

ESPACIALIDADES NA PINTURA SURREALISTA DE GIORGIO DE CHIRICO E NA NARRATIVA FANTÁSTICA DE DINO BUZZATI

Marisa Martins Gama-Khalil*

Resumo

O artigo tem como objetivo delinear relações entre o Surrealismo e a literatura fantástica, procurando traçar pontos de convergência entre tais perspectivas estéticas. O *corpus* que propiciará o enfoque analítico e comparativo proposto será uma tela do pintor Giorgio De Chirico e uma narrativa de Dino Buzzati. Para o embasamento teórico do trabalho, empregaremos, além do Manifesto Surrealista, de André Breton, as teorias sobre espacialidades desenvolvidas por Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari, bem como os estudos sobre a literatura fantástica de Todorov e de Remo Ceserani.

Palavras-chave

Conto; Dino Buzzati; Espacialidades; Narrativa fantástica; Surrealismo.

Abstract

This paper aims at establishing relationships between Surrealism and Fantastic Literature, in an attempt to delineate points of convergence between these two aesthetic perspectives. The *corpus* selected for the comparative and analytical approach proposed here is constituted by a painting by Giorgio De Chirico and a narrative text by Dino Buzzati. The theoretical basis for this study includes André Breton's Surrealist Manifesto, the theories on spatialities developed by Michel Foucault, Gilles Deleuze, and Felix Guattari, and also Todorov's and Remo Ceserani's studies on Fantastic Literature.

Keywords

Dino Buzzati; Fantastic Narrative; Short-story; Spatialities; Surrealism.

* Departamento de Letras - Universidade Federal de Uberlândia – UFU - 38408-100 – Uberlândia - MG - Brasil.
E-mail: mmgama@gmail.com

Não vivemos em uma espécie de vazio, no interior do qual se poderiam situar os indivíduos e as coisas. Não vivemos no interior de um vazio que se encheria de cores com diferentes reflexos, vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos.

Michel Foucault – *Outros espaços*

A proposta do trabalho é apresentar uma análise de *O enigma de um dia*, tela do pintor surrealista Giorgio De Chirico, e do conto “O Bicho-Papão” do escritor italiano Dino Buzzati. A leitura terá por base dois eixos teóricos: um relacionado ao conceito de arte fantástica e o outro às noções referentes à espacialidade. Para a abordagem do fantástico, utilizaremos a teoria de Tzvetan Todorov, que estabelece dois principais níveis de representação fantástica: o fantástico estranho e o fantástico maravilhoso, bem como o estudo de Remo Ceserani sobre os procedimentos formais e sistemas temáticos que embasam a arte fantástica. As noções vinculadas ao Surrealismo apoiarão o estabelecimento de plausíveis conjunções entre a arte surrealista e a fantástica. Nesse sentido, procuraremos delinear em que medida a vanguarda estética fundada por Breton influenciou e continua influenciando a construção do fantástico na literatura. A leitura da representação do espaço artístico da tela de De Chirico e do conto de Buzzati será pautada por intermédio dos conceitos de heterotopia, utopia e atopia que o filósofo francês Michel Foucault apresenta na introdução de *As palavras e as coisas* e na sua conferência *Outros espaços*. A elaboração espacial também será observada a partir dos estudos de Gilles Deleuze e de Félix Guattari sobre rizoma, espaço liso e espaço estriado. Buscaremos expor em que medida as construções espaciais corroboram para a edificação do fantástico na pintura e na literatura, e, nesse sentido, analisaremos como a espacialidade heterotópica é propícia à composição de uma dimensão de multiplicidade e de superposição de visões espaciais – comuns à arte surrealista –, que conduzem a uma recepção artística que tem por motor a hesitação.

