

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
FACULDADE DE LETRAS

GISELE SALVADOR DE ARAÚJO

O TEMPO E SUA REPRESENTAÇÃO COMO MEMÓRIA:
Uma análise de “La scacchiera davanti allo specchio”, de Massimo Bontempelli.

Rio de Janeiro

2024

GISELE SALVADOR DE ARAÚJO

O TEMPO E SUA REPRESENTAÇÃO COMO MEMÓRIA:

Uma análise de “La scacchiera davanti allo specchio”, de Massimo Bontempelli.

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português/Italiano.

Orientadora: Profa. Dra. Sônia Cristina Reis.

Co-orientadora: Profa. Dra. Priscila Nogueira da Rocha.

Rio de Janeiro

2024

CIP - Catalogação na Publicação

d278t de Araújo, Gisele Salvador
 O TEMPO E SUA REPRESENTAÇÃO COMO MEMÓRIA: Uma análise de "La scacchiera davanti allo specchio", de Massimo Bontempelli. / Gisele Salvador de Araújo. - Rio de Janeiro, 2024. 47 f.

Orientadora: Profa. Dra. Sônia Cristina Reis.
 Coorientadora: Profa. Dra. Priscila Nogueira da Rocha.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Bacharel em Letras: Português - Italiano, 2024.

1. Tempo. 2. Memória. 3. Massimo Bontempelli. 4. Literatura Italiana. 5. La scacchiera davanti allo specchio. I. Reis, Profa. Dra. Sônia Cristina, orient. II. da Rocha, Profa. Dra. Priscila Nogueira, coorient. III. Título.

FOLHA DE AVALIAÇÃO

GISELE SALVADOR DE ARAÚJO

DRE: 120033189

O TEMPO E SUA REPRESENTAÇÃO COMO MEMÓRIA:

Uma análise de “La scacchiera davanti allo specchio”, de Massimo Bontempelli.

Monografia submetida à
Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito parcial
para obtenção do título de
Bacharel em Letras na habilitação
Português/Italiano.

Aprovada em: **18/12/24**

Banca Examinadora:



Documento assinado digitalmente
SONIA CRISTINA REIS
Data: 19/12/2024 12:53:41-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>

NOTA: **9,0**

Profª. Dra. Sônia Cristina Reis - Presidente da banca examinadora
Faculdade de Letras - UFRJ

NOTA: **9,0**

Profª. Dra. Priscila Vagueira da Rocha
Faculdade de Letras - UFRJ

NOTA: **9,0**

Profª. Dra. Flora de Paoli Faria
Faculdade de Letras - UFRJ

MÉDIA: **9,0**

A Euclécio, meu nonno, e a Rogério, meu pai. Os dois pólos que compõem minha história (in memoriam).

Aos que vieram antes de mim e se perderam no tempo e na tradição.
Aos que já se perderam nas memórias.
E aos que se fizeram pedaços e usaram os fragmentos para começar de novo.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Celma, por ter me dado o que podia, do modo como pôde e quando pôde. *Ti amo alla follia!* Já disse antes e não canso de repetir: em mil possibilidades, se eu tivesse que escolher quem seria minha mãe, eu escolheria a senhora de novo, vez após vez. Terminei mamãe! Quem diria que toda a música de velório teria explicações tão estranhas. Mas fazer o quê? Nossa história é bem esquisita. E cada momento valeu e vale a pena.

A minha irmã, Heliamara, pelas dalias em meio aos espinhos, pelas penas ao ar com Athena e Parthenos, pela música reverberando com Achilles, pelas patas ao chão com Bidu, e por meramente existir.

A Eve, pelos puxões de orelha metafóricos e por todos os anos de amizade. No meu ano mais escuro você trouxe luz (ou a Turquia). Mesmo longe, te levo no coração.

A Gabriela, minha amiga que segurou minha mão durante os momentos em que eu não conseguia me manter de pé e na dor em ter que soltar o lápis. Por ter me dito para seguir meu sonho. Te amo amiga! Tenho muito orgulho de você.

A Janaína, minha amiga que me ajudou a “passar pelo deserto”. Obrigada por ter sido o sorriso que iluminava meus bandejares, e por ter me acolhido quando eu mais precisava.

A Lincoln. Loud, luv u. Não tenho palavras para descrever a importância da sua presença em minha vida. Mas em uma tentativa: obrigada por estar ao meu lado mesmo durante a distância física. Se o céu é real, você definitivamente o merece. Obrigada pela sua bondade.

A Yuri, pela humanidade. Amigo, obrigada por ter me falado para não desistir da minha felicidade. É loucura pensar que o tempo passou tão rápido desde as aulas de literatura. Obrigada pela permanência em meio a tantas variações.

A Rubens, por todos os frames mentais armazenados no hipocampo e pelas frases infundáveis que não caberiam nesta monografia (sem italianos surtando).

A Antony, pela ajuda maluca no ano mais difícil da minha vida acadêmica. Pelas dicas em relação à faculdade e pela gentileza em ter tentado me entender. Agradeço ao Criador pela sua amizade.

E por me ajudarem no processo de fechar os olhos para me enxergar melhor.

Obrigada! Onde quer que estejam, a felicidade de vocês é a minha. Então tenham epifanias!

A minhas orientadoras, por me proporcionarem a oportunidade de lidar com literatura italiana, e por me auxiliarem durante a caminhada. Um longo caminho para a garota que não falava.

Ao CNPq pelo apoio prestado durante o período de pesquisa.

À UFRJ, pelos aprendizados possibilitados em suas unidades.

Ao setor de italiano, pelo aprendizado possibilitado durante as aulas.

E, principalmente, ao Motor Imóvel, pelas ramificações (im)possíveis que culminaram na minha realidade presente, independentemente de qual ano, estação ou dia eu esteja. Obrigada pela oportunidade de criar minha máquina do tempo!

“Antes de 1915, o espaço e o tempo eram vistos como um palco fixo onde os eventos ocorriam, mas não era afetado pelo que acontecia nele. Isso valia até para a teoria da relatividade restrita. Os corpos se moviam, as forças atraíam e repeliam, porém o tempo e o espaço simplesmente permaneciam inalterados. Era natural pensar que o espaço e o tempo prosseguissem eternamente.”

(Hawking, Stephen; in: *Uma breve história do tempo* - 1. ed. - Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015. página 52)

“Temos todas nossas máquinas do tempo, não? As que nos levam para trás são nossas memórias.

As que nos levam à frente são nossos sonhos.”

(Wells, H G; in: *A máquina do tempo* - Rio de Janeiro: Darkside Books, 2021. página 25)

“Não há diferença entre o Tempo e qualquer uma das três dimensões do Espaço, exceto que a nossa consciência se move ao longo do tempo.”

(Wells, H G; in: *A máquina do tempo* - Rio de Janeiro: Darkside Books, 2021. página 32)

RESUMO

ARAÚJO, G. S.. **O TEMPO E SUA REPRESENTAÇÃO COMO MEMÓRIA**: Uma análise de “La scacchiera davanti allo specchio”, de Massimo Bontempelli. Rio de Janeiro, 2024. Monografia (Graduação em Bacharelado em Letras na habilitação Português/Italiano) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

A presente monografia analisa a representação do tempo representado como memória na obra *'La scacchiera davanti allo specchio'* (1922), do escritor italiano Massimo Bontempelli, figura pouco conhecida no Brasil. A partir de uma breve contextualização histórica do conceito de realismo mágico, desde suas origens filosóficas até sua aplicação na literatura europeia, o estudo aprofunda a teoria bontempelliana de 'reconstrução do Tempo e do Espaço e o resgate da identidade humana'. Através da comparação com as vanguardas europeias, como o Futurismo e o Surrealismo, busca-se compreender como Bontempelli reinterpreta a noção de tempo e espaço na sua narrativa. Utilizando o conceito de macrotexto, a monografia demonstra como o conto *'La scacchiera davanti allo specchio'* configura-se como uma espécie de memória coletiva, na qual o tempo presente se entrelaça com o passado, e o espaço físico se torna um reflexo do interior psicológico das personagens. A análise da obra revela a originalidade de Bontempelli como um dos pioneiros do realismo mágico na literatura italiana, que contribui para uma melhor compreensão da complexidade da representação do tempo e da memória na literatura do século XX.

Palavras-chave: Tempo; Memória; Massimo Bontempelli; Literatura Italiana, *La scacchiera davanti allo specchio*.

RIASSUNTO

ARAÚJO, G. S.. **O TEMPO E SUA REPRESENTAÇÃO COMO MEMÓRIA**: Uma análise de “La scacchiera davanti allo specchio”, de Massimo Bontempelli. Rio de Janeiro, 2024. Monografia (Graduação em Bacharelado em Letras na habilitação Português/Italiano) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

La presente monografia si propone di analizzare il tempo rappresentato come memoria nell'opera 'La scacchiera davanti allo specchio' (1922) di Massimo Bontempelli, figura ancora poco conosciuta in Brasile. A partire da una breve contestualizzazione storica del concetto di realismo magico, dalle sue radici filosofiche fino alle sue applicazioni nella letteratura europea, lo studio approfondisce la teoria bontempelliana della 'ricostruzione del Tempo e dello Spazio e il recupero dell'identità umana'. Attraverso un confronto con le avanguardie europee, come il Futurismo e il Surrealismo, si cerca di comprendere come Bontempelli reinterpreta la nozione di tempo e spazio nella sua narrativa. Utilizzando il concetto di macrotesto, la monografia dimostra come il racconto 'La scacchiera davanti allo specchio' si configura come una sorta di memoria collettiva, in cui il presente si intreccia con il passato e lo spazio fisico diventa un riflesso dell'interiorità dei personaggi. L'analisi dell'opera rivela l'originalità di Bontempelli come uno dei pionieri del realismo magico nella letteratura italiana, contribuendo ad una migliore comprensione della complessità della rappresentazione del tempo e della memoria nella letteratura del XX secolo.

Parole-chiave: Tempo; Memoria; Massimo Bontempelli; Letteratura Italiana; La scacchiera davanti allo specchio.

ABSTRACT

ARAÚJO, G. S.. **O TEMPO E SUA REPRESENTAÇÃO COMO MEMÓRIA**: Uma análise de “La scacchiera davanti allo specchio”, de Massimo Bontempelli. Rio de Janeiro, 2024. Monografia (Graduação em Bacharelado em Letras na habilitação Português/Italiano) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

This monograph aims to analyze the representation of time as memory in Massimo Bontempelli's 1922 short story "La scacchiera davanti allo specchio," a work relatively unknown in Brazil. Starting from a brief historical contextualization of the concept of magical realism, from its philosophical roots to its applications in European literature, the study delves deeper into Bontempelli's theory of "reconstruction of Time and Space and the recovery of human identity." Through a comparison with European *avant-garde* movements such as Futurism and Surrealism, this work seeks to understand how Bontempelli reinterprets the notions of time and space in his narrative. Utilizing the concept of macrotext, this monograph demonstrates how the short story "La scacchiera davanti allo specchio" can be seen as a kind of collective memory, where the present intertwines with the past and physical space becomes a reflection of the characters' inner world. The analysis of the work reveals Bontempelli's originality as one of the pioneers of magical realism in Italian literature, contributing to a better understanding of the complexity of representing time and memory in 20th-century literature.

Keywords: Time; Memory; Massimo Bontempelli; Italian Literature; *La scacchiera davanti allo specchio*.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. MASSIMO BONTEMPELLI.....	14
2.1. Quem foi Massimo Bontempelli nos anos 1920.....	14
3. O REALISMO MÁGICO.....	18
3.1. Pressupostos.....	18
3.2. O realismo mágico na obra de Bontempelli: o homem em meio ao tempo e o espaço....	23
4. LA SCACCHIERA DAVANTI ALLO SPECCHIO.....	30
4.1. Breve introdução a respeito do tempo, o espaço e o observador.....	31
4.2. Uma breve análise da obra sob o aspecto de memória	35
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	45
6. BIBLIOGRAFIA	47
7. APÊNDICE. Lista com algumas das obras publicadas pelo autor.....	49

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como temática a análise do tempo representado como memória, apresentado na obra *La scacchiera davanti allo specchio*, escrita por Massimo Bontempelli (1878 - 1960) e publicada em 1922. Veremos aqui um breve resumo da vida de Bontempelli, que serve como uma apresentação do autor ao cenário brasileiro, já que, devido ao período histórico vivido por ele e por sua breve associação com o fascismo italiano ficou, durante um longo período, soterrado sobre a labela fascista, tendo quase nenhuma obra publicada e revisada em português no Brasil. Ainda, é válido dizer que a obra aqui analisada situa-se durante os movimentos de vanguardas europeias dos anos 1920, como o surrealismo na França e o futurismo na Itália.

Considerando o desconhecimento deste e suas obras perante o cenário social brasileiro, como metodologia, para chegar à análise textual do tempo e sua representação na obra, na próxima seção será introduzido o autor. Pela extensa quantidade de obras publicadas e a limitação desta monografia, ao final do arquivo ficará disponível uma lista com todas as obras publicadas por Bontempelli; as publicações aqui mencionadas servem apenas para contextualizar o leitor na trajetória do autor. Serão explicadas brevemente as aproximações e divergências entre o autor e as vanguardas supracitadas.

Na segunda seção será discutida a vertente literária denominada “Realismo Mágico”: intenta-se apresentar uma definição do termo, suas origens e explicar, com base na obra *Realismo magico e altri scritti sull’arte*¹, a teoria literária proposta por Bontempelli e sua contribuição na literatura italiana.

A seção posterior introduz uma breve apresentação do conto e seu conteúdo. Em seguida é feita uma pequena contextualização a respeito de como tempo, espaço e observador foram tratados durante a história com o intuito de construir uma base a respeito do tempo na obra e seus aspectos de memória. Por fim, a última sub-seção apresenta uma análise acerca do funcionamento mnemônico do livro.

A parte de considerações finais resume o exposto no presente trabalho, reunindo as conexões feitas e apresentando as considerações a respeito da hipótese sobre o tempo e como memória e sua representação na obra de forma resumida e concisa.

¹ BONTEMPELLI, Massimo. *Realismo magico e altri scritti sull’arte*. E. Pontiggia (a cura di) Milano, Abscondita, 2006.

2. MASSIMO BONTEMPELLI²

2.1 Quem foi Massimo Bontempelli nos anos 1920

Massimo Bontempelli foi um escritor italiano nascido em Como, região da Lombardia, em 12 de maio de 1878. Seu pai foi um engenheiro que trabalhou nas *Ferrovie dello Stato*³, o que significou uma vida cheia de mudanças e transferimentos pela Itália. Terminou seus estudos primários em *Civitavecchia* e depois frequentou o Liceu Clássico Parini em Milão, onde teve aulas com o autor humorista Alfredo Panzini⁴. Depois de outra mudança, em 1897, passou nos testes de “*maturità*” em Alexandria, terminando os estudos secundários. Em Turim, foi aluno do poeta e crítico literário Arturo Graf⁵, graduando-se em Letras e Filosofia em 1902.

