

STEFANIA CIAMBELLI ALVES

TEMPI STRETTI, DE OTTIERO OTTIERI:

**A literatura da indústria nas décadas de
cinquenta e sessenta na Itália**

AGRADECIMENTOS

à Profa. Dra. Vilma De Katinszky Barreto de Souza, pela orientação exigente, amiga e instigante e pela crítica honesta e construtiva que tornou possível a conclusão deste trabalho;

à Profa. Dra. Letizia Zini Antunes, uma pessoa muito querida, companheira e incentivadora em todos os momentos;

ao Prof. Dr. Giovanni Falaschi, sem o qual este trabalho não existiria;

à Profa. Dra. Julia Marchetti, pela contribuição rica e generosa;

à Adriana Iozzi, amiga de todas as horas, pelo constante incentivo;

à Doris Nátia Cavallari, pela dedicação e amizade sincera;

à Sandra Ferreira, pelo carinho e rigor em seu trabalho revisional;

aos meus queridos pais, que sempre me apoiaram e acreditaram em mim;

ao João, companheiro dedicado;

e, naturalmente, àqueles que de algum modo contribuíram para a concretização deste trabalho: Sr. Giancarlo, Grazia, Irene, Sra. Emília, Valdemir, Antonella, Sr. Ademir, Sra. Ilda e Márcia.

TEMPO LIBERO

Dopo cenato amare, poi dormire, questa è la via più facile: va da se lo stomaco anche se il vino era un po' grosso.

Ti rigiri, al massimo straparli.

Ma chi ti sente? - lei dorme più di te, viaggia verso domani a un vecchio inganno: la sveglia sulle sette, un rutto, un goccettino - e tutto ricomincia - amaro di caffè.

Giovanni Giudici

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO 1	05
Exposição histórica: acontecimentos que marcaram o final da década de 50 e início de 60	05
CAPÍTULO 2	15
Literatura e Indústria	15
2.1. A alienação: natureza e indústria	15
2.2. Os escritores e o tema industrial	18
2.3. Biografia intelectual do autor	23
CAPÍTULO 3	32
A fortuna crítica de Ottieri e de seu romance <i>Tempi stretti</i>	32
3.1. A crítica da esquerda	33
3.2. A crítica católica e leiga	39
3.3. A crítica da reedição de 1964	45
CAPÍTULO 4	51
4.1. Análise estrutural do romance <i>Tempi stretti</i>	51
4.2. Língua e estilo de Ottiero Otieri	95
CONCLUSÃO	105
BIBLIOGRAFIA	107

INTRODUÇÃO

A idéia de desenvolver a pesquisa sobre um autor representativo do período da eclosão industrial na Itália surgiu em função de um curso realizado em Florença, cujo assunto foi o estudo dos principais autores do referido período sob a perspectiva crítico-sociológica. Dentre os autores, optamos por Ottiero Ottieri e decidimos realizar um trabalho sobre seu romance *Tempi stretti*, com um enfoque puramente literário, porque ele representa um universo bem identificado na história do mundo moderno e especificamente da Itália, revelando a face tecnológica do século XX, ao descrever o mundo da fábrica e a condição alienada em que se encontra a maioria dos operários.

O método de que nos servimos no capítulo fundamental da nossa dissertação, a saber, o quarto capítulo, enfoca os elementos estruturais da narrativa como a construção das personagens, a figura do narrador, a organização do tempo e do espaço com vistas a uma síntese crítico-interpretativa de tais elementos. É importante ressaltar que nessa análise a abordagem das estruturas não será rigorosamente estruturalista, no sentido estrito da orientação surgida na década de

setenta. Além desse embasamento teórico, o contato direto com o texto e a emoção estética que ele nos transmitiu também contribuíram para a análise. A escolha do romance de Ottiero Ottieri justifica-se porque ele retoma continuamente o problema da alienação dos operários como classe subalterna - sob a pressão dos patrões que representam a classe dominante -, das reivindicações, da luta pela sobrevivência, do comportamento humano de seres que são transformados em *engrenagem*, revelando assim dados importantes da realidade industrial. Por isso, podemos inseri-lo na literatura industrial italiana, já que trata da contestação dos problemas ocasionados pelo *boom* econômico na Itália, nos períodos de 1950 e 1960. A isso acrescenta-se o fato de que muitos críticos italianos consideram Ottieri Ottieri um autor fundamental dessa corrente literária. Posicionando-se como narrador, trata da questão da alienação como agente e não como mero observador. De fato, o escritor, tendo trabalhado em fábrica, adquiriu uma visão objetiva do cotidiano dos operários e da sua luta pela sobrevivência e soube transformá-la, agora não como testemunha mas como criador numa obra fortemente artística. Essa situação revela-o como participante do mundo industrial.

A ausência de estudos críticos no Brasil sobre Ottiero Ottieri levou-nos a desenvolver a pesquisa, a fim de demonstrar a relevância e a atualidade da temática abordada no romance com respeito à condição humana na sociedade industrial italiana. Essa temática levou o autor a empregar no título do romance uma metonímia decisiva. De fato, *Tempi*

stretti, remetendo aos tempos limitados de trabalho pelo compasso do cronômetro, reduz a condição humana dos operários à dimensão chapliniana do filme *Tempos modernos*.

Para desenvolver nossa pesquisa fizemos no primeiro capítulo, uma explanação sobre o panorama histórico das décadas de 1950 e 1960 na Itália, destacando os principais acontecimentos desse período e analisando as transformações ocorridas na sociedade italiana, em decorrência do avanço tecnológico. Para a elaboração desse capítulo, valemo-nos das informações críticas de José Jobson de Andrade, Mario Cataldo, Rosário Villari e, sobretudo, de Paul Ginsborg que nos ajudou a conferir maior rigor à apresentação dos fatos históricos descritos.

No segundo capítulo, analisamos a influência que a industrialização exerceu sobre a literatura italiana, mencionando os escritores e as revistas que abordaram mais diretamente o tema da relação literatura-indústria e os fenômenos sociais e existenciais dessa era industrial, a exemplo da alienação das classes subalternas. Ainda nesse capítulo, detivemo-nos na biografia intelectual do autor, destacando os principais romances de sua produção literária, além de realizar rápida incursão na literatura dramática e no cinema, bem como nas suas observações de ordem crítica. Para desenvolver essa parte, valemo-nos de autores como Antonio Gramsci, Elio Vittorini, Giacinto Spagnoletti, Gianni Scalia, Italo Calvino, Marco Forti e de autores

brasileiros, como Wanderley Codo e, especificamente, Antonio Cândido. Utilizamos, ainda, a revista *Il Menabò* nº 4.

No terceiro capítulo, fizemos um levantamento da fortuna crítica de Ottieri e do romance *Tempi stretti*, dividindo-o em crítica da esquerda, católica e leiga e crítica da reedição de 1964. Na elaboração desse capítulo, utilizamos artigos críticos da época em que foi publicado o romance.

O quarto capítulo, como já foi dito, constitui o núcleo fundamental, pois é a partir dele que resgatamos as questões sociológicas para a análise propriamente literária do romance. Abordamos os elementos estruturais a partir das sugestões de autores como Antonio Cândido, Antonio Dimas, Benedito Nunes, Beth Brait, Julia Marchetti, Massaud Moisés, Roland Barthes e seguimos também algumas indicações de Georg Lukács no ensaio *Narrar ou descrever*. Nesse mesmo capítulo, analisamos o aspecto estilístico-formal, dando ênfase às figuras, às cores e à linguagem narrativa que criam o estilo do romance. Tomamos como referência para desenvolver essa parte as sugestões de Nilce Sant'Anna Martins e Julia Marchetti. Por fim, procuramos sintetizar o percurso analítico na conclusão da nossa dissertação, reafirmando os pontos principais que esperamos ter conseguido demonstrar.

CAPÍTULO 1

Exposição histórica: acontecimentos que marcaram o final da década de 50 e início de 60

Nos meados da década de 50, a Itália era ainda sob muitos aspectos considerada um país subdesenvolvido. A indústria já apresentava certo progresso nos setores do aço, de automóveis, de energia elétrica e de fibras artificiais. Esse aglomerado industrial encontrava-se principalmente na região noroeste e pode-se dizer que representava um peso relativo no interior da complexa economia nacional. A maioria dos italianos, entretanto, ainda trabalhava nos setores tradicionais: pequenas empresas tecnologicamente equipadas com um aproveitamento intensivo, administração pública, negócios, pequenos exercícios comerciais e agricultura. A agricultura continuava a ser o setor mais vasto de ocupação. Em 1951, 42% da classe trabalhadora classificava-se na categoria "agricultura, caça e pesca", e tal porcentagem chegava a 56,9% no Sul da Itália. De 1946 a 1957 ocorre uma dramática emigração, chamada de transoceânica, para as

Américas e para a Austrália. Dos italianos que deixaram a Itália para o Novo Mundo 1.100.000 não voltaram: 380.000 ficaram na Argentina, 166.500 no Canadá, 160.000 nos EUA, 158.000 na Austrália e 128.000 na Venezuela.¹ Outro exemplo de emigração bastante diferente era a que se fazia em direção à Europa Setentrional: 381.000 na França, 202.000 na Suíça e 159.000 na Bélgica.²

Ocorria também a migração no interior da Itália, do Sul em direção a outras áreas rurais como a Toscana, os campos da região da Bolonha e a costa da região da Ligúria.

Durante esse período, os italianos encaravam o trabalho fora do país e mesmo em outras regiões da Itália como uma solução provisória. As condições de vida em que se encontravam eram muito precárias, pois trabalhavam duramente na agricultura e ganhavam um baixo salário. Um exemplo que retrata de forma significativa a condição de miséria vivida pelos camponeses nesse período é o do paupérrimo camponês Prato e de sua família:

“I Prato vivevano in una casa, composta d’una sola stanza, di loro proprietà: d’estate era brulicante di mosche, mancavano acqua potabile, elettricità e servizi igienici. Benché l’inverno a Chiaromonte fosse freddo e umido, la giacca di Prato era l’unico abito per l’esterno posseduto dall’intera famiglia. La moglie di Prato era perennemente ammalata.”³

¹ GINSBORG, Paul. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. Torino: Einaudi, 1989. cap. 7, p. 285.

² ASCOLI, U. *Movimenti migratori in Italia*. Bologna, 1979. p. 47. apud: GINSBORG, Paul. *op. cit.*, cap.7, p. 285.

³ BANFIELD. *Le basi morali di una società arretrata*. apud: GINSBORG, Paul. *op. cit.*, cap. 7, p. 286.

Mas, entre 1958 e 1963, inicia-se uma revolução social muito importante. A Itália deixa de ser um país com fortes componentes camponeses e passa a ser uma das nações mais industrializadas do Ocidente. A paisagem rural e urbana, assim como as residências e o modo de ser de seus moradores, mudaram radicalmente. É a partir dessa transformação ocorrida no final dos anos 50 e início dos 60 que a Itália, de país agrícola, passa a ser uma sociedade industrial, realidade em que nos deteremos. Esse capítulo é dedicado, sobretudo, aos extraordinários primeiros anos dessa transformação.

Paul Ginsborg trata esse período como o do *miracolo economico* porque, segundo ele, a indústria italiana tinha conseguido realmente alcançar um nível suficiente de desenvolvimento tecnológico e uma diversificação produtiva, capaz de reagir à criação do Mercado Comum.⁴ O desenvolvimento da economia italiana, nesse período, foi notável. A indústria eletrodoméstica é o exemplo mais representativo do *boom* industrial italiano e do seu potencial de exportação, mas não o único. A produção automobilística, dominada pela Fiat, foi por diversos motivos o setor incentivador da economia. Uma das principais áreas de expansão foi também a das máquinas de escrever da Olivetti, com a sua fábrica modelo em Ivrea, um dos maiores centros de sucesso dos anos 50. Segundo Paul Ginsborg:

“Nella storia d’Italia il miracolo economico ha significato assai di più che un aumento improvviso dello sviluppo economico o un miglioramento del livello di

⁴ GINSBORG, Paul. *op. cit.*, cap. 7, p. 287.

vita. Esso rappresentò anche l'occasione per un rimescolamento senza precedenti della popolazione italiana. Centinaia di migliaia di italiani, como a famiglia Antonuzzo, partirono dai luoghi di origini, lasciarono i paesi dove le loro famiglie avevano vissuto per generazioni, abbandonarono il mondo immutabile dell'Italia contadina e iniziarono nuove vite nelle dinamiche città dell'Italia industrializzata.”⁵

Um aspecto dominante desse período é a questão do êxodo dos campos para os grandes centros industrializados. O fluxo maior era em direção ao norte da Itália. Durante os cinco anos do *miracolo* (1958-1963), mais de 900.000 pessoas transferiram-se para o chamado triângulo industrial (Milão, Turim e Gênova).

As esperanças e os projetos dos imigrantes meridionais eram concentrados em duas direções: rumo ao coração industrial do norte da Europa, principalmente à Alemanha Ocidental, e às grandes cidades da Itália Setentrional. O resultado migratório ativo, de 1958 a 1963, em relação ao norte da Europa obteve as 545.000 unidades, das quais 73,5% eram provenientes do *Meridione* (Sul da Itália). A Suíça foi rapidamente substituída pela Alemanha, como a escolha preferida dos emigrantes italianos. Em 1963, somente esses dois países somavam os 86% de toda a emigração italiana na Europa Setentrional.⁶

Para os agricultores, a cidade representava um lugar de emancipação, de trabalho estável, de salário garantido e de modernização. E essa vontade de vencer dos italianos superava qualquer

⁵ GINSBORG, Paul. *op. cit.*, cap. 7, p. 294-295.

⁶ ASCOLI, U. *Movimenti migratori in Italia*. Bologna, 1979. p.53-54. apud: GINSBORG, Paul. *op. cit.*, cap.7, p.297.

barreira, fosse ela de ordem regionalista ou não. O número de famílias que chegavam aos centros industriais era cada vez maior, ocasionando assim uma superpopulação. A grande oferta de mão-de-obra nas fábricas fazia com que os patrões começassem a explorar os seus empregados. O salário das mulheres era, às vezes, a metade do que ganhavam os homens e elas não tinham nenhuma segurança de trabalho. As condições de trabalho nas pequenas e médias empresas eram muito duras. O trabalho nas fábricas, com o seu barulho e repetitividade, era intolerável para alguns. Há uma definição de fábrica, feita por um operário, que retrata nitidamente a intolerância e repugnância causadas pela mesma:

“La fabbrica è una galera, senza aria.... Il sole, l'aria fina, l'aria pura. Sono belle cose, caro mio, e quando sono morto chi mi renderà i giorni che mi rubano dentro le fabbriche?”⁷

Para outros, a grande viagem para o Norte terminou amargamente na marginalidade e na prostituição. No início dos anos 60, as grandes alamedas da periferia de Milão eram invadidas durante a noite por prostitutas vindas do Sul.

Os camponeses depararam-se com uma realidade industrial completamente diferente daquela agrícola vivida por eles até então. É realmente um período de bruscas transformações tanto econômicas quanto culturais para toda a Itália, causando uma revolução não só

⁷ CANTERI, C. *Immigrati a Torino*. Milano, 1964. p. 64. apud: GINSBORG, Paul. *op. cit.*, cap.7, p.304.

industrial como também cultural na sociedade. T.S. Ashton⁸ considera impróprio o termo Revolução Industrial, pois as mudanças não teriam sido apenas econômicas, mas também sociais e culturais, além do que as mudanças repentinas não seriam atributos dos processos econômicos. Para ele, o fenômeno chamado Capitalismo, identificado com a Revolução Industrial, teve início muito antes de 1760 e completou-se muito depois de 1830.

Os anos do *miracolo* foram o período-chave de um extraordinário processo de transformação que alterou cada aspecto da vida cotidiana: a cultura, a família, o lazer, o consumo, até mesmo a linguagem e os hábitos sexuais. Paul Ginsborg defende essa idéia afirmando que nada ocorreu nem de forma imediata nem uniforme, assim como escreveu Stephen Gundle:

“L’aspetto dominante di questo periodo fu l’unificazione culturale secondo i modelli e i miti del consumismo capitalista, ma è altrettanto importante ricordare che questo processo conobbe, oltre a veri e propri mutamenti di costume, anche sovrapposizioni, nuove abitudini e comportamenti innestati nelle forme di coscienza preesistenti.”⁹

As mudanças ocorridas no período do *boom* econômico refletiram-se nitidamente na cultura e na sociedade italiana. Começa-se a enxergar uma sociedade com moldes basicamente consumistas. Nascia uma nova

⁸ ASHTON, T. S. *The Industrial Revolution (1760-1830)*, p. 2. apud: ARRUDA, José Jobson de Andrade. *A revolução industrial*. São Paulo: Ática, 1994. (Princípios).

⁹ GUNDLE, S. *Communism and cultural change in postwar Italy*, PhD Thesis, Cambridge University, 1985, p. 121. apud: GINSBORG, Paul. *op. cit.*, cap. 7, p. 325.

geração de industriais. Tratava-se de pessoas com cultura e instrução limitadas, mas decididas e corajosas, prontas a percorrer o mundo inteiro para procurar mercados para os próprios produtos. Esses foram os “novos ricos” não somente das grandes cidades mas, sobretudo, das províncias, como Brescia e Bérgamo, Verona e Treviso, Módena e Ravena, Prato e Pistóia. Constata-se que no início dos anos 60 algumas categorias de profissionais - engenheiros, arquitetos, *designers* e advogados - aumentaram, sem dúvida, o seu prestígio. O mesmo pode-se dizer dos pesquisadores especializados nas indústrias, *experts* e técnicos nas relações públicas, nos setores da publicidade e da comunicação de massa. Já no campo da educação a situação foi diferente. O número de professores, por exemplo, não teve um aumento significativo antes de 1964.

As famílias italianas, sobretudo as do Norte e do Centro, gastavam as novas riquezas comprando bens de consumo jamais possuídos anteriormente, como televisões, geladeiras, meios de transporte, vestimenta, lazer, cultura e arte. Os hábitos alimentares e também o modo de se vestir mudaram radicalmente. As mulheres do Sul abandonaram o tradicional vestido preto para usar jaquetas e vestidos.

Nenhuma novidade foi tão importante durante esses anos quanto a representada pela televisão. Da mesma forma que na Europa, a televisão, na Itália, era um monopólio do Estado, controlada pela *Democrazia Cristiana* e fortemente influenciada pela Igreja. Passou a

ser um fenômeno de massa no final dos anos 50. Aos poucos, cada família foi adquirindo o seu próprio aparelho, alterando os hábitos de lazer. Esse impressionante desenvolvimento acentuou naturalmente a tendência a um uso passivo e familiar do tempo livre, hábito anteriormente coletivo e sociável. Com o crescimento do público televisivo, as salas cinematográficas tiveram um declínio irreversível, durante um longo período. Todavia, ir ao cinema continuou a ser um dos passatempos favoritos dos italianos, sobretudo aos domingos. A indústria cinematográfica nacional foi muito produtiva nesse período, lançando no mercado alguns produtos de alto nível. O ano de 1960 foi bastante marcante porque, nesse ano, surgiu *La dolce vita*, filme de Fellini, com uma denúncia do estilo de vida dos novos ricos romanos, marcando uma nova época na representação dos costumes nacionais. Surgiu, ainda, *Rocco e i suoi fratelli*, filme de Visconti, que contava a dramática e comovente história de uma família meridional, ou do sul da Itália, que havia migrado para Milão, desenhando um retrato inigualável da realidade italiana nos anos de profunda transformação. Além da televisão e do cinema, outro campo que vale ressaltar é o da produção literária. O romance que fez mais sucesso foi *Il Gattopardo* de Tomasi di Lampedusa, que em um ano vendeu mais de 100.000 cópias. O público de leitores, porém, continuou a ser menor em relação aos ingleses e franceses.

Somente em 1965, quando Mondadori lançou a nova coleção dos *Oscars*, inicia-se o *boom* das vendas dos livros de bolso. O setor da leitura popular continuou a ser dominado pelos periódicos, que tiveram um crescimento do número e das vendas. Revistas femininas como *Amica*, *Annabella* e *Grazia*, dando ênfase ao consumismo, obtiveram rapidamente um grande sucesso do público em geral. Um fato curioso que estava acontecendo no período do *boom* foi a diminuição do crescimento familiar. Esse declínio foi mais forte na região noroeste, justamente por ser a mais urbanizada. O caráter autoritário das famílias tornou-se menos rígido e os jovens passaram a gozar de uma liberdade maior dentro e fora da família.

