

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus Araraquara

Diretor

Prof. Dr. Arnaldo Cortina

Vice-Diretor

Prof. Dr. Cláudio César de Paiva

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenadora

Prof^a. Dr^a. Juliana Santini

Vice-Coordenador

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editor responsável

Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Editores associados

Maria Célia de Moraes Leonel

Adalberto Luis Vicente



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

e-mail: itinerarios@fclar.unesp.br

homepage: www.fclar.unesp.br

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

LITERATURAS DE LÍNGUA ITALIANA

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n.43	p.1-234	jul./dez. 2016
-------------	------------	------	---------	----------------

Conselho editorial

Alfredo Bosi (USP)
Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evandro Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (UNL/Portugal)
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
João Roberto Faria (USP)
José Luís Jobim (UFF/UERJ)
José Luiz Fiorin (USP)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Lauro Frederico Barbosa da Silveira (UNESP-Marília)
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira (UFF)
Raúl Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/França)
Ronaldes de Melo e Souza (UFRJ)
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (USP)
Sandra Margarida Nitri (USP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Vera Bastazin (PUC-SP)

Comissão editorial

Adalberto Luis Vicente
Ana Luiza Silva Camarani
Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
Juliana Santini
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Maria Célia de Moraes Leonel
Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Wilton José Marques

Pareceristas deste número

Alexandre Bonafim Felizardo (UEG)
Alexandre de Melo Andrade (UFS)
Ana Cláudia da Silva (UnB)
Carolina Ribeiro Serra (UFRJ)
Elizabeth Santos Rocha (UNESP)
Gloria Carneiro do Amaral (USP/Mackenzie)
Karin Volobuef (UNESP)
Lucia Teixeira (UFF)
Márcia Valéria Zamboni Gobbi (UNESP)
Márcio Roberto do Prado (UEM)
Márcio Scheel (UNESP)
Maria de Lourdes Faria dos Santos Paniago (UFG)
Maria Lucia Outeiro Fernandes (UNESP)
Marie Helene Catherine Torres (UFSC)
Neiva Ferreira Pinto (UFJF)
Renata Marchezan (UNESP)
Renata Soares Junqueira (UNESP)
Sílvia Helena Telaroli de Almeida Leite (UNESP)
Sonia Pascolati (UEL)
Tania Mara Antonietti Lopes (UNESP)
Wilton José Marques (USFCAR)

Normalização

Renata Acácio Rocha

Revisão do português

Cristiane Passafaro Guzzi

Revisão do inglês

Nathalia Sorgon Scotuzzi

Editoração eletrônica

Eron Pedroso Januskeviciutz

Itinerários – Revista de Literatura / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. – Vol. 1, n. 1 (1990). – Araraquara : Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, 1990–

Semestral
Online
ISSN 0103-815x

I. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

CDD 800

Ficha catalográfica elaborada pela equipe da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp – Araraquara.

Indexada por: /Indexed by:

Web of Science (Thomson Reuters)
Emerging Sources Citation Index (Thomson Reuters)
LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts
(Ulrichsweb : <https://ulrichsweb.serialssolutions.com>)
MLA – International Bibliography (Modern Language Association/EBSCOhost, ProQuest)
OCLC – WorldCat - Clase and Periodica
Academic Search Alumni Edition (EBSCOhost)
Academic Search Elite (EBSCOhost)

Fuente Academica Plus (EBSCOhost)
Dietrich's Index Philosophicus (De Gruyter Saur)
IBZ – Internationale Bibliographie der Geistes und Sozialwissenschaftlichen Zeitschriftenliterature (De Gruyter Saur)
Internationale Bibliographie der Rezensionen Geistes und Sozialwissenschaftlicher Literatur (De Gruyter Saur)
GeoDados

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

PRESENTATION

Maria Célia de Moraes Leonel e Adalberto Luis Vicente 9

LITERATURAS DE LÍNGUA ITALIANA

LITERATURES IN ITALIAN

■ A semiótica da cultura no diálogo Lotman-Eco

The semiotics of culture in the Lotman-Eco dialogue

Ekaterina Vólkova Américo 15

■ Yambo: entre a desmemória e a rememoração

Yambo: between dismemory and rememoration

Paulo Fernando Zaganin Rosa 29

■ No meio do caminho havia algumas guerras: exílios, memórias e imagens nas relações entre a Itália e a ex-Iugoslávia

In the middle of the way there were some wars: exiles, memories and images in the relationships between Italy and the former Yugoslavia

Gabriela Kvacek Betella 43

■ Pier Paolo Pasolini lê Elsa Morante: uma conversa sobre a salvação do mundo pelos ragazzini

Pier Paolo Pasolini reads Elsa Morante: a talk about the salvation of the world through the ragazzini

Priscila Malfatti Vieira Corilow 59

■ Vasco Pratolini em dois tempos: a flor e a náusea

Vasco Pratolini in two times: the flower and the nausea

Giselle Larizzatti Agazzi 77

- *Si gira...: os cadernos de um operador na era da reprodutibilidade técnica*
Si gira...: the notebooks of an operator in the age of mechanical reproduction
Paula Regina Siega 93

- O personagem *inetto* em *una vita*, de Italo Svevo
The character inetto in Una vita, by Italo Svevo
Ivair Carlos Castelan 111

- Formação intelectual e espiritual dell'uomo moderno nel pensiero di Giacomo Leopardi
Intellectual and spiritual development: the self-cultivation of the modern man in Giacomo Leopardi
Gisele Batista da Silva 125

- A representação da morte em *Ultime lettere di Jacopo Ortis*: um olhar sobre o materialismo foscoliano
Death as portrayed in Ultime lettere di Jacopo Ortis: a look at the foscolian materialism
Karine Simoni e Karina Bez Batti 135

- Em busca de um *ethos* siciliano
On the search for a Sicilian ethos
Fabiano Dalla Bona e Roberta Barni 155

VARIA

- Drummond e Valéry: enigmas eventuais
Drummond and Valéry: eventual enigmas
Gustavo Ponciano Cunha de Oliveira e Jamesson Buarque de Souza 179

- A fuga das donzelas: um exercício de morfologia comparada
The runaway damsel: an exercise on comparative morphology
Rodrigo Cerqueira 197

RESENHAS / *REVIEWS*

■ A fenomenologia hermenêutica de Paul Ricoeur <i>Candice Angélica Borborema de Carvalho</i>	217
ÍNDICE DE ASSUNTOS	221
<i>SUBJECT INDEX</i>	223
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i>	225
ÍNDICE DE RESENHAS / <i>REVIEWS INDEX</i>	227

APRESENTAÇÃO

Este número da *Itinerários* – Revista de Literatura, cujo tema são as Literaturas de Língua Italiana, encerra uma série de volumes nos quais as literaturas estrangeiras modernas estiveram em foco. Com isso, pretendeu-se, contando sempre com a contribuição espontânea de pesquisadores de diversas regiões brasileiras e do exterior, oferecer aos leitores um pequeno, mas significativo panorama das diversas tendências dos estudos sobre literaturas estrangeiras na atualidade, permitindo-lhes ter um uma noção das principais abordagens, problemas e redes de conhecimento que essas literaturas mobilizam.

O artigo que abre o volume, intitulado “A semiótica da cultura no diálogo Lotman – Eco”, de autoria de Ekaterina Vólkova Américo, trata do diálogo teórico da semiótica da cultura de Iúri Lotman com a semiótica de Umberto Eco na ocasião da publicação, na União Soviética, do primeiro romance de Eco, *O nome da rosa*. Neste contexto, segundo a autora, houve uma ampliação do campo dos estudos semióticos na segunda metade do século XX, cujo resultado permitiu à semiótica abordar a cultura em geral e a cultura de massas em particular. O quinto romance de Umberto Eco, *A misteriosa chama da rainha Loana* é o objeto de estudo de Paulo Fernando Zaganin Rosa no segundo artigo, intitulado “Yambo: entre a desmemória e a rememoração”. Por meio da análise da personagem central do romance, Yambo, o autor discute as relações entre memória individual e memória coletiva, bem como a constituição das identidades individual e nacional italianas.

O terceiro artigo deste número, “No meio do caminho havia algumas guerras: exílios, memórias e imagens nas relações entre a Itália e a Ex-Iugoslávia”, de Gabriela Kvacek Betella, reúne algumas inferências sobre a condição do exílio na contemporaneidade por meio de observações sobre duas obras literárias escritas em italiano: o romance *Materada*, de Fulvio Tomizza, e as memórias de Elvira Mujcic, *Al di là del caos*, buscando demonstrar que esses autores transformaram a sensação vivida no seu presente, tempo que não oferece respostas, em criação literária. A seguir, em “Pier Paolo Pasolini lê Elsa Morante: uma conversa sobre a salvação do mundo pelos *Ragazzini*”, Priscila Malfatti Vieira Corilow trata do diálogo estabelecido por Pasolini com Elsa Morante, por meio de dois poemas de *Trasumanar e Organizar*, que constroem uma resenha crítico-poética do livro de poemas de Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*. Segundo a autora, estabeleceu-se entre os dois intelectuais italianos uma discussão ética e política suscitada pelo cenário italiano e mundial do pós-guerra. A trajetória ficcional do escritor florentino Vasco Pratolini é tema do quinto artigo, “Vasco Pratolini em dois tempos: a flor e a náusea”, de autoria de Giselle Larizzatti Agazzi. Detendo-se, sobretudo, em *Una*

trilogia italiana, a autora discute a gradativa perda da perspectiva revolucionária e o crescente estado de melancolia que se sobrepõe à utopia dos textos de juventude de Pratolini.

O sexto artigo da seção temática trata do romance *Si gira...*, de Luigi Pirandello. Em “*Si gira...: os cadernos de um operador na era da reprodutibilidade técnica*”, Paula Regina Siega analisa “os indícios presentes no romance que documentam e problematizam a irrupção do cinema no panteão das artes no início do século XX” por meio do confronto entre as ideias de Pirandello e Walter Benjamin a respeito da sétima arte. A seguir, Ivair Carlos Castelan, em “O personagem *inetto* em *Una vita*, de Italo Svevo”, discute o tema da *inettitudine* no romance de Svevo, problematizando-o e apontado seus diversos matizes.

Os dois artigos seguintes tratam de dois autores significativos da literatura italiana do século XIX. Em “Formazione intellettuale e spirituale dell’uomo moderno nel pensiero di Giacomo Leopardi”, Gisele Batista da Silva analisa o projeto de formação cultural e espiritual proposto por Leopardi como resposta ao processo de enfraquecimento da cultura italiana do século XIX, demonstrando que esse projeto se afirma na relação entre língua e literatura, pois esta “é capaz de elevar a língua à finalidade suprema de formação do homem”. No artigo seguinte, “A representação da morte em *Ultime lettere di Jacopo Ortis*: um olhar sobre o materialismo foscoliano”, Karine Simoni e Karina Bez Batti estudam o romance epistolar de Ugo Foscolo na perspectiva das ideias de morte física e morte metafórica, “a fim de verificar o materialismo de Foscolo sob a luz da filosofia atomista de Lucrécio”. Encerrando a seção dedicada à literatura italiana, o artigo “Em busca de um *ethos* siciliano”, de Fabiano Dalla Bona e Roberta Barni, propõe-se a discutir a identidade siciliana, servindo-se, para isso, da análise de discursos literários de escritores diversos. Segundo os autores, “o termo *sicilianismo* representa mais uma corrente identitária do que uma verdadeira definição de identidade. No entanto, o campo semântico do termo ‘identidade’ foi enriquecido com novas palavras dispostas a cobrir essa função: os termos *sicilianità* e *sicilitudine* expressam uma condição mais adequada, mais coerente com a mentalidade do siciliano, e foram beneficiados com o apoio dos maiores nomes da literatura local”.

A seção Varia deste volume da *Itinerários* reúne dois artigos, o primeiro trata da poesia de Drummond e o segundo, do teatro romântico brasileiro. No primeiro deles, “Drummond e Valéry: enigmas eventuais”, Gustavo Ponciano Cunha de Oliveira e Jamesson Buarque de Souza, propõem uma leitura de *Claro enigma* de Carlos Drummond de Andrade que questiona a costumeira oposição, estabelecida pela crítica, entre esse livro e *A rosa do povo*. A discussão é mediada pela epígrafe de Paul Valéry utilizada pelo poeta mineiro em *Claro enigma* (“*Les événements m’ennuient*”). O segundo e último artigo desta seção, intitulado “A fuga das donzelas: um exercício de morfologia comparada”, de autoria de Rodrigo Cerqueira, compara o tema da “fuga” em três peças teatrais do romantismo brasileiro (Martins Pena,

Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar) a fim de “demonstrar como suas variações dão conta de explicitar as soluções simbólicas encontradas pela forma literária para lidar com contradições reais da sociedade brasileira do período”. O volume completa-se com a resenha assinada por Candice A. B. de Carvalho do livro organizado por Marc-Antoine Vallé, intitulado *Du texte au phénomène: parcours de Paul Ricœur* (Paris: Éd. Mimesis, 2015. 188p). Segundo a resenhista, “os textos reunidos na coletânea contemplam os temas mais salientes de que trata a fenomenologia hermenêutica de Paul Ricoeur [...], que se deixam agrupar em três núcleos de abordagem, a saber: a dimensão corporal e/ou carnal da ontologia da compreensão, os pressupostos e funcionamento da hermenêutica, a concepção de ipseidade”.