Giorgio De Chirico, pintor italiano nascido na Grécia, é considerado um dos precursores do Surrealismo. Suas telas representam uma tendência nomeada pelos críticos de arte como pintura metafísica. Nesse tipo de pintura, um dos objetivos é a criação de atmosferas que suscitam uma impressão de mistério, por intermédio da focalização de objetos em perspectivas divergentes e do trabalho com luzes e sombras. André Breton e Apollinaire consideraram que as telas De Chirico instigavam efeitos surrealistas. A expressão Surrealismo comporta “significados como *sobre, em cima, na parte superior, além de, depois de*, expressando a ideia de transcendência da realidade ou, então, no rumo de uma progressão que parece caminhar para o futuro, ir além da realidade” (CAÑIZAL, 1987, p. 10). Daí a associação do Surrealismo com a literatura fantástica, ou seja, o trabalho com um plano que ultrapassa os limites tão bem organizados que o homem espera que a realidade possua. O espaço artístico proposto pela literatura fantástica e pelo Surrealismo é o da imaginação: um entrelugar, um espaço de devir. De acordo com Gilles Deleuze, o devir:

não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população (DELEUZE, 1997, p. 11).

Nessa perspectiva, o devir concretiza-se como uma zona intermediária, um espaço *entre*, no meio. Por esse motivo, no presente estudo, associamos os pressupostos estéticos do Surrealismo aos da literatura fantástica; mais especificamente a pintura pré-surrealista De Chirico ao conto fantástico “O Bicho-papão” do escritor italiano Dino Buzzati. A escolha desse escritor italiano deveu-se ao fato de ser considerado um dos maiores contistas contemporâneos na Itália (COSTA, 2006, p. 579), bem como porque a temática do conto em foco delinea o fantástico por intermédio da supremacia das imagens percebidas pela criança, fazendo com que o mundo de monstros e criações infantis invada o mundo racional dos adultos. O filósofo Theodor Adorno explica muito claramente a relação frutuosa entre o Surrealismo e as imagens da infância:

O que o Surrealismo adiciona à reprodução do mundo das coisas é justamente o que perdemos de nossa infância: Quando éramos crianças, as antigas ilustrações devem ter nos excitado como agora as imagens surrealistas. O momento subjetivo se intromete na ação da montagem: esta desejaria, talvez em vão, mas sem dúvida intencionalmente, reproduzir as percepções tal como elas devem ter sido algum dia (ADORNO, 2003, p. 138).

Nesse resgate das imagens da infância, não se trata de tornar-se criança, mas encontrar a zona de devir, um entrelugar que permita, estando em um lugar, aperceber-se do outro e contaminar-se de seus elementos, de sua ambientação.

Um dos principais procedimentos narrativos e retóricos utilizados na literatura fantástica é o trabalho com a passagem de limite e de fronteira, o que pode ser relacionado ao conceito deleuziano de devir. Como explica Remo Ceserani:

Várias vezes encontramos, nos contos fantásticos que lemos, exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo e da loucura (CESERANI, 2006, p. 73).

No clássico estudo de Tzvetan Todorov sobre o fantástico, encontramos algumas definições que caracterizam muito bem a situação de entre-lugar estabelecida pelo conceito de devir e que nos ajudará a entender a relação do Surrealismo com a literatura fantástica, bem como o espaço artístico construído na tela De Chirico e no conto de Buzzati. Dentre essas definições colhidas por Todorov, podemos citar a de Castex: “O fantástico se caracteriza por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real” (CASTEX *apud* TODOROV, 2004. p. 32); a de Louis Vax: “A narrativa fantástica gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável” (VAX *apud* TODOROV, 2004. p. 32); e a de Roger Callois: “Todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (CALLOIS *apud* TODOROV, 2004. p. 32). Todorov, ao recolher tais definições, chega à conclusão de que a condição primordial do modo fantástico na arte é a hesitação, que se encontra tanto no plano da narrativa em decorrência do espaço em devir, espaço de limite, de fronteira, desencadeado pela esfera que rompe com a comodidade da realidade cotidiana; tanto no plano da recepção, na medida em que a literatura fantástica tende a levar o leitor a hesitar entre os mundos que se apresentam diante dele no ato da leitura. Segundo Todorov, uma das condições

para o texto fantástico é o fato de ele ter de obrigar “o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 2004, p. 39). Essa hesitação no plano da narrativa e no da recepção caracteriza o discurso amplamente metafórico instituído pela literatura fantástica e pelas telas surrealistas – em ambas as formas artísticas, o que notamos é que os planos da imaginação e da conotação suplantam o da realidade, fazendo com que o receptor movimente sua interpretação no sentido de questionar o conceito de realidade.