O êxodo em direção às grandes cidades dá à mulher maior liberdade e autonomia em diversas circunstâncias. No que diz respeito a hábitos sexuais, contudo, a Itália ainda continuava a ser uma sociedade cheia de tabus, mais fortes no Sul do que no Norte. No início dos anos 60, começavam a apontar os primeiros sinais de um comportamento mais aberto. Uma das conseqüências mais significativas do êxodo do campo e da urbanização foi o dramático declínio da influência da Igreja. Mas o pior aspecto do modelo do desenvolvimento italiano foi a incontrolável especulação imobiliária. Verificam-se mudanças irreversíveis de 1950 a 1980 na paisagem urbana e rural da Península, muitos centros históricos das cidades foram transformados em caóticas selvas de cimento. A Itália urbana ampliava-se desordenadamente.

Todos esses fatos mostram-nos quanto o final dos anos 50 e início dos anos 60 foram um período de transformações radicais não só para toda a Itália mas também para a história mundial.

O florescimento industrial na Itália não foi somente econômico, mas também social, político e, sobretudo, cultural. Toda essa transformação teve na atividade cultural literária imediatos e sensíveis reflexos.

CAPÍTULO 2

Literatura e Indústria

2.1 *A alienação: natureza e indústria*

O período de intenso desenvolvimento industrial, iniciado na Itália no fim da década de 50, repercutiu rapidamente na literatura. É a partir daí que começam os questionamentos sobre as relações entre literatura e indústria. Já em 1953, surge uma revista chamada *Civiltà delle macchine*, na qual o crítico Elémire Zola escreve um ensaio sobre essa questão tão polêmica, demonstrando a sua posição contrária à industrialização. A discussão é retomada mais arduamente em 1961 e 1962 com a publicação dos números 4 e 5 da revista *Il Menabò*, dirigida por Elio Vittorini e Italo Calvino. A revista inclui textos poéticos e ensaios de importantes escritores tais como: Gianni Scalia, Elio Vittorini, Ottiero Ottieri, Marco Forti, Agostino Pirella, Vittorio Sereni, Luigi Daví e Giovanni Giudici. O projeto da revista *Il Menabò* é

o de documentar, e talvez contestar, a questão da nova realidade industrial e, logo, da nova literatura industrial. De certa forma, essa revista é considerada como um grito de alarme desses escritores, que se mostravam sensibilizados com as mudanças apresentadas, interessados em refletir sobre o problema e discutí-lo. Eles consideravam fundamental o papel de conscientização dos homens que, na era tecnológica, se vêem ameaçados de perder sua individualidade.

O fenômeno da alienação, conseqüência do predomínio da tecnologia na estrutura neo-capitalista, é considerado também conseqüência do distanciamento paulatino da conscientização que, naquele momento, se tornava, para a literatura, objeto fundamental de inspeção. Elaborou-se a idéia de que a função do escritor é lutar contra a alienação do homem. Gianni Scalia defende essa idéia na revista *Il Menabò*, nº 4, porque segundo ele o escritor é capaz de romper, por meio das palavras, com a incomunicabilidade e a solidão causadas pela cultura tecnológica. Para ele, é importante que o escritor não apenas conheça e entenda a transformação da realidade industrial, mas que a represente:

“La letteratura dell'industria non è una letteratura 'industriale'; ma un compito conoscitivo e rappresentativo dell'alienazione industriale e della sua liberazione attraverso il legame con il comune potere di trasformare l'industria. La letteratura ha davanti a sé un compito enorme, ancora.”¹⁰

¹⁰ SCALIA, Gianni. Dalla natura all'industria. *Il Menabò di letteratura*, Torino, n.4, p.112-113, 1961.

Cabe assim, mais uma vez, à literatura a tarefa de tentar liberar o homem do seu mundo solitário e impenetrável. A alienação assume aspectos sutis e, ao mesmo tempo, complexos de psicologia e de ética, os quais o escritor pode conhecer e conseqüentemente comunicar:

“Lo scrittore è nell'alienazione contro l'alienazione. Rappresenta non solo la libertà condizionata della coscienza, ma la scelta umana della coscienza libera.”¹¹

Essa idéia vem demonstrar a capacidade que o escritor tem para lutar contra a alienação através da representação literária, definindo e exprimindo a alienação industrial com meios comunicativos e expressivos, rompendo assim com a incomunicabilidade.

Além do fenômeno da alienação, outro ponto discutido na revista é a questão de que o mundo natural foi substituído pelo industrial, ou seja, não se fala mais em coisas, mas sim em mercadorias, produtos em série, em máquinas que tomam o lugar dos animais e em homens como engrenagens. O natural torna-se automaticamente o mundo industrial, como defende Elio Vittorini:

“Il mondo industriale, che pur ha sostituito per mano dell'uomo quello 'naturale', è ancora un mondo che non possediamo e ci possiede esattamente come il 'naturale'.”¹²

Essa mesma idéia é compartilhada também por Gianni Scalia:

¹¹ SCALIA, Gianni. Dalla natura all'industria. *Il Menabò di letteratura*, Torino, n.4, p.97, 1961.

¹² VITTORINI, Elio. Industria e Letteratura. *Il Menabò di letteratura*, Torino, n.4, p.17, 1961.

“Le ‘condizioni’ materiali, come condizioni oggettive e necessarie dello sviluppo dalla natura all'industria, si sono trasformate in condizioni di progettabilità e programmabilità della natura in industria, di identificazione della natura nell'industria. Il 'superamento' marxiano della natura in industria è, a sua volta, eliminato in quanto la natura è già industria, e l'industria si presenta come la nuova natura industrializzata.”¹³

Italo Calvino também confirma a questão de que não existe um retorno *alla natura*, mas sim uma naturalização da indústria, ou seja, a indústria passa a ser o centro do interesse mundial dos estudos.

O tom polêmico da discussão entre literatura e indústria continua a ser mantido por Italo Calvino nos ensaios “Il mare dell’oggettività” (1960) e “La sfida al labirinto” (1962), publicados em *Il Menabò* e, posteriormente, na obra *Una pietra sopra*. Nesses ensaios, Calvino faz vários questionamentos a respeito do trauma, como diz ele, causado pela Revolução Industrial na cultura e a respeito do papel do intelectual na indústria, na forma de uma “nova” literatura industrial.

2.2 Os escritores e o tema industrial

Os primeiros escritores a demonstrarem interesse pelo tema industrial na literatura, depois da década de 30, foram Romano Bilenchi, com uma série de contos e Elio Vittorini com *Erica e i suoi*

¹³ SCALIA, Gianni. Dalla natura all'industria. *Il Menabò di letteratura*, Torino, n.4, p.109-110, 1961.

fratelli, romance em que conta o drama de uma jovem, filha de operários, vítima da impossibilidade de ser admitida na indústria, num momento em que a mão de obra começava a tornar-se abundante. É somente depois de 1945 que o interesse em questão começou a difundir-se por meio de algumas revistas culturais e de romances publicados entre 1945 e 1950 por escritores como Vittorini, com *Le donne di Messina* e *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*; Pratolini, com *Le Cronache di poveri amanti* e *Mettelo*, e Pavese, que apresenta nos seus livros a temática campo-cidade. Outros escritores, que também abordaram de diferentes formas o tema da vida operária, foram Jovine, Alvaro, Moravia, Raimondi, Bigiaretti, Cassola, Pasolini, Fenoglio, Roversi, Bernari, Strati, etc. Nesse caso, trata-se sobretudo de representações ficcionais da vida de trabalhadores braçais e do subproletariado meridional (sul da Itália), dos artesãos da região de Bolonha, dos *beceri* (pessoas rudes, vulgares) de Florença, dos trabalhadores de alabastro de Volterra, das pessoas da periferia romana, e não propriamente dos operários de um mundo industrial organizado modernamente.

Os escritores que escolheram realmente como tema de suas obras a indústria foram: Giancarlo Buzzi, Luigi Daví, Italo Calvino, Goffredo Parise, Giovanni Testori, Paolo Volponi, Ottiero Ottieri, Luciano Bianciardi, Giuseppe Bufalari, Primo Levi, Giovanni Arpino, Lucio Mastronardi e outros. Dentre os autores citados, alguns captaram o

momento ideológico e histórico propriamente dito anterior à civilização industrial.

Italo Calvino, com os contos *La speculazione edilizia* (1957) e *La nuvola di smog* (1958), retrata nitidamente as modificações ocasionadas na Itália pela civilização industrial. Em *La speculazione edilizia*, representou o crescimento desenfreado das cidades que conseqüentemente ocasionou a especulação imobiliária. No lugar dos campos constroem-se edifícios enormes. O autor, nesse conto, ressalta basicamente a brusca mudança de paisagem das cidades, causada pela mentalidade especulativa dos empresários. No outro conto, *La nuvola di smog*, enfoca o problema da poluição nas cidades industriais da Itália durante os anos 50, principalmente em Turim. Calvino contesta os graves danos causados pelos grandes centros: os detritos químicos e o *smog*. A nuvem é a imagem simbólica utilizada pelo autor para representar a manifestação emblemática de um desenvolvimento perigosamente incontrolável e também a perda da clareza interior. Contesta-se o tempo todo a questão do desenvolvimento desordenado dos centros industriais e as suas conseqüências.

Luciano Bianciardi na obra *La vita agra* (1962) e Lucio Mastronardi em *Il Maestro di Vigevano* (1962) e *Il Calzolaio di Vigevano* (1959) demonstram a raiva anárquico-socialista contra o poder desumano da indústria. São escritores considerados *arrabbiati* porque eram revoltados com a condição humana e representavam a

recusa do milagre econômico. *La vita agra* é considerado o primeiro romance italiano da contestação, o primeiro testemunho literário de um estado de profundo mal-estar político, social e existencial. E isso ocorre também com o romance *Il Maestro di Vigevano*, em que Mastronardi relata a história de um professor que não se conforma com a rápida evolução do mundo moderno e não a acompanha. Essa obra é considerada um grito de oposição total por parte do escritor ante essas transformações.

Giovanni Testori, autor dos contos *Ponte della Ghisolfa* (1958) e de *Il Brianza* (1962), relata a história das camadas populares oprimidas da periferia de Milão. Seus personagens não entram nas fábricas, mas exprimem sua vontade de evasão de uma vida sacrificada e humilhada.

Luigi Daví, por sua vez, nos contos de *Gymkhana-Cross*, escritos em 1957, representa diretamente a fábrica, pois seus personagens são operários das grandes indústrias do norte da Itália. Ele trata da questão da alienação do homem e da sua despersonalização devidas às condições do trabalho industrial.

Outros escritores, abordando-a de modo diverso, também produziram romances dedicados à nova condição da existência cotidiana com a tecnologia avançada. Entre eles, Ottiero Ottieri e Paolo Volponi. Os dois desenvolvem trabalhos importantes, com o interesse voltado para a alienação psicológica no contexto do capitalismo avançado. São

escritores que recusam o sistema produtivo e cultural burguês e que se mostram inquietos diante da situação.

Uma obra de Volponi que merece destaque é *Memoriale* (1962) e, de Ottieri, *Tempi stretti* (1957) e *Donnarumma all'assalto* (1959). O *leitmotiv* desses escritores é, sem dúvida, o mundo da fábrica. Além de escreverem sobre a vida de fábrica, também trabalharam dentro delas. Volponi e Ottieri utilizam-se fortemente do tema da alienação psicológica criando os seus personagens diversamente. Os de Volponi são heróis loucos e os de Ottieri autobiográficos e neuróticos. Trata-se de autores que verdadeiramente viveram e representaram o mundo da fábrica.

As obras de Luciano Bianciardi, Ottiero Ottieri, Giovanni Testori e Paolo Volponi são consideradas mais válidas do ponto de vista literário, porque afrontam o problema com profundidade ideológica e com resultado estilístico mais elevado. São escritores de experiência cultural e de formação literária mais complexas.

Primo Levi publicou uma série de contos, em 1975, com o título de *Il sistema periodico*; Giancarlo Buzzi, os romances *Il senatore* e *La Masseria*; Giovanni Arpino, *Gli anni del giudizio*, e Goffredo Parise *Il padrone*. Esses autores devem ser mencionados porque suas obras inserem-se no filão da literatura industrial.

2.3 Biografia Intelectual do Autor

Ottiero Lucioli Ottieri della Ciaja nasceu em Roma, em 29 de março de 1924, de família originária da Toscana, região localizada no centro-norte da Itália. Após a primeira guerra mundial, sua família abandonou Chiusi, vilarejo de origem etrusca, na província de Siena, transferindo-se para a capital. Até 1948 o escritor viveu em Roma, onde se formou em Letras e se dedicou a estudos de psicologia, sociologia e literatura inglesa. Nesse período, traduziu o drama *Atheist's Tragedy* de Tourneur. Considerada preparatória para o seu desenvolvimento como escritor, essa fase é analisada amplamente, sob o aspecto psicanalítico, em um estudo feito em 1964, *Un'autobiografia culturale*, atribuído por Ottieri a um autor imaginário, Vittorio Lucioli, e retomado, posteriormente, no ensaio *L'irrealtà quotidiana* (1966). Até os vinte anos, sua formação sofreu influência dannunziana. Ele traça o quadro dessa experiência que o conduzirá neuroticamente do idealismo gentiliano ao radicalismo científico-psicológico dos primeiros anos do pós-guerra, do fascismo ao anti-fascismo histórico-materialista. Paralelamente definia o seu destino solitário, considerando fundamentais quatro pontos em sua vida: a literatura, os estudos não literários, o trabalho e a vida afetiva.

Em 1948, Ottieri mudou-se de Roma, procurando emprego em Milão como consultor psicológico-social em indústrias, onde pôde

colocar em prática seus interesses psicológicos e sociológicos despertados pelo pós-guerra. Trabalhou inicialmente numa editora como jornalista; depois, dirigiu uma revista de divulgação técnica e, em 1955, iniciou, em Milão, seu trabalho na Diretoria do Departamento Pessoal da Olivetti, indústria altamente especializada, com a tarefa de selecionar e entrevistar os trabalhadores que seriam contratados. Mais tarde foi transferido para uma fábrica da Olivetti situada ao norte de Nápoles, considerada uma das mais modernas e funcionais instalações da metade dos anos cinqüenta, a fim de efetuar os planos de industrialização do *Mezzogiorno* (sul da Itália).

Sua estréia na narrativa ocorre, em 1954, com o romance *Memorie dell'incoscienza*, publicado por Elio Vittorini na coleção *I Gettoni*. Após alguns anos publicou *Tempi stretti*, *Donnarumma all'assalto* e *La linea gotica*. Foi graças a essas obras que o público percebeu a capacidade narrativa de Ottieri. Ele tratava do tema polêmico da indústria-literatura, tão discutido em revistas e jornais, mostrando-se um escritor preparado para responder a questões sobre a condição operária das fábricas do Norte, da industrialização do Sul e outros argumentos da atualidade. Com esses livros, ele exprimiu com suficiente rigor documentário os resultados de um longo trabalho sobre tais problemas, revividos com ânimo de romancista, mas, a princípio, estudados pela ótica do psicólogo e do sociólogo que trabalha dentro de uma grande indústria. Na obra *Memorie dell'incoscienza* (1954), o autor

descreve a aflição psicológica de um jovem que vive numa cidadezinha do interior da Toscana durante um período dramático da história da Itália, que vai de 25 de julho a 8 de setembro de 1943. Esse adolescente não consegue sentir-se engajado no plano sentimental nem no que se refere à responsabilidade civil. Emerge, tanto no jovem como na cidadezinha, um sentido de inconsciência coletiva e de neurose conformista desencadeado pelo momento histórico. Essa obra é considerada romance e depoimento. Alguns críticos comparam-na às de Moravia, pelo fato de a cidade ser observada pelos olhos apáticos do protagonista de dezenove anos, no clima de uma iminente derrota, mas, apesar disso, cheia de profunda delicadeza, iluminada e acolhedora:

“Benché turbata dalla guerra in declino, in sfacelo, era ancora popolatissima, pigra e bella sempre.”¹⁴

Na obra *L'irrealtà quotidiana* (1966), com a qual Ottieri ganhou o prêmio **Viareggio**, o autor conta a história da imaturidade psicológica sofrida por um jovem diante de uma realidade histórica que se desenvolve diante de seus olhos. O ponto mais importante da obra é a análise da duração e do fim dessa crise da adolescência, marcada pelo sentimento de irrealidade ou de despersonalização, abordado nos seus aspectos subjetivos, psicanalíticos e filosóficos. Observa-se que os fatos que aí ocorrem são parecidos com o caso do protagonista de

¹⁴ SPAGNOLETTI, Giacinto. Ottiero Ottieri. In: _____. *Letteratura italiana: i contemporanei*. Milano: Marzorati, 1974. p. 1605.

Memorie dell'incoscienza, no que se refere à fase psicológica. Nenhuma das duas desenvolve a questão da neurose.

Ottieri escreveu *Tempi stretti* entre 1953 e 1955, mas o publicou somente em 1957 e pode-se dizer que nele retoma a questão do realismo psicológico. Nessa obra existe uma proximidade com as experiências vividas pelo autor. *Tempi stretti* representa para Ottieri a primeira e última tentativa de mergulhar no ambiente da fábrica e de investigar os mecanismos industriais através de personagens de fantasia:

“Avevo intravisto sì, e dolorosamente, i problemi del
come dire, ma non li percepivo con coscienza culturale
stilistica.”¹⁵

Essa obra relata a estrutura industrial de Milão com seus problemas de ordem psicológica e sociológica. A escolha feita por Ottieri para escrever essa obra é a narrativa em terceira pessoa, enunciada por um narrador onisciente. A transcrição é direta, oferecendo assim pontos temáticos em elaboração contínua e uma proposta estilística mais incisiva.

Entre 1955 e 1957, escreveu *Donnarumma all'assalto* e *La linea gotica*, mas publicou o primeiro em 1959 e o segundo em 1963. Assim como *Tempi stretti*, essas obras assumem um caráter documentário, porque, mesmo com o passar dos anos, continuam a representar tanto os problemas ocorridos na Itália na fase mais crítica da industrialização (a

¹⁵ SPAGNOLETTI, Giacinto. Ottiero Ottieri. In: _____. *Letteratura italiana: i contemporanei*. Milano: Marzorati, 1974. p. 1610.

condição operária dentro e fora da fábrica, a alienação, a discriminação política, a luta sindical, as greves, os trabalhadores do Sul na indústria, as demissões, a exploração da mão-de-obra), quanto as dificuldades encontradas pelo intelectual em penetrar na vida de fábrica e tentar representá-la a partir de uma experiência vivida dentro dela. A obra *La linea gotica* (1962) coincide praticamente em tudo com a vida do autor, desde a sua formação cultural e política, os seus gostos, suas leituras até sua capacidade de intervir nos problemas da sociedade. O protagonista da história é um toscano, nascido em Roma, que deixa a capital para trabalhar numa indústria em Milão. Em *Donnarumma all'assalto* o eu de Ottieri tenta manter uma pequena e imperceptível distância de si mesmo, fornecendo sutis referências sobre o seu passado, pois a figura do psicólogo se apresenta anônima, com idade indefinida e a vida particular anulada, nesse livro existem muitas passagens que correspondem à experiência pessoal do autor durante o seu trabalho no norte de Nápoles. A moderna fábrica de Santa Maria, citada na obra, é exatamente a representação da Olivetti onde Ottieri trabalhou. O autor acreditava que a possibilidade de uma união entre os setentrionais (norte da Itália) e os meridionais (sul da Itália) poderia se concretizar a partir da aceitação da vida de fábrica. Para ele, os contrastes entre os homens do Norte e do Sul desapareceriam no convívio cotidiano dentro da fábrica. Afirmo o escritor:

“Ci comprendiamo e ci assomigliamo, uniti dalla stessa produzione, cioè dalla stessa sorte. Quando si sta in officina

ognuno al proprio posto, si smorzano i loro fuochi pirotecnici e le nostre sciocche, fredde presunzioni si riscaldano. Lo stabilimento fa gli uomini uguali, asciuga gli umori, riduce i vizi del carattere. Gli organizzatori settentrionali si tolgono dal capo il cretino casco coloniale, con cui sono scesi alla stazione di città, e cominciano a capire.”¹⁶

Em 1960, publica a comédia *I venditori di Milano* e, então, fecha um ciclo da sua atividade criativa. A partir daí, evita a investigação sociológica e começa a utilizar elementos que antes não eram levados em consideração, como o sexo e a vida mundana, a fim de dar um significado determinante a certos comportamentos da sociedade industrial. Abandona o diário como forma de pesquisa e o frígido moralismo do profissional que observa e coloca em primeiro plano uma tensão diferente, que solicita formas expressivas novas. Essa novidade é representada em 1964 pelo romance-encenação *L'impagliatore di sedie* que é elaborado como uma produção cinematográfica. A temática da obra é a relação entre a doença mental e a sociedade consumista, um campo de pesquisa deixado pelo escritor sem resposta, como afirma ele.