*Maria Célia de Moraes Leonel
Adalberto Luis Vicente*



LITERATURAS DE LÍNGUA ITALIANA
LITERATURES IN ITALIAN

A SEMIÓTICA DA CULTURA NO DIÁLOGO LOTMAN-ECO

Ekaterina Vólkova AMÉRICO*

- **RESUMO:** No presente artigo, a semiótica da cultura de Iúri Lotman é apresentada no contexto do diálogo com o semioticista italiano Umberto Eco, tanto no campo teórico, ao comparar o modelo lotmaniano da dinâmica da cultura, com o conceito de “obra fechada” e “aberta” de Eco, quanto na ocasião da publicação, na União Soviética, do primeiro romance de Eco, *O nome da rosa*. O ensaio de Lotman “A saída do labirinto”, dedicado ao romance, traz uma possibilidade de acompanhar o diálogo entre dois grandes estudiosos do signo, um dos quais, para exemplificar as suas construções teóricas, recorre principalmente à cultura russa, enquanto o outro escolhe um gênero da literatura de massas, a novela detetivesca. Assim, torna-se evidente a ampliação do campo dos estudos semióticos, na segunda metade do século XX, como resultado da qual a semiótica passa a abordar a cultura em geral e a cultura de massas em particular.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Iúri Lotman. Umberto Eco. Semiótica da cultura. Cultura e literatura de massas. *O nome da rosa*.

A “imprevisibilidade” dos processos culturais e a “obra aberta”

As páginas a seguir têm a proposta de elucidar alguns aspectos da semiótica da cultura do estudioso da literatura, crítico e filósofo russo Iúri Lotman (1922-1993) no contexto de seu diálogo com o semioticista italiano Umberto Eco. Dada a complexidade e extensão da obra de ambos os autores, não objetivamos uma análise comparativa detalhada, destacamos apenas alguns pontos de convergência entre os teóricos do signo.

O diálogo entre os dois estudiosos do signo inicia-se a partir do próprio olhar sobre o desenvolvimento da semiótica como uma ciência independente ao longo do século XX. A essência da semiótica da cultura lotmaniana começou a se formar nos anos 1960, no âmbito da Escola Semiótica de Tártu-Moscou, e com base nas noções linguísticas a partir das quais surgiu o conceito de “sistemas modelizantes secundários”, isto é, sistemas secundários em relação à língua natural. Já nos

* UFF – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas. Niterói – RJ – Brasil. 24210-200 – katia-v@ya.ru

trabalhos posteriores, principalmente após a desintegração da Escola nos anos 1980, adquiriu um tom filosófico, ao lidar com a imprevisibilidade dos processos culturais universais. Segundo Umberto Eco (1991, p. 3), tal ampliação do objeto de análise era um traço universal da evolução dos estudos semióticos:

Relendo a história do nascimento do pensamento semiótico deste século, digamos, do estruturalismo genebrês aos anos sessenta, parece que no início a semiótica se apresenta como pensamento do signo; depois, cada vez mais, o conceito entra em crise, dissolve-se, e o interesse desloca-se para a geração de textos, para a sua interpretação, e para a variação das interpretações, para as pulsões produtivas, para o próprio prazer da semiose.

Ao constatar o distanciamento entre a linguística e a semiótica, Eco (1998, p. 121) afirma que “[...] nem todos os fenômenos comunicativos podem ser explicados com ajuda das categorias linguísticas.” Se nos primeiros anos da existência da escola de Tártu-Moscú os semióticos soviéticos provavelmente discordariam dessa afirmação, Lotman, em seus últimos trabalhos de cunho filosófico, chega à mesma conclusão.

Entre os fenômenos que transgredem as categorias linguísticas e aproximam os dois semioticitas está o conceito de “obras abertas”, tema central do livro homônimo de Eco, de 1962. Segundo o autor, tais obras inspiram o leitor a refletir, a criar os seus próprios códigos para decifrar o conteúdo. Em entrevista concedida no ano de 1966 a Augusto de Campos, ele relaciona esse termo com a literatura e a arte modernista:

O discurso aberto, que é típico da arte, e da arte de vanguarda em particular, [...] é ambíguo: não tende a nos definir a realidade de modo unívoco, já confeccionado. Como diziam os formalistas da década de 20 (com os quais a moderna teoria da comunicação está aprendendo muitas coisas), o discurso artístico nos coloca numa condição de “estranhamento”, de “despaisamento”; apresenta-nos as coisas de um modo novo, para além dos hábitos conquistados, infringindo as normas da linguagem, às quais havíamos sido habituados. (ECO, 2010, p. 280).

No trecho citado acima se destaca ainda a menção aos formalistas russos que podem ser apontados como precursores diretos não só da semiótica russa, mas, também, ocidental. Em outra parte da entrevista, Eco desenvolve a ideia do discurso aberto, afirmando que as obras-primas da arte são sempre abertas por resguardarem inúmeras possibilidades de leitura:

Assim, a mensagem não se consuma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de

sensibilidade e de cultura. O discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso a grande arte é sempre difícil e sempre imprevisível, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas. (ECO, 2010, p. 280).

Ao contrário do aberto, “[...] o discurso persuasivo, [...] quer levar-nos a conclusões definitivas; prescreve-nos o que devemos desejar, compreender, temer, querer e não querer.” (ECO, 2010, p. 280). Dessa forma, para Eco, a história da cultura consiste na coexistência desses dois discursos opostos. Dicotomia semelhante pode ser encontrada na obra de Lotman. Segundo ele, os momentos do desenvolvimento dinâmico da cultura são alternados pelas épocas de canonização. Esse esquema, que representa processos culturais como compostos por duas naturezas adversas que se alternam constantemente, nos remete às ideias do poeta simbolista e teórico da literatura Viatcheslav Ivánov (1866-1949), que dedicou à essa questão um ensaio intitulado “Duas forças no simbolismo moderno”, de 1908:

Parece-nos que, em todas as épocas da arte, dois momentos interiores, duas atrações profundamente encerradas na sua natureza, guiavam os seus caminhos e determinavam o seu desenvolvimento. Se nós considerarmos a capacidade mimética do homem, sua aspiração de reproduzir a imitação daquilo que ele havia observado e vivido, como um substrato constante da atividade artística [...], então os elementos dinâmicos da criação, as energias que a formam, as forças que a movimentam e que a estruturam serão reveladas em duas necessidades igualmente antigas, das quais uma nós chamaremos de necessidade de dar significado às coisas, e a outra de necessidade de transformá-las. (IVÁNOV, 2005, p. 200).

Esse esquema foi desenvolvido na obra dos formalistas russos, principalmente por Iúri Tyniánov (1894-1943), em seu ensaio “O fato literário” de 1924 (TYNIÁNOV, 1977, p. 255-270). Nele, a evolução das formas literárias é vista como uma alternância entre a automatização e desautomatização dos princípios artísticos. Retomando esse modelo, em “A cultura como intelecto coletivo e os problemas da inteligência artificial” (1977), Lotman atenta para o fato de que o texto criado por uma mente individual só será guardado na memória da sociedade se o “intelecto coletivo” o aceitar. Esse mecanismo ajuda a proteger a cultura da abundância incontrolável de novos textos. O surgimento de novos textos e a sua fixação é um processo cultural essencial que pode ser dividido nos seguintes estágios:

1. A cultura alcança uma “determinada maturidade estrutural” como resultado da qual “[...] surge uma necessidade de autodescrição, da criação, por essa cultura, do seu próprio modelo.”
2. A autodescrição da cultura “[...] deforma o objeto da descrição no sentido de sua maior organização [...]”. Com isso ela recebe uma “[...] organização mais rígida e alguns dos seus aspectos são declarados como não estruturais, ou seja, ‘inexistentes’. Acontece uma eliminação massiva de textos ‘errados’ da memória cultural. Os textos restantes são canonizados e passam a obedecer a uma estrutura hierárquica mais rígida.”
3. Como resultado desse enrijecimento, a cultura empobrece e perde o seu mecanismo propulsor, o dinamismo.
4. Em resposta a esse processo, os textos que antes se encontravam na periferia tendem a ocupar uma posição central e todo o processo recomeça. É nesse momento que a imprevisibilidade entra em cena, pois é difícil de prever quais das tendências periféricas passarão a ser dominantes (LOTMAN, 2001, p. 564-565).

O enrijecimento da cultura, portanto, seria caracterizado pela predominância das obras “fechadas” e “persuasivas”, sendo que essas últimas têm como objetivo reunir os conhecimentos, ensinar e induzir certas conclusões, ou seja, “[...] o discurso persuasivo tende a nos fazer chorar, a estimular as nossas lágrimas, como pode acontecer com uma fotonovela.” (ECO, 2010, p. 280). A menção do gênero de fotonovela nos leva a concluir que a cultura de massas seria um dos geradores importantes das obras fechadas.

O interesse de Eco pela cultura de massas tem uma longa história. Em seu livro *Apocalípticos e integrados* (1964), ele questiona a visão escatológica do destino da humanidade com a chegada da época da cultura de massas. Para Eco (2006), a cultura e a literatura de massas são fenômenos merecedores de uma profunda análise. Isso explicaria porque o autor de *Obra aberta*, alguns anos depois, recorreu a um dos gêneros mais populares da literatura de massas, à novela detetivesca, em seu livro *O nome da rosa*: estudar a cultura de massas significa gerar novos sentidos e, portanto, transformar um fenômeno “fechado” em “aberto” e imprevisível.

O nome da rosa em russo

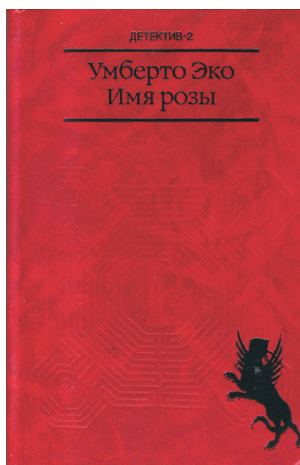
Lotman (1989, p. 468) recordava a sensação de “estranhamento” (utilizando o termo do formalista Víctor Chklóvski), surgida após a publicação de *O nome da rosa*:

Muitos críticos se surpreenderam com o fato de que ele, em 1980, tivesse mudado abruptamente de rumo e, ao invés da imagem comum de cientista estudioso, erudito e crítico, tivesse aparecido diante do público como autor de um romance incrível que logo obteve fama internacional, ganhou vários prêmios literários e serviu como base para uma adaptação cinematográfica também espetacular.

As linhas que acabamos de citar fazem parte do posfácio de Lotman à primeira publicação do romance *O nome da rosa* na então União Soviética (Figura 1). Um ano antes, em 1988, a obra estreou na revista *Literatura Estrangeira* (ECO, 1988). A tradutora de todos os romances de Umberto Eco para língua russa, Elena Kostiukóvitch (2011), comenta que embora ela tenha finalizado a tradução em 1985, a publicação não foi autorizada pelo governo porque “[...] o primeiro parágrafo do romance narra como as tropas soviéticas invadiram Praga, em 1968.” (KOSTIUKÓVITCH, 2011). Porém, com o abrandamento do regime, como resultado da *perestróika*, o romance foi finalmente lançado. Lotman, que conhecia muito bem e apreciava a obra do colega italiano, se propôs a participar da edição:

Iúri Mikháilovitch gostava muito de Eco. Lotman me ligou em 1988, depois de ler *O nome da rosa* publicado em uma revista e perguntou se era possível escrever o prefácio à edição em livro. [...] Ele escrevia o prefácio em Moscou, onde viveu durante duas semanas no prédio vizinho, e naquela época nós nos comunicávamos muito. Até passeávamos juntos [...] e conversávamos. Lotman fazia muitas perguntas para entender melhor o texto e poder escrever um prefácio realmente útil. (KOSTIUKÓVITCH, 2011).

Figura 1 – Capa da primeira edição russa de *O nome da rosa* (ECO, 1989)



Fonte: arquivo pessoal.

Na mesma época, Eco elaborou um prefácio à edição inglesa do livro de Lotman (1990) *The universe of the mind*. Nele encontramos provas de que Eco também acompanhava a trajetória científica de Lotman com muita atenção, tendo um conhecimento profundo dos escritos do semioticista russo:

A amplitude da obra científica de Iúri Mikháilovitch Lotman é extremamente grande. O seu círculo de interesses inclui: estética, poética, teoria da semiótica, história da cultura, mitologia e teoria do cinema; tudo isso além da sua matéria principal, a história da literatura russa. [...] Iu. M. Lotman é atraído por todos os assuntos: da análise dos fenômenos culturais, como jeans azul, ou das observações sobre demonologia ele passa com facilidade para a leitura filológica dos textos artísticos; da discussão dos problemas de interpretação ele chega aos paralelos inesperados da área de matemática ou biologia. (ECO, 1996, p. 403).

Assim como Eco foi um dos principais disseminadores da teoria lotmaniana no Ocidente, Lotman apresentou a obra do colega italiano, naquela época praticamente desconhecido na URSS, ao leitor soviético. Passados alguns anos os dois semioticistas se encontraram pessoalmente na Itália e, em 1998, já após a morte de Lotman, Eco finalmente visitou a Rússia, onde discursou na Universidade Estatal de Humanidades, em Moscou, e na revista *Literatura Estrangeira*, responsável pela primeira publicação do seu romance em russo. Tanto a pequena sala da revista, quanto o maior dos auditórios da Universidade estavam totalmente lotados.