Na arte realista, de uma forma geral, temos um mundo que é construído pelo artista a partir de uma ordenação do que se afigura no *real*. Não interessa muito ao artista que constrói uma representação com base no realismo a configuração dos espaços de fronteira com o sonho e com tudo o que se origina dele – o inadmissível no cotidiano, ou a irrupção do mistério no plano da realidade. Casos de exceção podem ser encontrados na obra de um escritor realista como Machado de Assis, que nos contempla, por exemplo, com o delírio de Brás Cubas, ou em vários contos em que o sonho infiltra-se na realidade e vice-versa, como é o caso de “Um sonho”, “A chinela Turca” e outros. Acontece que Machado foge ao realismo ortodoxo e sua proposta de narrativa, flagrada em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, é fantástica antes de ser realista: um defunto autor escreve suas memórias. E o que temos em Machado, bem como na proposta artística do surrealismo e da literatura fantástica é a possibilidade de, diante da hesitação desencadeada pelo irreal e pela mistura de mundos e espaços, repensarmos a nossa realidade, aparentemente tão homogênea e ordenada. Tal efeito é absolutamente natural, uma vez que, por mais que não queiramos admitir, o nosso mundo real não existe fora da mistura com outros planos, isto é, o mundo em que vivemos nos apresenta espaços multifacetados, fragmentados que imbricam o possível e o impossível, o vivido e o imaginado, o cômodo e o incômodo. Sendo assim, a apresentação de zonas de fronteira e de espaços heterogêneos e plurais pode levar o leitor/espectador a pensar muito mais sobre o seu mundo.

A narrativa fantástica possui modalidades diferentes, dependendo da forma como o artista trabalha com a hesitação. Dentre as diversas modalidades, as principais são o fantástico estranho e o fantástico maravilhoso. No primeiro caso, os fatos parecem sobrenaturais, mas ao longo da narrativa recebem uma explicação racional, como, por exemplo, a loucura ou a embriaguez. No segundo caso, no fantástico maravilhoso, as narrativas apresentam o sobrenatural e este não recebe uma explicação racional; pelo contrário, para a construção e recepção do fantástico maravilhoso, deve haver a aceitação do sobrenatural, que é a situação que ocorre no conto de Buzzati, como veremos ao longo da análise.

Em relação ao maravilhoso, André Breton, no seu *Manifesto Surrealista*, afirma que as situações apresentadas pelo maravilhoso “nos fazem sorrir, no entanto sempre se pinta a inquietação humana” (BRETON, 1924). A associação do maravilhoso com a arte surrealista é direta. Como vimos, há, nos dois casos, a apresentação de espaços fragmentados, justapostos, oníricos e heterogêneos que conduzem à esfera da hesitação. O que caracteriza o Surrealismo é a onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento, que é deflagrado “na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral” (BRETON, 1924).

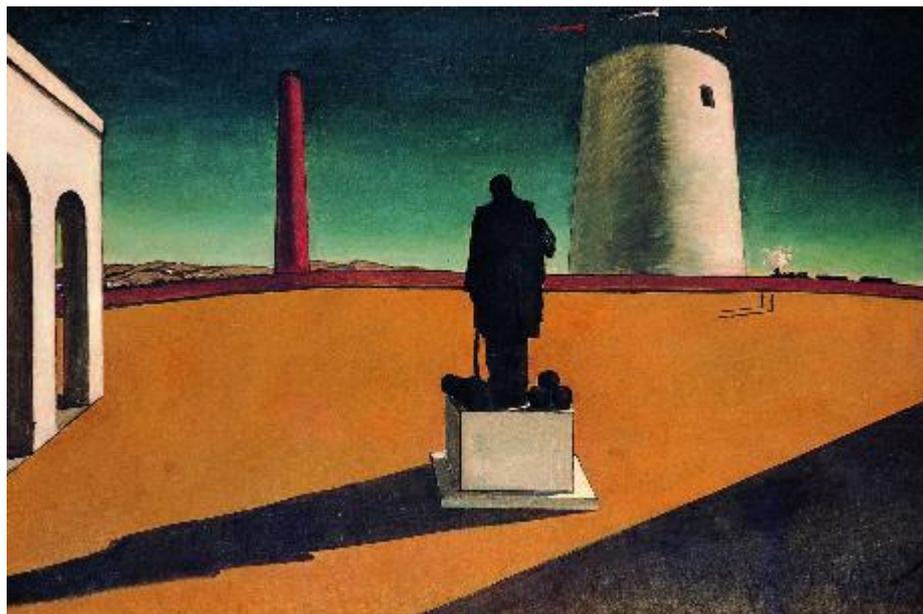
Podemos relacionar a construção do fantástico à noção de heterotopia proposta por Michel Foucault. Os espaços heterotópicos são “espécies de lugares