Em 1968, publica *I divini mondani* que é considerado um sucesso. Trata-se de um conto longo, organizado estruturalmente como uma fábula dos tempos atuais. A sublime irresponsabilidade do protagonista aproxima-o sutilmente do príncipe das fábulas. Nessa obra, Ottieri cria uma dimensão teatral e auto-irônica em virtude de uma condição de esnobismo e tenta dar uma proposta ideológica para todos. Afirma que

¹⁶ SPAGNOLETTI, Giacinto. Ottiero Ottieri. In: *Letteratura italiana: i contemporanei*. Milano: Marzorati, 1974. p.1614.

“o *playboy* da obra *I divini mondani* representa paradoxalmente para ele uma antecipação do homem livre de amanhã, do homem do *eros* em contraste com o homem da civilização.”¹⁷ Segundo Ottieri, o homem deve enfrentar o problema de não poder trabalhar. Essa é uma utopia, na qual os divinos mundanos são pessoas riquíssimas mantidas por trabalhadores e são consideradas, pelo autor, exemplos teatralmente reacionários. Ele acredita, porém, que se possa, mesmo que paradoxalmente, observar nessas pessoas completamente livres certos modos de vida que poderiam ser aqueles, ainda utópicos, de uma sociedade de amanhã. Em síntese, representa um cenário refinado e irônico da alienação dos hábitos da década de 60.

A última fase da produção de Ottieri pode resumir-se simbolicamente em dois títulos que foram escritos paralelamente: *Il pensiero perverso*, em 1971, e *Il campo di concentrazione*, em 1972. O primeiro é uma coletânea de poesias com tendências da psicopatologia e o segundo é um diário escrito em prosa, em que, segundo Spagnoletti, Ottieri apresenta o seu *dramma anancastico*, ou seja, seu pensamento obsessivo. Tal *continuo indisturbabile pensiero* foi chamado por Freud de perversão lógica, mas, para Ottieri, o inconsciente é paradoxal porque, como afirma ele, “equipara guarigione e follia, il domani remoto e questa levitazione nirvanica e desertica.”¹⁸

¹⁷ SPAGNOLETTI, Giacinto. Ottiero Ottieri. In: *Letteratura italiana: i contemporanei*. Milano: Marzorati, 1974. p.1618.

¹⁸ SPAGNOLETTI, Giacinto. Ottiero Ottieri. In: *Letteratura italiana: i contemporanei*. Milano: Marzorati, 1974. p.1621.

Em 1976, escreve *Contessa*, a história da crise de uma mulher fascinante que foi no passado uma psico-socióloga, que perdeu um filho e também um casamento. É o retrato de uma mulher que mergulha no álcool na vã tentativa de apropriar-se de uma realidade que lhe escapa. Trata-se de uma completa derrota via resgate da identidade corporal.

La corda corta é escrita em 1978 e se passa dentro de uma casa de repouso, onde o protagonista se move entre cadências doentias e fantasias ilusórias.

Em dez diálogos terapêuticos é articulado o livro mais recente de Ottieri, *Di chi è la colpa*, escrito em 1979, que trata da questão da ironia do desespero através de uma indagação sobre os males do mundo.

É importante ressaltar que, em 1960, colaborou nos filmes *La notte* e *L'eclisse* junto a Antonioni e, no teatro, participou com *I venditori di Milano* e com *Se stesso*, também em 1960.

Em 1961, escreve *Taccuino industriale* na revista *Il Menabò*, nº 4, de Elio Vittorini, onde se abre a discussão sobre a questão literatura e indústria.

Para finalizar este capítulo, é importante salientar que, no decorrer da sua trajetória como escritor, Ottieri sempre defendeu a idéia de que se deve distinguir a alienação psicológica da sociológica, a política da econômica, pelo fato de que a doença mental se aproximou de modo assustador da cultura e vice-versa. A alienação mais típica e

estudada é a do operário, difundida em todas as camadas da sociedade atual.

CAPÍTULO 3

A fortuna crítica de Ottieri e de seu romance *Tempi stretti*

Em 1957, Ottiero Ottieri publicou a obra *Tempi stretti*, na coleção *I Gettoni*, da Einaudi, dedicada aos escritores e aos romances experimentais. O livro apresenta um retrato da Milão industrial e nos coloca dentro da fábrica para observar os efeitos da industrialização sobre a vida humana. É sobretudo por causa desse novo tema que *Tempi stretti* é considerado experimental e é classificado na literatura industrial, que estava se difundindo nas décadas de 50 e 60 na Itália, como uma resposta ao *boom* econômico e às suas conseqüências sobre a sociedade italiana.

Podemos dizer que a maior parte dos críticos o considera sob dois aspectos: como documento e como romance. É documento porque trata da vida de fábrica, incluindo a contraposição entre pequena empresa tradicional e grande empresa moderna. É romance porque cria uma história fictícia em que se encontram duas personagens, Giovanni

Marini, um técnico de uma pequena empresa, e Emma, operária da Zanini, uma fábrica grande e moderna.

A crítica, de modo geral, foi favorável à obra, especialmente como resposta a um novo argumento tratado. Muitos críticos fazem algumas restrições no que se refere à verossimilhança de certas figuras e situações representadas pelo autor. O caráter documentário da obra é aceito pela crítica e considerado de importância sociológica.

Nesse capítulo analisaremos a crítica de esquerda, de católicos e leigos e, sobretudo, a crítica que se ocupou da reedição do livro, ocorrida em 1964.

3.1 A crítica da esquerda

Inclui-se nessa denominação não só a crítica com tendências políticas esquerdistas, mas também aquela que é veiculada por jornais e revistas tidos como “imprensa de oposição”, ou reveladores de posições ideológicas da esquerda. De um modo geral, os críticos de esquerda elogiam a obra *Tempi stretti* de Ottieri, sobretudo pelo novo tema abordado, a saber, a vida dentro da fábrica durante as décadas de 50 e 60. Para esses críticos é insuficiente que Ottieri exponha um novo tema sem levar em consideração a verossimilhança, e sem exprimir uma opinião ideológica. O novo tema foi bem aceito por quase todos, exceto

por Buzzi, sobretudo pelo destaque oferecido à nova realidade social italiana, que estava emergindo. Gian Carlo Ferretti, em *L'Unità*, (1957) comenta:

“(…) Há uma investigação séria e meticulosa no interior da realidade social e humana da fábrica do Norte (de Milão, especialmente) nos anos do pós-guerra... Ottieri é talvez o primeiro escritor que tenha investigado amplamente, esse mundo, com uma intenção entre ensaística e narrativa. E isso já constitui por si, um mérito não indiferente.”¹

Cesare Vivaldi no *Jornal Corrispondenza Socialista* (1958) declara que *Tempi stretti* é “o primeiro verdadeiro romance operário italiano: do ambiente operário de hoje”, e Adriano Seroni em *L'Unità* (1957) descreve a fábrica como “o verdadeiro protagonista do romance”.

O único sociólogo que critica o tema, o modo como esse é tratado e é mais hesitante em descrevê-lo como novo, é Carlo Buzzi na resenha publicada em *La Comunità* (1957). Ele explica que o principal problema desse romance é o da participação na luta política dentro de um complexo industrial. Outro tema que considera importante é a tentativa de “mostrar a atmosfera de dois tipos de indústria”; contudo, segundo ele, Ottieri em nenhum dos dois encontrou uma dimensão nova, pelo contrário, utilizou um material conhecido, já usado pela crônica, pelo jornalismo, pelo romance e até pela polêmica política daquela época.

¹ A partir deste trecho todos os que se seguem foram tradução nossa.

Ainda que Ottieri tenha sido elogiado pelo compromisso com o qual representou a nova fase da vida italiana nos anos da industrialização, foi criticado pela falta de opinião em relação ao mundo por ele tão bem descrito. Esse é um dos principais defeitos do livro, segundo os críticos da esquerda. Eles preferiam que Ottieri reprovasse o sistema e apresentasse alguma alternativa ou solução para a reforma da sociedade neo-capitalista descrita por ele. A partir dessa objeção, é possível entender que havia exigências bem precisas impostas pelos escritores de esquerda nesse período, caracterizado, sobretudo, pela busca do entendimento e pela reforma do sistema que os operários e esses intelectuais encontravam pela frente.

Vittorio Emiliani no *Corrispondenza Socialista* (1959) descreve o livro como “demasiado documentário ou muito pouco tendencioso”; o crítico acusa Ottieri de ter “desenterrado a tristeza operária” e de não tê-la curado com uma verdadeira participação. Segundo Emiliani, o autor não deixou espaço para uma perspectiva real, humana e política, e nem para uma luta renovada, estimulada pela imposição dos problemas não resolvidos e pela vontade solidária dos operários. Para Emiliani, na obra *Tempi stretti*, “há margem, há reserva somente para uma luta cotidiana, setorial, para a adequação, para uma pura sobrevivência”. Essa mesma idéia é defendida também por Giuseppe Bartolucci no jornal *Avanti* (1957).

Ferretti, Emiliani e Serone observam um descontentamento político, tanto em Marini como em Ottieri. Ferretti observa que, diante dos políticos do seu romance, o escritor tem uma postura de incerteza e apresenta-os como figuras isoladas e fechadas em si próprias, e que até mesmo a greve ocorre como um episódio esporádico.

Emiliani atribui a Ottieri “uma lúcida consciência da problemática humana e política do sindicato, do partido”, acrescentando, porém, que resta um “amargo destaque, uma espécie de neutralidade de caminhos não percorridos por desconfiança”.

Serone, no jornal *L'Unità* (1957), acredita que Ottieri represente uma condição operária desesperada, resultando em “relações entre vida operária e vida política vistas no âmbito sindical restrito, com uma clara exclusão e acentuada desconfiança na política geral”.

O fato de Ottieri apresentar no livro, especialmente na figura de Marini, o desânimo frente à política, também refletido no ambiente e nas demais personagens, é observado por Buzzi, Ferretti e Augusta Grossi em *Il Popolo Nuovo* (1957) como um obstáculo à verossimilhança do livro. Buzzi declara que há um componente intelectualista burguês que o leva a graves deformações e quedas. Segundo ele, “as relações, especialmente no plano do diálogo entre o patrão e Marini, são abstratas e inverossímeis exatamente pela pretensão de serem agudas.”

Ferretti no *L'Unità* (1957) associa Ottieri a outros escritores, como Cassola e Bassani, que também utilizam, nas suas obras, as crises de ideologia. Ele explica que “Ottieri foi levado a dilatar e exasperar certos momentos de fraqueza e de concessão do movimento operário, sob o impulso de um íntimo desencorajamento, de uma substancial desconfiança nas forças políticas que na Itália lutam por uma radical renovação. E nisso Ottieri se parece com escritores como Cassola, Bassani, o último Cancogni, Ponsi... que levam mais ou menos diretamente nas suas páginas os motivos polêmicos das suas inquietudes e de suas crises de valor.” Segundo Ferretti, a figura de Marini é construída de forma pouco convincente e é um espelho de Ottieri, mais que uma representação verossímil do intelectual na fábrica. As discussões entre os industriais, para ele, são produtos da inquietação de Ottieri.

Vivaldi no *Corrispondenza Socialista* (1958) define o ambiente operário de Ottieri como “apenas plausível”. Ele observa as contraposições dentro da história entre empresa antiga e empresa moderna, ambiente operário e ambiente patronal, moça do campo, operária e moça rica, burguesa, patrão de pequena empresa e grande capitalista, estabelecidas de forma muito esquemática e marcadas por um “dialecicismo muito mecânico e elementar para superar o estudo do expediente romanesco”.

Bartolucci, Buzzi, Ferretti, Serone e Vivaldi concordam que as partes melhores e mais verossímeis do livro são as passagens que descrevem a fábrica e os operários atrás das máquinas, esmagados pelo curto tempo de que dispõem para realizar as produções (*tempi stretti*). Igualmente apreciadas são as que descrevem a periferia de Milão e os domingos dos operários. A figura de Marini, os seus discursos e as relações com o engenheiro Alessandri são considerados inverossímeis. A personagem de Emma é avaliada de forma positiva, pois nos permite entender o poder que a fábrica tem de esgotar uma pessoa, mesmo que seja considerada por Emiliani como a “figura” menos operária do livro.

Serone e Emiliani consideram importante a personagem de Alessandri. Serone em *L'Unità* (1957) aprova a maneira como é apresentado o engenheiro e elogia Ottieri por saber “fragmentar todas as ambigüidades psicológicas e sentimentais de quem, entre a pressão do grande monopólio e a luta operária, acaba se encontrando em uma crise perene”. Emiliani no *Corrispondenza Socialista* (1959), por sua vez, o define como “uma personagem para ser melhor revelada, pois é típica de uma realidade italiana”.

Apesar de aprovar a obra *Tempi stretti*, a crítica de esquerda apresenta algumas objeções no que se refere à importância do argumento que é tratado no livro de forma pouco profunda. Os críticos apresentados queriam que Ottieri tivesse se esforçado mais na criação

de sua obra, acrescentando opiniões e ideologia a um documento já considerado importante e de valor sociológico.

3.2 A crítica católica e leiga

A obra *Tempi stretti*, publicada em 1957, foi vista pela crítica católica e leiga como portadora de um *leitmotiv* que aparece na maioria das obras de Ottieri. Os críticos aplaudem o realismo de Ottieri, que escreve com objetividade e se preocupa com um grupo pequeno de personagens, ao invés de pintar um grande afresco sobre a condição operária.

Devido a seu envolvimento na indústria do norte da Itália, Ottieri poderia ter escrito um romance de denúncia com opiniões mais explícitas e declaradas, de modo mais enfático. Com exceção de Paolo Milano que, em *L'Espresso* (1957), escreve uma resenha com uma opinião ambígua, a maioria dos críticos foi favorável ao livro, assim que foi publicado. Obviamente todos ficaram impressionados com o novo tema. Michele Prisco, escrevendo no jornal *Leggere* (1957), conclui a sua crítica assim:

“Um bom livro, enfim, um belo romance, que impõe o autor entre as poucas vozes autênticas desses anos, capaz de uma duração e de posse de um mundo seu.”

Prisco, autor dos romances *Gli eredi del vento* (1950), *La dama di piazza* (1961) e *Una spirale di nebbia* (1966), afirma no *Leggere* (1957) que, “na nossa narrativa ..., pela primeira vez, os operários não falam mais como os jovens neorealistas, por meio de uma linguagem sugestiva, mas sobretudo concreta, humana, que nos faz conhecê-los com todos os seus problemas”. Segundo Prisco, esse mesmo erro é cometido por Luigi Daví, na sua obra *Gynkana Cross*, uma coletânea de contos publicados na revista *I Gettoni*. Fernando Virdia, sobre esse mesmo assunto, em *La Voce Repubblicana* (1957), diz que Daví é muito autobiográfico e o escritor “tem com a sua matéria uma relação de participação direta, de modo que no seu livro o interesse da documentação também se volta para os estados de espírito e para o testemunho direto de vida, prevalecendo sobre aquele o fato narrativo verdadeiro e próprio...”.

Para Virdia, ao contrário, o livro de Ottieri é muito mais realista e objetivo. Em *La Fiera Letteraria* (1957), Virdia desenvolve as suas idéias em uma resenha mais ampla, na qual observa que “a diferença entre o mundo operário desse romance de Ottieri e o de uma recente narrativa neorealista é que, nesse romance, é o drama individual e coletivo que nasce da relação entre o plano humano do operário e o do técnico com a oficina e sua direção, fora de qualquer ocasionalidade polêmica”.

Dois críticos referem-se à falta de *mitificação* nos seus artigos favoráveis. Escrevendo em *La Fiera Letteraria* (1957), Giuliano Gramigna diz que “Ottieri corria o risco de cair em uma mitificação chamada condição operária, acrescentando que o maior elogio que se possa fazer-lhe é o de reconhecer que ele tentou evitar esse perigo no decorrer do livro todo. A verdade é que, para cada uma das personagens de *Tempi stretti*, o trabalho, a ligação à fábrica, o descontentamento e a rebelião fazem parte da sua identidade humana e afetiva, são argumentos atuais conflitantes e não somente símbolos econômicos ou sindicais”. Num artigo intitulado “Tempi moderni sul Naviglio” no jornal *Corriere d’Informazione* (1957), Alberico Sala acrescenta que “o romance, de fato, evita, com muita humanidade, toda *mitificação* de classe, toda radicalização de problemas”.

Guido Vergani, no *Visto* (1957), afirma que o livro “inicia com um compromisso honesto, sem fundamentos retóricos, sem atitudes oratórias, marcado pela viva presença humana na vida e nos problemas de suas criaturas sempre descritas de forma velada e com um sincero sentido de piedade.”

Entre os críticos mais importantes, Carlo Bo, no jornal *L’Europeo* (1957), resenhou *Tempi stretti* e outros três livros: *Prosa e narrativa dei contemporanei* de Valerio Volpini, *La nonna Sabella* de Pasquale Festa Campanile e *I camosci arriveranno* de R. M. de Angelis. O resultado é que Bo, ensaísta notável e representante da cultura católica,

escreveu menos de duzentas palavras sobre a obra de Ottieri. No entanto, são palavras favoráveis, e também Bo se mostra impressionado pelo escrúpulo com que Ottieri analisa a vida da fábrica. Segundo ele, Ottieri adere a uma escrita realista, “preocupada em retirar da simples e minuciosa fotografia das coisas uma imagem viva do mundo ... e com um tema que poderia ter proporcionado ao escritor compensações muito mais brilhantes e fortes se soubesse, ao contrário, desenhar a trama da verdade”.

Numa resenha ambígua, publicada em *L'Espresso* (1957) sob o título “La Tuta e la Marsina”, Paolo Milano declara que *Tempi stretti* é sobretudo um trabalho de tese no que se refere à educação política do protagonista Marini. Faz poucos comentários sobre as outras personagens, ainda que considere o tema da tristeza operária bastante bom, exceto em algumas partes da experiência de Emma. Segundo Milano, “Ottieri teria feito bem em restringir-se apenas a esse tema.” Nessa resenha, Milano também comenta a obra *Le piccole vacanze* de Alberto Arbasino.

Numa crítica mais positiva, publicada no *Gazzetta del Libro* (1957), Marisa Bulgheroni também é de opinião que o tema da tristeza operária é “o literariamente mais bem resolvido no romance”. Bulgheroni cita o exemplo da dor de cabeça de Emma, “que não se acostuma ao ritmo dos tempos sempre mais limitados” e aos domingos dos operários, que ainda estão ligados psicologicamente à fábrica.

Valerio Volpini escreve uma crítica favorável a *Tempi stretti* em *L'Italia che scrive* (1959), em um longo artigo com a rubrica “Giovani scrittori”. A Volpini agrada que Ottieri “tenha conseguido estabelecer um contato completo com uma realidade tão específica, além do fato de revelar que os operários, ao invés de serem um componente histórico, são uma verdade psicológica”.

Para Prisco, que se preocupava com a narrativa meridional (sul da Itália), não é uma surpresa considerar a figura de Emma a mais interessante dentre todas as personagens. A moça é do Sul e se encontra em Milão como operária da metalúrgica Zanini. A respeito de Emma escreve também positivamente Viridia. Comenta que “a partir da operária Emma, amante de Marini, Ottieri penetrou num mundo feminino subalterno, o mundo da mulher trabalhadora às voltas com a inconstante e confusa função sensual e sexual das suas relações com a fábrica e com o homem”. Segundo Viridia, a fábrica neutraliza a sensibilidade da sua natureza feminina. Viridia, como Prisco, fica impressionado com as sutilezas da frustrada Teresa, a mulher da alta burguesia que compete com Emma, ainda que de maneira inconsciente, pelo amor de Marini. Por outro lado, Giuseppe Bartolucci, que escreve para o jornal *Avanti* (1957), um jornal de tendência socialista, não considera interessante nem Teresa nem a sua relação com Marini: “não é uma personagem criada, enquanto que para Ottieri serve de

intermediário entre os dois mundos, e é mais um símbolo que uma criatura.”