O fato de que *O nome da rosa* é uma “obra aberta” escrita no gênero de “obra fechada” é capaz de deixar o leitor desnordeado e essa sensação foi expressa no título do ensaio de Lotman (1989): “A saída do labirinto”. Entretanto, o romance de Eco não foi primeira obra escrita no gênero da literatura de massas por um autor intelectual. Na literatura pós-modernista existem vários exemplos desse tipo de obras; podemos mencionar, por exemplo, o romance do escritor peruano Mario Vargas Llosa, *Tia Julia e o escrevinhador*, de 1977, em que foi abordado outro gênero da cultura de massas: a radionovela, precursora da telenovela moderna. Nele, as leis do gênero são violadas sem piedade: o “escrevinhador” das novelas, Pedro Camacho, enlouquece e emaranha todos os enredos de suas histórias que sempre terminam nas mais absurdas e terríveis catástrofes que decepcionam o público à espera do tradicional *happy end*. Aliás, muitos dos gêneros da literatura de massas são oriundos da literatura do século XIX, como o *Crime e castigo* de Dostoiévski. Na verdade é uma novela detetivesca ao contrário, pois ao invés de desvendar o assassino, o conhecemos desde o início. Tal procedimento permite a transferência do foco narrativo para o estado psicológico do protagonista.

No romance de Eco, a forma detetivesca é um “jogo” com o leitor com o objetivo de confundi-lo ou provocar o “estranhamento”, porém, ao contrário da

ideia formalista, aqui o procedimento desvia a atenção da forma para atraí-lo ao conteúdo:

No fim das contas, toda a linha detetivesca dessa estranha novela é totalmente encoberta por outros enredos. O interesse do leitor passa para outros acontecimentos e ele começa a perceber que, simplesmente, fez papel de bobo, que, ao evocar em sua memória a sombra do protagonista de “O cão de Baskerville” e de seu fiel companheiro-cronista, o autor lhe propôs participar de um jogo, enquanto ele mesmo joga outro, totalmente diferente. É natural que o leitor tente descobrir que jogo estão jogando com ele e quais são as suas regras. Ele mesmo passa a ser o detetive, porém as perguntas tradicionais que sempre perturbam todos os Sherlock Holmes, Maigrets e Poirots, quem e porque cometeu (comete) o crime (os crimes), são complementadas com questões muito mais complexas: para que e por que o engenhoso semioticista de Milão nos conta tudo isso. (LOTMAN, 1989, p. 469).

Lotman (1989, p. 469) observa que além da novela detetivesca, o gênero de *O nome da rosa* também pode ser definido como uma novela histórica, ambientada no século XIV. Não há de se surpreender com isso, pois Eco, além de semioticista, é também historiador desse período. Se Lotman não deixou nenhum livro dedicado estritamente à teoria e metodologia da semiótica da cultura, na maioria dos casos recorrendo à cultura e literatura russa dos séculos XVIII-XIX para exemplificar o seu raciocínio teórico, o que gera uma dificuldade em isolar o extrato teórico em sua obra, Eco, antes de *O nome da rosa*, publicou várias obras de conteúdo puramente teórico, como, por exemplo, o *Tratado geral de semiótica* (1975). Finalmente, para exemplificar as suas conclusões teóricas, Eco escreve um romance detetivesco histórico e recorre à sua especialidade: a época medieval. Certamente, o referido período também foi escolhido por ser “fechado” e “dogmático” ao extremo, ou então, utilizando a terminologia de Lotman, eram tempos de “canonização”, caracterizados pelo acúmulo da memória cultural.

Na tentativa de encontrar a “saída do labirinto” criado por Eco, o leitor se vê obrigado a assumir o papel de um semioticista para descobrir a ordem que regula o aparente caos dos acontecimentos sangrentos no convento, ou seja, a sua “estrutura codificadora” (LOTMAN, 1989, p. 474). Quem guia o leitor nesse labirinto é o “detetive” Guilherme de Baskerville, que, apesar da alusão à obra de Conan Doyle induzida pelo autor, se transforma gradativamente em um verdadeiro estudioso de signos: “Guilherme não é um detetive que compara as provas sem errar; ele é um semioticista que sabe que o mesmo texto pode estar codificado por meio de vários códigos, enquanto o mesmo código pode gerar textos diferentes.” (LOTMAN, 1989, p. 474).

Aqui Lotman se refere à ideia de texto como “gerador de diferentes sentidos”, uma das mais importantes na sua própria obra. Eco (1991, p. 286-287) destaca essa característica da teoria lotmaniana em *Semiótica e filosofia da linguagem*.

Não é por acaso que Guilherme de Baskerville procura resposta para suas perguntas justamente na biblioteca: é uma metáfora da memória cultural da humanidade. Para Lotman (2001, p. 652), memória é um mecanismo complexo que, por um lado, enriquece e, por outro, enrijece a cultura:

Assim, já nas primeiras etapas do comportamento humano [...] podemos supostamente destacar duas tendências opostas que, entretanto, têm uma estrutura semelhante. A primeira representa uma ampliação das possibilidades do comportamento gestual e a criação de novos tipos de ritualização; a segunda inclui a limitação, seleção e fixação na memória coletiva, relacionadas à condensação do material.

O processo de seleção, por parte do coletivo, dos textos que ficarão ou não em sua memória, foi descrito por Piotr Bogatyriov e Roman Jakobson no ensaio “O folclore como forma específica de arte”, de 1929. Utilizando os termos de Saussure, os autores comparam o folclore com a *langue* e a arte individual com a *parole*. Para que uma obra se torne folclórica, ela precisa passar pela “censura” do coletivo, ou seja, ser aceita por ele:

Suponhamos que um membro de um certo coletivo tenha criado algo individual. Se essa obra oral, criada por um indivíduo, por alguma razão, tornar-se inaceitável para o coletivo, se os outros membros do coletivo não a assimilarem, ela é condenada à morte. (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 30).

Embora aqui se trate da aceitação de uma obra folclórica, esse mecanismo pode ser comparado ao funcionamento da memória cultural da humanidade, analisada por Lotman. Nela, *langue* e *parole* representariam duas naturezas contraditórias, porém mutuamente necessárias: “No fenômeno da arte podem ser destacadas duas tendências opostas: a tendência à repetição daquilo que já é conhecido e a tendência à criação do absolutamente novo.” (LOTMAN, 2001, p. 133).

No romance de Eco, ambas as tendências são personificadas: Guilherme simboliza a eterna busca da humanidade pelo progresso, enquanto o inquisidor Jorge representa a estagnação dogmática. Na ótica lotmaniana, ambos os processos são essenciais para a dinâmica da cultura:

Dessa forma, os processos dinâmicos na cultura se constroem como uma espécie de oscilação do pêndulo entre o estado de explosão e o estado de organização que se realiza por meio do progresso gradual. O estado de explosão se caracteriza

pelo momento em que todas as contraposições são igualadas. Aquilo que era diferente aparece como igual. Assim, tornam-se possíveis os saltos inesperados para as estruturas organizacionais totalmente imprevisíveis. (LOTMAN, 2001, p. 135-136).

De acordo com Lotman (1989, p. 477), em *O nome da Rosa*, o momento explosivo, o imprevisível, é representado pelo riso, pela segunda parte da *Poética* de Aristóteles que ameaça abalar o cânone. Aqui, encontramos alusões claras ao conceito de carnavalização de Mikhail Bakhtin, tema central do seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1940). Nessa obra, Bakhtin (1987, p. 3-4) também destaca duas tendências conflitantes que coexistem ao longo da história da humanidade:

O mundo infinito faz formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível.

Se Bakhtin e Eco se referiam à época medieval em que a cultura popular estava em oposição à cultura oficial, no século XX a situação mudou: o pêndulo oscilou e a cultura de massas virou oficial. O folclorista russo Serguei Nekliúdiv, também participante da Escola de Tártu-Moscou, chama esse novo período de “pós-folclore”¹. A ideia de pós-folclore está relacionada à morte das antigas formas da cultura popular, resultante da migração de grande parte de população para as cidades no início do século XX e da formação da nova cultura urbana. Gradativamente, a cultura de massas tornou-se a mais forte manifestação do pós-folclore. É sintomático que um dos últimos ensaios de Lotman (1997, p. 821) tenha sido dedicado à literatura de massas, vista como um campo extremamente produtivo para os estudos semióticos: “[...] o conflito entre a imagem da cultura, criada por seus teóricos, e a consciência de massas nos permite compreender as contradições reais da cultura como um fenômeno integral.”

Curiosamente, no final dos anos 1980, Lotman também se voltou, de certa forma, para os gêneros da cultura de massas ao gravar para a televisão um ciclo de palestras sob o título “Conversas sobre a cultura russa” (*Bessiédy o rússkoi kultúre*). As palestras competiam, em termos de audiência, com a exibição da primeira novela estrangeira na televisão soviética, *A escrava Isaura*, que ocorreu na mesma época

¹ Cf. site “Folclore e pós-folclore: estrutura, tipologia, semiótica” junto à Universidade Estatal Russa de Humanidades (RGGU - Moscou, Rússia): RUTHENIA (2017).

e marcou o fim da *perestroika* e o início da nova era em que a cultura de massas ganhou uma dimensão jamais vista antes.

Final aberto

A característica essencial do século XX é a intensa massificação da cultura, como resultado da qual surge a orientação da arte de massas para a satisfação obrigatória dos gostos do público consumidor. No entanto, o artista não somente obedece à demanda do coletivo como também tem capacidade de “esculpir” os seus gostos. Nas palavras de Walter Benjamin (1975, p. 29-30):

Sempre foi uma das tarefas essenciais da arte a de suscitar determinada indagação num tempo ainda não maduro para que se recebesse plena resposta. A história de cada forma de arte comporta épocas críticas, onde ela tende a produzir os efeitos que só podem ser livremente obtidos em decorrência de modificação do nível técnico, mediante uma nova forma de arte. Daí porque as extravagâncias e os exageros que se manifestam nos períodos de suposta decadência nascem, na verdade, no âmago da arte, o mais rico centro das forças.

Na semiótica da cultura de Lótman, a coexistência entre o individual e o coletivo, periférico e central é responsável pelo surgimento de novos textos e pela dinamicidade dos processos culturais. A arte, a linguagem por meio da qual a cultura se expressa, por sua vez, tem o poder transformador e essa ideia é especialmente típica para a cultura e literatura russa: “Aqui nos aproximamos do traço essencial da literatura russa em geral. Desde o início da Idade Média até os últimos tempos, o escritor pressupunha, tacitamente, que a única justificativa da sua atividade era a transformação da vida.” (LOTMAN, 1997, p. 711).

Lótman (2001, p. 660) relaciona o momento em que a arte se encarregou dessa tarefa à Renascença, “[...] quando nos limites dos países católicos ocorreu a dessacralização da cultura, fato causador do diálogo dramático entre as formas sacrais e não-sacrais da cultura e da arte.” Como resultado desse conflito, o lugar da arte sacralizada foi preenchido pela arte profana, como fez, por exemplo, a literatura de ficção:

Como exemplo característico pode servir a literatura russa que, começando no século XVIII até Gógol, Dostoiévski e L. Tolstói, encarregou-se da função que, na cultura medieval, possuía o caráter sagrado. A arte (e antes de tudo a literatura) apropriou-se da função religiosa e ética que não lhe pertencia. (LOTMAN, 2001, p. 660).

O desejo de transformar a vida por meio da arte também era próprio dos semioticistas de Tártu-Moscú e, em especial, a Iúri Lótman, pois a semiótica da cultura, de certa forma, é uma tentativa de encontrar ordem no caos da realidade. Provavelmente, Eco guiou-se pelo mesmo desejo ao “abrir” um gênero fechado. Porém, nos últimos trabalhos de Lotman, a sua convicção de que a arte e os estudos semióticos sejam capazes de transfigurar a realidade foi abalada por processos destrutivos que acompanharam a queda da União Soviética. A cultura e a literatura, compreendidas como uma tradição erudita herdada dos escritores, poetas e artistas dos séculos anteriores, rapidamente começaram a ceder às exigências da nova sociedade de consumo. Essa é a razão do pessimismo que sentimos em seus últimos textos: “Agora, quando essa fê começa a enfraquecer, a literatura se encontra em uma trágica encruzilhada: manter a sua tradição nacional secular ou transformar-se em uma leitura para diversão.” (LOTMAN, 1997, p. 711).

Hoje, passados mais de vinte anos, a questão levantada por Eco e Lotman ainda continua sem resposta: seria a hegemonia atual da cultura de massas apenas uma etapa natural, necessária e enriquecedora ou o fim da cultura como a conhecemos?

AMÉRICO, E. V. The semiotics of culture in the Lotman-Eco dialogue. **Itinerários**, Araraquara, n. 43, p. 15-27, jul./dez. 2016.

■ **ABSTRACT:** *In this paper we present some considerations about Yuri Lotman's semiotics of culture in the context of his dialogue with the Italian semiotician Umberto Eco in the theoretical field, by comparing Lotman's model of cultural dynamics with Eco's concept of "closed" and "open work", and also on the occasion of the publication in the Soviet Union of Eco's first novel The name of the Rose. Lotman's essay "The exit of the labyrinth", dedicated to this novel, brings an opportunity to follow the dialogue between two great scholars of sign, one of which, to exemplify his theoretical constructs, mainly relies on Russian culture, while the other chooses a genre of mass literature, the detective novel. This comparison shows clearly the expansion of the field of semiotic studies in the second half of the twentieth century as a result of which semiotics starts to analyze culture in general and mass culture in particular.*

■ **KEYWORDS:** *Yuri Lotman. Umberto Eco. Semiotics of culture. Mass Culture and literature. The name of the rose.*

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, W. et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 11-34. (Os pensadores; v. 48).

BOGATYRIOV, P.; JAKOBSON, R. O folclore como forma específica de arte. Tradução Ekaterina Vólkova Américo. In: BERNARDINI, A. F.; PIRES FERREIRA, J. (Org.). **Mitopoéticas**: da Rússia às Américas. São Paulo: Humanitas, 2006. p. 29-44.

ECO, U. O nome da rosa = Имя розы. **Literatura Estrangeira = Иностранная литература**, Moscou, n. 8-9, 1988.