que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2001, p. 415), são espaços que incomodam por apresentarem a multiplicidade, a justaposição e a inversão de planos, a fragmentação das perspectivas. As heterotopias inquietam porque “estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática” e “arruinam de antemão a sintaxe” (FOUCAULT, 2002, p. XIII). Nesse sentido, as heterotopias se contrapõem às utopias, que se afiguram como lugares que acomodam, que apresentam o lugar de uma “sociedade aperfeiçoada” e por isso “são espaços que fundamentalmente são essencialmente irrealis” (FOUCAULT, 2001, p. 415). Parece contraditório dizer que a utopia, que é o espaço do irreal, representa a sociedade, lugar que seria, no senso comum, o da realidade. O que Foucault nos propõe é que o nosso modo de ver o real – a sociedade, o cotidiano – é basicamente irreal, utópico, porque tentamos tornar linear e homogeneizar o “onde” vivemos. As heterotopias, para o filósofo francês, representam o real, já que elas apresentam a desorganização e a fragmentação espacial e por essa razão abrem regiões que inquietam os olhares acostumados a organizar as palavras, as coisas, os homens e os objetos. Há, ainda, uma zona intermediária entre o espaço utópico e o heterotópico, a atopia, que é o espaço da experiência de fronteira. A atopia, para Foucault, é um espaço que pode ser representado pelo espelho, uma vez que, situado entre a utopia e a heterotopia, ele traz a um só tempo o real e o irreal. O espelho seria uma utopia, pois, por intermédio dele, a pessoa é capaz de ver-se num espaço onde não está, entretanto e ao mesmo tempo é uma heterotopia, porque o espelho existe realmente e tem um efeito retroativo, porque a partir dele a pessoa se descobre ausente no lugar onde está – porque eu já me vejo lá longe.

As noções de Michel Foucault sobre os espaços podem ser cotejadas à de espaço liso e estriado proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997). O espaço liso é, para esses teóricos, nômade, direcional e se institui como uma superfície que pode difundir-se em variadas direções. Os elementos constituem o espaço liso são inseparáveis entre si, mas completamente heterogêneos. A composição do enredamento do espaço liso tem uma propagação descentrada, realizada por modificações ininterruptas, formando um entrelaçado de linhas e trajetos. Esse emaranhado de superfícies, linhas e planos do espaço liso lembra a configuração de um rizoma, pois “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13). A ordem do espaço liso é a do acontecimento. O espaço liso, dada a sua heterogeneidade, pode ser associado ao espaço heterotópico definido por Foucault.

Já o espaço estriado é o das sedimentações históricas, organizado, dimensional, linear, que pode ser comparado ao espaço da utopia proposto por Foucault. Nesse espaço, há a organização das linhas e dos planos, há a normatização da vida e a distribuição de funções e lugares a serem ocupados pelos sujeitos nele inseridos.

Ao aplicarmos as noções de espaço de Foucault, Deleuze e Guattari às telas surrealistas, veremos que elas instituem o plano do espaço liso, que se ergue pela heterotopia. As telas de Giorgio De Chirico, como já afirmamos, foram consideradas precursoras da pintura surrealista. Observemos *O enigma de um dia*.



Giorgio De Chirico - *O Enigma de Um Dia*, 1914.

Podemos verificar que a pintura De Chirico ainda segue uma ordenação clássica, que é a localização da imagem principal, a estátua, centralizada, no centro do foco da visão do espectador, instituindo uma simetria, até mesmo pelo fato de a centralização da estátua dividir a tela ao meio vertical e horizontalmente.