Após breve período atuando como professor em escolas de ensino médio, trabalhou para casas editoriais e como colaborador na revista literária “*Nuova Antologia*”. Foi apenas a partir de 1904 que começou a publicar suas poesias e contos. A mais conhecida é *Sette Savi* (1912), que faz parte do rol de obras escritas por Bontempelli, mas não reconhecida por ele. Após mudar-se para Milão, colaborou com o jornal “*Secolo*”, onde promoveu uma ativa campanha intervencionista e ultranacionalista. Participou da Primeira Guerra Mundial, primeiro como correspondente do fronte no jornal romano “*Il Messaggero*” e depois como

² As informações contidas neste capítulo foram retiradas das partes biográficas dos seguintes arquivos: MIŽIČOVÁ, Pavla. *Il realismo magico nei racconti di Massimo Bontempelli*. Online. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. 2012. Dostupné z: <https://theses.cz/id/whjuby/>; TURKALJ, E., “*Il mito di Dirce nella riscrittura di Massimo Bontempelli*”, Tese de diploma, Universidade de Zadar, Zadar, 2020. Disponível em: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:354403>; Cfr: <https://www.treccani.it/enciclopedia/massimo-bontempelli/> (URL consultado em 08 de novembro de 2024)

³ Em tradução literal: Ferrovias do Estado.

⁴ Alfredo Panzini (1863-1939) foi um escritor italiano. Seu trabalho poético representava um conflito de dualidades: mundo antigo versus mundo moderno, mundo ideal, cheio de virtudes e sabedoria, versus mundo real, mecânico e voltado à pequena burguesia. Cfr: <https://www.treccani.it/enciclopedia/alfredo-panzini/> (URL consultado em 08 de novembro de 2024)

⁵ Arturo Graf (1848-1913) foi um poeta italiano. Suas poesias apresentam contraste entre visões tenebrosas e mitos titânicos e esperança e fé e um rico interesse pela natureza e pela realidade. Foi co-fundador do *Giornale storico della letteratura italiana* e colaborador assíduo da *Nuova Antologia*. Cfr: <https://www.treccani.it/enciclopedia/arturo-graf/> (URL consultado em 08 de novembro de 2024)

oficial de artilharia. Com o fim da guerra começou o Novecento⁶, período de grandes mudanças na cultura italiana.

A experiência da guerra foi refletida em seus dois grandes romances produzidos de 1919 a 1921 - *La vita intensa* e *La vita operosa*, respectivamente. Importante para a análise a ser desenvolvida no decorrer desta monografia é o sentido de macrotexto presente nas obras. Enquanto a primeira é um romance que descreve a situação italiana no início da guerra do ponto de vista de um intelectual, o segundo é um romance de aventura e fala dos problemas da vida frenética depois da guerra. Digno de nota é a presença de um personagem autobiográfico que demonstra a aproximação do autor ao futurismo, com sua crítica ao passado e à tradição, inspirado pela sociedade moderna, pelos progressos industriais e tecnológicos. A personagem homônima “Massimo” também está presente em outras obras do autor, sugerindo uma interconexão entre personagens. Nas obras sucessivas, Bontempelli se afasta do futurismo⁷ e elabora sua própria concepção de arte, acabando por ser o perfeito oposto do movimento, embora as influências deste possam ser vistas em sua elaboração, mesmo que de forma sutil.

Graças a sua estadia em Paris durante este período em que trabalhava como jornalista, o contato com as novas vanguardas francesas influenciaram sua produção literária e sua noção de escritor moderno. A respeito da arte italiana produzida no período, digno de destaque é a afinidade de Bontempelli e do pintor metafísico Giorgio De Chirico, comumente associado ao movimento de vanguarda conhecido como Surrealismo. Como testemunho dessa mudança literária e afinidade, Bontempelli publicou os breves romances que viriam a ser chamados de *favole metafisiche*: o primeiro chamado de *La scacchiera davanti allo specchio* (1922) e o segundo chamado de *Eva Ultima* (1923). Embora ambos apresentem elementos como a causalidade dos sonhos e o conflito entre o indivíduo e o mundo, correspondentes aos

⁶ “O século XX, conhecido como Novecento na Itália, é muitas vezes conflituoso na noção de realismo: adquiriu demasiadas experiências chocantes e uma ideia da realidade relativa e multiforme para se contentar com um adjetivo que mais do que indicar uma poética parece expressar uma tensão de linguagem e estilo em relação às coisas; uma tensão que, por um lado, reivindica a dignidade de inteiras peças de experiência para se tornarem matéria e substância das artes, por outro, inverte a perspectiva do escritor em direção à tradição e alimenta o potencial da experimentação formal”. Cfr: [https://www.treccani.it/enciclopedia/realismo-realismi_\(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/realismo-realismi_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/) (URL consultado em 08 de novembro de 2024)

⁷ O Futurismo foi um movimento de vanguarda literário, artístico e político fundado em 1909 por Marinetti com forte aderência na Itália. Entre suas características estão a ideia de fazer uma tabula rasa do passado e de toda forma de expressão tradicional, inspirando-se na sociedade moderna e mecânica repleta de avanços tecnológicos e industriais, projetando-se em direção ao futuro e fornecendo um modelo para as sucessivas vanguardas. Cfr: <https://www.treccani.it/enciclopedia/futurismo/> (URL consultado em 08 de novembro de 2024)

princípios apresentados no Manifesto do Surrealismo⁸ e na pintura metafísica⁹, o primeiro livro é um pequeno conto publicado para crianças, obra de alto valor pela sua originalidade, o segundo é uma representação teatral de uma fábula em que os protagonistas são marionetes; ambos representam a dualidade entre o mundo real e o fantástico que permeia as publicações subsequentes e revelam os diversos estímulos culturais do autor, que vão desde a literatura, a arte e a filosofia até as vanguardas europeias¹⁰.

Entre 1919 e 1923, dentre as revistas influentes na Itália, “*La Ronda*” merece menção. Os autores pertencentes a essa revista demonstram aversão aos vanguardistas e futuristas, e defendem a autonomia e independência da arte, exaltando a literatura separada da vida cotidiana do artista e da política vivida no tempo em questão. Em seus ensaios a respeito da arte presentes no livro *Realismo magico e altri scritti sull'arte* (2006) Bontempelli demonstrou certa afinidade e simpatia acerca da crítica contra o futurismo e a busca pela autonomia da arte.

A partir de 1925, a Itália iniciou sua ditadura fascista sob o regime de Benito Mussolini. A liberdade de expressão dos escritores foi vigiada, limitada e, na maioria das vezes, bloqueada totalmente. A respeito da adesão por parte de Bontempelli, a melhor forma de descrevê-la é por meio do termo ambiguidade. Saindo da Primeira Guerra Mundial, com suas consequências econômicas, sociais e morais, o autor, ao início dos anos 1920 via no regime uma forma de resolver os problemas da sociedade daquele período. Mas com o escalonamento da censura, seu posicionamento muda com o passar do tempo, passando a desaprovar as práticas a respeito da interferência na arte e na literatura.

Em 1926, fundou a revista intitulada “*900, Cahiers d'Italie e d'Europe*”, juntamente com Curzio Malaparte¹¹, em que expressou suas perspectivas a respeito da situação literária,

⁸ O manifesto do Surrealismo é um texto escrito por André Breton (1896-1966) publicado em 1924. Apresenta os princípios do movimento, em que para resolver o conflito entre o indivíduo e o mundo resultantes da nova modernidade, Breton sugere a revalorização de conceitos negligenciados, como o sonho, a loucura, o maravilhoso, as alucinações, e a surrealidade. O movimento teve vasta difusão internacional no período das duas guerras mundiais, estendendo sua influência do campo literário ao artístico, ao teatro e ao cinema. Cfr: <https://www.treccani.it/enciclopedia/surrealismo/> (URL consultado em 08 de novembro de 2024)

⁹ A pintura metafísica é uma corrente que busca representar o que é está além da aparência física da realidade a da experiência dos sentidos, sendo um ponto essencial para o surrealismo. É um movimento desenvolvido na Itália depois do futurismo e em oposição a este; foi fundado em 1913 por Giorgio de Chirico. Os autores mais conhecidos do movimento são Alberto Savinio (1891-1952), Carlo Carrà (1881-1966), Giorgio de Chirico (1888-1978) e Giorgio Morandi (1890-1964). Cfr: <https://www.treccani.it/enciclopedia/pittura-metafisica/> (URL consultado em 08 de dezembro de 2024)

¹⁰ As vanguardas europeias foram um movimento que se difundiu na Europa no começo do século XX. A proposta dessas correntes artísticas e literárias foi o rompimento radical contra a tradição e a busca experimental de expressão. Entre as principais vanguardas do período, o futurismo foi muito presente na Itália e na Rússia, o surrealismo e o dadaísmo na França e o Expressionismo na Alemanha.

¹¹ Curzio Malaparte, pseudônimo de Kurt Erich Suckert (1898-1957) foi um escritor e jornalista italiano. Assim como Bontempelli, foi uma figura que migrou de fascista para antifascista e a filocomunista durante sua

política e cultural italiana. Inicialmente com textos publicados em francês para uma ampla circulação, depois de um tempo, passaram a ser publicados também em italiano sob o nome “900”. Foi o veículo de informação utilizado pelo autor para apresentar suas principais inovações literárias como o *realismo mágico* e a *mitopoiesi*; apesar de sua importância para a difusão de ideias novas acerca do debate cultural de seu tempo, a revista foi fechada permanentemente em 1929.

No mesmo momento de publicação da revista “900”, desenvolveu-se na Itália uma corrente de linha ideológica chamada “*Strapaese*”, dirigida por Mino Maccari¹² e denominada “*Il Selvaggio*”. Diferentemente de “900”, “*Il Selvaggio*” promoveu a tradição, o refutamento da cultura e do materialismo da sociedade moderna, com uma abordagem anti europeia e antiamericana. Como reação, Bontempelli cunhou o termo “*Stracittà*” para representar o conceito de expansão europeia, de arte de vanguarda e cosmopolita. Embora opostos, os membros de ambas as revistas iniciaram sua vida política declarando-se abertamente fascistas, com sua produção literária sob o apoio do fascismo mas terminaram com obras sob censura mesmo que de forma involuntária, e acabaram tornando-se expoentes de oposição ao regime.

Em 1938 foi publicado *L'avventura novecentista*, a edição integral de seu pensamento apresentado na revista “900”. É o ano que assinala a recusa de Bontempelli a aceitar a cátedra universitária retirada do historiador Arnaldo Momigliano devido às leis raciais.

Ao final de 1939, continua a trabalhar como jornalista em jornais como “*Corriere della Sera*” e “*Tempo*”; de 1941 a 1943 dirige a revista “*Domus*”. Em 1948, nas primeiras eleições depois da Segunda Guerra Mundial, foi eleito senador na lista do *Fronte Popolare*, mas não pôde assumir o posto devido a sua relação precedente com o fascismo, em que publicou livros de propaganda fascista. Como resultado, ele retorna a Roma e se retira da vida pública. Em 1953 venceu o prêmio *Strega* graças ao seu último livro: *L'amante fedele*, com contos a respeito do período imediato depois da guerra. Massimo Bontempelli morreu em Roma no dia 21 de julho de 1960 após uma longa e grave doença.

produção literária que pode ser descrita como testemunhos crus sobre a realidade da guerra. Cfr: <https://www.treccani.it/enciclopedia/curzio-malaparte/> (URL consultado em 08 de novembro de 2024)

¹² Mino Maccari (1898-1989) foi um escritor, editor, jornalista e pintor italiano. Conhecido como um revolucionário e convicto defensor do fascismo. Cfr: <https://www.treccani.it/enciclopedia/mino-maccari/> (URL consultado em 08 de novembro de 2024)

3. O REALISMO MÁGICO¹³

3.1 Pressupostos

De um ponto de vista linguístico, nota-se que a expressão “realismo mágico” é composta por dois elementos semanticamente em contraste: o substantivo realismo, relacionado ao mundo material compartilhado pelos seres humanos e, o adjetivo mágico, geralmente associado ao mundo fantástico e aos contos de fadas.

Dentre os traços típicos da literatura mágico-realista estão a ambientação precisa, a representação fiel do cotidiano e protagonistas “universais”, com os quais todos no mundo podem identificar-se. Os eventos são narrados com o intuito de envolver os leitores e deixá-los na dúvida a respeito da veracidade da narrativa; as personagens que fazem parte da história não duvidam das situações estranhas apresentadas/vivenciadas nas páginas: o sobrenatural é tratado como coisa comum do dia-a-dia. São como contos de fadas em que o mágico está presente no cotidiano e que se manifesta sem aviso, sem questionamentos e sem explicação.

Em matéria de originalidade, a noção tem origens europeias embora tenha florescido na América. Tornou-se conhecida com o *boom* de grande produção de literatura magico-realista realizada na América Latina durante os anos 1960 por autores educados na Europa, como Arturo Uslar Pietri, Miguel Ángel Asturias e Alejo Carpentier e tornou-se conhecida globalmente dos anos 1980 em diante. Levando em consideração a migração e consequente modificação dos significados que o termo “realismo mágico” assumiu de acordo com as influências culturais de cada país e a ausência de um manifesto que definisse suas características, é importante frisar que o objetivo desta seção é o enfoque na vertente europeia, o que significa o não aprofundamento nos aspectos da vertente latinoamericana.

De acordo com Asayesh e Ararguç ([2017] apud Beiser, 2002, p. 407), a respeito de sua essência europeia, *o termo realismo mágico apareceu pela primeira vez na filosofia alemã*

¹³ As informações deste capítulo foram retiradas dos seguintes trabalhos: ASAYESH, M.; ARARGÜÇ, M. (2017). *Magical Realism and its European Essence*. Journal of History Culture and Art Research, 6(2), 25-35. doi: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v6i2.847>; BONTEMPELLI, Massimo. *Realismo magico e altri scritti sull'arte*. E. Pontiggia (a cura di) Milano, Abscondita, 2006; MANGINI, Silvia. *‘Il lavoro delle fantasime’. Il fantastico nei racconti di Massimo Bontempelli*. Disponível em: https://www.academia.edu/36651096/Il_lavorio_delle_fantasime_Il_fantastico_nei_racconti_di_Massimo_Bontempelli
Cfr.: [https://www.treccani.it/enciclopedia/realismo-realismi_\(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/realismo-realismi_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/); (URL acessado em 15 de dezembro de 2024)

em 1798 nos livros de Novalis¹⁴, tendo conexões com o idealismo alemão; perpassando os limites entre o ideal e o real, com a arte sendo o único meio de perceber o absoluto:

Novalis was considered a “lyric poet of early romanticism” and a philosopher (Beiser, 2002, p. 407). According to Beiser, Novalis should have an outstanding place in the history of German Idealism, as before Schelling and Hegel he had devised some of the essential themes of absolute idealism. In idealism, as opposed to materialism, material objects and the external world do not exist in reality; they are creations of the mind or constructs of ideas. Referring to the ideal and real Novalis wrote:

That the absolute is the divine logos, the identity of the subjective and objective; that the ideal and the real are only parts of a single living whole; that thinking lapses into falsehood and contradiction in abstracting parts from the whole; that unity is not possible without difference; and, finally, that only art has the power to perceive the absolute¹⁵.