_____. **O nome da rosa = Имя розы**. Moscou: Knijnaia Palata, 1989.

_____. **Semiótica e filosofia da linguagem**. São Paulo: Ática, 1991.

_____. Prefácio à edição inglesa = Предисловие к английскому изданию. In: LOTMAN, I. **No interior dos mundos pensantes = Внутри мыслящих миров**. Moscou: Iazyki Rússkoi Kultúry, 1996. p. 405-414.

_____. **A estrutura ausente = Отсутствующая структура**. São Petersburgo: 1998.

_____. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

IVÁNOV, V. Duas forças no simbolismo moderno. In: CAVALIERE A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (Org.). **Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental**. São Paulo: Humanitas, 2005. p. 197-244.

KOSTIUKÓVITCH, E. **Quero traduzir apenas Eco = Переводить хочу только Эко**. [24 nov. 2011]. Entrevistador: Aleksei Iúdin. Disponível em: <http://booknik.ru/context/all/umberto_eco/>. Acesso em: 28 nov. 2015.

LOTMAN, I. A saída do labirinto = Выход из лабиринта. In: ECO, U. **O nome da rosa = Имя розы**. Moscou: Knijnaia Palata, 1989. p. 464-481.

_____. **The universe of the mind**: a semiotic theory of culture. Translated by Ann Shukman and introduction by Umberto Eco. London: I. B. Tauris & Co., 1990.

_____. **Sobre a literatura russa = О русской литературе.** São Petersburgo: Isskustvo-SPB, 1997.

_____. **Semiosfera.** São Petersburgo: Iskústvo-SPB, 2001.

RUTHENIA. Disponível em: <<http://www.ruthenia.ru/folklore/>>. Acesso em: 23 fev. 2017.

TYNIÁNOV, I. O fato literário = Литературный факт. In: TYNIÁNOV, I. **Poética. História da literatura. Cinema = Поэтика. История литературы. Кино.** Moscou, 1977. p. 255-270.

Recebido em 28/10/2016

Aceito para publicação em 22/05/2017



YAMBO: ENTRE A DESMEMÓRIA E A REMEMORAÇÃO

Paulo Fernando Zaganin ROSA *

- **RESUMO:** Umberto Eco é autor de vários textos teóricos fundamentais para a compreensão da obra de arte contemporânea. Em 1980, o teórico fez a sua primeira experiência como romancista, com a publicação de *O nome da rosa*, ao qual seguiram-se outros seis romances. Para este trabalho, usaremos o quinto romance de Eco, intitulado *A misteriosa chama da rainha Loana* (2005), uma edição rica de material ilustrativo e mistura de documentos que remetem aos anos de 1930-40, apresentando um panorama da Itália naquele período. O protagonista, um bibliófilo, que atende pelo apelido de Yambo, perde a memória pessoal, mas mantém intacta aquela livresca. Para tentar recuperá-la, retorna à antiga casa de sua família, localizada em Solara, nas montanhas do Piemonte, onde acaba se deparando, em grande parte, com objetos e informações que correspondiam à sua juventude – o Fascismo e a Segunda Guerra na Itália. Sendo assim, nosso objetivo será o de verificar de que forma a presença desses elementos resulta em um texto literário capaz de discutir as relações entre memória individual e memória coletiva, bem como a constituição das identidades individual e nacional italianas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Umberto Eco. *A misteriosa chama da rainha Loana*. Literatura italiana. Poética da memória.

O romance *A misteriosa chama da rainha Loana* (2005), de Umberto Eco, tem como protagonista Giambattista Bodoni, um colecionador e vendedor de livros antigos, que vive em Milão e atende pelo apelido de Yambo. Certo dia, ao despertar de um coma, cuja causa não nos é revelada, descobre que perdeu sua memória pessoal e afetiva, aquela que constituiria seu ser e sua própria história, embora preserve a memória coletiva. Ele sabe escovar os dentes e dirigir um automóvel, recorda-se de quem foi Júlio Verne e de qual é a capital do Japão, mas não consegue se lembrar quem foram seus pais ou se é casado e se tem filhos: Yambo perde completamente os laços afetivos consigo mesmo e com as pessoas que conheceu e conviveu.

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Assis – SP – Brasil. 19806-900 – doctorzaganin@hotmail.com

Para entender os conceitos relacionados ao processo da memória, é fundamental recorrermos às ideias elaboradas, em 1925, por Maurice Halbwachs, uma vez que é a partir de seus estudos que se pensa em uma dimensão da memória que ultrapassa o plano individual. De acordo com o teórico, as memórias de um indivíduo nunca são só suas e nenhuma lembrança pode existir apartada da sociedade: “Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós.” (HALBWACHS, 2006, p. 30).

Para Halbwachs (2006), a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, posto que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo. De acordo com o autor, a origem das ideias, reflexões, sentimentos, paixões que atribuímos a nós são, na verdade, inspiradas pelo grupo: “Não há lembranças que reaparecem sem que de alguma forma seja possível relacioná-las a um grupo.” (HALBWACHS, 2006, p. 42).

No ensaio intitulado “A memória em *A misteriosa chama da rainha Loana*”, Igor Salomão Teixeira (2007) considera oportuna esta obra de Umberto Eco para que se discuta as relações entre memória individual e coletiva no âmbito dos signos e dos sinais, tão próprios à semiótica. O estudioso acredita que os símbolos e os conceitos relacionados à memória, presentes neste romance, podem contribuir para o debate acerca desta temática (TEIXEIRA, 2007, p. 66).

Como é possível observar, a discussão sobre a memória e suas tipologias começa já nas primeiras páginas do romance de Eco, quando o narrador usa da voz de um dos personagens, Dr. Gratarolo, para apresentar e diferenciar os tipos de memória (ECO, 2005a, p. 18). Segundo o médico, a memória estaria situada em áreas cerebrais não definidas e se dividiria em dois tipos: implícita e explícita. O primeiro tipo seria aquela da recordação automática, da qual os homens sequer têm consciência de ter e de usá-la. Já no caso da memória explícita, além de se recordar das coisas, sabe-se que se está recordando. Esta última subdividir-se-ia também em dois tipos: a semântica (ou coletiva) e a autobiográfica (ou episódica). A primeira é aquela com a qual se sabe, por exemplo, quem foi Napoleão Bonaparte. São as lembranças do tempo da escola, as frases feitas, que são as primeiras a se formarem na mente de uma criança e que a acompanham por toda a vida. Por sua vez, a memória autobiográfica é aquela que estabelece um nexos entre o que somos hoje e o que fomos no passado, cria um entrelaçamento entre os episódios de nossa vida, é a nossa memória afetiva.

A tentativa do personagem Yambo de construir sua trajetória de sessenta anos em busca de sua identidade, pode remeter também ao clássico *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), de Marcel Proust (1871-1922), que procurava recuperar o passado a partir de fragmentos materiais e experiências sensitivas. Conforme observa Teixeira (2007, p. 68), Proust “[...] descartava o esforço intelectual e

deliberado de lembrar, pois esse seria sempre uma construção, em nada recuperando o passado, e sim, revisitando-o.” O escritor francês considerava como caminho da redescoberta, o acaso da coincidência de um objeto com a sensação de experimentá-lo como outrora, involuntariamente.

Sobre essa questão, recorremos aqui ao estudo realizado por Jacy Alves de Seixas (2004), no artigo intitulado “Percurso de memórias em terras de história: problemáticas atuais”, que está inserido na obra *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão possível*, organizado por Stella Bresciani e Márcia Naxara.

As reflexões de Seixas (2004) fazem parte de uma pesquisa mais ampla sobre a “memória histórica” compreendida como “a memória de todas as memórias”. Sendo assim, investiga os entrelaçamentos que se estabelecem entre os dois universos a partir de um enfoque que transcende a divisão de disciplinas, usando como aporte as produções de Marcel Proust e do filósofo Henri Bergson.

De acordo com Seixas (2004, p. 45, grifo do autor), tanto Proust como Bergson atentam, em muitas passagens de suas obras, para o fato de que seria mais legítimo falar-se de “memórias” no plural: “[...] memórias (e esquecimentos) desiguais e de estatutos diversos que ocupam *lugares* diferentes nos diversos *planos* que constituem a memória em seu percurso [...]”, memórias que, de alguma forma, não possuem o mesmo alcance e nem a mesma consistência.

Esta distinção possibilitou a Proust criticar profundamente a memória intelectual (voluntária). O escritor francês atribuía pouco valor à inteligência, acreditando que somente fora dela seria possível apreender alguma coisa das próprias impressões passadas.

De forma semelhante, para Bergson a memória voluntária não atingiria o pleno estatuto da memória, configurando “[...] uma memória menor, essencial à vida, porém corriqueira e superficial, pois atada ao hábito e à ‘vida prática’, à repetição passiva e mecânica.” (SEIXAS, 2004, p. 45). Para Bergson a memória voluntária estaria inserida no presente do mesmo modo que outras práticas cotidianas, como o ato de andar ou de escrever. Ao invés de representar o passado, ela meramente o executa, tratando-se de um ato de repetição, sensorial e motor.

O filósofo e o escritor franceses concordam também que a memória voluntária é uma memória uniforme e, em certa medida, enganadora, uma vez que atua com imagens que mesmo representando a vida, não guardam nada dela. Para ambos, a memória que verdadeiramente romperia com o hábito e com todo e qualquer esforço vão de busca e captura intelectual do passado seria a memória involuntária:

Com a noção de *memória involuntária* atingimos, tanto na ótica bergsoniana quanto na proustiana, um outro plano da memória humana, somos conduzidos a uma memória ‘mais elevada’, à ‘verdadeira memória’. Espontânea, ela é feita de imagens que aparecem e desaparecem independentemente de nossa

vontade, revela-se por ‘lampejos bruscos, mas se afasta ao mínimo movimento da memória voluntária’. (SEIXAS, 2004, p. 46, grifo do autor).

Para Proust a memória involuntária, instável e descontínua, não serviria apenas para preencher os espaços em branco, mas conjecturaria as próprias lacunas, construindo-se com elas. Sempre carregada de afetividade, a memória involuntária retornaria “inteira” com suas tonalidades emocionais, imergindo, irrompendo, atravessando e vencendo obstáculos. (SEIXAS, 2004, p. 47).

No romance de Eco, a memória involuntária vem denominada por Yambo como “misteriosa chama”, expressão utilizada sempre que o protagonista sente que está próximo de recuperar seu passado autobiográfico, como na passagem do romance em que passeia por um mercado de pulgas com sua esposa Paola e, ao visualizar a capa de uma revista em quadrinhos do Mickey, cujo título era “O tesouro de Clarabela”, recorda-se não apenas de dados referentes à publicação, mas também de detalhes sobre o conteúdo daquela edição.

Num primeiro momento, Yambo acredita que fosse normal conhecer aquela história, porém, Paola atenta para o fato de que talvez tenha sido a imagem da capa que fez evocar aquela recordação no marido:

“Mas como você pode saber tudo isso?”

“Todo mundo sabe, não?”

“Não, claro que nem todo mundo sabe”, disse Paola excitada. “Essa não é a memória semântica. Essa é a memória autobiográfica. Você lembrou de uma coisa que o impressionou quando era criança! E o que evocou tudo foi a capa.”

“Não, não a imagem. Talvez o nome, Clarabela.”

[...]

“Nunca sairei disso, Paola. Nunca penetrarei na caverna.”

“Mas você se lembrou num repente da história das duas árvores.”

“Proust recordava pelo menos três. Papel, papel, como todos os livros desse apartamento, mais os do estúdio. Tenho uma memória de papel.”

“Desfrute do papel, visto que as *madeleines* não lhe dizem nada. Você não é Proust, tudo bem. Zsetski também não era.” (ECO, 2005a, p. 75).

Tal como Proust, Yambo acredita que essa “leve taquicardia”, que ele mesmo denomina como “misteriosa chama”, é causada não por imagens ou pelo esforço de se lembrar de algo, mas pelas sensações, como no caso da obra proustiniana, em que a infusão de tília com *madeleine* traz de volta os domingos em Combray com a tia Léonie.

Após o passeio ao mercado de pulgas, seguindo as recomendações de seu médico e de sua esposa, que é psicóloga, Yambo viaja para as montanhas do Piemonte, para a casa de campo que fora de seu avô, um colecionador de tralhas, quinquilharias, jornais e revistas antigas, lugar onde passou grande parte de sua infância e adolescência para tentar recuperar seu passado esquecido.

Nessa propriedade da família, em Solara, Yambo passa a procurar nos objetos que fizeram parte de sua vida, vínculos com o passado e as possíveis chaves para sua lucidez. Ele começa a acreditar que as sensações causadas pelo contato com músicas, odores, livros e revistas em quadrinhos, coisas que viu e tocou há sessenta anos, podem ajudá-lo a recuperar a memória.

Por meio dos objetos de seu passado – livros de Júlio Verne, revistas com histórias de Mickey, Flash Gordon e Dick Tracy, canções populares e hinos fascistas, discos de 78 rotações, figurinhas de álbuns famosos, embalagens de chocolate, cigarros e brinquedos –, Yambo vai dissolvendo pouco a pouco a névoa que encobre sua memória.

Nessa busca pelo passado adormecido, o personagem encontra, nos livros que ajudaram a formar sua personalidade, a oportunidade de recuperar sua própria história e, assim, corrigir os defeitos de uma existência que, muitas vezes, fugiu ao seu controle.

A procedência da expressão “misteriosa chama”, cuja explicação ajuda também a entender o título do romance, vem à tona quando Yambo encontra, em uma capela escondida na casa de Solara, um exemplar da coleção em quadrinhos de “Cino e Franco”, intitulado “A misteriosa chama da rainha Loana”. Neste momento, Yambo se dá conta da razão que o levava a usar tal expressão: “Lá estava a explicação para as misteriosas chamadas que me agitavam desde o despertar, e a viagem a Solara finalmente ganhava um sentido.” (ECO, 2005a, p. 251). Essa chama guardada pela rainha Loana em um misterioso reino no centro da África, garantia sua imortalidade. Cino e Franco tentam roubá-la de Loana, mas no final da história a chama se apaga.