Nessa pintura ocorre o que vemos em muitas das telas De Chirico: a ausência das imagens humanas. Em muitas delas, como no caso de *O enigma de um dia*, são as estátuas que ocupam o lugar do homem. A ausência da massa humana e a presença da massa de concreto (estátua) propiciam uma inquietação. É como se a presença da estátua suscitasse o plano escondido da massa humana, ou seja, o plano evidenciado sugere a presença de um plano interdito, oculto. A sugestão oferecida pelo jogo de ausência/presença é a de que o objeto, a estátua, ocupa em nossa sociedade o lugar dos sujeitos, e por esse motivo ela está no centro, ela é o foco. Temos, aqui, uma alusão a uma zona em devir, fronteira, que parece ser desvelada pela sombra enviesada da estátua – por parte da sombra, pois ela não se esgota na superfície da tela, não vemos onde ela termina. A sombra pode ser entendida como o espaço atópico, que está entre dois planos, o da presença e o da ausência, o da realidade e o da irrealidade, entre a massa concreta (emersa e evidente) e a massa humana (imersa e oculta). A sombra, que representa uma zona limite, de devir, é uma recorrência nos procedimentos da arte fantástica e surrealista: “da passagem do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador” (CESERANI, 2006, p. 73).

O plano da estátua, que ocupa o lugar que seria o do humano, é a dimensão heterotópica do quadro, zona de inquietação, e representa o espaço liso, na medida em que esconde a cena/espaço que é costumeiro, habitado pelos homens. O espaço liso é o não domado pelas instituições. Quando determinado espaço é domesticado pelas ideologias e organizado socialmente, ele se estria. Podemos interpretar que a presença da estátua, ocupando um ponto central e protagonista da tela, revela-nos um espaço que “limpou” o esquadramento imposto pelo social. Existe agora apenas a estátua e sua sombra no lugar do homem. É uma cena em que o espaço liso leva-nos a pensar sobre a estriagem

social dos espaços – pela ausência refletimos sobre a presença. Como um rizoma em que uma superfície se conecta a outra inesperadamente. No caso da tela em estudo, uma superfície desvelada incita sutilmente a presença de uma outra superfície velada.

O plano do espaço oculto, que seria o dos homens e não o da estátua, é a dimensão utópica, de acomodação, o da organização que pressupõe que os seres humanos são sujeitos e não objetos – mas sabemos que, nas práticas sociais, os seres humanos tornam-se mesmo objetos das instituições, das ideologias. Logo, tal organização, que está oculta, seria o espaço estriado, já que toda estriagem revela os dispositivos de poder, disciplinadores de ações e comportamentos sociais, “esquadrinhando não só o espaço físico urbano, como o espaço vivido por nós” (MACIEL, 2000, p. 13).

O plano da evidência – a estátua em foco – também instiga uma atmosfera fantástica. A estátua no lugar do homem, o homem esvaziado. Esse lugar vazio aberto é uma recorrência da arte fantástica e também da surrealista. O “nada” abre o fantástico, o insólito.

À frente da estátua, temos um vazio, o vazio ocupado pelo homem, o vazio que é o próprio homem – esvaziado pela objetivação que a sociedade lhe impõe. Ao objetivar-se pela sociedade o homem vira pedra e fita o que está à sua frente. Depois do vazio que vemos à frente da estátua, encontramos torres e um trem que passa soltando uma sugestão de fumaça. Assim, mesmo a ideia de movimento é distante. O sujeito petrifica-se e tem a “chance” do movimento diante de si.