Para Novalis, o idealismo mágico é definido como a possibilidade de controle completo sobre o corpo humano e a natureza em sua totalidade. Não ligado a meios sobrenaturais, mas sim, por meio do método, das regras e da razão, com o enfoque voltado para o questionamento filosófico. Ligado a uma busca por racionalidade ao invés de mitificações, para este, o absoluto, por possuir aspectos subjetivos e objetivos, une idealismo e realismo: o idealismo mágico supõe a necessidade de um controle completo sobre o corpo e alma e entre sentidos externos e internos:

If we can control our body, we can control our senses, and our power will extend to nature. A magical idealist can interpret signs of nature as well as the inner and outer structure of things. For Novalis, magic is in art, medicine, and poetry. It is through poetry that a magical idealist learns how to attain a magical change of the sensible world (Witt, 2001: p. 426). In his doctrine of syncriticism, Novalis states that a magical idealist should have the power “to make not only his thoughts into things but also his things into thoughts” (Witt, 2001: p. 427). He shows how the soul externalizes itself in nature as well as how nature internalizes itself in the mind¹⁶.

¹⁴ Novalis é um pseudônimo do filósofo e poeta alemão Friedrich Leopold von Hardenberg (1772-1801). Suas produções são notáveis no âmbito da poesia com seus aspectos de fantasia e o mundo dos sonhos. Cfr: <https://www.treccani.it/enciclopedia/novalis/> (URL acessado em 10 de dezembro de 2024)

¹⁵ “Novalis foi considerado um “poeta lírico do romantismo primitivo” e filósofo (Beiser, 2002, p. 407). Segundo Beiser, Novalis deveria ter um lugar proeminente na história do idealismo alemão, como antes de Schelling e Hegel ele tinha concebido alguns dos temas essenciais do idealismo absoluto. No idealismo, ao contrário do materialismo, os objetos materiais e o mundo externo não existem na realidade; são criações da mente ou construções de ideias. Referindo-se ao ideal e real Novalis escreveu:

Que o absoluto é o logos divino, a identidade do subjetivo e do objetivo; que o ideal e o real são apenas partes de um único todo vivo; que o pensamento se desfaz em falsidade e contradição ao abstrair partes do todo; que a unidade não é possível sem diferença; e, finalmente, que só a arte tem o poder de perceber o absoluto. in: ASAYESH, M.; ARARGÜÇ, M. *Magical realism and its European essence*. Journal of History Culture and Art Research, v. 6, n. 2, p. 25-35, 2017 (apud Beiser, 2002, p. 407-408). (tradução própria)

¹⁶ “Se pudermos controlar nosso corpo, podemos controlar nossos sentidos e nosso poder se estenderá à natureza. Um idealista mágico pode interpretar os sinais da natureza, bem como a estrutura interna e externa das coisas. Para Novalis, a magia está na arte, na medicina e na poesia. É através da poesia que um idealista mágico aprende como alcançar uma mudança mágica do mundo sensível (Witt, 2001: p. 426). Em sua doutrina de sincriticismo, Novalis afirma que um idealista mágico deve ter o poder “de transformar não só seus pensamentos em coisas, mas também suas coisas em pensamentos” (Witt, 2001: p. 427). Ele mostra como a alma se exterioriza na

Em resumo, a definição inicial de idealismo mágico unia as dualidades entre corpo e mente, sujeito e objeto, mundo interior e mundo exterior, real e irreal; revelando as inquietudes do meio científico e humano de sua época. E inicialmente, já era caracterizada como paradoxal por unir ideias opostas.

A noção surgiu pela segunda vez em 1925, com a publicação do livro *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus*¹⁷ escrito pelo historiador de arte Franz Roh, referindo-se à pintura pós-expressionista e ao retorno desta para a representação da realidade após o estilo abstrato do Expressionismo com sua descrição de irrealidade e estados mentais emocionais. É evidente a vontade deste de desvincular-se dos movimentos precedentes, mas seu pensamento reverbera a dualidade entre mente e corpo, interior e exterior proposta por Novalis anos antes. Ele diz que, “*with the word ‘magic’ as opposed to ‘mystic’ I wish to indicate that the mystery does not descend to the represented world, but rather hides and palpitates behind it*”¹⁸, aproximando-se da realidade mais do que da magia: os elementos fantásticos e irreais já estariam dentro da realidade cotidiana. Considerando os movimentos de vanguardas europeias dos anos 1920, notável é a tentativa feita por Roh de diferenciar sua teoria do expressionismo, futurismo e pós-expressionismo por meio da objetividade:

But during the development of Expressionism, painting, which has somehow almost always held on to nature, went as far as it could toward rejecting its representative, imitative meaning; specific objectivity was suspected of lacking spirituality; in Futurism, the objective world appeared in an abrupt and dislocated form.

On the other hand, post-expressionism aims to amalgamate reality into the center of visibility¹⁹.

Ao passo que o enfoque de Roh estava voltado para a pintura, em 1927 Massimo Bontempelli figurou como pioneiro na definição do realismo mágico na literatura europeia. A respeito das conexões entre Bontempelli e Roh, tem-se o notório trabalho em comum com Georg Kaiser²⁰, sendo este mencionado no livro *Magical Realism* escrito por Roh e tendo sido

natureza, assim como a natureza se interioriza na mente.” in: ASAYESH, M.; ARARGÜÇ, M. *Magical realism and its European essence*. Journal of History Culture and Art Research, p. 31. (apud Witt, 2001: p. 426) (tradução própria).

¹⁷ “Pós-expressionismo. Realismo Mágico”.

¹⁸ “com a palavra ‘mágico’ ao invés de ‘místico’ eu desejo indicar que o mistério não desce para o mundo real, mas esconde-se e palpita por trás dele”. Ibid, p. 16. (tradução própria)

¹⁹ Mas durante o desenvolvimento do expressionismo, a pintura, que de alguma forma quase sempre se apegou à natureza, foi tão longe quanto podia para rejeitar seu significado representativo e imitativo; objetividade específica era suspeita de falta de espiritualidade; no Futurismo, o mundo objetivo apareceu de forma abrupta e deslocada.

Por outro lado, o pós-expressionismo tem como objetivo amalgamar a realidade no centro da visibilidade.” ibid, p. 28-29 (tradução própria).

²⁰ Georg Kaiser (1878-1945) foi um dramaturgo alemão conhecido por fazer parte da corrente expressionista. “Contrário ao nazismo, emigrou para a Suíça em 1938. Experimentou todos os tipos de teatro, onde estreou em 1904. Após inúmeras tentativas, alcançou grande fama com a tragédia histórica *Die Bürger von Calais* (1914).

ajudante de Bontempelli ao editar a revista “900”. Apesar das diferenças a respeito do ponto de partida das abordagens dos autores, um refere-se à pintura e outro à literatura, o ponto em que ambos se unem é o contexto histórico vivido na Europa e no mundo:

Both Roh’s and Bontempelli’s views on magical realism are presented between the World Wars and during the rise of modernism. Bontempelli believed that after World War I, we collectively needed to create a new myth-maybe because it could help bind people together. Magical realism in this context is not an imitation of reality but an explanation of mystery and daily life as a miraculous adventure. His view is similar to that of Roh, who argues that in post-expressionism, the fantastical dreamscape has entirely disappeared and that our real world appears before our eyes. In other words, post-expressionism sought to reintegrate reality into the heart of visibility²¹.

Ainda segundo Asayesh e Ararguç ([2017] apud Witt, 2001, p. 109), as ramificações do pensamento de Bontempelli no que diz respeito ao realismo mágico estão ligadas à necessidade de criar novos mitos devido ao abalo existencial de um mundo em conflito, visto que a Primeira Guerra Mundial agiu como uma “borracha metafórica” culminando com o começo de uma nova era. Com isso, tem-se a visão de uma necessidade criadora no presente e não imitativa do passado:

He believed that-at his time-as humanity is starting again, one should “feel elementary” and rebuild from nothing, and create our own myths as it happened in the other periods. Bontempelli’s answer to the question that how this myth is going to be created is: the style of the present age will be “magical realism,” which conceives of art not as an imitation of reality but as an exploration of mystery and of daily life as a miraculous adventure²².

De acordo com E. Pontiggia (2006) e centrando-se no expoente italiano, o realismo mágico bontempelliano não é inspirado pela produção de Franz Roh por ter vindo diretamente

Continuou no caminho do “teatro do pensamento” com o drama moderno *Von Morgens bis Mitternachts* (1916), *Die Koralle* (1917), *Gas I* (1918) e *Gas II* (1920), pontos de referência precisos no desenvolvimento do teatro expressionista; virtuosamente rico em símbolos, Eles transmitem, quase sempre paradoxalmente, uma mensagem ética vibrante.” Cfr: <https://www.treccani.it/enciclopedia/georg-kaiser/> (URL acessado em 31 de dezembro de 2024)

²¹ “As visões de Roh e Bontempelli sobre o realismo mágico são apresentadas entre as guerras mundiais e durante a ascensão do modernismo. Bontempelli acreditava que, após a Primeira Guerra Mundial, nós coletivamente precisávamos criar um novo mito, talvez porque ele poderia ajudar a unir as pessoas. Realismo mágico neste contexto não é uma imitação da realidade, mas uma explicação do mistério e da vida diária como uma aventura milagrosa. Sua visão é semelhante à de Roh, que argumenta que no pós-expressionismo, a paisagem fantástica dos sonhos desapareceu totalmente e que o nosso mundo real aparece diante de nossos olhos. Em outras palavras, o pós-expressionismo buscou reintegrar a realidade no coração da visibilidade.” in: ASAYESH, M.; ARARGÜÇ, M. *Magical realism and its European essence*. Journal of History Culture and Art Research, p. 32. (tradução própria)

²² “Ele acreditava que, em seu tempo, como a humanidade está começando de novo, devemos “sentir-nos elementares” e reconstruir do nada, e criar nossos próprios mitos como aconteceu nos outros períodos. A resposta de Bontempelli à pergunta de como esse mito será criado é: o estilo da era atual será “realismo mágico”, que concebe a arte não como uma imitação da realidade, mas como uma exploração do mistério e da vida diária como uma aventura milagrosa”. Ibid, p. 33 (apud Witt, 2001, p. 109). (tradução própria)

da fonte: a pintura metafísica, que constitui a origem de todo conceito de magia, tendo sido formulado entre 1919 e 1920 e expresso nos romances *La vita intensa* e *La vita operosa*.

Segundo Santurbano (2009) no início do século XX, a pintura influenciou mais que nunca o universo criativo de muitos escritores, resultando em uma literatura narrativa emaranhada com aspectos provenientes da pintura. Paris figurou como grande centro de disseminação e apogeu deste movimento até o início da Primeira Guerra Mundial. Concordando a grosso modo com a análise de Mario De Micheli a respeito das vanguardas artísticas do XX, a autora ainda diz que é possível definir duas vertentes de arte moderna após a ruptura político-social do século XIX: A primeira definida como “decadente” ou anti-burguesa mas aristocrática “de contemplação de um mundo pré-revolucionário entre simbolismo e super-homismo exasperado e equivocado – caminho, esse, que muitas vezes levará com efeito não a uma crítica social engajada, mas a uma acomodação às posições reacionárias dos regimes autoritários e de ‘ordem²³’”. E a segunda, que pode ser definida como “‘revolucionária de vanguarda’, por apresentar uma crítica profunda da sociedade: nesse caso, se dão muitas vezes reações de revolta que acabam no autoaniquilamento, como acontece por exemplo com Rimbaud, Van Gogh, Gaughin, Ensor, Munch, ou que acabam sendo estigmatizadas, reprovadas e isoladas pela burguesia²⁴”. Como resultado, a respeito da produção literária podem ser considerados

[...] alguns êxitos da estação “vanguardista” na Itália: como, partindo de atitudes futuristas de recusa ostensiva de valores artísticos e sociais (mas não necessariamente ético e morais) da tradição e passando por uma fase de acomodação à nova ordem constituída, chega-se finalmente, embora com as devidas ressalvas, a um significativo “estranhamento” da realidade factual, em direção a percursos metafísicos e fantásticos. Pense-se, por exemplo, nos casos de Papini, Palazzeschi, Bontempelli: todos descendentes do Futurismo, do qual, porém, cedo se distanciam²⁵.

Ainda de acordo com Santurbano (2009) “são também evidentes as afinidades artísticas e intelectuais entre Giorgio de Chirico e Massimo Bontempelli. Sobretudo nos romances da década de 20 (*La scacchiera davanti allo specchio*, 1922, e *Eva ultima*, 1923) as alusões ao repertório temático e figurativo da metafísica são marcantes²⁶”.

Pontiggia (2006) ressalta os pontos fundamentais da produção de De Chirico como a atmosfera inquietante, as perspectivas múltiplas, a ausência de personagens humanos e as cenas que desenvolvem-se em lugares isolados e que, juntos, resultam na sensação de solidão

²³SANTURBANO, Andrea. **O Espaço, a solidão e o simulacro: trajetórias metafísicas na narrativa italiana do novecentos**. Professora do Curso de Letras Italiano - UFSC. Anuário de Literatura, vol. 14, n. 1, 2009, p. 65.

²⁴ Ibid, p. 66.

²⁵ Ibid, p. 66.

²⁶ Ibid, p. 73.

e estranhamento. “*Dunque, i dipinti metafisici raffigurano oggetti ed eventi che fanno parte della realtà quotidiana, ma li presentano da prospettive diverse, creando una sensazione del mistero e della meraviglia.*”²⁷. Para o pensamento metafísico de De Chirico, a arte era a magia que revelava as dimensões além das coisas possíveis de serem vistas e tocadas.

No que se refere às similaridades com o Surrealismo, com o intuito de não ser confundido com a vanguarda, apesar de seus estímulos indiretos, Bontempelli publica sua definição “realismo mágico” para referir-se ao que ele intende ser o novo período clássico italiano, conhecido como a *avventura novecentista*.

3.2. O realismo mágico na obra de Bontempelli: o homem em meio ao tempo e ao espaço²⁸.

Levando em consideração a construção apresentada acima a respeito das nuances culturais, políticas e sociais, é válido concluir que é impossível definir a produção bontempelliana com uma labela definitiva. Parece haver uma sugestão de ponto de encontro de diversos ramos originários, desde a filosofia, culturas, o cotidiano, a arte, até a literatura. E considerando as mudanças que a noção de “realismo mágico” assumiu desde seus estágios iniciais, bem como todo o percurso de aproximação e afastamento do autor de diversas influências culturais diferentes, é importante, para a presente análise, retomar as bases paradoxais que contribuíram, mesmo que distantes no tempo, para a crise cultural do pós-guerra.