Após a releitura desta história, Yambo passa a entender o sentido da expressão com a qual denominava seus sentimentos em relação a sua busca pelo passado e compreende que sua memória foi tocada não pela história ou pelas imagens dos quadrinhos, mas pela sonoridade do título:

Vivi todos os anos de minha infância – e talvez até depois – cultivando não uma imagem, mas um som. Esquecida a Loana “histórica”, continuei a seguir a aura oral de outras chamadas misteriosas. E anos depois, com a memória revirada, reativei o nome de uma chama para definir o brilho de delícias esquecidas. (ECO, 2005a, p. 253).

Todas as vezes em que Yambo cita trechos da obra de Proust, faz a ressalva de que sua busca em recuperar a memória por meio de imagens parece inútil, pois o que o aproxima da misteriosa chama são, na verdade, as palavras e os sons. Tal afirmação pode parecer contraditória à primeira vista, uma vez que o livro, como podemos notar já em seu subtítulo, é um romance ilustrado.

Entretanto, no decorrer da história, passamos a entender que o uso de imagens – como as das ilustrações dos livros e das revistas em quadrinhos ou das capas de discos, por exemplo –, têm, na verdade, a função de fazer com que o leitor compartilhe com Yambo tudo aquilo que ele reencontra em sua busca pelo passado, como o próprio Eco (2005b) observou durante entrevista ao Jornal *Le Monde*:

Neste livro, eu retorno ao meu passado e ao da minha geração, que cresceu durante o regime fascista. Esta memória baseia-se em imagens, músicas, em objetos, e não apenas em palavras. [...]

Mas eu tomei cuidado para que as imagens nunca tomem o lugar de uma descrição verbal. Elas servem para evidenciar uma prova, para demonstrar que não estou exagerando quando descrevo a propaganda fascista, por exemplo.

Elas têm também uma “função de etc.”: eu mostro a capa de um livro antigo, e a memória dos leitores, imediatamente estimulada por esta referência, entra em expansão.

O escritor afirma, ainda nesta entrevista, que sentia, acima de tudo, a necessidade de contar a sua infância. Segundo ele, a Itália nunca se cansou, desde o final da guerra, de reconstituir o seu passado, de fazer o seu exame de consciência. Para tanto, Eco usa o personagem Yambo, que ao perder suas próprias memórias, só pode reencontrá-las a partir da memória coletiva.

Para entender melhor o processo utilizado por Eco para tratar o resgate da memória do personagem Yambo e, conseqüentemente, da retomada de temas literários e históricos – como os horrores do período fascista –, é importante conhecermos um pouco da arquitetura do romance, mostrando como cada uma das três partes em que o mesmo se divide está relacionada a procedimentos narrativos que apontam, respectivamente, ao esquecimento, à imaginação e à lembrança.

A primeira parte, denominada “O acidente”, na qual é apresentado o estado de saúde de Yambo, trata das constatações iniciais do personagem sobre sua doença, sobre o diagnóstico médico e sobre as expectativas acerca do processo de rememoração.

Os capítulos desta parte tratam também da relação de Yambo com as páginas sobre a memória e o tempo – capítulos X e XI – na obra *Confissões*, de Santo Agostinho (2004). Para tentar definir a memória e suas características, Yambo utiliza a metáfora “palácio da memória”, de Santo Agostinho, que considerava

que o ato de lembrar está inserido na amplitude dos registros das coisas experimentadas, na alternância das lembranças, na irrupção “aos turbilhões” das imagens e no próprio esforço deliberado para lembrar (AGOSTINHO, 2004, p. 266-267).

Para o bispo de Hipona, no palácio da memória estariam conservadas as sensações das coisas apreendidas. Santo Agostinho (2004, p. 267) distingue dois tipos de memória: aquela relacionada às imagens percebidas/sentidas e a memória intelectual ou a dos conhecimentos aprendidos, dos quais se têm as “realidades” registradas em imagens: “[...] não são os próprios objetos que entram, mas as suas imagens: imagens das coisas sensíveis, sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que as recorda.” Para ele, as imagens retidas na memória e tão rapidamente recuperadas pela lembrança é que permitem as tomadas de decisões, as conclusões e a formulação de ideias.

Diferentemente de Proust, que vê as imagens do passado após tê-lo experimentado pelos outros sentidos, a relação de Yambo com a obra de Santo Agostinho é mais estreita, na medida em que é atrás delas que ele se dispõe a entrar sozinho em sua própria caverna.

No romance, a casa de campo da família em Solara, depositária dos objetos do passado de Yambo, corresponde aos seus “campos e vastos palácios da memória”. Yambo viveu durante sua infância e juventude nesta casa, sendo assim, passa a acreditar que lá estão as imagens necessárias para reconstruir suas memórias.

No estudo intitulado “La cascina della memoria: a proposito de *La misteriosa fiamma della Regina Loana*, di Umberto Eco”, Michel Bastiaensen (2009) propõe, à guisa de hipótese, entre as diversas chaves para interpretação do romance de Eco, aquela da casa de Solara vista como um sistema de memória artificial de inspiração clássica.

Tomando como base a obra de Frances Yates (2007), *A arte da memória*, Bastiaensen esclarece que a memória artificial é aquela fortalecida ou confirmada pelo treino. Para Yates (2007), este tipo de memória seria estabelecido a partir do confronto entre lugares e imagens, isto é, para se lembrar de algo seria preciso situar sua imagem em um local determinado (BASTIAENSEN, 2009, p. 377).

De acordo com Bastiaensen (2009, p. 377, tradução nossa), esse sistema de memória artificial foi elaborado na Antiguidade clássica, originalmente para uso de oradores, como

[...] uma série de técnicas de memorização sobre bases topográficas. Esquemáticamente, esta “arte da memória” consistia em representar mentalmente, com a máxima precisão e força de evidência possível, uma estrutura – espacial – paisagem ou edifício – e em associar a cada um de seus elementos uma coisa a se lembrar – conceito, período, frase, palavra [...].

O estudioso assinala também que, mais tarde, esse sistema que surgira como um simples recurso mnemotécnico, foi amplamente desenvolvido durante a Idade Média e o Renascimento, servindo para a conservação de conhecimentos essenciais das diversas áreas do saber, como a filosofia, a astrologia, a alquimia etc. (BASTIAENSEN, 2009, p. 377).

Embora o sistema de memória artificial pertença ao campo das representações mentais e, no caso de Yambo, o contato se dê por meio concreto, em que o personagem de fato pode voltar à casa de infância e tocar os objetos de seu passado, Bastiaensen (2009) sustenta, neste estudo, sua posição de que a casa de Solara funcionaria como um sistema mnemônico para Yambo, pois, ao regressar a esta casa, o personagem estaria retornando a um local muito particular de sua existência e se deparando com imagens (e sensações) muito significantes para si.

Para manter a hipótese inicial, citando como exemplos o filósofo e humanista italiano Giulio Camillo Delminio e os escritores Filippo Gesualdo e Anne Machet, entre outros, Bastiaensen (2009, p. 386, tradução nossa) explica que, em alguns casos, ainda que poucos, é possível observar “[...] ao menos um esboço de realização material dessas construções mentais.”

Bastiaensen (2009, p. 386-387) atenta ainda ao fato de que, classicamente, no caso dos tratados mnemotécnicos, é o sujeito pensante que desenvolve o papel ativo, decidindo como combinar certos conteúdos a certas imagens, escolhidas ou criadas por ele mesmo. Para Yambo, ao contrário, o papel ativo se limitaria em escavar nas imagens encontradas em Solara, como se estas, dotadas de vida própria, fossem capazes de tomar uma iniciativa e de se impor sobre o personagem.

Neste último caso, teríamos algo parecido com o que Santo Agostinho (2004, p. 267) afirmou sobre algumas lembranças que “[...] irrompem aos turbilhões e, enquanto se pede e se procura uma outra, saltam para o meio, como que a dizerem: ‘não seremos nós?’.”

Outro fator que merece destaque na primeira parte do romance é a relação de Yambo com sua secretária Sibilla (que tem o mesmo nome de um antigo amor de infância). A beleza e a presteza de Sibilla despertam em Yambo, então “desmemoriado”, pensamentos e questionamentos sobre uma possível relação afetiva entre os dois. O protagonista imagina casos de amor, traições e desejos com essa personagem, sentimentos que, de certa forma, também o auxiliam no processo de reativação de sua memória afetiva.

Ainda na primeira parte, também nos é informado que antes do acidente, Yambo, auxiliado por Sibilla, pesquisava e reunia fragmentos de obras literárias que fizessem referência à imagem da “névoa”. Conforme observa Forchetti (2005, p. 274, tradução nossa), “[...] a névoa é o líquido amniótico que circunda o texto e que confunde a memória do protagonista.” No decorrer da trama, esta imagem estará muito presente ao lado de uma outra, que a ela se contrapõe, aquela da “chama”. Enquanto a imagem da névoa permeia as lembranças esparsas de Yambo

e impede a visualização direta das imagens de si, a imagem da chama, geralmente acompanhada de taquicardias e ondas de calor, se fará presente toda vez que Yambo estiver próximo de recuperar a memória.

A segunda parte do romance, intitulada “Uma memória de papel”, é a mais longa e apresenta os principais símbolos de interpretação da obra, pois Yambo reencontra-se em Solara com objetos, imagens, sons, cheiros e sabores que fizeram parte de seu passado. O personagem entra em contato com tudo o que leu, escreveu e ouviu durante sua infância e sua juventude. Recebe esse título justamente por discutir sobre a memória semântica.

Como já observamos, a casa de Solara corresponde aos “campos e vastos palácios da memória” de Yambo. Nesta imensa propriedade, herdada do avô, o protagonista redescobre antigos pertences de família, como móveis, molduras, livros, jornais, revistas, discos e também objetos pessoais, como cadernos em que escreveu quando era ainda jovem:

Não li tudo de fio a pavio. Certos livros, certos fascículos percorri como se sobrevoasse uma paisagem, e ao passar por eles já sabia que sabia o que estava escrito. Como se uma única palavra evocasse outras mil [...]. Outras vezes o curto-circuito era ativado por um desenho, três mil palavras para uma imagem. Em outras lia lentamente, saboreando uma frase, um trecho, um capítulo, descobrindo talvez as mesmas emoções provocadas pela primeira e esquecida leitura.

Inútil falar da gama de misteriosíssimas chamas, leves taquicardias, rubores súbitos que muitas daquelas leituras suscitavam por um breve instante – para depois dissolver-se assim como vieram, deixando lugar a novas ondas de calor. (ECO, 2005a, p. 120).

Ao caminhar pelo seu palácio da memória, Yambo sente-se confuso e passa a acreditar que estas informações ainda não são a memória redescoberta, mas um grande aprendizado sobre outros tempos.

No artigo “Una memoria di carta: alla ricerca della Regina Loana”, Emilio Giordano (2009, p. 418, grifo do autor, tradução nossa) comenta sobre as dificuldades de Yambo em recobrar sua memória autobiográfica:

O regresso à casa, o reencontro com os rostos mais queridos, o toque nos objetos, talvez os mais zelosamente guardados, e depois o habitual trabalho do antiquário, o sorriso da bela secretária Sibilla, e ainda as tantas noções sobre a tripartição da própria memória (*implícita, semântica e autobiográfica*), ao funcionamento particular desta última: nada consegue quebrar o encanto que parece ter bloqueado a mente de Yambo.

Entre os livros e as coleções do avô, Yambo encontra uma caixa com poesias que ele mesmo escreveu no final da década de 1940. Sente-se curioso ao observar o teor romântico de seus versos e, após um telefonema ao seu amigo de infância Gianni, descobre que a inspiração para seus escritos foi um antigo amor de sua adolescência, Lila Saba, que morreu ainda jovem depois de partir para o Brasil. Essa mesma informação sobre a morte de Lila – um jogo linguístico que o autor elabora com o nome Sibilla –, que Yambo recebera pouco antes do acidente que causou a perda da memória, pode ter sido sua própria causa. Contudo, mesmo após saber mais sobre a musa inspiradora desses versos, Yambo não consegue vislumbrar seu rosto:

Ainda alguma coisa a fazer em Solara? Agora a história mais importante da minha adolescência está situada alhures, em uma cidade do final dos anos quarenta e no Brasil. [...] Os últimos documentos que Solara pôde me oferecer foram as minhas poesias, que me permitiram entrever Lila sem me oferecer seu rosto. Encontro-me de novo diante de uma barreira de névoa. (ECO, 2005a, p. 294).

Porém, mesmo convencido de que não havia mais nada a fazer ou a procurar em Solara, Yambo sente um desejo incontornável de dar um último adeus ao sótão, onde passara vários dias entre os livros e objetos do avô. Essa ânsia foi causada pela vontade de encontrar uma fotografia de Lila e, quem sabe, dissolver finalmente a névoa que perpassava sua existência.

Para sua surpresa, durante sua última visita ao sótão, Yambo descobre uma caixa fechada, escondida entre dois armários. Após vasculhar a caixa, repleta de clássicos como os de Conrad e os de Zola, encontra no fundo uma camada de jornais e, embaixo deles, uma edição in-fólio de William Shakespeare, datada de 1623. Com as mãos trêmulas, enquanto segura o tesouro que acabara de encontrar, Yambo faz uma última constatação:

Com esse in-fólio estou vivendo um romance mais excitante que todos os mistérios vividos entre os muros de Solara, durante quase três meses de alta pressão. A emoção embaralha as idéias, sobem a meu rosto lufadas de calor.