O jogo entre os planos velados e desvelados pode também ser visto no conto “O Bicho-Papão” de Dino Buzzati, por intermédio do medo dos monstros que pode ou não ser revelado de acordo com as circunstâncias e das “vontades de verdade” (FOUCAULT, 1999) em vigência. O conto se inicia quando, em uma certa noite, o engenheiro Roberto Paudi, ao passar pelo quarto de seu filho, vê a babá dizendo para o pequeno que se ele não ficasse quieto o bicho-papão apareceria. De imediato ele repreende severamente a babá pelo fato de ela usar de superstições bobas com o menino, o que poderia provocar complexos na sua psique imatura. Entretanto, quando vai para o seu quarto, ele, o engenheiro, adulto e livre de superstições, é visitado pelo bicho-papão. Segundo a informação que o narrador nos concede, o bicho-papão assume diversas formas, dependendo do lugar e dos costumes locais onde aparece. No caso do engenheiro, o seu Bicho-Papão assumiu a forma do professor Gallurio, fiscal de sua empresa, sendo uma espécie de ameaça profissional. O Bicho-Papão surgiu enorme no seu quarto e depois fugiu “através da parede (a janela não teria sido suficiente para tanta corpulência)” (BUZZATI, 2006, p. 582). E tal aparição aconteceu dali por diante com frequência. Aos poucos, para checar sua sanidade mental, Paudi começou a sondar com as pessoas de sua família e do seu trabalho a respeito daquela aparição – se os outros – adultos – já tinham passado por uma experiência similar. E foi descobrindo que o Bicho-Papão era um visitante assíduo nas noites dos outros adultos também. Até que ele consegue levar a questão ao Conselho Municipal e o bicho-papão entra na pauta de uma das reuniões, contudo “para evitar o ridículo [no mundo adulto], na agenda do dia nada constava sobre o bicho-papão, mas o item cinco falava de *um deplorável fator de perturbação da calma noturna da cidade*” (BUZZATI, 2006, p. 583). Muitos debates foram realizados, todos os adultos revelaram a existência do monstro que antes era uma realidade apenas para o mundo infantil; até que eles chegam a uma estratégia de exterminar o bicho-papão:

O confronto aconteceu numa noite de lua cheia. A patrulha, colocada numa esquina escura da praça Cinquecento, avistou o vagabundo que flutuava tranquilo a uns trinta metros de altura, como um jovem dirigível. Os agentes avançaram com metralhadoras apontadas. Ao redor não havia vitalma. O breve estalido das rajadas repercutiu ao longe, levado pelo eco.

Foi uma cena estranha. Lentamente o bicho-papão rodou sobre si mesmo, sem um único estremeção e, com as patas para cima, foi caindo até pousar na neve. Onde ficou deitado de costas, imóvel para sempre. (...) Em poucos minutos a coisa gigantesca, como os balões furados, contraiu-se a olhos vistos, reduziu-se a uma pobre larva, tornou-se um vermezinho preto sobre a neve branca, e finalmente também o vermezinho desapareceu. (BUZZATI, 2006, p. 584).

Percebemos que o enredamento do conto se constrói pelo fantástico maravilhoso, na medida em que os fatos que provocam a hesitação não podem ser “resolvidos” por meio de uma explicação lógica. O conto não apresenta, por exemplo, nenhum argumento que justifique uma alucinação coletiva. O bicho-papão, antes não admitido pelo mundo adulto, de um momento em diante passa a ter existência efetiva para todos, tornando-se preocupação de toda uma cidade e chegando a ser um dos pontos de pauta de uma reunião de uma instância oficial e “séria”. Antes todos sabiam que o bicho-papão existia, mas cada um (dos adultos) guardava consigo a existência assustadora dessa criatura como o seu segredo particular. Depois, com a coragem de Paudi, após ele descobrir o “seu” bicho-papão, todos passam a expor os seus medos.

Podemos dizer que o conto tem três planos e momentos: o primeiro – quando o bicho-papão era um monstro apenas do mundo infantil, ou melhor, “criado” pelos adultos para atemorizar as crianças; o segundo – quando os adultos admitem a existência do monstro e ele se torna um perigo público; e o terceiro, quando, após a morte do monstro, retorna-se circularmente à situação inicial – o bicho-papão passa a habitar apenas o mundo infantil.

A aparição do monstruoso, do irreconhecível é uma temática recorrente nas narrativas fantásticas. Como explica Ceserani, nesses casos, “há uma forte interiorização da experiência, o eu profundo é agredido por uma súbita aparição” (CESERANI, 2006, p. 84). E essa aparição intrusa é provocada porque a personagem que a causa tem características culturais de um estrangeiro: é o diferente. No caso da narrativa de Buzzati, essa personagem é figurativizada pelo bicho-papão. Dentro de um espaço reservado, protegido e organizado, surge a inquietação desencadeada pela aparição do monstruoso, do irreconhecível, que “suscita reações de profunda perturbação psicológica” (CESERANI, 2006, p. 84).