Prisco adverte que o romance foi publicado na coleção *I Gettoni*, dedicada a livros de vanguarda, assim como o primeiro romance de Ottieri, *Memorie dell'incoscienza* (1954). Prisco quer saber o motivo por que *Tempi stretti* não foi publicado em outra coleção da Einaudi, *I coralli*, dedicada a livros não-experimentais. Escreve no *Leggere* (1957) que o livro “é desperdiçado e teria merecido ser incluído na outra do mesmo editor.” Talvez Prisco tenha razão, pois, embora o romance trate de um assunto novo, que é a vida do operário dentro da fábrica, foi escrito de forma bem tradicional. Sobre o mesmo problema, Viridia concorda com Prisco em *La fiera Letteraria* (1957), escrevendo que *I Gettoni* é “um lugar talvez mais modesto do que mereceria o livro” porque *Tempi stretti* não tem nada de experimental e de politicamente problemático. Vergani, com uma opinião bastante severa sobre *I Gettoni* em geral, escreve que os livros nela citados “são além do mais tentativas de jovens que chegam à publicação, canalizando a sua ‘veia’ numa engrenagem bem precisa, com modelos falsos e moralmente dirigidos.”

Para concluir, a opinião dos críticos converge para a novidade de *Tempi stretti*. Subestimam os defeitos do livro porque, como escreve Viridia, ainda em *La fiera Letteraria* (1957), é considerado “um romance que rompe finalmente um certo limite literário frente a tais problemas e

tais argumentos, o que possibilita a muitos escritores penetrarem nos problemas vivos do mundo moderno”.

3.3 A crítica da reedição de 1964

O sucesso da reedição de *Tempi stretti* em 1964 é inferior ao da primeira edição de 1957. Se, em 1957, os primeiros críticos expressaram, na maioria, um parecer positivo, por ocasião da segunda edição, já não consideraram a obra tão atual.

Renzo Frattarolo, no jornal *Rassegna di cultura e vita scolastica* (1964) sob a rubrica de “Galleria di scrittori italiani”, dá a sua opinião favorável a respeito da obra *Tempi stretti* de Ottieri. Segundo ele, o conteúdo não pode ser considerado “de instâncias sociais e de uma cor populista cinzenta, ainda que inserida na literatura documental do romance-ensaio e do romance-investigação.” Frattarolo considera o conteúdo da obra “não de evasão, mas de sofridas presenças humanas, resultando no exame de vistosos fenômenos da sociedade atual. Apresenta um tom personalíssimo e um dosado registro lingüístico.” O crítico elogia Ottieri e o considera um dos representantes mais vivos da nova geração literária.

Segundo a opinião de Claudio Marabini, em *Il resto del Carlino* (1965), o livro é ótimo, talvez o melhor da literatura industrial depois

da reedição. O caso de amor entre Giovanni e Emma é de grande importância porque consegue dar um tom mais leve a essa história “cinzenta”.

Sergio Orlandini no jornal *Il lavoro nuovo* (1965) faz uma crítica favorável, porém, com algumas restrições. O crítico considera Ottieri um dos mais capacitados para captar de forma mais imediata certos aspectos típicos da sociedade da época. Um ponto a ser ressaltado nessa crítica é que Orlandini observa o temperamento inquieto de Ottieri e de sua “técnica experimental”, definida pelo próprio Ottieri, numa entrevista de 1964, como uma experiência conteudística, que o distanciava de uma consciência de tipo formal e o levava a uma “irresponsabilidade lingüística”. Para Orlandini, *Tempi stretti* é talvez um dos mais vivos entre os atuais experimentalismos. A sua opinião negativa em relação à obra diz respeito à história de Marini, porque é um pouco patética, e à figura do engenheiro Alessandri, bastante paternalista.

Entre os críticos da reedição, o único a mencionar aspectos negativos da obra é Claudio Quarantotto no *Gazzetta di Parma* (1964). Inicia a sua crítica elogiando Ottieri e dizendo que ele foi um pioneiro porque “ultrapassou, junto com poucos, os portões da fábrica para descrever a vida que se desenvolvia entre prensas, rotativas, escritórios técnicos e assistentes sociais.” Procurou representar os conflitos existentes entre os técnicos e os operários, entre os políticos e os

apáticos, entre os patrões e seus empregados. Segundo ele, depois desse livro, a batalha contra as máquinas, a alienação operária e a solidão empresarial tornaram-se uma cruzada. Depois, no final, muda de discurso, porque contesta o tema do “romance de tese”. Quarantotto diz que a tese está numa única frase no início do livro que é “c’è sempre una tristezza operaia dalla quale non si guarisce che non con la partecipazione politica.” A sua opinião a respeito desse romance pode ser aceita ou recusada, segundo as convicções políticas do leitor. Critica também a personagem de Giovanni, dizendo que no final ele parece mais o resultado de uma operação matemática do que um ser de carne e osso, um meio do qual o autor se utiliza para provar as suas teorias. Um outro defeito de *Tempi stretti*, segundo o crítico, é que o autor não soube retirar o romance das correntes da ideologia, que o fazem cair na abstração, considerada por ele como a divisão entre patrões e empregados, técnicos e operários, capitalistas e escravos do capitalismo.

Michele Abbate, em *Gazzetta del Mezzogiorno* (1965), dentre todos os críticos do Sul, é o único que ataca a reedição. Sua crítica, contudo, apresentou aspectos positivos, tanto que ressalta o fato de que *Tempi stretti* convida à reflexão sobre certas dificuldades humanas, as quais se confrontam com o mito industrial e tecnológico. Segundo ele, foi de grande importância a iniciativa da Einaudi de reapresentar *Tempi stretti* em uma nova edição. Para Abbate, o protagonista do romance é a

representação do esforço operário, da rotina do trabalho alienado. Entre os críticos da reedição, ele é o que retoma o termo “alienado” (trabalho alienado, alienação operária) e a frase de G. Navel “la tristezza operaia non si guarisce che non con la partecipazione politica”, já citada na crítica de Quarantotto. O sentido da palavra “alienado” define muito bem a condição de vida dos trabalhadores da grande fábrica moderna, sua anulação como pessoa que os torna engrenagem, fator mecânico. Não lhes resta tempo para a luta sindical e política, para as necessidades humanas, para o amor e nem mesmo para a cultura. Na verdade, restam-lhes somente as horas necessárias para o repouso. A fábrica é um mundo fechado, ao qual tem acesso somente quem encontra funções precisas na chamada *cittadella*. As pessoas não encontram o tempo e a dimensão espiritual para uma reflexão artística e tornam-se assim incapazes de criar. Segundo o crítico, Ottieri, em seu romance, não há soluções pré-fabricadas para indicar.

Em duas entrevistas, uma em 1963 e outra em 1964, para o jornal *Il Paese Sera* (1963), Ottieri falou um pouco do seu livro e de si próprio. Na entrevista de 1963, tinha trinta e oito anos, morava em Milão e era consultor da Olivetti, no setor de pessoal. Nessa entrevista, declarou não acreditar nas suas capacidades para escrever um romance. Essa tarefa, segundo ele, exige uma grande maturidade, um compromisso não só de conteúdo, mas também de atitude em relação à literatura. Ele se definia não como um verdadeiro escritor, mas como

um “escritor de domingo”, pois tinha um outro trabalho, que constituía a espinha dorsal dos seus dias, e era “interesse e compromisso moral, além de dar-lhe sustento”. Na mesma ocasião, Ottieri deu sua opinião sobre a reedição de *Tempi stretti*, junto à Einaudi, e declarou que, re lendo o livro, se deu conta da sua grande validade sociológica. Ottieri afirma também que a venda da empresa Alessandri, tema considerado por ele como sociológico e de importância atual, destacava o contraste entre *management* e propriedade. Do ponto de vista artístico, Ottieri declara que, quando estava escrevendo, preocupava-se com uma “experimentação conteudística”, algo que o levava a uma “negligência lingüística”. Considerava o seu livro um foro típico para a vanguarda, porque era feito de coisas novas e narrado “de modo antigo”. O autor de *Tempi stretti* não se colocava o problema de “como narrar”, mas sobre “o que narrar”. Outra declaração que merece destaque é a de que, ao reler o livro a olho nu, percebeu uma espécie de “não saber escrever”, razão pela qual procurou melhorá-lo estilisticamente na reedição.

No que se refere ao tema da literatura industrial, o autor diz que se encontrou dentro desse processo sem premeditações. Declara também que o objetivo dos que se ocupavam de uma literatura industrial era intervir na indústria, resolvendo desde os problemas ideológicos até os da vida particular do operário. Portanto, a relação com a indústria é vista por ele como “uma solução” e *Tempi stretti* como a sua máxima “estrinsecazione narrativa”.

Mesmo que *Tempi stretti* não tenha provocado, por ocasião da reedição, tantas polêmicas como em sua primeira edição, será sempre uma obra considerada de caráter documentário e de grande importância, tanto para a literatura industrial como para a história italiana moderna.

CAPÍTULO 4

4.1. Análise estrutural do romance *Tempi stretti*

O romance *Tempi stretti*, publicado em 1957, é significativo sob o ponto de vista tanto histórico quanto social, porque retrata um clima psicológico e moral, característico da Itália na época. A história se passa em Milão e é ambientada nas fábricas Alessandri e Zanini, mostrando o trabalho operário, os sindicatos, as greves e a política interna do ambiente. A fábrica Alessandri apresenta a organização tradicional com características paternalistas; a Zanini, em oposição, é dirigida segundo critérios neo-capitalistas. Nesse contexto, estabelecem-se diferentes relações entre as pessoas e o ambiente: entre operários e patrões, entre o homem e a máquina, bem como relações amorosas, com destaque para o triângulo amoroso de Marini, a operária Emma e a burguesa Teresa. Além dessas, revestem-se de importância as relações de engajamento político e social da classe subalterna com o mundo industrial. O protagonista, Giovanni Marini, é um técnico da Alessandri, que representa o lado consciente da classe operária por

estar engajado politicamente no mundo industrial. Em contraposição a Giovanni, a protagonista Emma, operária da Zanini, que vem do campo e não se adapta ao ritmo de trabalho na fábrica, representa a camada da classe operária alheia a qualquer tipo de reivindicação, num comportamento típico do empregado semi-inconsciente, que é impossibilitado de qualquer relacionamento humano no interior de um mundo sufocado, dominado pela rotina, pelo medo e pela desconfiança. Esse comportamento tão inexpressivo e neutro revela o estado de alienação em que se encontra a maioria dos operários na fábrica. São indivíduos que, devido ao ritmo de trabalho e ao incessante barulho das máquinas, além da falta de conscientização política, vêem-se incapazes de reagir, tornando-se despersonalizados e reduzidos à condição de robôs.

Tempi stretti é um romance em que a função de documento é um dos elementos altamente inspiradores para a elaboração ficcional, porque se desenvolvem aí algumas forças modernas importantes para explicar a alienação do homem através da tecnologia e de suas diferentes aplicações. As relações amorosas já referidas surgem entre elementos das diversas camadas sociais e parecem aliviar as tensões estabelecidas durante o tempo do trabalho tão sufocante e restrito. Junto com a alienação constante, coloca-se também o confronto entre a vida coletiva e os acontecimentos particulares dos protagonistas. (Já em outra obra de Ottieri, *Donnarumma all'assalto*, a tensão é contínua,

pois o protagonista, submetido às condições sufocantes de um trabalho monótono e sem perspectivas de plena realização, não encontra nenhuma saída).

O narrador de *Tempi stretti* é onisciente, na terceira pessoa, interferindo com reflexões e julgamentos nas representações. Atribui às personagens o seu ponto de vista através de comentários de tipo moral e social, sem extrapolar a realidade das mesmas.

No trecho que veremos, por meio do discurso indireto, o narrador descreve o entusiasmo de Emma em relação à sua nova vida. A moça chega à cidade grande com ilusões, mas não feliz na sua plenitude:

“Per molte settimane, per qualche mese, Emma fu intontita dalla novità, quasi felice, libera a Milano, lontana dal suo triste paese; prendeva con gioia le prime buste con il suo guadagno; scherzando la sera con Giovanni, gli raccontava le storie, gli intrighi, del suo paese.”¹

Entretanto, o narrador observa a decepção imediata da moça:

“Per lei la primavera si rompe nell’estate troppo presto. Non si era mai bagnata e bruciata di quel caldo grigio e nebbioso della città, senza stagione, che nella fabbrica si addensava senza luce...”²

Sempre em discurso indireto, descreve a periferia industrial de Milão com acentuado tom poético. Poderíamos ressaltar alguns aspectos

¹ Cf. OTTIERI, Ottiero. *Tempi stretti*. Torino: Bompiani, 1957. p.38-39. A seguir assinalamos essa obra com a sigla TS.

² TS, p.38-39.

importantes desse trecho, como a questão da personificação. A periferia é silenciosa, anêmica, e se anima, adquirindo assim sentimentos humanos. A adjetivação utilizada pelo narrador dá vida à periferia:

“La periferia industriale, quasi deserta nel corso della mattina, piena solo di odori, di qualche fragore che scoppia da un capannone e per il resto silenziosa, anemica, perché tutto il sangue è succhiato dagli stabilimenti, si anima di uomini fra mezzogiorno e la una.”³

A questão da personificação é retomada pelo narrador no trecho em que descreve as ruas das fábricas, dando a elas um caráter solitário e romântico. Faz um contraste de imagens, ao relacionar as ruas das fábricas, com *erba grigia*, à cidade fora do perímetro industrial, onde ainda se encontram antigos povoados rurais, com *erba fresca*. O “cinza” está ligado às fábricas, à monotonia, e “fresca”, à vida de alguns povoados rurais que ainda resistem perto dos grandes centros industriais. A água que aparece no ambiente rural, representada por um *canale* está ligada à idéia de fertilidade e pureza desses povoados:

“Le strade fra le fabbriche, sono, se no, solitarie, perfino romantiche, bordate d’erba grigia. Esse sboccano in una lunga via, che porta fuori città, spesso in un viale a più sedi separate da fasci di erba fresca. Oppure scavalcano, passano sotto una ferrovia. O costeggiano un canale, entrano in uno degli antichi borghi rurali.”⁴

3 TS, p.212.

4 TS, p.212-213.

Podemos perceber que algumas vezes o narrador cede a voz ao protagonista Giovanni. Esse deslocamento é manifesto no trecho transcrito abaixo, que descreve uma reunião na casa de Teresa. Apresenta-se em discurso indireto livre, mostrando que os comentários são de Giovanni e não do narrador. Nesse caso, o seu comentário é a respeito da postura arrogante e repressora do marquês-diretor Prasca:

“- E quando potrebbe ritenersi libero dagli attuali impegni ? - chiese il direttore. Dunque lo considerava un suo impiegado - ma che gli aveva detto Teresa ? - usando già quel particolare tono di comando e di possesso, insieme consolante e agghiacciante. Marini arrossì: - Certo, non potrei abbandonare subito la Alessandri...”⁵

Observamos durante a narrativa que há também outro trecho em que o narrador transfere o ponto de vista ao protagonista Giovanni:

“Nel pomeriggio, sdraiato sul letto, fantasticò anche di conquistare la simpatia di Minerbi; gli esponeva la situazione della Alessandri e la necessità di riordinarla. Noi, impiegati e operai, abbiamo bisogno di sentirci sicuri e che ci diciate dove andiamo a finire... Dobbiamo fronteggiare il destino della Alessandri. Non piace a un uomo essere buttato via da un momento all'altro...”⁶

Outros trechos do romance revelam um caráter autobiográfico, quando o narrador descreve a afinidade de Giovanni com a sua região natal, a Toscana, mais especificamente Chiusi, na província de Siena:

“...-Portarono roba unta e fredda; ogni volta Giovanni ricordava il mangiare della Toscana, da cui era partito molti anni fa.”⁷

⁵ TS, p.92.

⁶ TS, p.268.

⁷ TS, p.26.

O fragmento abaixo também exemplifica o narrador integrado com elementos autobiográficos. Observamos que Giovanni chega em Milão no ano de 1946, e é sabido que Ottieri se mudou para aquela cidade aproximadamente na mesma época, em 1948. Outra característica autobiográfica é que Giovanni trabalhou como jornalista, mas optou pela atividade de técnico na indústria. O mesmo ocorreu com Ottieri, que, primeiro, foi jornalista e, em 1955, iniciou em Milão o trabalho na Diretoria do Departamento de Pessoal da Olivetti:

“Arrivato a Milano negli ultimi mesi del 1946, trovò da correggere le bozze di un giornale rosso, che in quegli anni aumentava la tiratura approfittando della moda socialista. Ma dopo aver imparato quel mestiere ed essersi messo in buona luce, non divenne, come tanti suoi colleghi, un giornalista: divenne prima un operaio e poi un tecnico, come anche lui preferiva.”⁸

Observamos também que, no desenvolvimento da história, a narração em terceira pessoa é intercalada por diálogos. No trecho abaixo, a narração em discurso indireto é alternada com o discurso direto, dando vida mais direta aos acontecimentos:

“Egli la vide tremare profondamente; ma il tremito e la gioia non uscivano fuori dalla sua faccia allibita: compariva soltanto la paura. - Sei tu ? - gli chiese. Giovanni finse di accomodarsi tranquillo sulla sponda del letto:
- Ti sono venuto a trovare. Non c'è nessuno.
- Sono usciti.
- Dormi tutta la domenica ? - Era spogliata, in camicia da notte.”⁹

⁸ TS, p.26.

⁹ TS, p.100.

A partir dos trechos estudados, concluímos que o movimento interno da narrativa não é uniforme porque há uma alternância de narrador onisciente que cede, às vezes, o seu ponto de vista à personagem principal e à linguagem dialógica das suas diversas personagens, dando assim maior dramaticidade ao enredo. Outro elemento que acentua esse movimento interno é o autobiográfico, revelando o alter-ego de Ottieri. Percebemos, então, que essa movimentação apresentada na estrutura da narrativa reflete tanto o caráter psicológico e inquieto das personagens quanto o caráter dinâmico e instável do momento histórico refletido na obra.

As personagens de *Tempi stretti* são apresentadas por um narrador que consegue descrevê-las interiormente, retratando sua condição de modo realista. Esse aspecto já pode ser observado na descrição dos principais representantes da classe operária, como o técnico Marini e a operária Emma. O protagonista Marini pode ser considerado uma personagem *redonda* por apresentar-se durante a narrativa de maneira complexa e por possuir senso crítico e capacidade de análise. No trecho a seguir, ele se mostra consciente em relação à estrutura interna da fábrica:

”... - Qui non si sa mai niente e non si deve domandare mai niente.[...] Questo è fascismo.”¹⁰

¹⁰ TS, p.67.