É seguramente o grande golpe da minha vida. (ECO, 2005a, p. 297).

Neste momento de êxtase, entre a emoção de ter descoberto um tesouro e a expectativa de conseguir finalmente encontrar, da mesma forma, em seus “campos e vastos palácios da memória”, o rosto de Lila, Yambo recobra sua memória. Mas, ironicamente, entra novamente em coma. Nesse estado de semiconsciência, começa a reavaliar tudo o que viu e sentiu desde que chegou a Solara, procurando também entender o que se passava com ele naquele momento.

Inicia-se, então, o desfecho da obra, intitulado *OINOΣΤΟΙ*, em que se percebe uma circularidade. Nesta parte, os elementos simbólicos das partes anteriores reaparecem, aclarando a escolha do título grego, que aproximadamente significa “retornos”:

O título da terceira parte, “Oi Nostoi”, como lexia, constitui uma condensação metafórica relevante. Afinal de contas, *nostos*, *nostoi* nomeia, na literatura grega, a narração de uma viagem de volta, viagem de retorno do herói, como na *Odisséia*. É nesta terceira parte que se registra a experiência direta do menino, nesse presente do passado (*hic et nunc*) que se vai construindo, a volta a um tempo que já não é e que se tenta perpetuar pelo símbolo e pelo ícone, em face da perspectiva da morte. (RODRIGUES FILHO, 2009, p. 15).

Ao recuperar a memória autobiográfica, as lembranças de Yambo vêm à tona de forma confusa e desordenada; “[...] todavia, também com a ajuda dos muitos signos arquivados pela sua memória de papel, ele consegue finalmente recompor um afresco ordenado de todos os acontecimentos, públicos ou privados, da sua vida.” (GIORDANO, 2009, p. 418, tradução nossa).

Agora, já mais consciente de seu estado, Yambo pede à Rainha Loana que lhe devolva a imagem do rosto de Lila, que seria para ele a figura redentora de seu esquecimento e poderia trazer de volta sua memória autobiográfica: “É chegada a hora. Vai aparecer, ao final desse radioso apocalipse, Lila.” (ECO, 2005a, p. 442).

Em estado de puro arrebatamento, enquanto o personagem espera ansioso pela imagem de Lila, vive um momento transitório entre despertar ou cair em sono profundo:

Não sei se é a misteriosa chama da rainha Loana que está ardendo em meus lobos empergaminhados, se algum elixir está tentando lavar as folhas acastanhadas da minha memória de papel, ainda afetadas por muitas nódoas que tornam ilegível aquela parte do texto que ainda me escapa, ou se sou eu que tento obrigar meus nervos a um esforço insuportável. Se nesse estado pudesse tremer, tremeria, por dentro sinto-me sacudido como se, fora, flutuasse em um mar borrascoso. Mas é, ao mesmo tempo, como que o anúncio de um orgasmo, em meu cérebro os corpos cavernosos se enchem de sangue, algo está para explodir – ou para desabrochar. (ECO, 2005a, p. 442).

Por fim, Yambo sente uma “rajada de frio” e o sol passa a se “fazer negro”. O protagonista entra em sono profundo, sem rememorar o “rosto gracioso” de Lila.

De modo semelhante a outras obras de Eco, como *O nome da rosa* (1980) e *O pêndulo de Foucault* (1988), o romance *A misteriosa chama da rainha Loana* é uma obra intertextual, constituída por palavras já ditas, nomes já ouvidos e histórias

já lidas, por frases feitas e por fatos já acontecidos, misturados e reorganizados em um novo texto. O próprio Eco já havia apontado em seu *Pós-escrito a O nome da rosa* que “[...] os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada.” (ECO, 1985, p. 20).

Como podemos notar, são inúmeras as referências intertextuais presentes no romance, que vão além daquelas citadas entre aspas, em itálico ou em língua estrangeira. De acordo com Giordano (2009, p. 415, tradução nossa), ao entrarmos em contato com este romance, nos deparamos com

[...] um aglomerar-se caótico de alusões e citações através das quais é possível ouvir não apenas as palavras de Eliot [...], mas aquelas de tantos outros personagens de pequena ou grande notoriedade (de Kafka a Simenon, de Leopardi a Campana, de Manzoni a Stevenson, de Pitágoras a Oliver Sacks, apenas para mencionar alguns).

Conforme pondera Forchetti (2005), a narrativa de Eco gravita em torno dos jogos e das contradições da memória. Para este autor, o que está em jogo no romance *A misteriosa chama da rainha Loana* é a memória autobiográfica do protagonista, que compreende uma verdade fundamental. Forchetti (2005, p. 273, tradução nossa) considera que este é um romance

[...] sobre os paradoxos da memória e sobre a força vivificante da revelação, da epifania existencial, do instante fugaz perdido entre os aspectos de uma memória rizomática. Eco constrói, através das vicissitudes infortunadas de um homem doente que quer recuperar a memória autobiográfica, mesmo não tendo perdido aquela semântica, uma espécie de ciência do lembrar.

Fazendo opção pela reconstituição do passado baseando-se em questões do presente e não por sua recuperação e conservação, tal qual defendeu Proust, Eco parece ter atingido seu suposto objetivo de tornar a história de Yambo a história de uma geração. Ao demonstrar que as memórias são múltiplas e formadoras da história pessoal, que por sua vez estão sempre amarradas a uma história social, Eco acaba por corroborar a afirmativa de Halbwachs (2006, p. 69) de “[...] que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva.”

Talvez Yambo não tenha encontrado o que ambicionava ao retornar à casa de Solara. Porém, parece-nos bastante claro que Eco conseguiu, com a criação dessa narrativa, levantar nova discussão sobre a relação entre a história e a literatura, demonstrando que a vida não se separa da ficção e que a história, por sua vez, vista por um perito em semiótica, pode ser contada de várias formas.

ROSA, P. F. Z. *Yambo: between dismemory and rememoration*. **Itinerários**, Araraquara, n. 43, p. 29-42, jul./dez. 2016.

■ **ABSTRACT:** *Umberto Eco is the author of several theoretical texts that are fundamental for understanding contemporary art work. In 1980, he had his first experience as a novelist with the publication of The name of the rose, which was followed by six other novels. In this paper, we will focus on Eco's fifth novel, entitled The mysterious flame of queen Loana (2005), an edition that is full of illustrative material and a mixture of documents that refer to the years 1930-40, which present an overview of Italy at that time. The protagonist, a bibliophile who is called by his nickname, Yambo, loses personal memory, but keeps the bookish one intact. To try to retrieve it, he returns to his family's old house, located in Solara, in the mountains of Piedmont, where he ends up finding objects and information that relate to his youth – Fascism and World War II in Italy. Thus, our goal will be to verify how the presence of these elements results in a literary text that is able to discuss the relationship between individual memory and collective memory, as well as the constitution of individual and national Italian identities.*

■ **KEYWORDS:** *Umberto Eco. The mysterious flame of queen Loana. Italian literature. Poetics of memory.*

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 2004. (Os pensadores).

BASTIAENSEN, M. La cascina della memoria: a proposito de La misteriosa fiamma della regina Loana di Umberto Eco. In: CONGRESSO AIPI: TEMPO E MEMORIA NELLA LINGUA E NELLA LETTERATURA ITALIANA, 17., 22-26 ag. 2006, Ascoli Piceno. **Atti...** Bruxelles: Associazione Internazionale Professori d'Italiano – AIPI, 2009. v. 3, p. 375-387.

ECO, U. **Pós-escrito a O nome da rosa**. Tradução Letizia Zini e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **A misteriosa chama da rainha Loana**: romance ilustrado. Rio de Janeiro: Record, 2005a.

_____. Umberto Eco rememora a vida sob o fascismo. [19 mar. 2005]. Entrevistadora: C. Bédarida. Tradução Jean-Yves de Neufville. **Le monde**, Paris, 2005b. Disponível em:

<http://www.italiaoggi.com.br/not01_0305/ital_not20050326d.htm>. Acesso em: 07 jan. 2011.

FORCHETTI, F. **Il segno e la rosa**: i segreti della narrativa di Umberto Eco. Roma: Castelvechi, 2005.

GIORDANO, E. Una memoria di carta: alla ricerca della regina Loana. In: CONGRESSO AIPI: TEMPO E MEMORIA NELLA LINGUA E NELLA LETTERATURA ITALIANA, 17., 22-26 ag. 2006, Ascoli Piceno. **Atti...** Bruxelles: Associazione Internazionale Professori d'Italiano – AIPI, 2009. v. 3, p. 413-425.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

RODRIGUES FILHO, N. A viagem proustiana de Umberto Eco. **Educação em Linha**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 8, p. 14-15, abr./jun. 2009.

SEIXAS, J. A. Percursos de memórias em terras de história: problemas atuais. In: BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (Org.). **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. 2. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 2004. p. 37-58.

TEIXEIRA, I. S. A memória em A misteriosa chama da rainha Loana. **Métis: História e Cultura**, Caxias do Sul, v. 6, n. 12, p. 65-87, jul./dez. 2007.

YATES, F. **A arte da memória**. Tradução Flavia Bancher. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.

Recebido em 29/10/2016

Aceito para publicação em 25/05/2017



NO MEIO DO CAMINHO HAVIA ALGUMAS GUERRAS: EXÍLIOS, MEMÓRIAS E IMAGENS NAS RELAÇÕES ENTRE A ITÁLIA E A EX-IUGOSLÁVIA

Gabriela Kvacek BETELLA *

- **RESUMO:** Tomando como referência dois acontecimentos históricos do século XX, a Segunda Guerra Mundial e os conflitos nos Bálcãs que levaram à desintegração da ex-Iugoslávia, este trabalho reúne algumas inferências sobre a condição do exílio na contemporaneidade por meio de observações acerca de duas obras literárias escritas em italiano: o romance *Materada*, de Fulvio Tomizza, e as memórias de Elvira Mujcic, *Al di là del caos*. Separados por quase cinquenta anos, os fatos e os relatos a que se referem podem ser analisados como realidade e representação das atrocidades que ainda hoje nos abalam. No entanto, o romance e as memórias podem ser revistos como testemunhos que se fazem pelas discontinuidades bem pensadas, como se o texto literário pudesse conter, na desarticulação entre forma e conteúdo, em ambos os casos, soluções para a representação dos momentos capazes de abalar a memória do passado e os elos com o presente, mantendo as vozes decididas a resistir.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Fulvio Tomizza. Elvira Mujcic. Exílio. Memória.

Pátrias imaginadas

Ainda que não possamos estar familiarizados com relatos, estudos e imagens (sobretudo recentes) dos efeitos do deslocamento de pessoas no continente europeu, as imagens divulgadas pela imprensa mundial nos dizem muita coisa. Se nos concentramos sobre uma determinada região que hoje inclui o nordeste da Itália (Friuli-Venezia-Giulia), a península da Ístria (ao norte, hoje região da Eslovênia e a sua maior parte pertencente à Croácia) e parte dos Bálcãs (áreas das atuais Eslovênia e Croácia, especialmente), tomando como referência a segunda metade do século XX e este início de século XXI, temos um conteúdo precioso no tocante às modificações geográficas, históricas e humanas. Das fotografias dos italianos durante o êxodo do pós-guerra da região da Ístria, passando pelos registros

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Assis – SP – Brasil. 19806-900 – gabrielakvacek@uol.com.br

dos campos de refugiados na Croácia, durante os anos de 1990 e terminando com as imagens da imensa caravana de migrantes atravessando os campos da Eslovênia neste ano de 2015, podemos estar diante de diversos retratos de uma das consequências mais graves da intolerância, os movimentos migratórios imediatos.

Tais movimentos assumem vários aspectos que interessam para uma investigação: migração forçada, deportação, emigração voluntária, sucesso ou fracasso na chegada à nova terra. O lado negativo desses movimentos está presente em muitos meios há bastante tempo. A violência histórica que se manifesta nos exílios que resultaram dos processos, por sua vez, ecoa na literatura dos que se deslocaram e dos seus descendentes que guardam as memórias. Na era dos impérios e das colônias, as vozes das vítimas são insistentes na literatura que passou a ser chamada de “pós-colonial”, termo insuficiente para captar a profundidade e a amplitude dos escritos tocados pelos fenômenos. De qualquer modo, as análises têm partido das fronteiras nacionais e étnicas para mostrar a relevância da experiência e as implicações do exílio nas formas literárias, provando que há vínculos entre os trabalhos dos que entendem o exílio e se enxergam como exilados – tanto de seus lares quanto de si mesmos.

Benedict Anderson (2006) tem um conceito de “comunidades imaginadas” (“imagined communities”), e a partir dele é possível estabelecer significativas conexões entre o exílio como tema e como condição para as narrativas. Salman Rushdie (1992) aproveitou esse conceito e adaptou a expressão que o define para “pátrias imaginárias” (“imaginary homelands”) com a atualização necessária para incorporar o sentido de pátria ou terra natal que o exilado traz no íntimo. Rushdie (1992, p. 10), indiano de nascimento, já afirmou que escritores como ele, exilados, emigrados ou expatriados, são assombrados por uma sensação de perda e por uma urgência de recuperar, de olhar para trás, mesmo com o risco de se transformar em estátua de sal. Olhar para trás implica ter profunda incerteza de que a distância física do lugar de origem quase inevitavelmente significa que não é possível recuperar o que foi perdido. Por isso, olhar para trás também significa criar ficções, cidades irreais, invisíveis, pátrias imaginadas, um país da própria mente. Rushdie (1992, p. 14) conclui que a literatura pode e talvez deva nos oferecer uma mentira confortável. Ao mesmo tempo, o escritor indaga se essa a função seria adequada para quem escreve fora de seu país, e ainda se o escritor exilado não se tornaria uma espécie de diletante dos seus próprios interesses, sem se envolver no cotidiano, sem correr riscos, sem ter a segurança ameaçada – em suma, o que daria ao exilado o direito de falar? Rushdie responde com o que observamos nos autores que examinamos aqui: a literatura se autovalida, ou seja, um livro não se justifica pelo merecimento de seu autor escrevê-lo, mas pela qualidade com a qual ele foi escrito. Há livros malsucedidos que surgem diretamente da experiência, e outros extraordinariamente bem ficcionalizados tratando de temas aos quais o autor foi obrigado a se aproximar a partir do lado de fora das situações.