Como berço do renascimento e herdeira das tradições greco-romanas, a Itália é um país rico em tradição e cultura. A respeito da tradição literária e cultural herdada dos gregos, digno de nota para a presente monografia é a definição mimética que a arte assume a partir de Aristóteles. No âmbito da produção literária e artística, durante séculos, a tradição seguiu os preceitos definidos em sua Poética:

A epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira. Pois tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece

²⁷Assim, as pinturas metafísicas retratam objetos e eventos que fazem parte da realidade cotidiana, mas os apresentam de diferentes perspectivas, criando um senso de mistério e maravilha”. in: BONTEMPELLI, Massimo. *Realismo magico e altri scritti sull'arte*. E. Pontiggia (a cura di) Milano, Abscondita, 2006. p. 15. (tradução própria)

²⁸ As informações aqui relatadas foram retiradas do livro *Realismo magico e altri scritti sull'arte*. E. Pontiggia (a cura di) Milano, Abscondita, 2006.

nas sobreditas artes: na verdade, todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente.²⁹

O essencial, de acordo com a obra citada, seria a *verossimilhança* e a necessidade. Sem espaço para os devaneios e a imaginação. Em termos de racionalidade é importante mencionar o dito milagre grego em que a filosofia teve grande desenvolvimento racional e afastamento dos mitos de origem. É em Aristóteles que vemos a primeira tentativa de organizar o conhecimento de um ponto de vista que seria, séculos depois, chamado de científico. Além da tradição aristotélica a respeito da *mimesis* na arte, outra base fundamental para a cultura europeia foram os pensamentos contidos em sua *Metafísica*³⁰. Entre a busca pelo saber, o mundo das ideias platônico, a própria definição de racionalidade dada pelo Estágira³¹, e a constatação de que a memória é algo inerente aos seres humanos e que os diferencia dos animais, temos também os sentidos e como eles se relacionam com o homem:

Todos os homens, por natureza, tendem ao saber. Sinal disso é o amor pelas sensações. De fato, eles amam as sensações por si mesmas, independentemente da sua utilidade e amam, acima de todas, a sensação da visão. Com efeito, não só em vista da ação, mas mesmo sem ter nenhuma intenção de agir, nós preferimos o ver, em certo sentido, a todas as outras sensações. E o motivo está no fato de que a visão nos proporciona mais conhecimentos do que todas as outras sensações e nos torna manifestas numerosas diferenças entre as coisas³².

Os debates metafísicos entre Platão e Aristóteles podem ser percebidos pela reverberação no “idealismo mágico” de Novalis, – com a tentativa de unificação entre mente e corpo, interior e exterior –, por meio da razão e na própria dualidade da noção que o “realismo mágico” assumiu entre Roh, próximo do verismo e vindo da pintura, até chegar a Bontempelli e sua literatura. Mas as sensações, das quais as imagens são resultantes das construções advindas da visão, é um tema presente nos debates filosóficos, artísticos e científicos europeus do século XX.

Segundo Santos (2015), para Benedetto Croce³³, *a arte é visão ou intuição*³⁴:

A intuição do artista produz imagens com o caráter pré – lógico. A percepção por parte do espectador da obra de arte dá –se, da mesma forma, pela recriação de imagens (identificação). O teor lírico da arte revela – se por sentimentos, e não informação. Os sentimentos, as paixões na esfera

²⁹ ARISTÓTELES, *Poética*, p. 443.

³⁰ O livro *Metafísica* foi um dos principais tratados filosóficos que contém os pensamentos de Aristóteles. Elaborado após sua obra intitulada *Física*, é um compilado de diversos questionamentos e pensamentos do autor.

³¹ Termo utilizado para se referir a Aristóteles.

³² ARISTÓTELES, *Metafísica*, livro I. p. 3.

³³ Benedetto Croce (1866 - 1952) foi um importante filósofo, político e historiador italiano. Conhecido pela sua obra “*Estética*”, foi uma importante figura histórica no século XX. Cfr: <https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-croce/> (URL acessado em 12 de novembro de 2024)

³⁴ SANTOS, Paloma Oliveira de Carvalho. *Croce e o Breviário de estética: um clássico*. Logos, p. 165.

estética produzem visões ou intuições, conceitos fundamentais para Croce que denomina a intuição (livre exercício da fantasia), a forma auroral do conhecimento, pois precede a percepção e desta não depende. A imagem não pressupõe o conceito, é anterior a este. Entretanto, o conceito não ignora a imagem. A mente humana é atravessada por imagens e a metáfora é a forma primordial de apreensão de conhecimento³⁵.

A unificação em Croce, seu absoluto, para fazer um paralelo com o pensamento de Novalis, conforme a análise de Santos (2015), seria entre conteúdo e forma, culminando na representação de uma ideia. Separar a imagem de sua tradução física, para o autor, seria inaceitável. Ainda, este se destaca por ter tecido críticas a respeito do cânone e as tentativas fixas de definir a arte, ido contra a definição de um “rótulo utilitário” como a arte ser um prazer para afastar a dor, ou desta como um “ato moral” de cunho educacional e religioso – sempre segundo Santos (2015) – Croce diz que o artista é incensurável. Mas acerca da intuição, ponto de partida de sua teoria estética, é diferenciada a fantasia, por ser produtiva, e a imaginação, que por ser, segundo o autor, “mera acumulação incoerente de imagens”, é “*parasita*”.

O pensamento de Bontempelli a respeito da publicação de Croce é ambíguo como sua aproximação e distanciamento com o futurismo e o surrealismo. A relação do autor e a magia, segundo Pontiggia (2006), foi elaborada entre 1919 e 1920, antes do Manifesto Surrealista de Breton na França em 1924 e antes da definição de Franz Roh na Alemanha em 1925. Já as publicações de Croce a respeito de sua Estética e crítica literária e artística, datam de 1912 em diante, de modo que não parece coincidência, mas sim, uma resposta dada por Bontempelli, em que a imaginação seria não um parasita, mas sim, o *único instrumento de trabalho*.

Na definição de magia segundo a teoria bontempelliana, é explorada a questão da superstição como sendo algo em que o indivíduo crê e não crê ao mesmo tempo, como colocar folhas de louro na carteira com o intuito de atrair boa sorte. Esse estado intermediário de incerteza seria o que garante o estupor, o sentido de estranhamento e dúvida buscado pelo autor na (re)descoberta do mundo, liderado pelo trabalho dos poetas:

(La magia non è soltanto stregoneria: qualunque incanto è magia; il fondo dell'arte è non altro che incanto. Forse è l'arte il solo incantesimo concesso all'uomo: e dell'incantesimo possiede tutti i caratteri e tutte le specie: essa è evocazione di cose morte, apparizione di cose lontane, profezia di cose future, sovvertimento delle leggi di natura, operati dalla sola immaginazione. La magia in stretto senso non è che arte allo stato grossolano. I maghi cedettero il campo quando nacquero i poeti: l'era poetica supera l'era magica: il mago non sussiste nell'epoca del poeta se non come una sopravvivenza, curiosa non altro che come documento e rarità.)³⁶

³⁵ SANTOS, Paloma Oliveira de Carvalho. *Croce e o Breviário de estética: um clássico*. Logos, p. 165-166.

³⁶ (Magia não é só feitiçaria: qualquer encantamento é magia; o fundo da arte nada mais é do que encantamento. Talvez seja a arte o único encantamento concedido ao homem: e do encantamento possui todos os caracteres e

Para Bontempelli a tradição “è fatta della continuità intima, profonda tra manifestazioni di inaspettata novità³⁷”, em que é necessário destacar-se desta com aquela “necessaria ed eroica ingratitudine e ribellione che i figli debbono avere verso i padri per non morire in loro³⁸”. Seu questionamento a respeito do passado, repleto por anos de repetição tradicional e exaltação dos mitos grego-romanos presentes nas pinturas e na arquitetura italiana, sugere uma necessidade de criação contínua por meio da imaginação:

Dopo aver detto che lo strumento per liberarci dalla ripetizione del vecchio, e favorire l'atmosfera del tempo nuovo, doveva essere uno solo - l'immaginazione - ho bene spiegato che non si doveva intendere la fantasia per la fantasia, la milleuna notte. No. L'immaginazione non è il fiorire dell'arbitrario, e molto meno dell'impreciso. Precisione realistica di contorni, solidità di materia ben poggiata sul suolo; e intorno come un'atmosfera di magia che faccia sentire, attraverso un'inquietudine intensa, quasi un'altra dimensione in cui la vita nostra si proietta. E più che di fiaba, abbiamo sete di avventura. La vita più quotidiana e normale, vogliamo vederla come un avventuroso miracolo: rischio continuo e continuo sforzo per scomparire. In questo senso l'arte deve dominare la natura, in questo senso abbiamo parlato di <<magia>>, e abbiamo chiamato l'arte nostra <<realismo magico>>³⁹.

Mais do que monumentos sagrados e que duram eras, a tradição perdura como forma de emancipação e continuidade: “un ritorno verso il suo proprio classico, non quello dei greci, ossia, non un neoclassicismo, ma ogni epoca vuole il classico suo⁴⁰”, sem imitar e repetir. Essa diferenciação bontempelliana a respeito da arte produzida nos séculos precedentes é chamada de *arte novecentista*, e nas palavras deste, esse novo conceito:

deve tendere a farsi <<popolare>>, ad avvicinare il <<pubblico>>. Non crede alle aristocrazie giudicanti, vuol fornire di opere d'arte la vita quotidiana degli uomini, e mescolarle a essa. In altre parole, il novecentismo tende a

todas as espécies: é evocação de coisas mortas, a aparecimento de coisas distantes, a profecia das coisas futuras, a subversão das leis da natureza, operada apenas pela imaginação. A magia no sentido estrito é apenas arte em estado bruto. Os mágicos cederam lugar quando nasceram os poetas: a era poética supera a era mágica: o mágico não existe na era do poeta senão como uma sobrevivência, curiosa apenas como documento e raridade.) in: BONTEMPELLI, Massimo. *Realismo magico e altri scritti sull'arte*. E. Pontiggia (a cura di) Milano, Abscondita, 2006. p. 35. (tradução própria)

³⁷ “é feita de íntima continuidade, profunda entre manifestações de inesperada novidade” in: BONTEMPELLI, Massimo. *Realismo magico e altri scritti sull'arte*. E. Pontiggia (a cura di) Milano, Abscondita, 2006. p. 26. (tradução própria)

³⁸ “a ingratidão e a rebelião necessárias e heroicas que as crianças devem ter para com seus pais, a fim de não morrer neles.” Ibid, p. 29. (tradução própria)

³⁹ “Depois de ter dito que o instrumento para nos libertar da repetição do velho, e para favorecer a atmosfera do novo tempo, tinha que ser apenas um - a imaginação - expliquei bem que não era necessário compreender a fantasia para a fantasia, as mil e uma noites. Não. A imaginação não é o florescimento do arbitrário, e muito menos do impreciso. Precisão realista de contornos, solidez da matéria bem colocada no chão; e ao redor dela como uma atmosfera de magia que faz sentir, através de intensa ansiedade, quase outra dimensão em que a nossa vida é projetada. E mais do que um conto de fadas, temos sede de aventura. A vida mais diária e normal, queremos vê-la como um avventuroso milagre: risco contínuo e esforço contínuo para desaparecer. Neste sentido a arte deve dominar a natureza, neste sentido temos falado de <<magia>>, e temos chamado nossa arte <<realismo magico>>”. Ibid, p. 72. (tradução própria)

⁴⁰ “um retorno ao seu próprio clássico, não o dos gregos, ou seja, não um neoclassicismo, mas cada época quer seu próprio clássico” Ibid, p. 39. (tradução própria)

considerare l'arte, sempre, come <<arte applicata>>, ha un'enorme diffidenza verso la famosa <<arte pura>>. Il novecentismo non fa uso, o cerca di fare il "capolavoro", come volevano i romanticisti, ma cerca di aiutare lo sviluppo di quell'arte che potrei chiamare d'uso quotidiano⁴¹.

Além de uma arte de uso quotidiano, de uma realidade mágica e de apreciação popular, o autor define condições a respeito de como essa sua nova concepção de arte pode ser atingida. Fica evidente a reverberação do futurismo, mas também o caráter inovador de Bontempelli ao utilizá-lo como rito de passagem e não como ponto final na jornada artística:

<<Assioma: questa costruzione nuove e veramente solida, non si potrà cominciare e compiere se non ritrovando la 'linea' smarrita in tutte le arti, da tutte le scuole che nel loro complesso costituirono l'ultima epoca del romanticismo. La nuova linea melodica in musica, la nuova linea materiatrice in pittura, la nuova linea immaginativa e ritmica in poesia.

<<Teorema 1. Nessun artista vero e serio può credere di concludere qualche cosa di veramente effettivo se non è passato, con tutto il proprio bagaglio spirituale, attraverso la fiammata del futurismo. Chi si accosta a quell'incendio è destinato a una di queste tre sorti: a) o bruciarsi in mezzo e continuare ad agitarsi in un perpetuo invasamento distruttivo, senza riesaminare di tratto in tratto i risultati e le necessità del momento; b) o spaventarsene e tornar subito indietro; c) o traversarlo e procedere. Per questi ultimi vale il

<<Teorema 2. Il cammino utile, per cui si entra nella vampa e se ne esce con forze rinnovate e feconde, è il cammino della linea tradizionale. (Nota non inutile: la tradizione non è l'accademia.) E per tradizione non deve intendersi ripetizione, ma continuazione e rinnovamento>>⁴².

Como reflexos do estranhamento humano diante das mudanças sociais e humanitárias sofridas pela guerra, pelas revoltas e revoluções ocorridas, não é à toa que para Bontempelli, a principal necessidade do século XX seria a reconstrução do tempo e do espaço, e após isso, a busca por recuperar o ser humano, seu sentido de segurança e a certeza de sua identidade. Por meio da imaginação, o protagonismo em tal empreitada foi delegado à arte:

⁴¹ "deve tender a tornar-se <<popular>>, a atrair o <<público>>. Não acreditar na aristocracia julgadora, mas querer abastecer o dia-a-dia dos homens com obras de arte e misturá-las com ela. Em outras palavras, o novecentismo tende a considerar arte, sempre, como <<arte aplicada>>, e tem uma enorme desconfiança para com a famosa <<arte pura>>. O novecentismo não usa, ou tenta fazer a "obra-prima", como queriam os românticos, mas tenta ajudar no desenvolvimento daquela arte que eu poderia chamar de uso diário". in: BONTEMPELLI, Massimo. *Realismo magico e altri scritti sull'arte*. E. Pontiggia (a cura di) Milano, Abscondita, 2006. p. 30. (tradução própria)

⁴² "Axioma: esta nova e realmente sólida construção, não será possível começar e realizar se não encontrando a 'linha' perdida em todas as artes, de todas as escolas que em sua totalidade constituíram a última época do romantismo. A nova linha melódica na música, a nova linha criadora na pintura, a nova linha imaginativa e rítmica na poesia.

Teorema 1. Nenhum artista verdadeiro e sério pode acreditar em concluir algo de realmente eficaz se não tiver passado, com toda a sua bagagem espiritual, pela chama do futurismo. Quem se aproxima do fogo está destinado a um dos três destinos: a) ou queima no meio e continua a agitar-se em uma infestação destrutiva perpétua, sem reexaminar os resultados e as necessidades do momento; b) ou se assusta e imediatamente volta; c) ou atravessa-o e prossegue. Para este último, vale o

Teorema 2. O caminho útil, pelo qual se entra na chama e sai com forças renovadas e frutíferas, é o caminho da linha tradicional. (Nota não inútil: a tradição não é a academia.) E por tradição não deve ser a repetição, mas a continuação e a renovação." Ibid, p. 44-45. (tradução própria)

Dopo averli ricostituiti nella loro eternità, nella loro immobilità, nella loro gelidezza, avremo cura di ricollocarli al posto che avevano perduto, nelle tre dimensioni infinite, fuori dell'uomo.