Observamos que além de integrar a classe operária, o protagonista Marini é apresentado também como burguês:

“Come tutti i dipendenti fissi della città, Giovanni faceva ora una vita ordinata, da borghese. Si era sentito tanto borghese, con alcuni soldi da parte e con una ragione decorosa di fronte a tutti di vivere a Milano, che dopo alcuni mesi di Alessandri, quando non frequentava più nessuno dei vecchi amici, scoperse un vecchio indirizzo dato a lui, partendo, da sua madre e che non aveva mai, nemmeno per sogno, usato prima: l’indirizzo di una signora di Milano.”¹¹

Essa idéia é reforçada em outros exemplos, pelo fato de o técnico Marini freqüentar os mesmos lugares que os patrões:

“Sulla soglia dell’appartamento, Giovanni fu ancora colpito dalla grandezza, dagli spazi...; non lo confrontò nemmeno con la casa di Paolo...”¹²

Esse trecho indica como Marini participa do mundo burguês, freqüentando as reuniões na casa de Teresa e dando sempre a sua opinião pessoal. Observamos, no trecho a seguir, que Marini é contrário à posição dos grandes empresários, demonstrando esperança em relação ao país, no sentido de acreditar nele, não sendo necessário abandoná-lo para ir trabalhar no estrangeiro:

“Marini dovette parlare, e gli venne questa osservazione: - Ma non potranno tutti abbandonare l’Italia. - Esiste un mondo che ci aspetta. Ho avuto l’occasione di vederlo coi miei occhi. È un mondo prodigioso. Bisogna capirne la bellezza.”¹³

11 TS, p.33.

12 TS, p.84-85.

13 TS, p.87.

Verificamos, então, que o técnico Marini é uma personagem móvel, podendo ser considerado mediador dos ambientes, já que ele frequenta ao mesmo tempo a casa da burguesa Teresa, a casa do operário Paolo e também participa de reuniões e greves junto aos operários, como veremos nos seguintes trechos:

“La sezione socialista della Zanini era bizzarra. [...] Quando Marini vi si recò dopo il lavoro, una diecina di operai sedevano sulle panche, non molti, meno di quanti si aspettava...”¹⁴

“Arrivava in salotto Minerbi. Giovanni lo riconobbe dalla fama e dalle fotografie.”¹⁵

“Giovanni abitava presso Paolo e gli pagava una camera d'affitto, da un anno...”¹⁶

Marini, pela sua qualificação social e pessoal, destaca-se dos demais que podem ser considerados, por sua vez, como personagens *fixas*. Mesmo sendo o elo entre os diversos ambientes, marca maior presença na camada dos operários engajados politicamente nos assuntos internos da fábrica. Como exemplo, citamos o trecho abaixo:

“Fuggiva alla sera dalla Alessandri, frequentava ogni settimana la sezione della Zanini.”¹⁷

“Alla Zanini, benché estraneo dello stabilimento, Giovanni aveva trovato un mondo di pensieri e di amici che alla Alessandri nascevano morti.”¹⁸

14 TS, p.136-137.

15 TS, p.88.

16 TS, p.32.

17 TS, p.180.

18 TS, p.181.

Giovanni participa das reuniões da Zanini com entusiasmo, mas demonstra o seu descontentamento político na fábrica Alessandri, pois mesmo trabalhando nela, tinha consciência de que ali os operários não eram estimulados por pensamentos políticos:

”... Ma quello che aveva tagliato la volontà di politica di Marini, il suo bisogno di confrontare le idee con la realtà, era stata la Alessandri. La politica non entrava alla Alessandri e, se mai, vi moriva.”¹⁹

Diferencia-se da maioria dos operários principalmente pelo seu poder de discernimento mais aguçado, como revela, por exemplo, o trecho em que ele confronta a Alessandri com a Zanini, refletindo sobre as duas diferentes estruturas fabris e dando o seu parecer sobre a que acreditava ser a mais correta:

“C’era caso che la Alessandri la smettesse di essere una famiglia per divenire un’azienda, come la Zanini, spietata, ma dove esiste lo spazio per la libertà o per la lotta, dove il buono e il cattivo umore del padrone naufraga.”²⁰

Os operários da Zanini estão mais integrados nos assuntos internos da fábrica do que os da Alessandri. Dentre eles, Aldo é personagem *fixa* por ter acesso somente ao ambiente operário. O trecho a seguir mostra que, além de freqüentar as reuniões, participa delas sempre dando a sua opinião:

“Aldo prese a questo punto la parola, nel suo solito modo di bravo ragazzo puntiglioso e zelante, per dire qualcosa

19 TS, p.136.

20 TS, p.268.

che ronzava nella testa di parecchi, lui che non era mai pigro...”²¹

Um aspecto que vale ressaltar é que esse tipo de operário não era bem visto pelo sistema imposto no mundo da fábrica. Quanto mais os operários se calavam, mais agradavam aos seus dirigentes, caso contrário, eram rapidamente eliminados, como veremos no trecho a seguir:

“Aldo fu licenziato in tronco l’indomani con lettera raccomandata al suo domicilio e per i motivi di atti verbali, offese a un capo sul lavoro.”²²

De modo geral, os trabalhadores da Zanini são mais ativos politicamente do que os da Alessandri, já que, além de ir às reuniões, aderem às greves para reivindicar melhores condições de trabalho:

“... ma a loro piacevano molto i confronti tra le ditte della città, vi era impegnata la loro intelligenza politica.”²³

“Coagulati gli scioperanti si mossero sul viale [...] Sembravano un popolo intiero.”²⁴

Outro trecho que também reforça essa idéia é o seguinte:

“A mezzogiorno, correndo alla mensa, la Ratti le spiegò che scioperavano contro i licenziamenti e il taglio dei tempi, (intanto avvenivano comizi volanti fuori dei cancelli), e le chiese senza complimenti: -E tu che farai? - Farò come le altre, - disse Emma fiacca.”²⁵

21 TS, p.186.

22 TS, p.249.

23 TS, p.189.

24 TS, p.240.

25 TS, p.234.

Em contraposição ao técnico Marini e à maioria dos operários da Zanini, coloca-se Emma. A jovem representa a camada da classe operária completamente alheia aos problemas internos da fábrica. Não se interessava pelas greves e nem mesmo por suas causas, como veremos nos trechos a seguir:

”... la Ratti le spiegò che scioperavano[...] e le chiese senza complimenti: - E tu che farai ? - Farò come le altre, - disse Emma fiacca. Mangiò presto, per godere il sole prima del nuovo colpo di sirena; passeggiò sul marciapiede lungo il muro, riscaldandosi da sola e pensando: Farò come gli altri. Lo sciopero le era estraneo.”²⁶

Emma se caracteriza pela fragilidade, por seu estranhamento em relação ao mundo da fábrica e, em meio aos grevistas, sente-se desprotegida e insegura:

“Emma rimase nella calma mescolata agli altri. Ecco fatto lo sciopero [...] nessuno si curava di lei. Che succedeva adesso ? Si aspettava o si tornava a casa ? I tempi non li tagliavano più ? [...] ella non si rendeva conto che ora gli scioperanti, come tutti gli scioperanti del mondo, erano abbandonati a se stessi: in libertà.”²⁷

Outro trecho que também revela a indiferença de Emma em relação à política interna da fábrica:

“Fino alla mattina stessa Emma non si accorse dello sciopero, benché vi fosse l’agitazione alle presse.”²⁸

26 TS, p.234.

27 TS, p.239.

28 TS, p.234.

Observamos que Emma distingue-se nitidamente dos demais porque veio do ambiente rural, para procurar trabalho em Milão:

“La ragazza giunse in marzo, spaesata, troppo silenziosa. Dopo tre settimane divenne una operaia della Zanini, come se fosse una cosa naturale, ma non aveva mai visto un attrezzo, una macchina utensile in vita sua; non ne aveva sentito parlare mai.”²⁹

É mais sensível e humana em relação aos colegas de trabalho:

“Emma si vedeva sempre accanto ogni mattina la vecchia coi capelli diritti [...]; e si era anche affezionata all'altra operaia anziana...”³⁰

Isso não se verificava com os outros:

“Certe operaie anziane non avrebbero saputo raccontare ciò che vedevano nel tragitto dagli spogliatoi ai loro posti, ignorando il nome delle macchine distanti dieci metri dalla loro. Durante il giorno se ne interessavano meno che mai: a che serviva? Questo era anche un modo, in quella fabbrica, di avere la coscienza tranquilla, poiché era ritenuto un merito non vedere, non sapere. Emma imitò le altre.”³¹

Por contraste, Emma acentua o estado de alienação dos outros, de comportamento tão indiferente e inexpressivo e ao mesmo tempo tão fechado, frio e pouco generoso. Eles chegam a interessar-se mais pelas máquinas, ignorando a existência de seus companheiros:

“...; c'era però un'operaia stanca nel reparto contiguo a quello di Emma che tentennava il capo ad ogni colpo di

²⁹ TS, p.35.

³⁰ TS, p.76.

³¹ TS, p.37.

pedale, brancolava; ma i più, non avendo sentimenti, aspettavano solo di uscire.”³²

Apesar de ser um pouco diferente dos companheiros, por sua sensibilidade, identifica-se com eles por também ser esmagada pelo sistema de trabalho, tornando-se mais um ser despersonalizado:

“Nei primi tempi Emma fu eccitata dal rumore poi intontita; alla fine vi fece l’abitudine diventando un po’ sorda, di orecchie, di corpo e di anima.”³³

Esse ritmo de atividade, que predomina na fábrica, acentua o caráter alienado dos operários e, sobretudo, de Emma. O incessante e repetitivo barulho das máquinas impossibilita eventuais conversas entre eles, levando-os a desenvolver um trabalho monótono e solitário. Emma é uma personagem marcada pela solidão:

“Emma lavorava in fabbrica, in mezzo agli altri, come da sola. Non le nascevano amicizie intorno. Dentro la sua officina il rumore le impediva di parlare, almeno che non strillasse.”³⁴

Como o trecho antes citado, o seguinte é também muito significativo:

“Ma siccome a star dietro alla macchina, l’operaio si infila in una caverna dove regna l’assoluta solitudine, chiuso fra le pareti dell’attenzione e del rumore, da cui tutte le presenze di carne dell’ officina si allontanano, anche lo sciopero pareva dileguare.”³⁵

32 TS, p.79.

33 TS, p.36.

34 TS, p.36.

35 TS, p.236.

Os operários são inferiorizados diante das máquinas. Como veremos, os indivíduos são rebaixados à condição de máquina:

“Non tutte le macchine avevano il loro uomo; inoltre l’uomo era di solito più piccolo della macchina.”³⁶

Reduzidos à condição de objetos desprovidos de sentimentos, são facilmente descartados como as máquinas gastas ou quebradas. Um aspecto que reforça essa idéia é o fato de que o narrador, ao se referir ao homem, utiliza a palavra *rotto* como se fosse um objeto danificado, que pode ser substituído facilmente por outro. Ocorre, então, o que chamamos de coisificação, ou seja, vocábulos atribuídos a coisas são empregados como atributos de pessoas:

“La visione che si ha di una fabbrica dall’ ufficio personale non è mai bella: esso è il magazzino del materiale umano che ogni anno si consuma. Il movimento del materiale meccanico è più facile, un pezzo rotto si cambia e gli autotreni vengono a rilevare gli scarti per rifonderli. Anche un uomo rotto si può sostituire con uno nuovo, ma dove si deposita il rottame?”³⁷

Os operários são comparados às máquinas e essas a indivíduos:

“Simile a un bambino vorace, la pressa vuole essere imboccata con una cucchiata ogni due secondi.”³⁸

Além da identificação com meros objetos, as máquinas, os trabalhadores também disputam com elas. Isso pode ser visto no trecho

36 TS, p.236.

37 TS, p.202.

38 TS, p.164.

abaixo, em que Emma enfrenta a máquina como se estivesse disputando forças com ela:

“Disputavano una gara a rincorrersi, lei e la macchina.”³⁹

Essa relação homem-máquina, às vezes, é sincrônica:

“Qui la sincronia uomo-macchina era perfetta e ambedue correvano di volata, la pressa a divorare, l’uomo a rifornirla, pedalando sulla leva come un scatenato ciclista con una gamba sola.”⁴⁰

O incessante ritmo de trabalho, reforçado pelo repetitivo barulho das máquinas, submete a maioria dos operários à condição de robôs. São indivíduos massacrados pelo sistema e, por isso, assumem uma postura indolente. A capacidade de criar desses homens, submetidos a tal estado de alienação, é nula, porque eles não podem evoluir como seres livres e inteligentes e continuam numa condição perenemente subalterna:

“Seduti e appiccicati contro le presse, appoggiati con gli avambracci, legati al rifornimento continuo, a parte l’accanimento dei gesti erano di carattere aspro, indolente, quasi che una bestiale pigrizia dell’animo si sfogasse in strafottenza.”⁴¹

39 TS, p.157.

40 TS, p.164.

41 TS, p.164-165.

No trecho seguinte, constatamos que o movimento contínuo da máquina interfere diretamente na capacidade de pensar dos operários, reduzindo-os a um comportamento totalmente mecânico:

“I movimenti della macchina impedivano un pensiero filato, lo spezzettavano, e ogni idea rimaneva attaccata al movimento come un brandello a una ruota che gira.”⁴²

Os trabalhadores são personagens que não têm consciência da condição alienada em que se encontram. São indivíduos conformados a uma situação, já que dependem desse trabalho para sobreviver e se sentem aterrorizados somente em pensar na possibilidade de perdê-lo. Observamos que os homens são mais integrados aos assuntos internos da fábrica do que as mulheres. O fato de os operários da Alessandri, exceto Marini, não participarem tão ativamente das reuniões e das greves como os operários da Zanini, não significa que eles não tenham um comportamento mais inquieto que as mulheres no mundo da fábrica. Tomemos, como exemplo, um técnico e um maquinista da Alessandri:

“Il signor Carli protestava e sbuffava fra i denti, ma tirava dritto come un cavallo da corsa munito di paraocchi. Certi aumenti promessi non furono eseguiti.”⁴³

“L’anima rivoluzionaria di Brughera, appesantita dal debito ...”⁴⁴

“Per la scaletta di ferro saliva pesantemente il macchinista Brughera, uomo grosso, rosso, dal collo tozzo [...]. Era un sindacalista molto violento, ma arrugginito dal lungo disuso; qualcuno rideva di lui alla

42 TS, p.51.

43 TS, p.104.

44 TS, p.181

Alessandri - sebbene come macchinista fosse bravo - e lo considerava un ubriacone.”⁴⁵

Assim como os operários da Alessandri, os da Zanini também apresentam um comportamento mais inquieto que as operárias.

Citaremos o operário Tara:

“Ma Tara era infiammato d’ira, una piccola bestia rivoluzionaria.”⁴⁶

Em contraposição aos homens, as mulheres assumem um papel mais alienado:

“Le anziane dello stabilimento possedevano un attaccamento animalesco al reparto, e ci si incrostavano; facevano per diecine di anni la meccanica con la loro aria casalinga, eterna.”⁴⁷

Tal característica pode ser vista também nas operárias jovens:

“Le giovani, invece, le giovani... Come erano di umore vario [...], di una ragazza dietro di lei [...] e aspirava alla contabilità come a un dolce paradiso. [...] ma un’altra più in là, una contadina [...] si contentava [...] era un po’ tonta. A sinistra di Emma, ecco la Dell’Orto, una ragazzina più giovane, senza ambizioni, che si agitava sul seggiolino e si distraeva al volare di una nuova mosca; era cialtriera e allegra.”⁴⁸

45 TS, p.66.

46 TS, p.242.

47 TS, p.77.

48 TS, p.77.

Há casos em que as operárias estão tão habituadas ao trabalho na fábrica que, ali, chegam até mesmo a se sentirem protegidas, como Anna Fusi:

“Ho scoperto che lavorare mi piace. Tornerei domani alla Zanini. Mi ci sento più a casa mia che qui. La fabbrica era davvero per Anna una casa, ricca di ricordi d’infanzia.” 49

Esse comportamento mais alienado das mulheres agradava os dirigentes das fábricas, porque em pouco tempo elas se transformavam em exímias operárias até melhores que os homens. Quando elas atingiam esse estágio, em que o comportamento era totalmente mecânico e inconsciente, a produção aumentava e chegava ao ponto almejado pelos patrões:

“Il caposquadra notò come quella operaria fiacca adesso rendeva; facevano così le donne, che si allenavano e diventavano bravissime, migliori degli uomini. Quanto poi la remissività femminile era indurita dall’esperienza, si stagionava nella fabbrica e diventava cieca, animalesca, l’ideale per la grande serie.” 50

De modo geral, elas são mais facilmente manipuladas que a maioria dos homens. Têm também uma personalidade mais fraca e características físicas mais delicadas. Emma é um exemplo dessa fragilidade física e psicológica:

“Era proprio questa ragazza di corpo graziosa, la testa un po’ pesante, gli occhi marrone chiaro? Aveva un profilo

49 TS, p.299.

50 TS, p.157.

duro su una espressione dolce, ma era opaca, come avesse sopra un velo.”⁵¹

No início, Emma sente-se entusiasmada com a novidade de ser operária de uma fábrica, mas logo se desencanta. O que a diferencia das outras é que não se adapta ao trabalho porque, além de ser estranha no ambiente, a sua inquietude e ingenuidade do campo se contrapõem à tranqüilidade e apatia presentes nas demais:

“Emma pativa, si annoiava nella fabbrica; aveva preso a domandarsi: rimarrò a questo posto tutta la vita? Rimpiangeva l’aria del suo paese; una notte non le bastava più per riposarsi dalla fatica, schiacciata sulla noia.”⁵²

Emma divide os seus dias melancólicos entre a fábrica e a casa do operário Paolo, onde também Giovanni Marini era hóspede. Em breve, começa uma relação afetivo-amorosa entre eles. Isso a ajuda por um período a encarar o trabalho de forma mais tranqüila:

“Emma collocava i pezzi con precisione [...] Correva tanto svelta e automatica che poteva pensare a Marini nel fondo della testa [...] Ma questo refugio resisteva poco, perché alla fine pezzi e pensieri si mischiavano, appiccicandosi e intralciandosi; l’idea di baciario, di farsi accarezzare sotto il vestito, filtrava dalla testa e imbrogliava le dita. I pensieri erano lunghi, molli, e i pezzi brevi, veloci e duri.”⁵³

As divagações de Emma sobre Giovanni amenizam a sua jornada de trabalho. Os pensamentos *lunghi* e *molli* contrapõem-se às peças que

51 TS, p.35.

52 TS, p.39.

53 TS, p.78..

são *brevi, veloci e duri*. Há um contraste de imagens que nos remete à idéia de que o ritmo acelerado das peças interfere nos seus pensamentos, trazendo-a de volta à realidade. Dessa forma, opõem-se amor e trabalho.

Outros trechos revelam o quanto esse amor é representativo para Emma, levando-a a se encontrar num estado de graça:

“Era leggermente ingrassata per l’amore [...]. Era molto graziosa benché sempre pallida, gli occhi ombrati, i capelli e la testa pesanti sul petto leggero: conservava i segni della sua fisionomia, della sua razza.”⁵⁴

“Emma passava un periodo felice.”⁵⁵

Mas esse período de felicidade dura pouco:

“Giovanni la aveva carezzata e sbattuta, togliendole per un poco la frenesia nervosa che l’appassiva.”⁵⁶

“La passeggiata con Giovanni era finita male, ma saliva alla sua memoria piena di dolcezza.”⁵⁷

A relação de Emma e Marini se reduz, pouco a pouco, a uma árida sucessão de encontros, desencadeando nela insegurança, já que não sabia o que Marini realmente sentia por ela:

“L’amore la sconvolgeva; temeva di non essere amata, temeva che egli ci ridesse sopra.”⁵⁸

54 TS, p.157.

55 TS, p.150.

56 TS, p.157.

57 TS, p.150.

58 TS, p.74.

Emma é caracterizada como personagem com alta carga de sensualidade, mas o fato de ela ser comparada a uma fotografia desfocada, quando vista pelos olhos de Marini, é já um indício de que ela está perdendo o seu encanto e que, conseqüentemente, o relacionamento deles está começando a se desestruturar:

“La ragazza abbozzava un sorriso, pudica ma tremeva di sensualità; perciò egli la vide sfuocata come una fotografia.”⁵⁹

Esse relacionamento fracassado desencadea uma crise em Emma, levando-a a pensar até em suicídio. Isso vai interferir diretamente no rendimento do seu trabalho, a ponto de ela ser chamada pelo assistente social. Essa nova figura, aliás, já representava uma iniciativa inovadora, típica da fábrica moderna:

“Per queste operazioni negli abissi, venivano usato da non molto tempo alla Zanini un personaggio nuovo, chiamato l’assistente sociale.”⁶⁰

No trecho abaixo, essa inovação representada pelo assistente social é reforçada, porque se apresenta novamente como um acontecimento inédito no mundo da fábrica:

“Giungevano visitatori e lo mostravano, come l’ultimo ornamento di moda.”⁶¹

59 TS, p.122

60 TS, p.200.

61 TS, p.201.

Há trechos que nos remetem à idéia de que a função do assistente social era puramente mecânica, uma vez que ele agia como se estivesse diante da máquina e não de um homem:

“Era profondamente agitato benché il suo aspetto fosse sempre quello che si addice a uno psicologo, pagato per stillare l’olio fra gli ingranaggi e quindi, come l’olio, lento, balsamico e fluido. D’altronde lo scopo dell’azienda era di produrre.”⁶²

A iniciativa de incluir o assistente social no ambiente de fábrica, fenômeno típico do capitalismo moderno, era estratégia para amenizar o estado de neurose industrial que gerava uma diminuição no rendimento do trabalho, fato que, conseqüentemente, desagradava os patrões:

“... È una questione sociale e psicologica [...] Rimandiamo a lunedì, speriamo che per stamani non ammazzi nessuno ... La nevrosi industriale... La nevrosi industriale. Suonò alla guardia. - Un altro, - disse. Era il turno di Emma. Nella sala d’attesa avevano discorso poco. Vi si trovavano un giovane che per la seconda volta si era ficcato un cacciavite in una mano; [...] e un operario perseguitato dal suo capo, da quattordici anni.”⁶³

Depois da conversa que teve com o assistente social, Emma decidiu mudar-se para a casa de sua companheira de trabalho, a operária Anna Fusi, para tentar esquecer Marini e isolar-se numa vida anônima. Emma sofre transformações psicológicas que a caracterizam como personagem *redonda*, por alterar a sua maneira de agir e pensar

62 TS, p. 210.

63 TS p.205

durante a narrativa. No trecho abaixo ela demonstra o seu desencanto em relação ao mundo e, principalmente, ao seu trabalho, revelando exatamente o período de crise causado pela desilusão amorosa pela qual estava passando. As cores cinza e preto, utilizadas pelo narrador ao descrever o sentimento de Emma frente à Zanini, são o reflexo de sua tristeza:

“Perché, rifletteva, aveva anche amato la Zanini? Forse perché le stesse cose, i reparti, i muri, il rumore, la fatica, cambiavano colore secondo lo stato d’animo, il colore dell’animo: ora la Zanini le appariva grigia e nera.”⁶⁴

A moça gostaria que sua relação com Marini se transformasse numa verdadeira história de amor, o que, conseqüentemente, a tiraria da rotina da fábrica, mas, como isso não ocorre, ela se caracteriza também como uma personagem frustrada. Concluimos que essa relação sentimental, ao invés de amenizar a alienação da fábrica, torna-se uma continuidade dela. O amor deles é, no fundo, tão alienado quanto o trabalho da fábrica:

“Non avevano tempo: nelle città industriali si fa l’amore tra il sabato e la domenica. Un amore tagliato in piccole parti e senza filo...”⁶⁵

O narrador, ao se referir ao amor *tagliato*, nos faz pensar no amor truncado de Emma e Marini, que adquire o mesmo ritmo das máquinas.