Edward Said (2003), que era palestino, lembrou que o exílio foi transformado num tema vigoroso e, inclusive, enriquecedor na cultura moderna. Contudo, há alguns fatos que precisam ser ressaltados: primeiro, a perda de algo deixado para trás é uma força capaz de minar permanentemente as realizações do presente do exílio; em segundo lugar, os exilados de nosso tempo convivem com uma escala diferente dos significados de outrora, como na Antiguidade. Depois do imperialismo, das guerras modernas, das ambições totalitárias, o cenário das migrações em massa torna complicado colocar o exílio a serviço do humanismo. Para Said (2003, p. 48-49),

[...] na melhor das hipóteses, a literatura sobre o exílio objetiva uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão; mas pensar que o exílio é benéfico para essa literatura é banalizar suas mutilações, as perdas que inflige aos que as sofrem, a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como “bom para nós”.

[...] poetas e escritores exilados conferem dignidade a uma condição criada para negar a dignidade – e a identidade as pessoas. A partir da história deles fica claro que para tratar o exílio como uma punição política contemporânea é preciso mapear territórios de experiência que se situam para além daqueles cartografados pela própria literatura do exílio.

Diante disso, as situações que escolhemos parecem garantir certo grau de responsabilidade. Foram mencionados exilados de guerras, e é neste tema que nos concentramos, tomando como objeto a região da Europa Central chamada de Alto Adriático. O objetivo aqui é se concentrar sobre alguns aspectos da relação entre a Itália e territórios da antiga Iugoslávia em dois momentos pontuados pelas migrações: o segundo pós-guerra (que resultou na união das repúblicas iugoslavas e no governo totalitário de Josip Tito) e as guerras da ex-Iugoslávia entre os anos de 1991 e 1999 (período que resultou na divisão geográfica da Croácia, Eslovênia, Bósnia Herzegovina, Macedônia, Sérvia, Montenegro e Kosovo). Revisitamos as relações entre esses momentos a partir de exílios que produziram relatos de italianos e de iugoslavos escritos em italiano, língua falada pelos habitantes de toda a Ístria e arredores, idioma oficial e obrigatório ali desde os anos de 1920, quando a população mista de eslavos e italianos foi proibida de se expressar em outras línguas e se viu obrigada a italianizar até mesmo os nomes próprios. Logo após a Segunda Guerra, o absurdo totalitário provocou o contrário: italianos, especialmente istrianos, foram obrigados a recusar sua nacionalidade, a mudar os nomes de suas cidades e a se tornarem iugoslavos, e os que se recusassem deveriam “voltar para a Itália”, atitude que só não pode ser vista como insólita porque de fato determinou a expulsão de centenas de milhares de pessoas de um território que deixava de ser italiano.

Quase meio século depois, os conflitos que dissolveram a Iugoslávia provocaram migrações e fugas de iugoslavos de várias etnias para outros países, entre eles a Itália. A fase mais cruenta dos conflitos nos Bálcãs teve lugar na Bósnia e Herzegovina a partir de 1992, justamente na porção predominantemente multiétnica do território da antiga federação. As comunidades muçulmana e croata da Bósnia votaram a favor da independência, enquanto os servo-bósnios não só boicotaram a consulta pública, como declararam a constituição da República Srpska, uma espécie de território sérvio dentro da Bósnia que, por sua vez, teve a independência reconhecida pela União Europeia e pela Organização das Nações Unidas. A Bósnia foi ocupada em quase todo seu território por tropas paramilitares servo-bósnias, com apoio de tropas federais, em operações de limpeza étnica ou expulsão da comunidade não sérvia. Entre 1993 e 1994 a guerra se estendia e as consequências eram mais graves, com o conflito entre bósnios muçulmanos e croatas (IVEKOVIC, 1997). Estes últimos, por sua vez, também expulsaram bósnios. Quando tudo parecia ruim, o pior capítulo da guerra da ex-Iugoslávia ainda exterminou, mutilou e expulsou mais pessoas.

Um dos objetivos aqui é alinhar afinidades das consequências de dois trágicos eventos: primeiro, o chamado êxodo da Ístria, do Fiume e da Dalmácia, nos anos de 1950, com seus antecedentes que fermentaram hostilidades entre eslavos e italianos; segundo, a migração de refugiados da guerra dos anos de 1990, acolhidos em algumas localidades italianas. Colocamos em destaque a fuga de bósnios após o massacre na cidade de Srebrenica, na Bósnia, ocorrido em julho de 1995, como sabemos, considerado o maior genocídio europeu após a Segunda Guerra. O que aconteceu em Srebrenica foi um dos episódios que caracterizaram mais uma guerra dentro da guerra, causa de deslocamentos humanos que fizeram se repetir em cenas de minorias perseguidas, expulsas, refugiadas.

Os inúmeros testemunhos recolhidos e uma vasta produção literária, além da produção audiovisual (especialmente documentários e fotografias), têm contribuído para o debate de questões sobre refugiados e exilados do passado e do presente. A experiência de deixar certa tranquilidade, de abandonar seu país e sua coletividade para afrontar a violência da solidão e o prejuízo de anos de cancelamento histórico, de vida à margem, tudo isso se reflete em narrativas capazes de iluminar a reflexão histórica e de problematizar o ambiente literário. Tentaremos mostrar dois exemplos dessas acertadas escolhas motivadas por desastrosos momentos do século XX: o primeiro é um romance de ficção de 1960, capaz de repensar fatos resultantes da Segunda Guerra, e o segundo é um relato de memória de 2007, resultado das lembranças da guerra da ex-Iugoslávia. Ambos foram escritos pelos seus autores no exílio, na Itália.

Do êxodo istriano ao balcânico

O século XX assistiu a deslocamentos de pessoas em diversas situações, mas as guerras tornaram os quadros ainda mais desesperadores. Enquanto isso, tratados eram assinados com requinte e as fronteiras também se moviam. Recuando aos acontecimentos derradeiros da Segunda Guerra, a partir de setembro de 1943, quando a Itália declarou o armistício, uma tragédia dupla se consumou nas terras que constituíam as fronteiras orientais do país, a saber, na Ístria e na Dalmácia. Dispostos a limpar o território croata dos partidários e aliados fascistas, os *partigiani* iugoslavos do marechal Tito (os chamados *titini*) instauraram um regime de terror contra fascistas e não comunistas que prefigurava a “limpeza étnica” de muitos decênios depois. Para os *titini*, a maioria dos italianos era fascista. Essa primeira onda de violência toma forma de vingança de eslavos contra italianos, e acontecem atrocidades que se tornaram conhecidas apenas pelo nome das grandes cavidades do terreno da região em que eram atiradas as vítimas das torturas, assassinatos, massacres. O fenômeno das *foibe* até hoje ainda não teve a quantidade de vítimas precisada pelas investigações e depoimentos.

Na primavera de 1945, as tropas Iugoslavas ocupam Trieste, Gorizia e toda a Ístria, e a caça aos supostos inimigos continua. São enterrados nas *foibe* fascistas, católicos, sacerdotes, mulheres, crianças. O massacre atesta o ódio ideológico e expulsa quem pôde fugir dele, estendendo a perseguição política até 1947, quando o tratado de Paris ratificou a passagem da Ístria e da Dalmácia para território iugoslavo. O êxodo levou da região noventa por cento da população italiana (estimativa de cerca de 300.000 pessoas), que abandonou sua terra para buscar refúgio na Itália ou além-oceano. O êxodo aconteceu durante o período de 1943 a 1956, com períodos mais ou menos intensos. Alguns fatos tornaram-se marcos desse intervalo, além das *foibe*: a fuga em massa da cidade de Zara (hoje, litoral da Croácia), bombardeada pelos aliados, no mesmo ano; o abandono quase completo da cidade de Fiume pela comunidade italiana entre 1945 e 1947; a cidade de Pola e a perda de metade da sua população entre 1946 e 1947. Isso é parte do fenômeno que praticamente varreu a presença italiana da Ístria (OLIVA, 2011).

Vítimas do ódio étnico-nacionalista, essas pessoas são recebidas na Itália com reações que variam da desconfiança à indiferença. Alguns decidem permanecer em seu local de origem, na Ístria que se tornava iugoslava, descobrindo-se dia após dia estrangeiros no próprio país. A esses resistentes se juntaram italianos do contra-êxodo, os comunistas que procuravam a Iugoslávia para construir o futuro. Muitos tiveram os sonhos terminados nos campos de concentração iugoslavos. Paradoxalmente, os italianos na Iugoslávia sofriam da acusação de fascismo. Os que saíram, estariam em fuga do paraíso socialista; os que ficaram eram simplesmente italianos.

Fulvio Tomizza (1935-1999) nasceu na Ístria e migrou para Trieste com a família após os bens terem sido confiscados – o pai era italiano e foi preso em 1947. Tomizza voltou a Materada, sua terra natal, e estava lá em 1954, quando o chamado Memorando de Londres passou a região para a Iugoslávia. Em Trieste ele encontrou sua residência definitiva e tornou-se escritor. Considerava-se um escritor de fronteira, e sobre essa definição comentou, a partir de comparações entre obras cuja origem remete aos limites geográficos: a matéria dos escritores suspensos entre um lado e outro de uma fronteira normalmente se configura como situação extraordinária, excêntrica, talvez tão paradoxal quanto o território, a ponto de prestar-se a tratamento literário do tipo experimental, mas a realidade que movia a gente humilde de um povoado istriano do interior era uma condição de permanente instabilidade, de abusos externos e de rancores intestinos, que se concluía com o abandono do lugar de origem e se enquadrava, portanto, na marca de um destino (TOMIZZA, 1971, p. 134).

Materada é o romance de estreia de Fulvio Tomizza, no qual o clima político de 1955 é reconstruído. Nesse período, os habitantes da Ístria deveriam decidir entre permanecer na sua terra ou emigrar. O romance é um retrato de uma Ístria dilacerada e um testemunho do sofrimento de indivíduos sujeitos à violência do poder, primeiro o fascista, depois o comunista. O romance tem como fio condutor o vínculo entre o homem e a terra, os afetos e as esperanças. Dois romances seguintes de Tomizza vão completar o que o autor chamou de *Trilogia istriana*, em 1967. *La ragazza di Petrovia* (*A moça de Petrovia*, 1963) continua a trágica história da população istriana e tem como cenário um campo de refugiados no Carso, território italiano, onde as pessoas relembram seu mundo rural, para não deixá-lo desaparecer. *Il bosco di acacie* (*O bosque de acácias*, 1966) tem como protagonistas os membros de uma família de camponeses exilados que reconstroem sua relação com a terra, entre a nostalgia e a utopia, na nova propriedade conquistada no chamado baixo Friuli¹.

Os efeitos da Segunda Guerra são os temas centrais da obra de Tomizza, que foi capaz de misturar o realismo alimentado pelas influências da melhor literatura italiana dos anos de 1940 (chamado por alguns críticos de neorealismo) com a introspecção psicológica, agregando à linguagem uma interessante mistura linguística que sintetiza na forma a coexistência de muitos povos.

¹ Em 1977, *La miglior vita* (*A melhor vida*) se tornou o romance mais bem sucedido de Tomizza, especialmente por ter ganho o prêmio Strega daquele ano. Na trama são revistos cerca de cem anos da história da Ístria, experienciados dentro do microcosmo de uma paróquia convulsionada pelos eventos da guerra e pelos dramas pessoais. Tomizza ainda volta aos temas de fronteira e da procura de uma pátria no romance que será publicado após sua morte, *Il sogno dalmata* (*O sonho dalmata*, 2001), em que o enredo repassa o êxodo de dálmatas e croatas que, para escapar dos turcos, encontram asilo na Ístria, onde uma dura realidade vai extinguir as ilusões.

No romance *Materada*, o narrador-protagonista Francesco Colsovich (Franz), nascido na província, mora com a família na propriedade do tio Barba, que tinha uma relação dura com os sobrinhos, como de proprietário e colonos, os jovens Francesco e Berto eram como servos. Barba nomeia em testamento como seu único herdeiro o filho Carlo, que vive em Trieste. Com a guerra, o velho se torna ainda mais intratável, enquanto parte de sua terra era tomada pela reforma agrária. No novo governo do novo país, além de muitos impostos a pagar, não há mais os feriados e festas de antes, não há dias santos, nem Natal, nem Páscoa. A perda de identidade tem etapas relativamente rápidas, que começam pela língua que invade a região de Materada, língua que os camponeses não entendiam bem. A partir de 1954, quem se sentia incomodado poderia ir embora para a Itália, e passou a existir mais intimidação nesse sentido. Francesco, que lembrava da guerra e da libertação como igualmente portadores da miséria e da desgraça para todos, dizia que nunca iria partir, mesmo sabendo da fúria dos *titini* e de suas invasões em casas de famílias italianas.