Quando potremo credere di nuovo in un Tempo e uno Spazio oggettivi e assoluti che si allontanano dall'uomo verso l'infinito, sarà facile riseparare la materia dallo spirito, e riprendere a combinare la variazione innumerevoli delle loro armonie. A questo punto potremmo per sicurezza affrontare il secondo compito, che sarà il ritrovamento dell'individuo, sicuro di sé, sicuro di essere sé, d'essere sé e non altri, sé con alcune certezze e alcune responsabilità, con le sue passioni particolari e una morale universale: e in cima a tutto ritroveremo forse un Dio, da pregare o da combattere.

In conclusione, non si tratta che di fabbricarsi un centro, dei raggi, una circonferenza: anche qualche angolo di ognuna delle tre specie; alcuni poliedri: insomma una geometria spirituale.

Tutto questo - ricostruzione della realtà esterna e della realtà individuale - sarebbe antipatico e scorretto chiederlo alla filosofia. Quale atroce crudeltà pretendere che lei torni indietro e rinunci alle sue conquiste più eteree! Tale compito sarà affidato all'arte, che è operosa e modesta, non ha né progressi né sviluppi, non si evolve, ma soltanto subisce qualche capricciosa e fatale crisi di splendore o d'abbattimento.⁴³

Trazer o ser humano para o centro, em que a própria realidade deve ser descoberta por meio do mágico e do caráter revelador da realidade, coincide com aquela noção de tradição reinventada por Bontempelli. Para o autor, o ideal supremo dos artistas deveria ser “tornarem-se anônimos”, usufruindo da imaginação para criar novas aventuras, e com obras de caráter universal, passíveis de identificação ilimitada e originais:

Ma che cosa è immaginazione? Immaginazione è modificare il mondo esteriore, che è tanto bello, secondo un nostro ritmo interiore, che è ancora più bello; costruire sopra l'Acropoli il Partenone. Oppure mandare per il mondo nuove persone, Amleto, Angelica, Ulisse, Giuliano Sorel, Orlando, l'Innominato, la Pisana, don Chisciotte, delle quali poi l'umanità non può fare senza.

E che cos'è avventura? Avventura vuol dire sforzarsi ogni giorno di uscire dal quotidiano: uscire dalla porta di Firenze per avviarsi al viaggio lungo l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso. Ora, la grande avventura dell'uomo è il pensiero; è muovere il creato secondo la necessità del proprio spirito, è inventare il Fedone, o Zaratustra.

⁴³ “Depois de os termos reconstituído na sua eternidade, na sua quietude, na sua geladura, cuidaremos de os colocar no lugar que perderam, nas três dimensões infinitas, fora do homem.

Quando pudermos acreditar novamente em um Tempo e um Espaço objetivos e absolutos que se afastam do homem para o infinito, será fácil separar a matéria do espírito e começar a combinar as inúmeras variações de suas harmonias. Neste ponto poderíamos enfrentar com segurança a segunda tarefa, que será a de encontrar o indivíduo, auto-confiante, certo de ser ele mesmo, de ser ele mesmo e não os outros, com algumas certezas e algumas responsabilidades, com suas paixões particulares e uma moral universal: e em cima de tudo, talvez encontremos um Deus, para orar ou lutar.

Em conclusão, é apenas uma questão de fazer um centro, raios, circunferência: também alguns cantos de cada uma das três espécies; alguns poliedros: em suma, uma geometria espiritual.

Tudo isso - reconstrução da realidade externa e da realidade individual - seria antipático e incorreto perguntar à filosofia. Que crueldade atroz para esperar que você volte e desista de suas conquistas mais etéreas! Esta tarefa será confiada à arte, que é trabalhosa e modesta, não tem nem progresso nem desenvolvimentos, não evolui, mas apenas sofre alguma crise caprichosa e fatal de esplendor ou de abatimento.” in: BONTEMPELLI, Massimo. *Realismo magico e altri scritti sull'arte*. E. Pontiggia (a cura di) Milano, Abscondita, 2006. p. 15-16. (tradução própria)

Immaginazione è arte, avventura è filosofia: Omero e Platone.⁴⁴

Os traços surrealistas são vistos na definição de a grande aventura do homem ser comparada ao pensar. Bontempelli parece sugerir que a criação de novos mitos, que deveriam ser universais, anônimos e diferentes dos clássicos de Homero, seja como uma unificação. A arte coincide com o realismo e o mágico; os mitos e o mistério vêm da indagação a respeito da realidade, não de sua imitação: “*senza realtà, insomma, non ci può essere magia né metafisica. Perché la realtà ha già in sé l'oltre e l'altrove*⁴⁵”. Recolocar o homem no centro como criador ao invés de mero repetidor sugere um prenúncio não só de um novo século, mas de recomeço, uma busca pela realidade e pelo significado do tempo que voa. Retomamos a realidade, sem Olimpo, sem Zeus e Héracles. Os novos mitos, fábulas e histórias acontecem na realidade, por meio da dúvida e do questionamento, e cada indivíduo, independente de quem seja e onde viva, tem a possibilidade de viver novas aventuras.

⁴⁴ “Mas o que é imaginação? A imaginação é modificar o mundo exterior, que é tão belo, de acordo com o nosso ritmo interior, que é ainda mais bonito; construir sobre a Acrópole o Partenon. Ou enviar novas pessoas para o mundo, Hamlet, Angélica, Ulisses, Giuliano Sorel, Orlando, o Unnamed, Pisana, dom Quixote, de que então a humanidade não pode fazer sem.

E o que é aventura? Aventura significa lutar todos os dias para sair do cotidiano: deixar a porta de Florença para iniciar a jornada pelo inferno, purgatório e paraíso. Ora, a grande aventura do homem é pensada; é mover a criação de acordo com a necessidade do seu espírito, é inventar o Fédon, ou Zaratustra.

A imaginação é arte, a aventura é filosofia: Homero e Platão.” in: BONTEMPELLI, Massimo. *Realismo magico e altri scritti sull'arte*. E. Pontiggia (a cura di) Milano, Abscondita, 2006. p. 72-79. (tradução própria)

⁴⁵ “Sem a realidade, em suma, não pode haver magia ou metafísica. Porque a realidade já tem o outro e o além dentro de si”. Ibid, p. 157. (tradução própria)

4. LA SCACCHIERA DAVANTI ALLO SPECCHIO

La scacchiera davanti allo specchio é um livro publicado inicialmente em 1922 pela editora Bemporad em Firenze, conhecida por ser uma editora que publica obras para o público infantil. É dedicado ao filho Mino, com narrador-personagem de nome Massimo. É um livro pequeno, composto de 24 capítulos e escrito em italiano. É sempre narrado em primeira pessoa, com a voz de um narrador adulto, que intenta explicar aos leitores o motivo de não conseguir aprender a jogar xadrez, relembrando o episódio ocorrido quando tinha oito anos; evidentes são os aspectos de memória que o conto apresenta, especialmente levando em conta a garantia do narrador de que os fatos estranhos relatados realmente aconteceram, e a incerteza de pequenos detalhes menores que fugiram de seu foco durante o vivenciamento dos eventos. A palavra e a descrição feita pelo autor-narrador são a única salvaguarda.

Embora seja inicialmente endereçado a crianças, a obra é repleta de nuances filosóficas que tratam de paradoxos e questionamentos acerca do real, do (im)possível e da realidade. Em tradução literal, o livro “O tabuleiro de xadrez diante do espelho” apresenta já no título os pontos principais de análise e de importância: o menino — narrador/personagem homônimo do autor e representante da cultura italiana — o espelho — onde situa-se o mundo além do tangível — e o jogo de xadrez — grande ponto de encontro entre a cultura italiana, a política e o anseio do menino, e que serve de portal para a outra realidade.

Considerando o caráter mítico apresentado no conto, é importante ressaltar que apesar da aparente similaridade encontrada em seu título com “*Alice através do espelho*” de Lewis Carroll, a obra de Bontempelli não acontece de fato dentro do espelho, e sim através da mente da personagem, em que por um piscar de olhos, o protagonista é transportado mentalmente para outra dimensão. Do outro lado, a sua imagem encontra o reflexo de todos que já se viram refletidos no espelho. O tempo progride no que se refere ao conhecimento de experiências vividas destas imagens acerca de como as pessoas reais a que as imagens correspondem vivenciam, como é o caso de sua avó e outros oito indivíduos não constituintes de sua família, mas não corresponde à passagem temporal corpórea de tais indivíduos. Como uma fotografia, a imagem refletida dura até o dia em que o espelho se partir. Além do tempo suspenso, há apenas o espaço: um mundo sem objetos além das peças de xadrez, sem natureza, sem nascer e pôr e do sol. O mundo de lá seria a realidade e o nosso mundo seria apenas um reflexo pálido vindo da imitação dos jogos de xadrez, em que as peças de xadrez seriam os seres realmente importantes. Após se ver preso nesse mundo, Massimo tem que raciocinar para sair.

Apesar de pequeno, o conto apresenta a presença de nuances filosóficas e questionamentos entre dualidades, a saber: o tempo versus o espaço, o consciente versus o inconsciente, o medo versus a curiosidade, a identidade versus a imagem e a morte e a finitude versus a vida e a infinitude. O enfoque que nossa análise terá é a representação do aspecto temporal do conto como memória.

4.1. Breve panorama a respeito da ligação entre tempo, espaço e observador

Desde Aristóteles que, em sua obra intitulada *Física*, a noção de linearidade do tempo medida como acontecimentos anteriores ou posteriores, a classificação entre passado sendo o que aconteceu antes dos eventos do presente e futuro sendo algo depois de tal evento, há para a tradição ocidental a ideia de flecha do tempo, em que este funciona como um *continuum*: sempre seguindo adiante. Muito conhecida é a frase de Santo Agostinho de Hipona no século IV a respeito do tempo: “*O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar eu o sei; se eu quiser explicá-lo a quem me fizer essa pergunta, já não saberei dizê-lo.*”⁴⁶ Contudo, central no que se refere ao que seria o passado e o futuro é a percepção do humano diante dos eventos naturais por meio dos sentidos. Como espectadores, observamos os fenômenos da natureza e é pela percepção humana que definimos o que veio antes e o que vem depois, estabelecendo uma relação de causa e efeito. Ao menos no que se refere à realidade.

A questão do tempo não se limita apenas à filosofia, desmembra-se também para as ciências exatas. Civilizações remotas a respeito do que chamamos atualmente de presente, como os sumérios, foram responsáveis por definir o modo como hoje contamos as horas e os minutos em base sessenta: uma hora equivale a sessenta minutos, e um minuto a sessenta segundos. Medimos também o tempo de acordo com o espaço. Ao andar de carro, vemos placas limitando a velocidade que pode ser usada para percorrer determinado trecho. Medimos o tempo de viagem calculando a média entre tempo e espaço: com o espaço, vem a ideia de dimensões; e estamos sempre medindo ou contando, mas também estamos sempre localizando e (re)definindo o movimento. No ramo da Física, a ciência progrediu muito desde Aristóteles. Conforme Hawking (2015):

Nossas ideias atuais sobre o movimento dos corpos remontam a Galileu e Newton. Antes deles, as pessoas acreditavam em Aristóteles, para quem o estado natural de um corpo era estar em repouso e ele se movia apenas impelido por uma força ou um impulso. Assim, um corpo pesado devia cair

⁴⁶ AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Porto, 1948. Livro XI, p. 346.

mais rápido do que um leve, pois sofreria uma atração maior em direção à Terra.

A tradição aristotélica também afirmava ser possível encontrar todas as leis que governam o universo através do puro pensamento; não era necessário verificar essa observação. Assim, até a chegada de Galileu, ninguém se deu ao trabalho de verificar se os corpos de diferentes pesos caíam mesmo a velocidades diferentes⁴⁷.

Galileu Galilei revolucionou a ciência ao elaborar a teoria heliocêntrica, mas também, por ter testado a observação formulada e seguida cegamente pela tradição ao soltar os pesos da famosa torre inclinada em Pisa, na Itália. Independentemente da veracidade da história, os resultados indicaram que cada corpo aumentava sua velocidade ao mesmo ritmo, independentemente do peso. Mas aprofundando-se na noção de espaço, segundo Foucault (2013), a respeito da intercruzação fatal entre tempo e espaço, a contribuição de Galileu envolve também a mudança de um espaço medieval que antes era chamado de espaço de localização, sendo diferenciado de acordo com a hierarquia religiosa: tínhamos espaços sagrados e espaços profanos, para um espaço de extensão:

Esse espaço de localização se abriu com Galileu, pois o verdadeiro escândalo de sua obra não é tanto o de ter descoberto, ou melhor, redescoberto que a Terra girava em torno do sol, mas de ter constituído um espaço infinito, e infinitamente aberto; de tal modo que o lugar da Idade Média aí se encontrava, de certa maneira, dissolvido; o lugar de uma coisa não era mais do que um ponto no interior de seu movimento, assim como o repouso de uma coisa não era senão seu movimento indefinidamente desacelerado. Em outras palavras, a partir de Galileu, a partir do século XVII, a extensão substitui a localização⁴⁸.

Influenciado pelas medições de Galileu, Isaac Newton, no século XVII, com sua diferenciação entre tempo relativo e absoluto, pareceu diferenciar, respectivamente, o tempo “aparente e vulgar” do tempo “verdadeiro e matemático”. Similar às ideias de Aristóteles, a noção newtoniana de tempo absoluto, em que seria possível medir sem erro o intervalo de tempo entre dois eventos, pressupunha a separação e independência entre espaço e tempo. Teríamos a ideia de um relógio universal que independe de quem o medisse: o tempo era absoluto.

Contudo, Einstein, no século XX, causou alvoroço na ciência ao considerar os acontecimentos simultâneos, o que resultou no que chamamos de relatividade do tempo físico. O tempo deixou de ser absoluto ao levar-se em conta a referência de acordo com o local de onde este estaria sendo medido e a percepção do observador passou a ser importante. Segundo Hawking (2001):

⁴⁷ HAWKING, Stephen. **Uma breve história do tempo**. Capítulo II: Espaço e Tempo, p. 27.

⁴⁸ FOUCAULT, Michel. *De Espaços Outros - O Espaço na Vida Social*. Estud. av. 27 (79), 2013. p. 113-114.

[...] em um artigo escrito em junho de 1905, Einstein mostrou que, se uma pessoa não conseguia detectar se estava ou não se movendo no espaço, a noção de éter era supérflua. Em vez disso, ele partiu do postulado de que as leis da ciência deveriam parecer as mesmas para todos os observadores em movimento livre. Em particular, todos eles deveriam medir a mesma velocidade da luz, sem importar o quão rápido estivessem se movendo. A velocidade da luz é independente do movimento deles, sendo a mesma em todas as direções.