64 TS, p.118.

65 TS, p.75.

O técnico Marini vai se distanciando cada vez mais de Emma, não só por sentir uma diferença de classe e de mentalidade entre ele e a jovem, mas, principalmente, porque começa a se encontrar com Teresa, como veremos no trecho a seguir:

“Con lui ella amava passeggiare per le strade, rifugiarsi nei caffè e nei cinematografi. Fuori del suo salotto, ella era inquieta, malinconica. Cercava sempre qualcosa.”⁶⁶

Teresa é uma personagem tipicamente burguesa, para a qual o bem estar está acima de tudo. O seu casamento tem uma estrutura falida, porque o “amor” que ela sente pelo marido está vinculado ao bem estar que ele lhe proporciona:

“... amava di suo marito il benessere che le regalava, che è come un benessere d’amore, romantico: avevano lo spazio per volersi bene, e per desiderarsi nella prospettiva dei viaggi futuri.”⁶⁷

Outro trecho, que reforça a idéia de que Teresa representa um mundo hipócrita e fútil, onde prevalece o consumismo desenfreado, é o seguinte:

“Il denaro ammorbidiva l’inquietudine, illeggiadriva la monotonia; ella migliorava sempre l’arredamento, comprava molti elettrodomestici e perfezionava la casa.”⁶⁸

66 TS, p.34.

67 TS, p.257.

68 TS, p.257.

Ela se apresenta como uma personagem forte e poderosa, revestida da moral, típica do comportamento burguês:

“Bionda, giovane, morale, seduta al centro di questo salotto, come del suo regno ...”⁶⁹

Teresa apresenta características físicas e morais da classe dominante. É plana, pois não sofre nenhuma alteração na sua personalidade, durante a narrativa. Podemos considerá-la também antagonista de Emma, uma vez que representa um dos elementos que desencadearam o desentendimento entre Emma e Marini. A relação de Marini com ambas as mulheres é complexa. Ele não é mau, mas problemático e inseguro em relação ao amor:

“Egli non aveva un cuore duro, cattivo; ma stava dietro al suo diverso destino che si poteva anche leggere nel suo viso muto quando lo chiamava ed egli non rispondeva.”
70

Marini parece uma personagem solitária, mesmo sempre rodeado de outras pessoas:

“Giovanni era stanco, quindi era stanco, sazio anche di lei, e allora non amava che la sua solitudine.”⁷¹

Assim como no amor, Marini é também mal resolvido no trabalho. Ele questiona constantemente os dois tipos de fábrica, pensa em

69 TS, p.34
70 TS, p.199.
71 TS, p.194.

trabalhar na Zanini por se identificar com essa estrutura mais moderna, contudo, não o faz. A relação de Marini com o engenheiro Alessandri é aparentemente amistosa, por ser superficial. A imagem que Marini tinha de Alessandri, porém, se transforma. Ele se decepciona com os critérios arcaicos impostos pelo patrão, com a sua postura acomodada e, principalmente, com o modo de tratar os operários, que ora é violento, ora tolerante, dependendo do humor:

“Il volto di Alessandri da brillante che era stato prima, era diventato nero.”⁷²

Podemos observar que ele revela atitudes tipicamente ditatoriais:

“Tagliò netto, dando una lezione, ma sempre urlando [...] - Non mi interessano le sue faccende private, se lei lavori meglio con la luce artificiale o con quella del sole [...]. La violenza di Alessandri era tale che forse gli avrebbe suonato uno schiaffo. Invece si raccolse un minuto e urlò da capo congestionato da un altro flusso d'ira....”⁷³

O trecho a seguir retoma a idéia de que Alessandri tem um caráter dúbio porque, ao mesmo tempo em que é violento, é generoso, destacando o seu aspecto essencialmente paternalista:

“...: la nostra azienda è una grande famiglia. Io non sono che la guida di essa, quindi, se permettete, sono un po' il vostro padre. Cura naturale di un padre sarà sempre di non lasciar soli i suoi figli.”⁷⁴

72 TS, p.21.

73 TS, p.22-23.

74 TS, p.12.

Alessandri logo demonstra que é desprovido de sentimentos, por se mostrar indiferente aos problemas dos operários:

“Noi portiamo in direzione argomenti più sostanziali. Non ci preoccupiamo dei sentimenti o dei sentimentalismi dei lavoratori, bensí della loro esistenza, che abbraccia anche quelli.”⁷⁵

Chega até à dura insensibilidade:

“Alessandri era nella giornata in cui si ergeva insensibile come un muro.”⁷⁶

A Alessandri, patrão de pequena empresa, de humor sempre inconstante, contrapõe-se o secretário da Zanini, empresa grande e mais moderna, um dirigente mais jovem, seguro e de personalidade forte:

“Parlava il segretario, un uomo giovane con una massa di capelli, sicuro di sé e dell’auditorio.”⁷⁷

Outro aspecto importante ao confrontarmos patrão e dirigente de empresas diferentes é que o primeiro, alheio aos problemas e extremamente explorador do trabalho operário, não está tão distante do segundo, cuja preocupação com o operariado é igualmente artificial, embora mais consciente da importância do bom desempenho dos seus operários:

“... il tempo va vinto, non farsi vincere del tempo.”⁷⁸

75 TS, p.184.

76 TS, p.64.

77 TS, p.137.

78 TS, p.64

“... Essa si vantava di tenere bene i suoi dipendenti. La assistenza sanitaria era un modello del genere.”⁷⁹

“Se l’operario è sano di corpo, è sano anche di mente.”⁸⁰

Essa mentalidade de assistência, difundida nas grandes fábricas como algo benéfico para os operários, era superficial, já que, para os patrões, era importante formar operários treinados e não seres pensantes:

“Un buon operario è un operario allenato, non è un operario istruito.

Ma insomma li vogliono intelligenti o scemi? pensò Marini.”⁸¹

A relação que se estabelece entre patrão e operário é de poder. A maioria dos operários é dominada de forma inconsciente dentro do ambiente da fábrica e Marini se diferencia dos demais porque é uma personagem com capacidade para refletir sobre a postura da classe dominante, frente ao comportamento alienado dos companheiros.

Quando nos referimos à maioria dos operários como indivíduos dominados, podemos reforçar essa idéia com uma reflexão de Gramsci:

“Purtroppo gli operai e i contadini sono stati considerati a lungo come dei bambini che hanno bisogno di essere guidati dappertutto, in fabbrica e sul campo...”⁸²

⁷⁹ TS, p.156.

⁸⁰ TS, p.156.

⁸¹ TS, p.265.

⁸² Cf. GRAMSCI, A. *Lavoratori e cultura*. In: GIUDICE, Aldo, BRUNI, Giovanni. *Problemi e scrittori della letteratura italiana*. Torino: Paraiva, 1973. v. 3, t.2, p.470-471.

A história se desenvolve em Milão. O espaço preferencial é a cidade e sobretudo as fábricas Alessandri e Zanini. Podemos considerar o espaço tipicamente urbano e caracterizá-lo como fechado no momento em que os fatos ocorrem nas duas fábricas. O narrador traça um paralelo entre dois tipos de fábrica. Uma é a pequena e tradicional fábrica do acomodado engenheiro Alessandri, conduzida segundo critérios paternalistas, e a outra é a Zanini, grande fábrica metalúrgica onde são experimentadas as novas técnicas de organização do neo-capitalismo. Observamos que esses micro-espacos frios e opressores descritos pelo narrador vão refletir-se diretamente no comportamento dos operários:

“...alla periferia nord di Milano[...] La Alessandri è uno di questi, un edificio a due piani, rettangolare come una scatola. Tutto il viale é fiancheggiato da muri, da case altissime, da spazi vuoti, mentre gli si aprono intorno prospettive irregolari, o squarci di pianura o edifici incomenti. Si accavallano costruzioni nuove, vecchie e decrepite, come una catena di montagne scoscese, ammassate dall'uomo. Più avanti della Alessandri, invece, verso periferia, iniziano gli interminabili muri di cinta di due fabbriche vastissime e, di fronte, i prati verdi della campagna.”⁸³

Verificamos, nos trechos a seguir, a estrutura tradicional que apresenta a fábrica Alessandri:

“E adesso premierò, consegnando il lapis d'oro simbolico, commemorativo, quelli che sono nell'azienda dalla fondazione. Venticinque anni. Celebriamo le nostre nozze d'argento, le nozze dei capelli grigi...”⁸⁴

83 TS, p.24-25.

84 TS, p.12-12.

“Alla Alessandri era di moda l’astuzia, l’accomodamento, la contrattazione individuale, non la forza collettiva.”⁸⁵

Outro aspecto importante que também contribui para o comportamento oprimido dos operários, além do micro-espaço fechado e sufocante da fábrica em que trabalham, é a estrutura interna da mesma, conduzida pelo patrão Alessandri que é considerado extremamente dominador:

“Alla Alessandri, azienda piccola e dominata intieramente dal padrone...”⁸⁶

Analisemos a seguir a fábrica Zanini. É um espaço físico fechado e imponente, assim como a Alessandri, exercendo sobre os operários uma relação de dominação. Além do ritmo de trabalho imposto nas fábricas, outro fator que vai interferir no comportamento dos operários é o espaço restrito da fábrica. Esses micro-espaços contribuem para o trabalho monótono e revelam o quanto é opressivo o ambiente de trabalho nas fábricas, desencadeando assim um conformismo e um comportamento alienado nos operários:

“E constatavano anche un’altra faccia della prosperità della Zanini: che essa costava cara. Il benessere dell’azienda, ritrovato alla fine del dopoguerra, si tirava dietro nuove fatiche, nuovi metodi di lavoro, benefici e schiavitù.”⁸⁷

“La Zanini era un’azienda antica e potente, ben istradata sulla via del monopolio. Essa si vantava di tenere bene i

⁸⁵ TS, p.126.

⁸⁶ TS, p.113.

⁸⁷ TS, p.156.

suoi dipendenti. L'assistenza sanitaria era un modello del genere.”⁸⁸

“Lo stabilimento era assai grande, si divideva in molti edifici bassi, fughe di capannoni, e occupava alcune strade, da formare un quartiere estremo della città. Questo non aiutava a conoscere la gente; entravano per le lontane portinerie, come se ogni gruppo si perdesse in uno stabilimento diverso.”⁸⁹

Além das fábricas, outros espaços físicos fechados são mencionados no decorrer da história. Uns retratam o ambiente operário e outros o ambiente onde circulam os patrões, isto é, a classe dominante. Consideramos os seguintes espaços físicos como caracterizadores de ambientes operários: a *trattoria*, local freqüentado pelos operários no horário do almoço; a casa do operário Paolo, onde moravam o técnico Giovanni Marini e a operária Emma; a casa da operária Anna Fusi, local para onde Emma se muda após ter rompido com Giovanni; um pequeno castelo fora da Zanini, mais especificamente dois cômodos, onde ocorriam as seções socialistas da Zanini, e também o quarto alugado por Giovanni, considerado ambiente comum, pelo fato de transitarem por ele pessoas desconhecidas, mas em parte operário, por ter sido utilizado para o encontro de Giovanni e Emma, personagens integradas ao mundo operário:

“Marini e Paolo s'affrettarono in silenzio alla solita trattoria d'angolo, era tardi; era piena di operai al termine del pasto, dentro il fumo delle sigarette e il rumore.”⁹⁰

⁸⁸ TS, p. 53.

⁸⁹ TS, p.36.

⁹⁰ TS, p.26.

“Giovanni abitava presso Paolo e gli pagava una camera d'affitto, da un anno.”⁹¹

“Giovanni quasi non avvertì la presenza di Emma, benché fossero nella medesima famiglia.”⁹²

“Emma si era trasferita nella casa di Anna Fusi.”⁹³

“Si faceva una curiosa vita in casa di Anna Fusi e di sua sorella, una giovane vedova con un bambino. Intanto, abitavano quasi in campagna, un antico borgo raggiunto dalla città...”⁹⁴

“La sezione socialista della Zanini era bizzarra. Alloggiava fuori del recinto dello stabilimento, in un piccolo castello circondato da grandi alberi e da un romantico giardino. Questo castello simile a quelli che si costruiscono per girare i film sul medioevo, era antico o falso antico e nessuno ne conosceva bene la storia, comunque ora non vi si facevano né duelli con la spada né amori. Due stanze all'interno di esso, in cima a una scaletta incassata in una bassa volta, erano adibiti alla sezione. Nella prima, come un'aula scolastica o un cinematografo parrocchiale, stavano allineate lunghe panche: in cima, un tavolino sopra una base di legno come una cattedra, e dietro due sedie per gli oratori. Non ci mancava che la lavagna. Alle pareti i manifesti. La seconda stanza funzionava da segreteria e da biblioteca, dove si radunava il comitato direttivo.”⁹⁵

“Naturalmente il luogo era equivoco, benché fosse in una qualunque casa, di una strada anonima larga e grigio chiara. Chiusero la porta su un corridoio lungo e nero, allarmati dalle voci che lo attraversavano: un'intera famiglia intanto viveva la sua domenica mattina oltre la porta dai vetri smerigliati. Ma Emma, dopo poco, si mosse per la camera come fosse sua, con una libertà mai provata, progettando di rimanere lì tutto il giorno. Sedettero felici su un divano di cuoio sfondato prima di salire sul letto, e dimenticarono il corridoio.”⁹⁶

91 TS, p.32.

92 TS, p.35.

93 TS, p.212

94 TS, p.224

95 TS, p.136-137.

96 TS, p.123.

Quanto ao espaço físico típico do ambiente burguês, o exemplo é a moradia de Teresa, localizada em um antigo bairro residencial com casas suntuosas, onde vivem as famílias dos industriais. A casa de Teresa é um espaço requintado, freqüentado pela classe dominante industrial. Representa uma ascensão social e um bem de consumo característicos do período da explosão industrial na Itália.

Para Teresa, a casa não está ligada somente à idéia de proteção, amor e fidelidade mas, sobretudo, de bem estar econômico:

“Teresa abitava nel quartiere residenziale, il vecchio quartiere borghese di cinquant’anni fa, ancora solido, ricco.[...] ci vivono famiglie di industriali, di professionisti, molto agiate [...] Teresa abitava in una di queste case, mostruose fuori e belle dentro: lí stava protetta e si difendeva in una polpa dall’usura della città. Da lí accompagnava la carriera del marito, brillante, ma ancora in boccio, non lontana tuttavia dal fiorire; e lí dentro qualche volta lo tradiva con l’immaginazione, tradiva lui la sua carriera, il loro scopo comune, che doveva essere non solo di amarsi ma di spremere dalla fedeltà e dal benessere appunto, uno scopo.”⁹⁷

No decorrer da história observamos como o ambiente rural se contrapõe ao ambiente industrial. Com o florescimento industrial as fábricas invadem a cidade e sobretudo a periferia rural, ocasionando uma deformação na paisagem. Restam apenas alguns povoados rurais. O ambiente rural caracteriza-se pela cor marrom, que nos remete ao trabalho na terra. Ligada ao campo, a cor marrom se contrapõe ao cinza, cor característica da cidade, como veremos nos trechos a seguir:

97 TS, p.83-84.

“La città ha preso dentro intieri borghi agricoli con le cascine e la chiesa ornata di campanile. In fondo al viale, lontanissimo, è riconoscibile proprio una cascina, per l’architettura bassa, il colore denso e antico dei muri marroni. Le fabbriche sono nate dai prati, dalla terra: ma la campagna distrutta, debole e pallida come il cielo, sembra che non si difenda e che non la rimpianga nessuno.”⁹⁸

Os adjetivos citados acima, *distrutta*, *debole e pallida* dão ao ambiente rural sentimentos humanos, sugerindo-nos a idéia de fragilidade. A comparação *campagna distrutta, debole e pallida come il cielo* reforça a idéia de impotência por parte da natureza, já que esta foi massacrada pelo crescimento desenfreado das fábricas, tornando-se frágil, indefesa, pálida, isto é, sem vida como o céu das grandes cidades.

Contrapõem-se ao muro marrom que caracteriza a arquitetura rural, os muros de cor cinza das fábricas, sugerindo-nos o choque do ambiente rural com o ambiente urbano. A cor cinza utilizada para descrever os muros das fábricas está ligada ao trabalho monótono, a algo sem vida e despido de emoções:

“Sarebbe stata pronta a trasalire per un nonnulla che cambiasse quella monotonia scottante: ma niente palpitava sui muri grigi della Zanini.”⁹⁹

O narrador apresenta uma variedade cromática, enriquecendo a descrição da periferia rural e da cidade tipicamente industrial. A cor

⁹⁸ TS, p.25.

⁹⁹ TS, p.233.

verde está ligada ao campo; o cinza à cidade, o azul pálido ao céu; o cinzento às árvores sem folhas. A utilização da cor cinza ligada à indústria, à cidade, à urbanidade, nos remete à tristeza causada pela própria arquitetura sufocante. A cor verde da periferia, ao contrário, nos sugere a alegria dos campos, dando-nos a sensação de liberdade. Observamos que a descrição da periferia rural dos velhos tempos, antes da invasão das indústrias, reveste-se, por parte do narrador, de um estado de espírito intensamente lírico, revelando sentimentos de nostalgia e melancolia:

“Nelle buone giornate di primavera, man mano che dalla periferia ariosa e verde ci si inoltra verso il centro, il colore della città è grigio ferro (grigio delle case sporche, dure, del selciato, delle rotaie) e azzurro pallido del cielo, cinerino degli alberi ancora spogli. Un che di pesante grava su questa viva città e la rinserra sempre, la intristisce, poiché mancano gli orizzonti o si affacciano appena sopra gli alti tetti. La periferia era più allegra, coi prati nuovi e distesi.”¹⁰⁰

Observamos que o campo está ligado à liberdade e à grande tradição popular, a cidade, à repressão pelo trabalho forçado que ali se desenvolve. O narrador reforça essa idéia ao descrever o encontro de Tereza e Giovanni fora da cidade, ou seja, na periferia rural de Milão:

“Il tram filava davvero verso la campagna dopo aver superato un’altura dalla quale si dominano il porto, la Porta Ticinese, i due canali verso Pavia; filava verso la più leggiadra campagna che circonda Milano, lungo la più leggiadra periferia, densa di storia popolare. Da nessuna parte come qui l’agglomerato era umano, di una civiltà non esplosa da poco, ma impastata piano e calda.”¹⁰¹

¹⁰⁰ TS, p.220.

¹⁰¹ TS, p.170-171.

