA, A. *Racconti surrealisti e satirici*. Milano: Bompiani, 1989, pp. I-XV.
- FRYE, N. *Fábulas de identidade*. Estudos de Mitologia poética. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.
- HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: EDUSP; ArsPoetica, 1992.
- JENNY, L. et alii. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979, pp. 5-49.
- KOHLER, D. Ulisse. In: BRUNEL, P. (cura). *Dizionario dei miti letterari*. Trad. Gianfranco Gabetta. Milano: Bompiani, 1995, pp. 28-33.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MORAVIA, A. *L'uomo come fine e altri saggi*. Milano, Bompiani, 1964.
- _____. *Contos surrealistas e satíricos*. Trad. Álvaro Lorencini e Letícia Zini. São Paulo: Difel, 1986a.
- _____. *Entrevista sobre o escritor incômodo*. Realizada por Nello Ajello. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986b.
- _____. *Racconti surrealisti e satirici*. Milano: Bompiani, 1989.
- PANDINI, G. *Invito alla lettura di Moravia*. Milano: Mursia, 1973.
- PIRANDELLO, L. *O humorismo*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.
- TESSARI, R. *Alberto Moravia: Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana. Storia e Antologia della critica*. Firenze: Le Monnier, 1985.
- VERNANT, J. P. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2000.

ARTIGO RECEBIDO EM 31/03/2014 E APROVADO EM 17/04/2014