Isso exigia o abandono da ideia de que existe uma quantidade universal chamada tempo que todos os relógios mediriam. Ao contrário, cada um teria seu tempo pessoal. Os tempos de duas pessoas coincidiriam se elas estivessem em repouso uma em relação à outra, mas não se estivessem em movimento⁴⁹.

Com isso, Einstein formulou a ideia da interdependência do espaço e do tempo ou da *quadridimensionalidade do Universo* — que quer dizer: entre dois eventos simultâneos não existe uma relação espacial absoluta ou uma relação temporal absoluta⁵⁰. Entretanto, o tempo é visto de forma diferente entre matemáticos e físicos:

Matematicamente, o tempo é um espaço unidimensional, usualmente presumido como contínuo, ainda que possa ser quantificado em discretos “cronons” como quadros num filme.

O fato de que o tempo pode ser tratado como uma quarta dimensão não significa que é idêntico às três dimensões do espaço. O tempo e o espaço participam da experiência diária e da teoria física de formas distintas. ... Por outro lado, muitos físicos acreditam que nas menores escalas de tamanho e duração, o tempo e o espaço podem perder suas identidades separadas. — P.D.⁵¹

O tempo físico diferencia-se não só do tempo na experiência diária, mas também do tempo no âmbito psicológico. Segundo Nunes (1995), enquanto o tempo físico de apoia no princípio da causalidade — em que o efeito de determinada ação não pode vir antes da causa —, o tempo psicológico “se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças, ‘intervalos heterogêneos inseparáveis’⁵²”. Diferenciados, também, são os tempos cronológicos, que é formado de uma sequência contínua e infinita, fixa e permanente, e o tempo histórico, que se ajusta a intervalos curtos ou longos marcados por acontecimentos como guerras, migrações e revoluções. Por último, temos o tempo linguístico, em que o presente de enunciação depende do ponto de vista da narrativa expresso pelo narrador.

⁴⁹ HAWKING, Stephen. **O universo numa casca de noz**. Capítulo I: Uma Breve História da Relatividade, p. 8-9.

⁵⁰ NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**, p. 18 (apud EINSTEIN & INFELD, Leopold. A evolução da física. São Paulo, Nacional, 1946. p. 229-41).

⁵¹ Miriam Elza Gorender. Estudos de psicanálise. **Tempo e Memória**, p. 103. (apud DAVIES, Paul. That mysterious flow. In Scientific American. Set./2002, p.40-47. New York).

⁵² NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**, 1995. Tempo físico e tempo psicológico, p. 19.

Na ficção, nas memórias e até mesmo no que se refere ao ato de enunciar algo, pela necessidade de transmitir as ideias, usamos a linguagem e organizamos os eventos para transmiti-los de acordo com a necessidade e a intenção. O tempo físico parece ter, à primeira vista, uma rigidez que os tempos psicológico e linguístico subvertem, embora todos passem pela organização da lógica: no primeiro, o humano é espectador, no segundo, personagem-criador. É o que sugere Nunes (1995) ao concluir que a respeito da narrativa na obra literária,

É deslocável o presente, como deslocáveis são o passado e o futuro. De “uma infinita docilidade”, o tempo da ficção liga entre si momento que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilatar-los indefinidamente ou de contrai-los num momento único, caso em que se transforma no oposto do tempo, figurando o intemporal e o eterno.⁵³

É possível dizer, embasando-se nas informações acima, que, a respeito do tempo, é impossível definir apenas um aspecto e usá-lo como definitivo. Nunes (1995), após apresentar as categorias de tempo e suas diferenciações, sugere que, na narrativa, pelo menos dois tempos estarão ligados nas obras de caráter épico ou narrativo, e que a narrativa possui três planos: o da história, o do discurso e o da narração:

Pluridimensional é o tempo da história, não só devido à sua “infinita docilidade”, que permite retornos e antecipações, ora suspendendo a irreversibilidade, ora acelerando ou retardando a sucessão temporal, não só em virtude do fato de que pode ser dilatado em longos períodos de duração, compreendendo épocas e gerações, ou encurtados em dias, horas ou minutos como no romance, mas também porque em geral se pluraliza pelas linhas da existência dos personagens, e dimensionam os acontecimentos e suas relações.⁵⁴

Nunes (1995) segue sua discussão acerca dos tempos nas estruturas narrativas e chega ao plano impessoal e transubjetivo que caracteriza os mitos: “o que quer que o mito narre, ele sempre conta o que se produziu num tempo único que ele mesmo instaura, e no qual aquilo que uma vez aconteceu continua se produzindo toda vez que é narrado⁵⁵”. A respeito das estruturas narrativas, Todorov (2006) diz que a impessoalidade é a única categoria pessoal conhecida, de modo que o sujeito da enunciação é diferente do eu do romance, embora essas barreiras por vezes não sejam visíveis:

Mas existe um outro eu, um eu invisível a maior parte do tempo que se refere ao narrador, essa “personalidade poética que apreendemos através do discurso. Existe pois uma dialética da pessoalidade e da impessoalidade entre

⁵³ NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**, 1995. O tempo da obra literária, p.25.

⁵⁴ Ibid. Os tempos da narrativa, p. 28.

⁵⁵ Ibid. A tematização do tempo, p. 66.

o eu do narrador (implícito) e o ele da personagem (que pode ser um eu explícito), entre o discurso e a história. Todo o problema das “visões” está aqui: no grau de transparência dos eles impessoais da história com relação ao eu do discurso⁵⁶.

Conforme visto anteriormente, não foi até recentemente que nas ciências exatas, a percepção do homem ganhou destaque como possível agente modificador no que se refere à natureza. A subjetividade proposta por Einstein desmantelou a noção de mundo antigo como a tínhamos: absoluta. O tempo se tornou subjetivo assim como plural: diferente para cada observador dependendo das condições deste. Agora o tempo está ligado ao aspecto psicológico do indivíduo: enquanto a flecha do tempo segue em frente, a consciência humana possibilita a projeção ao passado, o que chamamos de memória, e ao futuro, o que chamamos de sonho.

4.2. Uma análise da obra sob o aspecto de memória

A respeito dos tempos da memória, Seixas (2002) escreve sobre a (des)continuidade destes e sua projeção. Ao separar o tempo histórico do tempo da memória, ele diz que este “se afastou por construir o suspeito território da imaginação e do fabuloso, campo para a arte sedutora dos mitógrafos⁵⁷”. No que se refere às tramas da memória e sua relação com as três dimensões temporais — passado, presente e futuro —, o autor sugere que o caráter intrinsecamente projetivo da memória é evidenciado pela sobreposição destes tempos: o tempo não seria uma linha com flechas indicando a posição anterior ou posterior, mas sim um elo, em que presente, passado e futuro se relacionam.

Bobbio (1997), ao escrever a respeito do mundo da memória deixa evidente que enquanto únicos guardiões das situações que vivenciamos, a dimensão do velho é o passado, que para ser acessado, precisa de energia e coragem:

No entanto, as recordações não aflorarão se não as formos procurar nos recantos mais distantes da memória. O relembrar é uma atividade mental que não exercitamos com frequência porque é desgastante ou embaraçosa. Mas é uma atividade salutar. Na rememoração reencontramos a nós mesmos e a nossa identidade, não obstante os muitos anos transcorridos, os mil fatos vividos. Encontramos os anos que se perderam no tempo, as brincadeiras de rapaz, os vultos, as vozes, os gestos dos companheiros de escola, os lugares, sobretudo aqueles da infância, os mais distantes no tempo e, no entanto, os mais nítidos na memória⁵⁸.

⁵⁶ TODOROV, T. (2006) *As estruturas narrativas*, p. 61.

⁵⁷ SEIXAS, J Alves de, (2002). *Os tempos da memória: (des)continuidade e projeção. Uma reflexão (in)atual para a história*. p. 44.

⁵⁸ BOBBIO, Norberto. *De Senectute: O tempo da memória*. Primeira parte, capítulo 4. p. 31 e 32.

Dentre as jogadas temporais utilizadas por Bontempelli, a própria questão do presente narrado é digna de nota. O conto inicia-se no presente, independente de quando seja. Considerando que o raciocinar é fundamental na teoria do realismo mágico bontempelliano, o autor já inicia a história durante uma partida de xadrez deixando evidente sua narrativa em primeira pessoa e anunciando sua incapacidade de aprender a jogar o jogo:

Non sono mai riuscito a imparare a giocare a scacchi. Gli scacchisti appassionati dicono che questa è una mancanza grave. Dicono: <<Chi non sa giocare a scacchi non sa ragionare, chi non sa ragionare non sa cavarsela nelle difficoltà della vita, chi non sa cavarsela è un uomo da nulla, destinato alla miseria, eccetera>>⁵⁹.

Como explicação à inabilidade no jogo, o autor conta o empecilho que impossibilita seu aprendizado: as peças o fazem sugestões.

Sabemos que a obra foi publicada primeiramente em 1922, mas para situar o leitor, o autor sugere um cálculo básico de subtração, sem dizer exatamente quantos anos tem no momento de leitura - já que este não sabe quantos anos teria quando o leitor do livro fizesse a subtração:

Era dunque parecchi, anzi molti, anni fa. Quanti? I miei lettori, se ci tengono, possono fare facilmente il conto: basta scrivere la mia età presente, metterci sotto il numero 8, e fare la sottrazione. Ne risulterà che l'età di otto anni io l'avevo parecchi anni prima che scoppiasse la guerra europea. E questo è quanto basta. Di qualunque fatto si parli l'importante è sapere se avvenne prima della guerra, oppure dopo. Il più o il meno non conta.⁶⁰

O cálculo é feito todas as vezes que alguém o lê independentemente do ano e da idade, visto que a variável tempo pode ser atualizada a cada dia e por leitores diferentes. A respeito da relação entre tempo, memória e narrativa, Grossi & Ferreira (2001) dizem que, “Quem rememora tece uma relação afetiva com o passado com tendência a mitificá-lo⁶¹”. Sob um aspecto mítico, o conto se reinicia todas as vezes que alguém inicia a leitura do livro, de modo que pela leitura acessamos por meio da memória do narrador velho, e sua experiência enquanto menino. O tempo está suspenso entre memória e mito. E o que diferencia a

⁵⁹ "Eu nunca aprendi a jogar xadrez. Jogadores de xadrez apaixonados dizem que este é um sério fracasso. Dizem: "Quem não sabe jogar xadrez não pode raciocinar, quem não sabe raciocinar não pode passar pelas dificuldades da vida, quem não sabe passar por elas é um homem de nada, destinado à pobreza, etc.". in: BONTEMPELLI, Massimo. *La scacchiera davanti allo specchio*. Palermo, Sellerio, 1981. **Capitolo primo**: Epoca di questo racconto, p. 11. (tradução própria)

⁶⁰ "Então foi há muitos, na verdade muitos anos. Quantos? Meus leitores, se eles se importam, podem facilmente fazer a contagem: basta escrever minha idade atual, colocá-lo sob o número 8, e fazer a subtração.. Será mostrado que eu tinha oito anos de idade vários anos antes da guerra europeia eclodir. E isso é suficiente. Seja qual for o fato que se fala, o importante é saber se aconteceu antes da guerra ou depois. O mais ou o menos não conta." Ibid, **Capitolo secondo**: Spiegazione del titolo. p. 13. (tradução própria)

⁶¹ GROSSI, Y. S. & FERREIRA, A. C. **Razão narrativa: significado e memória**, p. 28.

categorização da história entre um ou outro é a decisão do leitor de acreditar na narrativa do menino como uma aventura estranha, recaindo no aspecto de memória, ou no de mito, visto como fruto da imaginação. O leitor é a parte exterior entre o realismo e o mágico expressos na narrativa.

No que se refere ao tempo e sua relação com a memória, além do trabalho necessário para relembrar do passado, como citado por Bobbio, há ainda o aspecto do esquecimento. Para Gorender (2012), a memória de um ponto de vista psicanalítico também envolve o esquecer. Ao citar Plínio e sua diferenciação entre beber dos rios Lethe – ligado ao esquecimento – e do rio Mnemósine – ligado à memória – e à associação deste com uma excelente memória sendo algo desejável, é mencionado um conto de Jorge Luis Borges: Funes, o Memorioso. A dualidade entre os dois possíveis aspectos da memória, com um sendo o excesso e outro a ausência, apresenta no conto de Borges uma angústia demonstrada pelo sujeito: “Minha memória, senhor, é como despejamento de lixos⁶²”. O esquecer parece ser parte fundamental da memória, de modo que para Funes, o eterno classificar cada memória da infância seja algo infundável e laborioso. Além disso, a capacidade de pensar, amplamente associada ao questionar, é impossibilitada: “Tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, entretanto, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, quase imediatos⁶³”.

Na obra de Bontempelli, a memória é seletiva: não há o catalogar e classificar o passado, há o recontar. A narração dos fatos que supostamente aconteceram quando ele tinha oito anos ocorrem em um quarto fechado onde ele foi posto de castigo embora não se lembre do motivo de receber tal punição: o que é retido são os eventos maravilhosos que ocorrem no ambiente, não os detalhes deste. Além da recomendação de não sair até que alguém viesse buscá-lo, há a ordem de não “quebrar o espelho e não mexer no tabuleiro de xadrez”:

È inutile raccontare perché mi avessero chiuso in quella stanza, tanto più che non lo ricordo. Sono incidenti che possono accadere a tutti quelli che hanno otto anni. Qualche volta accadono anche in età molto maggiore, e allora il fatto è più grave. Quella volta il fatto non era grave, tant'è vero che non ricordo perché mi avessero condannato a quella reclusione; la quale, diciamolo subito, non durò che poche ore.⁶⁴

⁶² BORGES, Jorge Luis. Artificios. **Funes, o memorioso**. p. 114.

⁶³ Ibid. p. 116 - 117.