“... come se fuggendo dalla città si sentisse più libera e più veritiera.”¹⁰²

“Giovanni non sapeva bene in quale campagna sarebbero potuti andare: la campagna era per lui l'avventura con Teresa. La città gli diveniva leggera, senza Zanini, senza Alessandri, di nascosto dalla fatica e anche da Emma.”¹⁰³

Reencontramos essa questão do campo ligado à liberdade, quando o narrador descreve o encontro do engenheiro Alessandri com uma jovem. Eles também se vêem fora da cidade, isto é, na periferia rural de Roma. O patrão, fugindo do seu ambiente oficial e hipócrita, busca a privacidade totalmente perdida no seu ambiente de trabalho, enquanto o operário procura o campo em busca da liberdade, da privacidade e das suas tradições populares:

“... l'ultimo amorazzo del padrone era divenuto una passione. Amava una giovane ragazza (questa pazzia aveva coinciso con la ripresa dell'azienda) [...] Giovanni fu informato da Paolo, cui l'aveva detto Emilio, che l'ingegnere partiva si per Roma dove stanno i ministeri e i funzionari che concedono la carta a minor prezzo, ma che vi rimaneva più del necessario, chiuso in una villetta con la ragazza. Quale villetta ? L'aveva affittata a qualche chilometro fuori della capitale, sulla via Cassia, in campagna.”¹⁰⁴

Verificamos que a estrutura da cidade, macro espaço urbano e aberto, se modificou devido ao intenso desenvolvimento industrial. Essa transformação vai se refletir também diretamente nos hábitos de

102 TS, p.171.

103 TS, p. 168.

104 TS, p. 179.

trabalho e de vida das diversas classes sociais. Os animais e o trabalho braçal serão substituídos pela máquina:

“Il piccolo stabilimento sul marciapiede era come un potere nel mezzo della città, curiosa città, che ne era piena: invece che al grano, ai maiali e alle ulive, badavano alle macchine.”¹⁰⁵

Outro trecho, que também demonstra que a modificação ocorrida na estrutura da cidade, devido à febre dos bens de consumo, se refletiu sobretudo nos hábitos, gerando assim um novo estilo de vida, é o seguinte:

“In questa città si usa cambiare l’arredamento non col ritmo delle generazioni, ma con quello delle stagioni, come i vestiti, e segnare, nell’arredamento, l’aumento dei profitti, lo scatto dei grossi stipendi.”¹⁰⁶

Verificamos que, além do espaço, outro aspecto importante que situa a história em plena era tecnológica, é o tempo. A história se passa em Milão, como já vimos, num contexto social e moral característico do florescimento industrial. Observamos, então, que o tempo da narrativa é coerente com o tempo histórico. No tempo cronológico em que o narrador descreve a chegada de Giovanni em Milão, encontra-se uma analepse, ou seja, um movimento temporal em que se conta a condição social e política no passado, em relação ao período da história:

“Arrivato a Milano negli ultimi mesi del 1946, trovò da correggere le bozze in un giornale rosso, che in quegli

¹⁰⁵ TS, p. 177.

¹⁰⁶ TS, p. 84.

anni aumentava la tiratura approfittando della moda socialista.”¹⁰⁷

Outra analepse é encontrada em:

“Alla Alessandri la politica, le idee che si respiravano nei giornali, rimanevano fuori della porta, anche in quegli anni tutti politici, quando l’unanimità antifascista prese a spezzarsi.”¹⁰⁸

O tempo cronológico é freqüente, dando seqüência aos fatos. Podemos acompanhar, por exemplo, como se desenvolve o romance entre Giovanni e Emma a partir dos seguintes trechos:

“La ragazza giunse in marzo ...”¹⁰⁹

“Presero a parlarsi la domenica, dopo la cena, di notte.”¹¹⁰

“I giorni seguenti si incontrarono nella stessa confidenza ...”¹¹¹

“Alla fine di ottobre, due mesi dopo, faceva già inverno e già freddo.”¹¹²

“Nelle settimane dopo il loro amore fu come se si sciogliesse.”¹¹³

Em outros capítulos, também, o tempo cronológico é condensado, conferindo à narrativa um ritmo acelerado:

“Un giorno di luglio certi giovani ingegneri risalivano le rampe della scala ...”¹¹⁴

107 TS, p.32.

108 TS, p.33.

109 TS, p.35.

110 TS, p.35.

111 TS, p.41.

112 TS, p.42.

113 TS, p.75.

“Con un susseguirsi, un alternarsi di temporali e di afe
iniziarono in città le vacanze d’agosto.”¹¹⁵

Outros capítulos, ao contrário, apresentam um ritmo mais lento da narrativa, como se os fatos ocorressem pausadamente, remetendo-nos a um tempo mais subjetivo. No decorrer do enredo, dentre alguns exemplos, podemos citar a descrição da greve da Smai juntamente com a Zanini, pelo fato de apresentar-se mais ampliada, prolongando assim a história. Nesse capítulo aparecem somente alguns índices, como se o narrador freasse a história:

“Dopo qualche giorno la direzione della Smai espose un
avviso ...”¹¹⁶

“Una mattina a mezzogiorno ...”¹¹⁷

“Fu decretata una mattina l’occupazione della
fabbrica...”¹¹⁸

“In capo a due giorni il capo chiamò Aldo...”¹¹⁹

“...:ma che Giovanni tra mezzogiorno e le due, e la sera,
si mescolasse ai facinorosi lontani della Smai...”¹²⁰

Outro capítulo, que também apresenta um ritmo mais lento da narrativa, devido à omissão de quase todos os índices temporais, é o que descreve a participação de Giovanni numa reunião da Zanini:

¹¹⁴ TS, p.297.

¹¹⁵ TS, p.298.

¹¹⁶ TS, p.213.

¹¹⁷ TS, p.215.

¹¹⁸ TS, p.218.

¹¹⁹ TS, p.219.

¹²⁰ TS, p.219.

“Fuggiva alla sera dalla Alessandri, frequentava ogni settimana la sezione della Zanini.”¹²¹

“La prima riunione, seguente al sabato della passeggiata con Teresa, cadde un venerdì: una riunione straordinaria.”¹²²

“Quella sera nessuno si levava a discutere, nemmeno Aldo...”¹²³

Além do cronológico, em que se destacam o tempo histórico-social, as marcações, os acontecimentos e as datas, outro aspecto do tempo é o da cronometragem dos minutos. O tempo assume um papel relevante, sobretudo como influenciador do comportamento dos operários, fortemente submetidos a tempos de trabalho cada vez mais curtos, aos “tempos reduzidos” (*tempi stretti*) do título do romance:

“Una mattina, accompagnata da un cronometrista con orologio e tavoletta, giunse un’operaia di un altro reparto. In due ore la nuova fece 50 pezzi in più della media. [...] Una volta ebbe bisogno di recarsi al gabinetto e il cronometrista sospese l’esperimento senza calcolare quel tempo nel conto complessivo. [...] Al gabinetto non ci si va più. La facciamo in reparto-. Ma con questo sistema risultò che i tempi potevano essere più stretti.”¹²⁴

Outros trechos que também demonstram que os trabalhadores estão ligados a esse tempo são os seguintes:

“Per questo, per celebrare l’inizio del nuovo anno del 1950, del giubileo, un cronometrista, permeato a fondo dello spirito della direzione, tagliò i tempi alle presse.

¹²¹ TS, p.180.

¹²² TS, p.182.

¹²³ TS, p.185.

¹²⁴ TS, p.231-232.

[...] ma il cronometrista tirò per la sua strada, ignorando la crisi generale, impose i nuovi tempi.”¹²⁵

“La lancetta dei minuti scattava, piano, ma scattava, sui quadranti appesi all’officina, uno, due, cinque, all’attrezzaggio, al montaggio, nei magazzini, in fonderia e negli uffici.”¹²⁶

O fato de operários estarem tão subordinados ao tempo e ao ritmo de trabalho cada vez mais acelerado irá desencadear um comportamento de medo, gerando assim a impossibilidade do relacionamento humano. Tomamos como exemplo o seguinte trecho:

“L’operaio invece è inquieto perché si consuma e molti di loro sanno che si consumano. Teme sempre le operazioni aziendali, lo svecchiamento, la revisione dei tempi.”¹²⁷

“L’operaio conta ancora i soldi a lire e il tempo a secondi.”¹²⁸

Os operários estão submetidos ao tempo cronometrado, que gera a incomunicabilidade entre eles:

“Del resto molte operaie, sedute sul seggiolino, si sentivano chiuse dopo anni in mezzo a un bosco aggrovigliato dove ognuno bada a se stesso o al massimo ai propri vicini.[...]: avevano i minuti contati.”¹²⁹

A importância do tempo, como elemento determinante do comportamento alienado dos operários, marca a condição de trabalho solitário:

¹²⁵ TS, p.155.

¹²⁶ TS, p.237.

¹²⁷ TS, p.151.

¹²⁸ TS, p.152.

¹²⁹ TS, p.37.

“Emma lavorava in fabbrica, in mezzo agli altri, come da sola. Non le nascevano amicizie intorno. Dentro la sua officina il rumore le impediva di parlare, almeno che non strillasse.”¹³⁰

Marca, também, a luta contra o tempo, o clima de ansiedade e a conseqüente escravização dos trabalhadores:

“Alla sirena i più scattarono fuori, si diressero di corsa per non perdere un minuto, verso il cortile...”¹³¹

“... Alcuni addetti alle macchine non partecipavano all’assemblea, perché l’interruzione del loro lavoro sarebbe costata troppo cara...”¹³²

Todos os servidores da empresa fabril estão condicionados de tal modo que esse elemento temporal impede, e como que destrói, a sua capacidade de criar e de amar. O trabalho aumenta enquanto o tempo se reduz:

“Questi tecnici ... progettano per eliminare un gesto, per risparmiare un secondo; e pensano al lavoro anche di notte, perché viene lasciato ad essi un margine di responsabilità sufficiente a invaderli anche a letto. Tuttavia ogni mattina ritornano freschi e riducono al minimo i perditempi, amare, ammalarsi, passeggiare.”¹³³

O único elemento que aparentemente liberta esses verdadeiros escravos do trabalho contado é o tempo-máquina, ou seja, o dispositivo que lhes permite “comandar” as máquinas, ao invés de fazê-las produzir o trabalho alienado, criando assim a ilusão de que com esse artifício

¹³⁰ TS, p.36.

¹³¹ TS, p.21.

¹³² TS, p.12.

¹³³ TS, p.151.

podem pensar com maior autonomia nos problemas internos da fábrica e também sobre assuntos pessoais:

“La macchina funzionava da sola. Ma guai ad aver sbagliato. Durante il tempo-macchina l’operaio è fermo, in una attesa monotona, ma non stupida: può riflettere, se ne ha voglia, e il rumore non lo assorda; Aldo si preoccupava della Sezione, della commissione interna e della sua famiglia.”¹³⁴

Concluimos que o tempo, sem dúvida, é um aspecto relevante no romance, como é anunciado desde seu título. É ele que acarreta uma mudança no comportamento dos gestos, transformando os operários, pela redução do espaço disponível, em “engrenagens”, “máquinas”, “robôs”, ou seja, em seres humanos, que não refletem e nem mesmo criticam:

“Poi gli uomini conservavano il consueto atteggiamento monotono e meticoloso, a ridosso delle macchine, e benché vivi pareva che non spandessero in giro alcun alone di idee, di intenzioni, di libertà.”¹³⁵

“Questo era anche un modo, in quella fabbrica, di avere la coscienza tranquilla, poiché era ritenuto un merito non vedere, non sapere. Emma imitò le altre.”¹³⁶

“Ma la monotonia era sempre la stessa e i gesti a scatti si somigliavano a tutti.”¹³⁷

134 TS, p.134.

135 TS, p.236.

136 TS, p.37.

137 TS, p.163.

4.2. Língua e estilo de Ottiero Ottieri

Ao analisarmos o romance *Tempi stretti* percebemos que, nas descrições, a linguagem está concentrada na criação de determinada atmosfera, revelando uma prosa poética, cuja expressão é autenticamente lírica. Destacaremos, na seqüência, momentos em que ela se revela mais expressiva:

“Essi passarono accanto a un pezzo di prato ancora libero, vuoto, su cui strapiombava un’altissima fetta di casa senza finestre, una parete liscia e cieca. Alle due dopo mezzogiorno su quel viale, d’autunno già cade una luce rosea e grigia, di non lontano tramonto; le ciminiere sporcano il cielo di nero, il fumo sale verso quel tenue, malinconico colore. Ciuffi d’erba e sterpi sbruciacchiati resistevano ai margini del prato.”¹³⁸

A imagem acima referida é visual por excelência e nos faz ver os elementos integrantes de uma paisagem pictórica. Apresenta uma riqueza de cores que nos leva a um jogo de imagens, em que o concreto da construção árida tem como fundo a natureza. O *prato* verde é caracterizado como livre e vazio, remetendo-nos à liberdade dos campos ainda existentes nas zonas industriais. Em contraposição a esse espaço aberto, aparece, quebrando a imagem de liberdade, uma construção cinzenta, cujas paredes não têm janelas, são como que cegas, denunciando a ausência de luz. A periferia industrial, no outono, se reveste de uma cor rósea e cinza, uma mistura da cor do pôr-do-sol com

¹³⁸ TS, p.28.

o preto da fumaça das chaminés, que sobe, manchando o céu e dando-lhe um aspecto triste e melancólico. A imagem dos *ciuffi d'erba e sterpi sbruciacchiati* é significativa porque representa a degradação que a invasão desenfreada das indústrias causou na natureza.

Dependendo da estação do ano, a cidade muda de cor, assumindo assim aspectos diferentes. Na primavera ela parece mais movimentada, já no outono é mais deserta, fria, úmida e acinzentada, adquirindo uma tonalidade desbotada:

“Qui la periferia occidentale si diradava in vasti prati e immensi capannoni. Di primavera quella zona è adatta a passeggiare, alle coppie; ma d'autunno il freddo grigio la ricopre di umido scolorandola di un'erba ispida, bruciata.”¹³⁹

No inverno, a cidade torna-se escura como num dia de temporal, é envolvida por um clima carregado, em que as cores preto e amarelo prevalecem. Essa névoa que cobre a cidade é tão densa que aparenta ser uma grande nuvem cujos elementos *nebbia, fumo, neve, pioggia* e *polvere* estão todos reunidos, como que sufocando a cidade com seu peso. A neblina, a fumaça e o pó estão ligados ao cinza, a chuva remete à falta de cor e a neve, ao branco:

“Un'aria nera e gialla affogava Milano nel buio. L'oscurità era stata proprio durante le ore di mezzogiorno, come se la coltre contenesse nebbia, fumo, neve, pioggia e polvere, e simile a un temporale d'estate dovesse scoppiare: invece è un fenomeno lento d'inverno.

¹³⁹ TS, p.48.

La città si nasconde al chiuso nelle sue risorse artificiali e sotterranee.”¹⁴⁰

A imagem da cidade, no verão, desprovida de alguns elementos como a água, a grama e a terra, reforça ainda mais o seu aspecto artificial. Milão é comparada a uma caixa, cujo fundo é de asfalto e a tampa é representada pelo céu sombrio e opressor dos grandes centros industriais:

“D’estate era fresco solo il primissimo mattino [...]. Un filo d’acqua o d’erba o di terra non compariva nell’intiera città messa a nudo dal sole che la faceva ancora più artificiale come una scatola col fondo d’asfalto, i compartimenti di pietra, e un coperchio opprimente ma evanescente: era il cielo, distrutto dalle fiamme chiare della sua stessa luce.”¹⁴¹

O adjetivo *cieco* aparece algumas vezes como caracterizador das paredes, projetando nelas algumas sensações pessoais:

“Verso la città case altissime o con pareti cieche o punteggiate da finestre accese, ergono il ripido muro con cui Milano comincia sulla pianura.”¹⁴²

Esse aspecto da personificação é retomado abaixo, porque a palavra *riposa* se refere à cidade, animando-a:

“In queste ore la città davvero riposa ed è vuota. Le case, che al popolo servono soltanto da approdi, a cena sono abitate e gli abitanti stanno tranquilli; i più andranno a letto.”¹⁴³

¹⁴⁰ TS, p.99.

¹⁴¹ TS, p. 293.

¹⁴² TS, p.106.

¹⁴³ TS, p.70.

Esse recurso da projeção é bastante utilizado pelo autor na descrição da cidade, como no caso da luz caracterizada como cinza e anêmica: “... una luce grigia e anemica...”¹⁴⁴

Num passeio de trem que Emma e Giovanni fazem pelo centro e pela periferia o autor descreve a cidade pelos olhos da moça. Essas imagens apresentam-se como *flashes*, dando-lhe movimento:

“... Felice in cuor ma con l’aria annoiata, Emma contemplava dal finestrino gli infiniti negozi, le insegne vecchie, i bar moderni, le case ore altissime, ora basse, che fanno verso il cielo il profilo di un pettine rotto, in varie gradazioni di grigio. [...]. L’occhio non ne godeva. Anche i negozi erano monotoni poiché si ripetevano, a gruppi. I tram filavano vuoti.”¹⁴⁵

O autor revela claramente a sua fei o lírica nesse trecho, ao descrever poeticamente coisas comumente tão monótonas. Mostra-nos que os lugares focalizados são diversificados, apresentando um contraste entre moderno e antigo, alto e baixo. Essa riqueza de imagens é comparada ao perfil de um pente quebrado. A cor cinza   retomada como caracterizadora desse ambiente urbano, mas em suas várias tonalidades. O uso dos vocábulos *monótono*, *entendiada*, *cinza* e *vazio* reforça a idéia de que, para Emma, o cenário urbano era fastidioso e repetitivo. O autor descreve a sensa o feliz mas entendida da personagem.

144 TS, p.205.

145 TS, p.128.

Contrariamente ao ponto de vista de Emma, em outro lugar o autor revela que Teresa aprecia, nesse panorama, as vitrines e os bens de consumo, uma vez que ela fazia parte desse mundo, ao contrário de Emma. Essa mesma cidade assume, assim, valores diferentes quando vista pelos olhos de Emma e de Teresa, revelando-se, a partir desses enfoques, as diferenças de personalidade. Essa é a visão de Teresa:

“Prima di raggiungere il centro, percorse le vie tra la periferia e il cuore della città, le vie commerciali, animate, monotone, i quartieri di mezzo. Esse erano gonfie di merci, ma il brillio della ricchezza stava raccolto tutto nel centro, simile a un appartamento di lusso sotto un unico tetto [...]. Amava, di un amore che la rallegrava al termine della giornata, passeggiare lungo un panorama di oggetti e di vetrine: era il suo paesaggio.”¹⁴⁶

Vale ressaltar que o autor, ao descrever a cidade com suas avenidas amplas, nos dá a dimensão opressiva desses espaços. A grandeza da avenida Monza é comparada a um corredor sem fim, onde a enorme quantidade de casas contribui para uma imagem cada vez mais afunilada. Essa amplitude não nos liga à liberdade, mas à frieza e à monotonia. O tom cinza escuro, quase marrom, também reforça essa imagem urbana, revelando o aspecto anônimo e frio da cidade:

“Viale Monza è un corridoio interminabile; nella prima parte è chiuso da due file di case massicce, di un grigio tanto scuro che dà nel marrone...”¹⁴⁷

¹⁴⁶ TS, p.53-54,
¹⁴⁷ TS, p.129.

A seguir, o autor apresenta uma variedade de figuras da cena urbana como *segnalazioni, freccia, semafori, strisce e rete dei fili*. Essas imagens, descritas de modo colorido, com excesso de informações, sugerem-nos uma poluição visual. As árvores são *stecchiti* e representam o único elemento natural em meio aos demais:

“Le due ragazze si erano allontanate fino a una piazza rotonda, coperta dalla rete dei fili del tram, circondata da alberi stecchiti, e ricca di segnalazioni colorate, rotonde, a freccia, semafori, strisce bianche per terra...”¹⁴⁸

Como já enfatizamos, a cor cinza é significativa no romance porque serve para identificar variados aspectos de um estado de espírito sombrio e triste, por meio do qual o autor projeta o perfil da grande cidade industrial ou da aridez da vida operária:

“Si arrestava; ripartiva; salivano masse di gente grigia, spingendosi per la corsia e scendevano; ne salivano altre, con un continuo giro.”¹⁴⁹

Esse aspecto pode ser retomado abaixo:

“Marini fissò un momento il visetto grigio della ragazza e i suoi capelli lisci.”¹⁵⁰

O autor recorre a uma linguagem cheia de pontuações, períodos breves e, principalmente, à onomatopéia, para imitar o ritmo monótono da máquina:

¹⁴⁸ TS, p.49.

¹⁴⁹ TS, p.244.

¹⁵⁰ TS, p.147.

“L’operaio faceva delle pause, credevano che avesse cessato: riprendeva invece a ritmo lento: tum, tum, tum.”¹⁵¹

“Il tum tum della pressa da cento durava ancora e senza il consueto fragore di contorno, esplodeva pulito, fino a che si ridusse al silenzio.”¹⁵²

Essa linguagem é expressiva porque reproduz o incessante barulho das máquinas e mostra o quanto esse aspecto contribui para a incomunicabilidade dos trabalhadores, tornando-os solitários e cada vez mais silênciosos:

“- Ehi, tu, perché stai sempre zitta, bisogna cantare, abbiamo fatto tricche tracche abbastanza.”¹⁵³

A seguir, o ritmo compacto da máquina é comparado a um passo cadenciado e às batidas de um coração angustiado e inquieto:

“Intorno l’officina rombava col suo rumore compatto, su cui il tum tum di una grande pressa lontana batteva come un passo cadenzato, como un cuore affannato.”¹⁵⁴

Esse ritmo tornava-se, aos poucos, mais agudo e freqüente, como que ensurdecendo o corpo e a alma dos operários:

“Una pressa leggera si inseriva con un tan tan tan più acuto e frequente. Nei primi tempi Emma fu eccitata dal rumore; poi intontita; alla fine vi fece abitudine, diventando un po’sorda, di orecchie, di corpo e di anima.”¹⁵⁵

¹⁵¹ TS, p.163.