Outro dado a ser observado é o fato de o elemento estranho, o “irreconhecível” surgir à noite e também ser exterminado à noite. É notório que a ambientação do fantástico dá-se preferencialmente no estágio temporal noturno, que representa as trevas, o insondável. De acordo com Ursula K. Le Guin, o dia representa o consciente e a noite o inconsciente, (LE GUIN *apud* CESERANI, 2006, p. 77). A oposição entre natural/dia e sobrenatural/noite é comum a muitas culturas.

Nos três momentos citados acima, podemos ver que os espaços se constituem a partir de uma movência de comportamentos sociais. O primeiro e o terceiro momentos podem ser considerados utópicos, porque são espaços constituídos por intermédio de uma linearidade, onde as personagens estão acomodadas em torno de uma ideia de acomodação. O segundo momento, em que se instaura o fantástico maravilhoso, todavia, é heterotópico por excelência,

uma vez que desencadeia um incômodo e propicia a constatação de um mundo imaginário que invade o mundo real sem pedir licença.

Tais momentos fazem com que os espaços também oscilem do liso ao estriado. No primeiro e no último momento, temos o espaço estriado, organizado pelos padrões sociais, como vimos, o espaço da utopia. O espaço estriado “supõe sempre uma captura das forças instáveis, dos afetos livres, das ações e das paixões quaisquer, para submetê-los a um padrão sedimentado” (MACIEL, 2000, p. 19), a uma ordem.

O momento intermediário, o da constatação coletiva da existência do bicho-papão, é o do espaço liso, que é “concomitante com uma viagem subjetiva” (MACIEL, 2000, p. 20), com a assunção de verdades recônditas, ocultas e não admitidas pelos poderes e ideologias estabelecidas pela estriagem das instituições sociais. A viagem subjetiva e a irrupção de verdades escondidas por imagens tão comuns à infância são elementos muito fortes na estética surrealista.

No parágrafo final do conto, temos: “Galopa, fuge, galopa, imorredoura fantasia. Louco por destruir-te, o mundo civil te persegue, nunca te deixará em paz” (BUZZATI, 2006, p. 585). E nele vemos que o espaço liso tem sempre de desaparecer em função da estriagem. Entretanto, Buzzati deixa aberta a ideia de que o espaço liso, a fantasia, o mundo imaginário pode ressurgir (“imorredoura fantasia”), ainda que novamente seja sucumbido por uma nova estriagem, por uma nova organização.

Nos dois casos, na tela De Chirico e no conto de Buzzati, vemos que, por meio do fantástico e do surrealismo, avessos a uma representação direta do “real”, a arte nos faz pensar que a vida cotidiana e o social não são tão lineares quanto se apresentam a nós, porque existem planos que fogem às estruturas normatizadas e nos fazem refletir sobre aquilo que somos, ou melhor, sobre como somos “subjetivados” socialmente.

GAMA-KHALIL, M. M. Spacialities in Giorgio De Chirico's Surrealistic Painting and Dino Buzzati's Fantastic Narrative. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 2, n. 2, p. 77-87, 2010.

Referências

ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

BRETON, A. Manifesto surrealista. 1924. Disponível em: <<http://www.marxists.org/portugues/breton/1924/mes/surrealista.htm>>. Acesso em 11/09/2009.

BUZZATI, D. O Bicho-Papão. Trad. Fúlvia L. Moreto. In: COSTA, F. M. (Org.). *Os melhores contos fantásticos*. Trad. Adriana Lisboa et al. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 581-589.

CAÑIZAL, E. P. *Surrealismo: rupturas expressivas*. 2. ed. São Paulo: Atual, 1987.

CESERANI, R. *O fantástico*. Trad. Nilton Tripadalli. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

COSTA, F. M. Dino Buzzti. In: _____ (Org.). *Os melhores contos fantásticos*. Trad. Adriana Lisboa et al. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 579.

DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto; Célia P. Costa. v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart; Janice Caiafa. v.5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. 5. ed. Trad. Laura F. Sampaio. São Paulo: Loyola, 1999.

FOUCAULT, M. Prefácio. In: _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. IX–XXII.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: _____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422.

MACIEL, A. Nomadização dos espaços urbanos. In: COSTA, I; GONDAR, J. (Org.). *Memória e espaço*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 11-21.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.