⁶⁴ “É inútil dizer por que me trancaram naquele quarto, especialmente porque eu não me lembro. Estes são acidentes que podem acontecer a qualquer um que tenha oito anos. Às vezes eles acontecem mesmo em uma idade muito mais avançada, e então o fato é mais grave. A questão não era tão séria que eu não me lembro por que fui condenado a esse confinamento, que, digamos agora, durou apenas poucas horas.” in: BONTEMPELLI,

A respeito da relação entre espaço e tempo, Seixas (2002) concluiu seu artigo dizendo que “os tempos da memória designam ao mesmo tempo lugares de memória, toda memória (individual ou social, coletiva) vale-se de lugares (concretos e/ou simbólicos) para se exprimir, materializar-se⁶⁵”. Em *la scacchiera davanti allo specchio*, o lugar simbólico em que o tempo da memória se situa é a dimensão do espelho, que se assemelha a um coletivo, por abrigar mais de uma pessoa, mas mantém o individual e o racional de cada indivíduo separado, compondo um todo com partes diferentes e únicas, embora ocorra na mente de Massimo: um espaço dimensional reflexivo alcançado por meio da divisão dualidade entre objeto refletido e reflexo, corpo e mente, situado na mente, correspondente imaterial do cérebro humano. Foucault (2013), a respeito dos espelhos diz que,

Por serem absolutamente outros quanto a todas as alocações que eles refletem e sobre as quais falam, denominarei tais lugares, por oposição às utopias, de heterotopias. E creio que entre as utopias e essas alocações absolutamente outras, essas heterotopias, haveria, sem dúvida, uma espécie de experiência mista, conjugada, que seria o espelho. O espelho, afinal de contas, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície; estou ali onde não estou; uma espécie de sombra que me confere minha própria visibilidade, que me permite olhar-me ali onde sou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente e tem, no local que eu ocupo, uma espécie de efeito de retorno; é a partir do espelho que me descubro ausente do local onde estou, já que me vejo ali. A partir desse olhar, que de certa forma se dirige a mim, do fundo desse espaço virtual do outro lado do vidro, eu retorno a mim e recomeço a dirigir meus olhos a mim mesmo e a me reconstituir ali onde estou. O espelho funciona como uma heterotopia, no sentido de que ele torna esse local, que eu ocupo no momento em que me olho no vidro, ao mesmo tempo absolutamente real, em ligação com todo o espaço que o cerca, e absolutamente irreal, já que tal local precisa, para ser percebido, passar por esse ponto virtual que está ali.⁶⁶

Mas passemos ao espelho indo de encontro com a teoria Bontempelliana explicada previamente a respeito do estupor e dos limites da magia. Em uma triangulação, Massimo olhava o espelho, e o espelho refletia o tabuleiro. O espelho é descrito como velho e repleto de um senso de mistério que incita a curiosidade e chama a atenção da personagem:

Ho già detto che lo specchio era vecchio e leggermente verdognolo. Io osservai subito che i pezzi della scacchiera riflessi nello specchio erano, tanto i bianchi quanto i neri, più pallidi di quelli veri, e con i contorni meno nitidi, quasi sfumati> anzi, fissandoli un po' a lungo, là dentro, mi pareva

Massimo. *La scacchiera davanti allo specchio*. Palermo, Sellerio, 1981. **Capitolo secondo**: Spiegazione del titolo, p. 13. (tradução própria)

⁶⁵ SEIXAS, J. A. de. (2002) **Os tempos da memória**. p. 60

⁶⁶ FOUCAULT, Michel. *De Espaços Outros - O Espaço na Vida Social*. Estud. av. 27 (79), 2013. p. 116.

che avessero una leggiera vibrazione come le erbe e i sassi che si vedono dentro l'acqua d'un laghetto.⁶⁷

Contudo, devido à leve inclinação do espelho e a altura do menino não ser suficiente para ver a ele mesmo refletido, Massimo começa a questionar-se se o espelho conseguiria refleti-lo: “<<*In quello specchio c'è tutto quello che c'è in questa stanza, la parete azzurra, la scacchiera, i pezzi: dunque anche se non mi vedo, ci devo essere anch'io*⁶⁸.>>”. Subitamente, o Rei Branco refletido no espelho ganha vida, confirma o pensamento deste e o convida a ver a si mesmo pela perspectiva do espelho. Como resposta inicial, Massimo diz que gostaria, mas não sabe como fazê-lo, e o avisa sobre estar de castigo e que não deve mover-se até que algum adulto viesse a liberá-lo. Como resposta, é verificável a aproximação entre a fala do rei branco e a ideia de dualidade defendida por Platão, ao separar corpo e alma e defender a superioridade do Mundo das Ideias, estabelecida pela dualidade entre reflexo e mundo material:

Il Re bianco di là dallo specchio mi fece un'obiezione:
 <<Quando dico che sei qui, intendo che qui c'è un altro come te: la tua immagine, via; siete due, come io e quel Re Bianco che sta costi dalla tua parte. Dunque se tu vieni di qua può anche darsi che la tua immagine passi di là, e così ci sarà sempre qualcuno per qualunque evenienza>>.
 <<Allora>> obiettai <<non è vero che incontrerò me stesso di là.>>
 <<Hai ragione. Ma sarà sempre una gita interessante.>>
 <<Lo credo>> gli risposi. <<Ma rimane sempre la prima difficoltà: non so come fare a venirci. Se Ella volesse insegnarmi...>>
 Il Re Bianco dello specchio mi ammonì severamente:
 <<Con la Volontà si riesce a tutto.>>⁶⁹

Notáveis são as pequenas interferências do narrador ao unir vivências no presente – lembrando do paradoxo mítico em que o presente se renova a cada vez que alguém lê o conto – com sua experiência enquanto garoto, como os indícios de sua compreensão anos depois a

⁶⁷ “Eu já disse que o espelho era velho e ligeiramente esverdeado. Observei com alguma hesitação que as peças do tabuleiro de xadrez refletidas no espelho eram, tanto as brancas como as pretas, mais pálidas do que as verdadeiras, e com contornos menos nítidos, quase sombreadas, e ali dentro, pareceu-me que eles tinham uma vibração suave como as ervas e pedras que podem ser vistas dentro da água de um lago.” in: BONTEMPELLI, Massimo. *La scacchiera davanti allo specchio*. Palermo, Sellerio, 1981. **Capitolo quarto**: Prima stramberia, p. 17. (tradução própria)

⁶⁸ “Nesse espelho está tudo que há nesta sala, a parede azul, o tabuleiro de xadrez, as peças: por isso mesmo que eu não possa me ver, devo estar lá também.” Ibid, **Capitolo quarto**: Prima stramberia, p. 18. (tradução própria)

⁶⁹ “O rei branco do outro lado do espelho fez uma objeção a mim:

<<Quando digo que você está aqui, quero dizer que há outro como você: sua imagem, longe; vocês são dois, como eu e aquele Rei Branco que está ao seu lado. Então, se você vem aqui também pode ser que sua imagem passa por lá, e assim sempre haverá alguém para qualquer eventualidade>>.

<<Então>> eu disse <<não é verdade que eu vou encontrar-me lá.>>

<<Você está certo. Mas sempre será uma viagem interessante.>>

<<Acredito nisso>> respondi-lhe. <<Mas a primeira dificuldade permanece: não sei como ir. Se me ensinasse...>>

O Rei Branco do espelho me repreendeu severamente:

<<Com a Vontade se consegue tudo.>>” Ibid, **Capitolo quarto**: Prima stramberia, p. 19. (tradução própria)

respeito da “Vontade”, indicando sua maturidade extratextual ao “quebrar a quarta parede” ao dirigir-se às pessoas que contemplam sua obra, e o próprio aspecto de memória como alguém que reconta e repensa sobre algo que ocorreu em tempos remotos:

Ogni mio lettore s'è accorto, come io capissi a rovescio quella famosa frase della Volontà, che è una verità sacrosanta. Soltanto molti anni più tardi l'ho capita a dovere. Ma in quel tempo, mentre me la dicevano come un incoraggiamento, essa invece non riusciva che a scoraggiarmi.⁷⁰

Ou a constatação de que embora naquele momento não tenha achado a situação estranha, anos depois, lembrando do ocorrido, parecia inacreditável. Após essa pequena anacronia, voltamos ao Massimo enquanto criança após fechar os olhos e ser transportado ao reino do espelho e descrevendo sua primeira impressão deste misturando curiosidade e confusão pela passagem de um espaço de localização para o espaço de extensão:

La curiosità vinse la confusione;
Domandai: <<Dove siamo?>>.
<<Siamo di qua>> obiettai io, <<credevo che fosse tal quale come di là: una stanza, con un caminetto, con una parete azzurra...>>
<<Infatti, appena passato allo specchio c'è tutto questo, tutto uguale, fino alla parete azzurra. Ma dopo la parete, tutto cambia. Noi abbiamo già fatto del cammino
<<In questo mondo di qua, si cammina in un modo speciale.>>
<<Ma di là>> insistei <<ci sono ancora io?>>.
<<Ora ti spiego>> cominciò il Re. <<Quando di là c'è qualcuno che guarda verso lo specchio, tutti gli oggetti che vede nella stanza li vede anche riflessi nello specchio, altrimenti questo non servirebbe a nulla, e sarebbe un vetro qualunque. Ma quando non c'è nessuno che guarda, le immagini specchiate se ne possono andare, e intanto lo specchio riposa.>>⁷¹

É interessante abrir um paralelo com a negativa feita por Croce e mencionada previamente a respeito da impossibilidade de separar conteúdo e forma e a abordagem de Bontempelli a esse respeito. Aqui, cada indivíduo seria duplo: com o conteúdo carnal exterior ao espelho e a forma imagética ligada a este. Outro paralelo possível é a respeito da ligação

⁷⁰ “Todos os meus leitores têm notado como eu entendi a famosa frase da Vontade, que é uma verdade sacrossanta. Só muitos anos depois entendi-o corretamente. Mas naquele momento, embora me fosse dito como um encorajamento, não podia deixar de me desencorajar.” in: BONTEMPELLI, Massimo. *La scacchiera davanti allo specchio*. Palermo, Sellerio, 1981. **Capitolo quinto**: La famosa volontà, p. 21. (tradução própria)

⁷¹ “A Curiosidade ganha da confusão;

Perguntei: <<Onde estamos?>>.

<<Estamos aqui>>, eu objecionei, <<pensei que era tão bom quanto lá: uma sala com lareira, com uma parede azul...>>

<<Na verdade, assim que você olha no espelho, tudo isso está lá, tudo é o mesmo, até a parede azul. Mas depois da parede, tudo muda. Nós já fizemos o caminho

Neste mundo, você anda de uma maneira especial.>>

<<Mas>>, insisti, <<ainda há eu>>.

<<Agora eu explico>>, o rei começou. <<Quando alguém olha para o espelho de lá, todos os objetos que vê na sala são refletidos no espelho; caso contrário seria inútil e seria vidro comum. Mas quando não há ninguém olhando, as imagens espelhadas podem ir embora, e enquanto isso o espelho descansa.>>” Ibid, **Capitolo settimo**: spiegazione che spiegano poco, p. 24. (tradução própria)

entre a visão, a imagem e o conhecer vindos da metafísica aristotélica e ligadas aos avanços científicos a respeito de espaço, tempo e observador: o ato de alguém olhar para o espelho interfere nas ações das imagens presentes no reino dos reflexos. Embora a duração da aventura seja algo, de acordo com o autor, entre algumas horas, a ausência de tempo se traduz em instante percebida talvez, pela diferença do comportamento da luz na dimensão do espelho em comparação com a dimensão vivida no mundo sensível:

Là, no. Il cielo non pareva un cielo, era tanto vuoto senza fine, una desolazione. Anche la luce, da noi è una cosa che si muove, freme continuamente, credi di toccarla, in certi momenti pare che parli. Là no. Certo c'era luce, perché ci si vedeva benissimo. Ma quella luce non era una cosa viva, pareva anche lei vuota, era tutta ferma, uguale⁷².

No mundo do espelho, onde há apenas o espaço infinito, as ideias e a consciência avançam projetando-se em direção ao futuro, enquanto a forma permanece a mesma eternamente. Mesmo as necessidades mais básicas, como trabalhar, e as diversas tarefas diárias necessárias como lavar roupa, cozinha, estudar, dentre outras, são desnecessárias:

Guarda lì:>> e accennava al gruppo dei nostri compagni, che ci precedevano di alcuni passi <<guadagnarci la vita, se non abbiamo bisogno di niente? noi non mangiamo; noi non possediamo oggetti, come tu vedi. E così non abbiamo libri; che cosa vuoi che studiamo? Qui non c'è né giorno né notte, non ci sono intemperie da cui difenderci, o cose naturali, come erbe o animali, da osservare. E neppure abbiamo avvenire, perché non diventiamo mai vecchi e l'avvenire dell'uomo è la vecchiezza; noi invece siamo sempre dell'età che avevamo quando ci siamo visti la prima volta nello specchio.⁷³

Talvez a melhor forma de associar essa ocorrência seja comparando-a a uma fotografia. Bobbio (1997), a respeito do passado que revive na memória, diz que dentre as diversas coisas que essa dimensão traz consigo, está a imagem de pessoas que vimos em algum momento:

O tempo do velho, repito ainda uma vez, é o passado. E o passado revive na memória. O grande patrimônio do velho está no mundo maravilhoso da memória, fonte inesgotável de reflexões sobre nós mesmos, sobre o universo em que vivemos, sobre as pessoas e os acontecimentos que, ao longo do caminho, atraíram nossa atenção. Maravilhoso, este mundo, pela quantidade

⁷² “Lá, não. O céu não parecia um céu, estava tudo vazio sem fim, uma desolação. Até a luz, para nós é uma coisa que se move, ela treme constantemente, você acha que a toca, às vezes parece falar. Lá, não. Claro, era luz, porque se podia ver muito bem. Mas aquela luz não era uma coisa viva, também parecia vazia, estava tudo quieto, igual.” in: BONTEMPELLI, Massimo. *La scacchiera davanti allo specchio*. Palermo, Sellerio, 1981. **Capitolo ottavo:** Vien gente. p. 26. (tradução própria)

⁷³ “Olha lá:>> e ele mencionou o grupo de nossos camaradas, que nos precederam por alguns passos <<para que ganhar a vida, se não precisamos de nada? Não comemos, nem possuímos coisas, como tu vês. E assim não temos livros: o que estudaremos? Aqui não há dia ou noite, nenhum clima para nos defender, ou coisas naturais, como ervas ou animais, para observar. Nem temos futuro, porque nunca envelhecemos e o futuro do homem é a velhice; mas somos sempre a idade que tínhamos quando nos vimos pela primeira vez no espelho.>>” Ibid, **Capitolo undici:** Le illusioni di un re. p. 37. (tradução própria)

e variedade inimaginável e incalculável de coisas que traz dentro de si: imagens de vultos há muito desaparecidos, lugares visitados em anos distantes e jamais revistos, personagens de romances lidos quando éramos adolescentes, fragmentos de poesias que aprendemos de cor na escola e nunca mais esquecemos.⁷⁴

Conforme Grossi & Ferreira (2001), “A lembrança conduz o indivíduo a cenas vividas em conjunto, imagens que se tornaram presentes num tempo em que presenciamos o acontecido⁷⁵”. Parece seguro dizer que além de esquecer, lembrar é reconstruir. Conforme Nunes (1997), “O paradoxo é a sorte lógica do pensamento quando se ocupa do tempo e da linguagem⁷⁶”. Pluridimensional é a narrativa, assim como plurais são os indivíduos e suas interpretações acerca dos ocorridos, e dos fragmentos do todo que cada perspectiva traz, moldando:

A inscrição do vivido na memória do corpo carece de permanecer no mundo desejando imortalidade. Leva-nos a continuar construindo histórias com fragmentos e ruínas do passado. A razão narrativa, como significação e memória, objetiva apenas expressar vozes que desejam ser escutadas e que fazem parte de uma história: a história da humanidade, moldando espaços, entretecendo lugares⁷⁷.