¹⁵² TS, p.238.

¹⁵³ TS, p.165.

¹⁵⁴ TS, p.36.

¹⁵⁵ TS, p.36.

O autor, ao utilizar o advérbio *meccanicamente* para descrever um comportamento humano, está atribuindo a ele uma característica da máquina. Esse advérbio reforça a idéia de que o homem de fábrica está se comportando cada vez mais de modo frio, automático e inconsciente, como as máquinas:

“... sostenendo un bicchiere con una mano e con l'altra afferrando meccanicamente una quantità di mandorle da un piattino d'argento.”¹⁵⁶

Outro aspecto importante dessa adaptação do homem à vida da máquina é o emprego de alguns vocábulos específicos do mundo da fábrica, como:

“Un conto è l'automatismo leggero, un conto è l'automatismo pesante.”¹⁵⁷

“... durante il tempo-macchina l'operaio è fermo ...”¹⁵⁸

“Qui la sincronia uomo-macchina era perfetta e ambedue correvano di volata ...”¹⁵⁹

Ma i compagni più vigili e riottosi erano chiamati schiene di vetro ...”¹⁶⁰

Em oposição aos *schiene di vetro*, considerados o lado fraco da classe operária, colocam-se os *schiene d'acciaio*, ou seja, os responsáveis pela seções:

“Questi tecnici senza fronzoli, schiene d'acciaio ...”¹⁶¹

¹⁵⁶ TS, p.85.

¹⁵⁷ TS, p.183.

¹⁵⁸ TS, p.134.

¹⁵⁹ TS, p.164.

¹⁶⁰ TS, p.135

Podemos destacar também outros vocábulos, a exemplo de:

“Concedevano ogni tanto un premio di bilancio, un premio di produzione.”¹⁶²

“Non si lasci irretire dalla mentalità di reparto, dalla mentalità operaistica.”¹⁶³

“Nelle ore vuote anche qualche direttore scendeva in infermeria, inebriato ma reso perplesso dalla fatica industriale: per costruire dei prodotti, tutta questa ira di Dio?”¹⁶⁴

A repetição de alguns vocábulos no romance é constante, reportando-nos ao mundo da fábrica como *licenziamenti*, *sciopero*, *lavori lenti*, *lavorazioni in serie*, *supersfruttamento*, *taglio dei tempi*, *organizzazione aziendale*, *azione sindacale*, *presse*, *nevrosi industriale* e *commissione interna*. Entre tantos, encontramos finalmente *tempi stretti*, sintagma carregado de uma tensão abrangente desse submundo automatizado, que serviu ao escritor para concentrar a temática geral do romance:

“ ... - Al gabinetto non ci si va più. La facciamo in reparto -. Ma con questo sistema risultò che i tempi potevano essere più stretti.”¹⁶⁵

A ocidentalização do mundo tecnológico desloca-se nesse período histórico para o grande desenvolvimento industrial capitalista norte-americano, com reflexo direto no crescente aumento de expressões

161 TS, p.151.

162 TS, p.156.

163 TS, p.64.

164 TS, p.296.

165 TS, p.232.

lingüísticas, dentre as quais destaca-se a palavra *boss*, cujo peso semântico influi diretamente no desejo dos executivos de estabelecerem modernas relações despersonalizadas e na quebra das relações humanas:

“ - Non voi. Il vostro *boss*. L’ho conosciuto bene ...”¹⁶⁶

Concluimos, a partir dos trechos estudados, que, apesar da linguagem com que o autor nos faz mergulhar numa realidade sombria, historicamente verídica, o romance se expressa num clima autenticamente poético. A capacidade do autor de partir da realidade e transfigurá-la no mundo da ficção nos é revelada seja pelo jogo de imagens, seja pela personificação, pela coisificação dos seres e pela onomatopéia, vigiados entretanto pela monotonia que está por toda parte. Além da variedade cromática na repetição exaustiva de adjetivos e vocábulos específicos que contribuem para o enriquecimento do seu estilo, podemos dizer que a linguagem de Ottiero Ottieri, apesar de extremamente lírica e sentimental, reflete perfeitamente o clima de um mundo industrial realista e sombrio.

¹⁶⁶ TS, p.266.

CONCLUSÃO

Neste trabalho, dentre as obras dos autores que fazem parte da literatura industrial, optamos por estudar com mais intensidade o romance *Tempi stretti* de Ottiero Ottieri, porque é reconhecidamente o melhor representante de um momento específico da história italiana, o da era tecnológica do século XX, revelando um clima psicológico e moral característicos dessa época. *Tempi stretti* é um romance em que a função de documento é um dos pontos decisivos para a elaboração ficcional. Desenvolvem-se aí forças modernas e dramáticas como o trabalho forçado dos operários, as reivindicações e a luta pela sobrevivência, o comportamento desumano de seres que trabalham, distraem-se, amam-se e competem entre as várias camadas sociais e, sobretudo, revela-se a sua transformação em máquinas, robôs. Ottieri, nesse romance, convida-nos a refletir profundamente sobre a dialética patrão-operário, homem-máquina, campo-cidade e homens-mulheres. Trata dos problemas decorrentes da era industrial, tais como a alienação e a despersonalização, como agente e não como mero

observador, apresentando uma visão objetiva do mundo industrial. Penetra no ambiente da fábrica como escritor-narrador. Na criação das personagens de perfil alienado e despersonalizado, o autor revela a inconsciência coletiva da condição em que se encontra a maioria dos trabalhadores. Em *Tempi stretti* a luta das classes subalternas se restringe à reivindicação por melhoria da condição de trabalho.

Concluimos que Ottieri, ao fixar um universo bem identificado na história do mundo moderno e especificamente da Itália, concentra a sua atenção em importantes dados da realidade, chegando a construir um estilo expressivamente realista e uma prosa poética autêntica.

Tudo o que pesquisamos serviu de experiência e amadurecimento. Cabe ainda dizer que aprendemos muito sobre a vida e a obra desse memorável escritor. Esperamos que esse trabalho represente uma referência a mais para os estudiosos da literatura industrial e que a leitura do romance *Tempi stretti* possa oferecer, ao nosso mundo de tecnologia e de industrialização mais avançadas, uma visão das feições desumanizadoras que esse mesmo mundo, paradoxalmente, é capaz de criar.

1. BIBLIOGRAFIA GERAL

- ABDALA Jr., Benjamin. *Introdução à análise da narrativa*. São Paulo: Scipioni, 1995.
- ARRUDA, José Jobson de Andrade. *A revolução industrial*. São Paulo: Ática, 1994. (Princípios).
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____ et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972. p.19-59.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1990. (Princípios).
- BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CADEMARTORI, Lígia. *Períodos literários*. São Paulo: Ática, 1990. (Princípios).
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1985. (Fundamentos).
- _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Tese e antítese*. 3.ed. São Paulo: Nacional, 1978.
- CANDIDO, Antonio, e outros. *Literatura e sociedade*. 5.ed. São Paulo: Nacional, 1976.
- CATALDO, Mario. *Storia dell'industria italiana*. Roma: Newton & Compton, 1996.
- CODO, Wanderley. *O que é alienação*. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Primeiros passos).
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1987. (Princípios).
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GANCHO, C. V. *Como analisar narrativas*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1993. (Princípios).

GINSBORG, Paul. La sinistra e il movimento operaio negli anni 50. In: _____. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. Torino: Einaudi, 1989. cap.6, p.250-282.

_____. Il "miracolo economico", la fuga dalle campagne, le trasformazioni sociali: 1958-63. In: _____. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. Torino: Einaudi, 1989. cap.7, p.283-343.

_____. Il centro-sinistra: 1958-68. In: _____. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. Torino: Einaudi, 1989. cap.8, p.344-395.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. 2.ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. O problema da revolução. In: _____. *Obras escolhidas*. Trad. Manuel Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1978. cap.2, p.237-272.

_____. Problemas de história e política. In: _____. *Obras escolhidas*. Trad. Manuel Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1978. cap.3, p.273-337.

LEITE, Lygia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1993. (Princípios).

LEVI, Fabio, LEURA, Umberto, TRANFAGLIA, Nicola. Il mondo contemporaneo. In: _____. *Storia d'Italia 2*. Firenze: La Nuova Italia, 1978. p.798-814.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p.47-99.

_____. *A teoria do romance*. Lisboa: Presença, s/d.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1989.

MASSAUD, Moisés. O romance. In: _____. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1967. p.157-341.

_____. *Dicionário de termos literários*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

- MERANI, Alberto L. *Psicologia e alienação*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Fundamentos).
- POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- PULLINI, Giorgio. Narrativa politico-sociale. In: _____. *Il romanzo italiano del dopoguerra: 1940-1960*. Milano: Schwarz, 1961. p.181-215.
- RAIMONDI, Ezio. L'industrializzazione della critica letteraria. In: _____. *Tecniche della critica letteraria*. Torino: Einaudi, 1983. p.27-61.
- _____. La filologia moderna. In: _____. *Tecniche della critica letteraria*. Torino: Einaudi, 1983. p.63-87.
- _____. Tecniche e strutture narrative. In: _____. *Tecniche della critica letteraria*. Torino: Einaudi, 1983. p.89-108.
- REIS, Carlos. *Técnicas da análise textual*. 3.ed. Coimbra: Almedina, 1992.
- _____. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Fundamentos).
- RONCORONI, Federico. *Testo e contesto*. 5.ed. Milano: Arnoldo Mondadori, 1986.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1983.
- _____. *A estrutura do romance*. Coimbra: Almedina, 1974.
- TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972. p.209-254.
- VILLARI, Rosario. *Storia dell'Europa contemporanea*. Roma: Laterza, 1985.
- WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. São Paulo: Europa América, 1976.

2. BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA:

- BARTHES, Roland. Artigianato letterario come risposta all'evoluzione industriale. In: BENJAMIN, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 1966. p.153-156.
- BENJAMIN, Walter. Esplorazioni e acquisizioni metodologiche. In: _____ . *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 1966. p.143-156.
- BORDONI, Carlo. Romanzo e rivoluzione industriale. In: BENJAMIN, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 1966. p. 195-202.
- CALVINO, Italo. Il mare dell'oggettività. In: _____ . *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. Torino: Einaudi, 1980. p.39-45.
- _____. La sfida al labirinto. In: _____ . *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. Torino: Einaudi, 1980. p.82-97.
- _____. Dialogo di due scrittori in crisi. In: _____ . *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. Torino: Einaudi, 1980. p.64-69.
- _____. L'antitesi operaia. In: _____ . *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. Torino: Einaudi, 1980. p.100-113.
- _____. La tematica industriale. *Il Menabò di letteratura*, Torino, n.5, p.18-21, 1962.
- ECO, Umberto. Industria e neovanguardia. In: BENJAMIN, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 1966. p.118-135.
- FORTI, Marco. Temi industriali della narrativa italiana. *Il Menabò di letteratura*, Torino, n.4, p.213-239, 1961.
- GIUDICE, Aldo, BRUNI, Giovanni. Il novecento: letteratura e industria, la civiltà atomica. In: _____ . *Problemi e scrittori della letteratura italiana*. Torino: Paravia, 1973. v.3, t.2, p.808-811.

- GRAMSCI, Antonio. Il novecento: lavoratori e cultura. In: GIUDICE, Aldo, BRUNI, Giovanni. *Problemi e scrittori della letteratura italiana*. Torino: Paraiva, 1973. v.3, t.2, p.470-471.
- _____. Il novecento: la classe operaia e la nuova civiltà. In: GIUDICE, Aldo, BRUNI, Giovanni. *Problemi e scrittori della letteratura italiana*. Torino: Paraiva, 1973. v.3, t.2, p.471-472.
- LUPERINI, Romano. Apogeo e crisi del neocapitalismo: 1956-1979: gli anni della contestazione e della "restaurazione progressista". In: _____. *Il novecento*. Torino: Loescher, 1981. parte 3, p.715-751.
- MANACORDA, Giuliano. Il momento delle neoavanguardie: letteratura e industria. In: _____. *Storia della letteratura italiana contemporanea: 1940-1975*. Roma: Riuniti, 1967. p.413-431.
- _____. Il momento delle neoavanguardie: la questione della lingua. In: _____. *Storia della letteratura italiana contemporanea: 1940-1975*. Roma: Riuniti, 1967. p.432-437.
- MANFREDI, Beppe. La società - fra denuncia e la contestazione. In: _____. *Angoscia e solitudine nel romanzo italiano contemporaneo*. Fossano: Esperienze, 1969. p.262-270.
- OTTIERI, Ottiero. Taccuino Industriale. *Il Menabò di letteratura*, Torino, n.4, p.21-94, 1961.
- PADULLÀ, Walter. *La letteratura del benessere*. Roma: Bulzoni, 1973. p.80-119.
- POLINESIO, Julia Marchetti. O tema industrial no conto. In: _____. *O conto e as classes subalternas*. São Paulo: Annablume, 1994. p.307-318.
- ROSA, Alberto Asor. Lo stato democratico e i partiti politici. In: _____. *Letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1982. v.1, p.615-643.
- _____. Il novecento: letteratura industriale e neoavanguardia. In: GIUDICE, Aldo, BRUNI, Giovanni. *Problemi e scrittori della letteratura italiana*. Torino: Paraiva, 1973. v.3, t.2, p.855-858.
- SALINARI, C., RICCI, C., SERRI, G. Letteratura e società industriale. In: _____. *Il novecento italiano*. Bari: Laterza, 1983. p.865-896.

_____. Letteratura e industria. In: _____. *Il novecento italiano*. Bari: Laterza, 1983. p.990-1000.

_____. Il 'gruppo 63' tra industria e letteratura. In: _____. *Il novecento italiano*. Bari: Laterza, 1983. p.1002-1006.

SCALIA, Gianni. Dalla natura all'industria. *Il Menabò di letteratura*, Torino, n.4, p.95-152, 1961.

_____. Lo scrittore e l'alienazione. In: BENJAMIN, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 1966. p.90-99.

SPAGNOLETTI, Giacinto. Ottiero Ottieri. In: _____. *Letteratura italiana: i contemporanei*. Milano: Marzorati, 1974. p.1603-1623.

_____. Aspetti dell'ultima narrativa: conclusione sulla narrativa attuale. In: _____. *Profilo della letteratura italiana del Novecento*. Roma: Gremese, 1975. cap.8, p.327-336.

SQUAROTTI, Giorgio Barberi (org.). O novecento: a literatura industrial. In: _____. *Literatura Italiana*. Trad. Nilson Carlos Moulin Louzada, Maria Betânia Amoroso, Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Nova Stella, Instituto Italo-Brasileiro, EDUSP, 1989. p.573-581.

SQUAROTTI, Giorgio Barberi, SANGUINETTI, Elio. Anni di narrativa. In: _____. *Poesia e narrativa del secondo Novecento*. Milano: Mursia, 1978. p.356-385.

STELLA, Simonetta Piccone. Letterati dentro l'industria. In: BENJAMIN, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 1966. p.186-195.

VITTORINI, Elio. Industria e Letteratura. *Il Menabò di letteratura*, Torino, n.4, p.13-20, 1961.

_____. Il ritardo del letterato. In: BENJAMIN, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 1966. p.84-89.

ZOLLA, Elémire. Il dibattito italiano degli anni sessanta: lo scrittore e la fabbrica. In: BENJAMIN, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 1966. p.73-83.

2.1 OBRAS DO AUTOR

OTTIERI, Ottiero. *Memorie dell'incoscienza*. Torino: Bompiani, 1954.

_____. *Tempi stretti*. Torino: Bompiani, 1957.

_____. *Donnarumma all'assalto*. Milano: Bompiani, 1959.

_____. *Taccuino industriale*. Torino: Bompiani, 1961.

_____. *La linea gotica*. Milano: Bompiani, 1963.

_____. *L'implagiatore di sedie*. Milano: Bompiani, 1964.

_____. *L'irrealtà quotidiana*. Milano: Bompiani, 1966.

_____. *I divini mondani*. Milano: Bompiani, 1968.

_____. *Il pensiero perverso*. Milano: Bompiani, 1971.

_____. *Il campo di concentrazione*. Milano: Bompiani, 1972.

_____. *Contessa*. Milano: Bompiani, 1976.

_____. *La corda corta*. Milano: Bompiani, 1978.

_____. *Di chi è la colpa*. Milano: Bompiani, 1979.

_____. *Il divertimento*. Milano: Bompiani, 1984.

2.2 OBRAS NARRATIVAS DE OUTROS AUTORES

ARPINO, Giovanni. *Una nuvola d'ira*. Milano: Mondadori, 1962.

BIANCIARDI, Luciano. *La vita agra*. Milano: Rizzoli, 1962.

CALVINO, Italo. *La speculazione edilizia*. Torino: Einaudi, 1957.

CALVINO, Italo. *La nuvola di smog*. Torino: Einaudi, 1958.

MASTRONARDI, Lucio. *Il calzolaio di Vigevano*. Torino: Einaudi, 1962. (ma prima in *Il Menabò*. Torino: Einaudi, 1959.

_____. *Il maestro di Vigevano*, ivi. Torino: Einaudi, 1962.

VOLPONI, Paolo. *Il memoriale*. Milano: Garzanti, 1962.

2.3 ARTIGOS SOBRE O ROMANCE *TEMPI STRETTI*

ABBATE, Michele. Scaffale. *Gazzetta del Mezzogiorno*, Bari, 9 mar. 1965.

BARTOLUCCI, Giuseppe. Letteratura e poesia. *Avanti*, Roma, 28 set. 1957.

BO, Carlo. Tre romanzi e un panorama rapido di scrittori d'oggi. *L'Europeo*, Milano, 24 nov. 1957.

BULGHERONI, Marisa. Tempi stretti: un romanzo nella fabbrica. *Gazzetta del Libro*, Milano, ott. 1957.

BUZZI, Giancarlo. Tempi stretti: il romanzo in fabbrica. *La Comunità*, 1957.

CHIARA, Piero. Vetrina del Libraio. *L'Italia*, Milano, 4 feb. 1958.

EMILIANI, Vittorio. Tempi stretti: uno scavo nella tristezza operaia. *Corrispondenza Socialista*, Roma, 8 mar. 1959.

FERRETTI, Gian Carlo. Tempi stretti. *L'Unità*, Roma, nov. 1957.

FRATTAROLO, Renzo. Galleria di scrittori italiani: Ottiero Ottieri. *Rassegna di cultura e vita scolastica*, Roma, nov.-dic. 1964.

GRAMIGNA, Giuliano. I tempi di Ottieri. *La Fiera Letteraria*, Roma, 1957.

GROSSI, Augusta. La vetrina del libraio. *Il Popolo Nuovo*, Torino, 22 nov. 1957.

MANACORDA, Giuliano. Arbasino e Ottieri. *Il Contemporaneo*, Roma, 12 ott. 1957.

- MARABINI, Carlo. Scaffaletto. *Il Resto del Carlino*, Bologna, 6 gen. 1965.
- MAURO, Walter. Tempi stretti. *Il Paese*, Roma, 24 ott. 1957.
- MILANO, Paolo. La tuta e la marsina. *L'Espresso*, Milano, 1 dic. 1957.
- _____. Ottiero Ottieri: scrittore della domenica. *Il Paese Sera*, Roma, 8 feb. 1963.
- ORLANDINI, Sergio. La diagnosi elaborata da Ottieri nell'ambito di tutte le grandi città. *Il lavoro nuovo*, Genova, 7 gen. 1965.
- PRISCO, Michele. Tempi stretti. *Leggere*, Roma, 8 dic. 1957.
- QUARANTOTTO, Claudio. Ottieri: Tempi stretti. *Gazzetta di Parma*, Roma, 3 dic. 1964.
- SALA, Alberico. Tempi moderni sul Naviglio. *Corriere d'informazione*, Milano, 23 ott. 1957.
- SERONE, Adriano. Nord e Sud in due romanzi. *L'Unità*, Roma, 8 nov. 1957.
- VERGANI, Guido. Tempi stretti. *Visto*, Milano, 9 nov. 1957.
- VIRDIA, Fernando. Tempi stretti: romanzo della condizione operaia. *La fiera letteraria*, Roma, 13 ott. 1957.
- _____. Narrativa e protesta operaia. *La voce repubblicana*, Roma, 10 ott. 1957.
- VIVALDI, Cesare. Un romanzo operaio. *Corrispondenza socialista*, Roma, 16 feb. 1958.
- VOLPINI, Valerio. Giovani scrittori: Ottiero Ottieri. *L'Italia che scrive*, Roma, giug. 1959.