O novo mito criado por Bontempelli parece cumprir sua sugestão de “criar novos mitos adaptados ao tempo humano”. *La scacchiera davanti allo specchio* recupera o homem perdido em meio ao espaço e o tempo tirando-o do espaço e do tempo e colocando apenas ele em foco por meio da memória e da imagem, mas representa um reflexo da modernidade ao sugerir o acúmulo de memórias individuais. Conforme Foucault (2013):

Em contrapartida, a ideia de tudo acumular, a ideia de construir uma espécie de arquivo geral, a vontade de encerrar em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos; a ideia de construir um lugar de todos os tempos, que seja ele mesmo fora do tempo, e inacessível a sua corrosão; o projeto de organizar, assim, uma espécie de acumulação perpétua e indefinida do tempo em um lugar que não se moveria: enfim, tudo isso pertence a nossa modernidade⁷⁸.

Linguagem, tempo e memória se materializam na forma de um livro com aspectos de fotografia. Pelo ato narrativo de um homem adulto vislumbramos a história atemporal de um menino. Mas a própria ausência de objetos que não as peças de xadrez e o manequim apresentado em outro ponto da história nos dão indícios da necessidade de “resgatar o homem” apresentada por Bontempelli. Enquanto as peças de xadrez se colocam como os únicos seres universais, cujo jogo no tabuleiro seria a origem de todos os movimentos

⁷⁴ BOBBIO, Norberto. **De Senectute, O tempo perdido**, p. 53-54.

⁷⁵ GROSSI, Y. S. & FERREIRA, A. C. **Razão narrativa: significado e memória**, p. 31.

⁷⁶ NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**, 1995. Tempo ficcional e experiência do tempo, p. 78.

⁷⁷ GROSSI, Y. S. & FERREIRA, A. C. **Razão narrativa: significado e memória**, p. 36.

⁷⁸ FOUCAULT, Michel. **De Espaços Outros - O Espaço na Vida Social**. Estud. av. 27 (79), 2013. p. 119.

políticos na terra, o manequim diz ser o objeto por excelência por ser aquele a que os homens buscam para moldar-se de acordo. Perante a grandeza do cosmos, o homem estaria abaixo dos objetos, perdido em meio a tantos impropérios.

Diante desse panorama, significativa é a noção de que pela visão e pelo questionar, o reino dos espelhos seja alcançado, mas em sua semelhança com uma fotografia, em que o enfoque é dado a pessoas, em que o espaço parece ausente e o tempo parece suspenso, o homem é resgatado e vemos indícios de como sua identidade foi formada. Pelo explicar, a busca. Pela busca, a perda. E pela perda, o encontro da identidade. A projeção ao passado por meio da memória nos explica o motivo de o narrador não conseguir jogar xadrez. E apesar de sua paráfrase da fala dos jogadores de xadrez que associa a inabilidade em jogar o jogo à incapacidade de raciocinar, ao final da narrativa do conto, Massimo utiliza da razão para encontrar um meio de unir sua imagem refletida a sua matéria carnal. Ao sentir sono, decide que quer sair do reino do espelho e retornar para sua casa. Pensando, ele descobre um meio de sair utilizando o meio de chegada, mas ao inverso:

<<Se intanto che lei sta a passeggiare qui, càpita qualcuno nella mia stanza, gli accadrà di vedere la scacchiera davanti allo specchio, senza vederne riflessa l'immagine>>.
<<Nemmen per idea>> mi rispose. <<Nell'atto stesso in cui qualcuno volge lo sguardo allo specchio, noi lo sentiamo, e istantaneamente ci troviamo al nostro posto>>.⁷⁹

Em sua astúcia, pegou o Rei branco, deitou-se, e o colocou no casaco bem firme. Em seguida, dormiu:

Dormendo, sentii come un rumore vago, una specie di cigolio, quasi d'un uscio che s'aprisse. E intanto sentii che appoggiavo la schiena contro qualche cosa di duro. Ma, così sveglio a mezzo, il mio primo pensiero fu di palpirmi con le mani il petto, per vedere se il Re c'era ancora. Non sentendolo, fui per gridare dallo spavento. E mi svegliai del tutto. E quel cigolio cessò, ma intanto vidi che l'uscio si apriva: l'uscio della famosa stanza; e nello stesso istante vidi davanti a me il camino, lo specchio, la scacchiera con su i pezzi veri, e, nello specchio, i pezzi riflessi⁸⁰.

⁷⁹ “<<Se enquanto você está andando aqui, alguém vem ao meu quarto, ele verá o tabuleiro de xadrez na frente do espelho, sem ver a imagem refletida>>.

<<Nem pensar>> me respondeu <<No momento em que alguém olha para o espelho, nós o sentimos, e instantaneamente voltamos para o nosso lugar>>. in: BONTEMPELLI, Massimo. *La scacchiera davanti allo specchio*. Palermo, Sellerio, 1981. **Capitolo ventitreesimo**: Un'astuzia. p. 81. (tradução própria)

⁸⁰ “Enquanto dormia, ouvi um ruído fraco, uma espécie de guincho, quase como uma porta que se abre. E senti que me inclinei contra algo duro. Mas, meio acordado, meu primeiro pensamento foi sentir o peito com as mãos, para ver se o rei ainda estava lá.

Não sentindo-o, gritei de terror. E acordei completamente. E esse barulho cessou, mas vi a porta aberta: a porta da famosa sala; e no mesmo instante vi diante de mim a lareira, o espelho, o tabuleiro com as peças reais sobre ele, e, no espelho, as peças refletidas”. Ibid. **Capítulo ventiquattresimo**: Che è anche l'ultimo. p. 84. (tradução própria)

E o conto finaliza com o narrador-personagem respondendo a alguém que abriu a porta do quarto e perguntou o que ele estava fazendo. Como um álbum fotográfico que espera alguém procurar nas fotos algum rosto conhecido, ou uma nova história a ser descoberta, Massimo responde que estava apenas esperando que alguém abrisse a porta, revelando um caráter cíclico: todas as vezes que alguém recomeça a ler o livro, a aventura recomeça e mergulhamos no tempo suspenso da memória. As flechas que antes apontavam em uma direção, parecem unir-se em uma dança de ritmos variados e não bem definidos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar de um autor desconhecido, é algo desafiador, especialmente se esse foi apagado pelas camadas de revoluções e movimentos autoritários e ditatoriais como o fascismo italiano. Mas também devido às amplas possibilidades de análise que sua obra possui. São diversos pontos de partida possíveis que evidenciam a infinidade de probabilidade de conexões. Contudo, analisando a obra de Massimo Bontempelli, nota-se que a melhor definição para o autor, talvez, seja de “homem de seu tempo”, com erros e acertos de alguém que busca encontrar alguma direção em meio ao caos da realidade. A presente monografia utilizou trabalhos escritos em italiano como base para falar dos eventos biográficos da vida deste que é desconhecido perante o cenário brasileiro. Especialmente se considerarmos o reconhecimento mundial que o “realismo mágico” alcançou por meio dos trabalhos produzidos na América Latina, com nomes memoráveis como Jorge Luis Borges e Alejo Carpentier.

Ao analisar a cultura europeia e documentos que não cruzaram o atlântico até pouco tempo, é evidente que passando pelo idealismo e pelo pós-expressionismo com a pintura da Alemanha, no que se refere ao campo literário, Massimo Bontempelli figura-se como o pioneiro na elaboração da vertente literária conhecida como “realismo mágico”. Após breve apresentação a respeito das origens do termo com Novalis em 1798 no campo filosófico, depois em 1925 com Franz Roh no campo das artes visuais, e com Giorgio de Chirico e sua pintura, o ponto de encontro dessas três correntes diferentes e afastadas no tempo e no espaço, é a metafísica. Sob tal panorama, e impactado pelas guerras e pela fragmentação do homem perante tantos impérios, entre futurismo e surrealismo, Bontempelli elaborou uma teoria literária com o intuito de reconstruir o tempo, o espaço, o homem e com isso, a própria realidade. Mas, a respeito desta última, talvez a melhor forma de definir o intento e a contribuição bontempelliana é (re)descoberta da realidade por meio do questionar.

Refletimos sobre como desde a tradição filosófica grega, tempo, espaço e observador compõem uma relação complicada: foi apenas a partir de Einstein e suas contribuições com a teoria da relatividade geral, a partir de 1905 com o subjetivo do ato de observar dos seres humanos que as experiências plurais de observação passaram a ser levadas em consideração. O resultado de tal dismantelamento das teorias que permaneceram em vigência durante tantos séculos, juntamente com as guerras, revoluções e avanços tecnológicos, talvez, tenha sido devastador no panorama humano: tudo tornou-se incerto. Sem bases absolutas onde sustentar-se, o homem perdeu sua identidade e a si mesmo em meio ao tempo e ao espaço.

É nesse meio que a contribuição bontempelliana no que se refere ao cenário europeu e italiano foi importante. Ao elaborar a teoria do “realismo mágico”, em que a imaginação e a aventura andam lado a lado, e em que todos podem redescobrir a realidade e a si mesmos nas situações mais simples do dia-a-dia, com a criação de novos mitos adaptados às necessidades de cada época, com os poetas, por meio da arte, como detentores da magia, que os primeiros passos rumo ao novo século foram dados.

Sob os olhos de um menino, o corpus de análise da presente monografia, intitulado *La scacchiera davanti allo specchio* (1922), apresenta nuances filosóficas capazes de intrigar todos que o leem. Tempo versus espaço, real versus irreal, vida versus morte, imagem versus substância, para citar algumas. Os aspectos de memória já são evidentes no começo da narrativa: pela memória de um senhor, nossa aventura é situada entre as duas guerras europeias, sem data definida, assim como a idade deste enquanto adulto. Por meio do tabuleiro de xadrez diante do espelho e pelos olhos de uma criança, somos transportados ao reino do espelho, em que não há natureza ou outros objetos além das peças de xadrez. Onde o tempo é suspenso e as imagens de todos que uma vez se viram refletidos no espelho permanecem as mesmas eternamente até o dia que o espelho se quebrar. Tempo, memória e narrativa são combinadas para formar um novo mito diferente dos clássicos gregos. Aqui não temos Aquiles ou o Leão de Nemeia: a aventura pode ser encontrada meramente ao olhar-se no espelho. O único limite é a imaginação.

6. BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. 1973, ABRIL S/A CULTURAL E INDUSTRIAL, São Paulo. Traduções publicadas sob licença de: Editora Globo S/ A, Porto Alegre (Tópicos, Dos Argumentos Sofísticos, Ética a Nicômaco e Poética) e Editora Atlântica, Coimbra, Portugal (*Metafísica* - Livros I e II).

ASAYESH, M.; ARARGÜÇ, M. *Magical realism and its European essence*. Journal of History Culture and Art Research, v. 6, n. 2, p. 25-35, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v6i2.847>. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/315983851_Magical_Realism_and_its_European_Essence Acesso em: 15 set. 2024.

BOBBIO, N. *O tempo da memória*. Rio de Janeiro: Campos, 1997.

BONTEMPELLI, Massimo. *Realismo magico e altri scritti sull'arte*. E. Pontiggia. (a cura di) Milano, Abscondita, 2006.

_____. *La scacchiera davanti allo specchio*. Palermo, Sellerio, 1981.

BORGES, J. L. *Funes, o memorioso*. In Ficções. São Paulo: Abril, 1972.

CASTRO, Julio Eduardo de. *A psicanálise e o tempo*. In Psicanálise & Barroco em Revista v.6, n.3: p.60-74, Rio de Janeiro: UNIRIO, jul.2008. Disponível em: <https://seer.unirio.br/psicanalise-barroco/article/download/8851/7610/41784> Acesso em: 12 nov. 2024.

TURKALJ, E. *Il mito di Dirce nella riscrittura di Massimo Bontempelli*, Tese de diploma, Universidade de Zadar, Zadar, 2020. Disponível em: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:354403> Acesso em: 21 agos. 2024.

EINSTEIN & INFELD, Leopold. *A evolução da física*. São Paulo, Nacional, 1946. p, 229-41.

FOUCAULT, Michel. *De Espaços Outros - O Espaço na Vida Social* • Estud. av. 27 (79) • 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142013000300008> Acesso em 06 out. 2024.

GORENDER, Miriam Elza. *Tempo e memória*. Estudos de Psicanálise, Belo Horizonte, n. 37, p. 103-108, jul. 2012. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372012000100010&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 15 jun. 2024.

GROSSI, Yonne & FERREIRA, Amauri. (2009). *Razão narrativa: significado e memória*. História Oral. 4. DOI: [10.51880/ho.v4i0.33](https://doi.org/10.51880/ho.v4i0.33). Acesso em: 28 jun. 2024.

HAWKING, Stephen. *O universo numa casca de noz*. Capítulo I: Uma Breve História da Relatividade, São Paulo: Arx, 2001. 2 reimpressão, maio de 2002.

_____. *Uma breve história do tempo*; ilustração de Ron Miller; tradução de Cássio de Arantes Leite - 1 ed. - Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

MANGINI, Silvia. *‘Il lavoro delle fantasime’. Il fantastico nei racconti di Massimo Bontempelli*. Disponível em:

https://www.academia.edu/36651096/Il_lavorio_delle_fantasime_Il_fantastico_nei_racconti_di_Massimo_Bontempelli Acesso em: 12 jul. 2024.

MIŽIČOVÁ, Pavla. *Il realismo magico nei racconti di Massimo Bontempelli*. Online. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. 2012. Dostupné z: <https://theses.cz/id/whjuby/>. Acesso em: 15 março 2024.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1995.

SANTOS, Paloma Oliveira de Carvalho. *Croce e o Breviário de estética: um clássico*. Logos, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 163–174, 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/14712>. Acesso em: 17 out. 2024.

SANTURBANO, Andrea. *O Espaço, a solidão e o simulacro: trajetórias metafísicas na narrativa italiana do novecentos*. Professora do Curso de Letras Italiano - UFSC. Anuário de Literatura, vol. 14, n. 1, 2009, p. 63-76. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6960877> Acesso em: 03 abril 2024.

SEIXAS, J Alves de, (2002). *Os tempos da memória: (des)continuidade e projeção. Uma reflexão (in)atual para a história*. Projeto História : Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História, 24. Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10612> Acesso em: 31 out. 2024.

TODOROV, T. *As estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WELLS, H G; in: *A máquina do tempo*; tradução de Jana Bianchi; ilustrações de Pedro Franz. - Rio de Janeiro: Darkside Books, 2021.

7. APÊNDICE A - Lista com algumas das obras publicadas pelo autor:

Egloghe (1904)

Socrate Moderno (1908)

Sette Savi (1912)

Settenari e Sonetti, Odi e Amori (1912)

Dallo Stelvio al mare (1915)

Il Purosangue e L'Ubriaco (1919)

La vita intensa. Romanzo dei romanzi (1920)

La vita operosa (1920)

Il Neosofista (1920-1922)

Viaggi e scoperte (1921)

La scacchiera davanti allo specchio (1922)

Eva Ultima (1923)

La donna del Nadir (1923)

Nostra Dea (1925)

La donna dei miei sogni e altre avventure moderne (1925)

Donna nel sole e altri idilli (1928)

Minnie la candida (1927)

Il figlio di due madri (1929)

Vita e morte di adria e dei suoi figli (1930)

Mia vita, morte e miracoli (1931)

Gente nel tempo (1936)

Giro del sole (1941)

L'avventura novecentista (1948)

L'amante fedele (1945-1946)