Francesco queria ter direito às terras do tio. O rapaz vai ao juiz, mas não consegue nada, mesmo após uma conversa do magistrado com o velho proprietário, que não cede, mesmo com o risco de perder parte dos bens. Enquanto isso, as ameaças dos “estrangeiros” faziam Francesco imaginar que um dia, assim como passaram os austríacos, os italianos e os alemães também os iugoslavos iriam embora. Francesco queria a terra, mas não o regime que trouxe a dificuldade de comunicação. Logo percebe que o poder e a terra não são tudo, diante do numeroso deslocamento de trabalhadores da região para Trieste, para a América, para a Austrália, para o Canadá. Francesco decide partir ao invés de tentar incriminar o tio. A cidade está quase desabitada, mas viriam todas as raças, eslovenos, croatas, sérvios, bósnios, montenegrinos, dálmatas. Como a sinalizar a desolação, a solidão e a perda de identidade dos que ficaram, faltava luz e, no dia da padroeira, os sinos de toda a região tocaram, despedindo-se dos que deixariam o lugar, pronunciando o último adeus.

Tomizza representa o êxodo, não o exílio. Embora Francesco narre em primeira pessoa seus desafios, o caráter da narrativa é coletivo. Isso quer dizer que as cenas descritas no romance envolvem praticamente todos, o que confere o caráter coral para a obra. Os sinais de identidade coletiva são evidentes, porém expressam o que Edward Said (2003, p. 46) chamou de “fratura incurável” e, como imagens literárias, são poderosos no sentido de oferecerem a dimensão da instabilidade, num esforço de remediar a lembrança das sensações do passado e a certeza do presente, a de que a terra praticamente não existe mais. No microcosmo de Materada, naquele momento pós-guerra, tudo era rancor, injustiça e vinganças entre italianos e eslavos. Tomizza não deixa de representar esses sentimentos, porém revive o que poderia unir as pessoas em episódios quase heróicos:

Due giorni dopo era la fiera. Niente messa, niente ballo; ma la poca gente rimasta voleva far festa lo stesso. Oliva aveva tirato il collo ad una gallina e Maria la aiutava a levar le piume sotto il rovere; io e Berto ci ingegnavamo a fare i cassoni per la partenza [...] Quand'ecco la campana suonare [...] "Ma la campana suona. Cosa sta succedendo a Materada?"

"È la Madonna di agosto, cosa vuoi che succeda? Suonano per benedire le campagne" [...] "Oliva, ti sbrighi da sola per il pranzo. Io corro a vedere".

"Vengo anch'io" dissi. E in venti minuti eravamo a Materada. I pochi uomini che trovai sotto il campanile erano quasi tutti vecchi [...] Le donne salutavano, entravano in chiesa. Il gruppo di uomini si era rafforzato [...] Sedemmo nei banchi [...] Vengono avanti i ragazzi vestiti da pretini e, dietro, Bortolo Mustacchia con il libro in mano. Lui aveva sempre avuto amore per queste cose [...] "Gente mia. Oggi è la nostra fiera. Oggi è la Madonna della Neve, la santa patrona di Materada. Non era forse giusto festeggiarla come negli anni passati? [...] Perché oggi siamo ancora qui insieme, pochi ma ancora insieme, ma domani dove saremo e cosa sarà di noi tutti?"² (TOMIZZA, 1971, p. 165-166).

Os sinos das pequenas paróquias são ouvidos pela província, e não há como não imaginar algo próximo da desolação, pois o silêncio que o som característico rompe sinalizava o abandono. As badaladas que anunciavam os principais acontecimentos do lugar pareciam anunciar o fim dele. No entanto, o chamado dos sinos é familiar, identitário, comunitário. Anuncia-se o início da festa religiosa e, mesmo sem padre, ela se realiza na simplicidade quase de uma despedida, apenas com as palavras encorajadoras. Nessas últimas cenas do romance, quando Francesco tem a dimensão do significado de sua partida, pois sabe que além de deixar para trás a identidade religiosa comum e a alegria que não se faz presente nesta edição da festa, ele também terá de deixar o seu passado e a sua ascendência. A imagem que representa esse rompimento é bastante significativa:

² "Dois dias depois seria a festa. Nada de missa, nada de baile, mas a pouca gente que ficou queria fazer a festa mesmo assim. Oliva tinha torcido o pescoço de uma galinha e Maria a ajudava a tirar as penas debaixo do carvalho; eu e Berto nos esforçávamos a fazer as caixas para a partida [...]. Quando eis que o sino toca [...]. 'Mas o sino está tocando. O que está acontecendo em Materada?'"

'É a Nossa Senhora de Agosto, o que você queria que fosse? Tocam para abençoar os campos' [...]

'Oliva, apresse-se sozinha para o almoço. Eu vou correndo para ver'.

'Eu também vou', disse. E em vinte minutos estávamos em Materada. Os poucos homens que encontrei debaixo do campanário eram quase todos velhos [...]. As mulheres cumprimentavam, entravam na igreja. O grupo de homens foi reforçado [...]. Sentamos nos bancos [...]. Vêm à frente os rapazes vestidos de padres e, atrás deles, Bortolo Mustacchia com o livro na mão. Ele sempre teve amor por essas coisas [...]. 'Minha gente. Hoje é a nossa festa. Hoje é dia de Nossa Senhora da Neve, a santa padroeira de Materada. Não seria justo festejá-la como nos anos passados? Porque hoje ainda estamos aqui juntos, poucos, mas ainda juntos, mas amanhã onde estaremos, e o que será de nós todos?'" (TOMIZZA, 1971, p. 165-166, tradução nossa).

Si uscì dalla chiesa e si entrò nel cimitero che è a due passi. [...] E già si sentivano di lontano le campane di Buje, poi quelle di Carsette, di Verteneglio, di Petrovia e San Lorenzo. L'erba del cimitero era alta e secca, e copriva tutte le tombe. Le donne avevano intonato il canto alla Madonna [...] Cessarono le altre campane; soltanto la nostra resistette ancora per poco. Poi mostrò di voler finire anch'essa; ormai dava soltanto qualche forte e singolo rintocco come scrollandosi tutta prima di morire. Anche il canto cessò. Ora non si sentiva che il caldo e i passi delle donne che strisciavano tra l'erba. [...] "Addio ai nostri morti disse forte una donna".³ (TOMIZZA, 1971, p. 167).

A obra de Tomizza parece demonstrar alguma afinidade teórica com as ideias de Maurice Halbwachs (1990) voltadas para a tentativa de comprovar a inexistência de memórias individuais. Para o sociólogo francês, a memória individual seria apenas um ponto de vista sobre a memória coletiva. Esse ponto de vista estaria condicionado pela situação do presente da rememoração: acontecimentos, quadros sociais, grupos identitários. Do mesmo modo, o esquecimento coletivo tem como expressão o esquecimento individual, condicionado no presente pelo ato de deslembrar, povoado de desapego a determinados grupos.

A jornalista e escritora Anna Mori (1936-), exilada da cidade de Pola, em 1946, é autora de romances e responsável por um dos melhores registros audiovisuais sobre os fenômenos da fronteira: *Istria: 50 anni di solitudine* ('43-93), de 1993. Mori (2006, p. 8) sintetiza muito bem numa só frase o sentimento reivindicativo e a memória dos exilados istrianos: "Nasci na Ístria, e sou italiana". A sentença, capaz de recolher o passado e dar a dimensão do presente inaceitável, soa semelhante a outras histórias de expatriados que não se reconheceram na nova condição, na nacionalidade imposta. A história da família de Anna Mori foi publicada em 2006, não por acaso com o título *Nata in Istria*.

Se as narrativas tiveram impulso graças à instituição do *Giorno del Ricordo* (Dia da lembrança), em 2004⁴, que se tornou uma espécie de ressarcimento moral às vítimas do êxodo e também das que morreram nos massacres das regiões de fronteira entre a Itália e a ex-Iugoslávia, é preciso lembrar o processo de reconhecimento dos fatos negados por pelo menos 50 anos, ligados aos três

³ "Saía-se da igreja e entrava-se no cemitério, que é perto. [...] E já se sentia de longe os sinos de Buje, depois os de Carsette, de Verteneglio, de Petrovia e San Lorenzo. A grama do cemitério era alta e seca, e cobria todos os túmulos. As mulheres haviam entoado o canto de Nossa Senhora [...] Os outros sinos pararam; somente o nosso resistiu ainda por um tempo. Em seguida, ele mostrou que também queria terminar, então dava somente algum repicado forte e único, como se sacudisse todo antes de morrer. O canto também cessou. Agora não se ouvia nada além do calor e dos passos das mulheres que resvalavam pela grama. 'Adeus aos nossos mortos, exclamou com força uma mulher'." (TOMIZZA, 1971, p. 167, tradução nossa).

⁴ A lei de 30 de março de 2004, n. 92, reconhece o dia 10 de fevereiro como *Giorno del ricordo* para conservar e renovar a memória da tragédia das *foibe*, do êxodo dos istrianos, fiumanos e dálmatas.

grandes episódios trágicos da última fase da Segunda Guerra e nos anos seguintes: o atentado de Porzûs, o massacre das *foibe* e o deslocamento em massa da Ístria, da Dalmácia e das províncias da atual fronteira oriental da Itália. Em meio a esse processo, é necessário destacar que alguns ambientes político-culturais italianos não receberam bem as manifestações tidas como “mitificações” dos eventos com escopo anticomunista, antipartigiano e racista entre outros fatores (que incluem dados materiais, números e descrições), por estabelecerem ligações com os crimes de guerra italianos e iugoslavos cometidos especialmente na Ístria. Aos poucos, a literatura foi ocupando os diversos terrenos ideológicos com as memórias desses acontecimentos e com a ficção. Algumas obras puderam se destacar pela capacidade relativizadora promovida durante a leitura, sobretudo por desvincular as vítimas das convicções político-ideológicas, aproximando esse estado desprendido das condições em que as pessoas de fato se encontravam quando foram ceifadas de suas terras ou nelas foram tiradas suas vidas.

O que permanece após o êxodo, além do exílio

A questão istriana voltou ao debate justamente com a crise da Iugoslávia nos anos de 1990. Para tratar de um fenômeno mais próximo de nosso tempo, que também resultou em exílios forçados, é necessária uma nota histórica sobre um determinado episódio da guerra da ex-Iugoslávia. A Bósnia, território mais multiétnico antes da guerra, era também o mais próspero economicamente. Conviviam sob relativo progresso industrial bósnios, servo-bósnios e croato-bósnios. Quando Sarajevo já estava ocupada, as Nações Unidas declararam como área protegida a cidade de Srebrenica, na Bósnia oriental, há meses assediada. Foram enviados para lá os soldados conhecidos como “capacetes azuis” para proteger a população. Em julho de 1995, uma unidade paramilitar sérvio-bósnia comandada pelo general Ratko Mladic invade a cidade, e as forças internacionais não intervêm, por motivos que ainda suscitam especulações. Mais de 8000 homens, de meninos a idosos bósnios muçulmanos feitos prisioneiros são fuzilados e jogados em valas comuns, alguns ainda vivos, muitos mutilados. Muitas mulheres são deportadas para a cidade de Tuzla, obrigadas a seguir a pé, sem comida e sob o perigo dos bombardeios aéreos e das minas no solo. Há relatos de estupros e violência contra mulheres e crianças (CHIODI; ROSSINI, 2011, p. 242-244). Os desaparecidos no genocídio foram milhares (cerca de um terço dos desaparecidos da Bósnia estão ligados a Srebrenica), e os principais responsáveis demoraram a ser julgados⁵.

⁵ A população de Srebrenica, naquele julho de 1995, havia procurado abrigo junto ao complexo das tropas da ONU, formada por enviados da Holanda. Pressionados pelas milícias e sem ter o pedido de reforço atendido, as tropas de paz da ONU obrigaram as famílias muçulmanas a sair dali. Os invasores então organizaram a população de modo a executar os homens e estuprar, assassinar e expulsar mulheres e crianças. Pretendiam o extermínio de cerca de 40 mil bósnios que vivam em Srebrenica.

Os sobreviventes do massacre voltaram lentamente para sua terra ou permaneceram exilados. Os que voltaram estiveram dispostos a conviver com centenas de servio-bósnios de outras partes, mas as maiores dificuldades estiveram ligadas à penosa tarefa de reconstruir a vida no local onde os piores crimes de guerra haviam sido cometidos, onde se podia encontrar a lembrança viva e, sobretudo, saber que os culpados estavam em liberdade, em alguns casos, morando nas redondezas, ou mesmo na casa ao lado. Tudo mudou, embora alguns depoimentos ressaltem que puderam voltar às suas casas, com os mesmos vizinhos. Eles também destacam que é sempre preciso checar primeiro a nacionalidade, que passou a importar nas relações pessoais e nos simples cumprimentos na rua. Não houve um sentimento de cidadania na região de Srebrenica, onde dramáticas contradições emergiram. Assim, o que poderia ter sido intervenção humanitária tornou-se inadequação e manipulação de lideranças nacionalistas da ex-Iugoslávia.

A identidade coletiva, como vimos na perspectiva de Fulvio Tomizza, pode ajudar a conferir um valor ideológico ao tratamento genérico das vítimas. Ainda que a pessoa desapareça, temos a força do caráter coral, matizado pela primeira pessoa ficcional. Por outro lado, o testemunho, as memórias recolhidas dos sobreviventes, demonstram a importância na individualização do depoimento, assim como o registro gravado num memorial como o de Portocari parece dar voz a cada um dos nomes. A pessoa ressurge. Este é o ponto de vista de inúmeras memórias de situações-limite como as dos sobreviventes de episódios marcantes de conflitos envolvendo violência⁶.

Elvira Mujic (1980-), que morou até os 12 anos em Srebrenica, sobreviveu ao genocídio porque havia fugido antes. Foi para a Croácia com a mãe e os irmãos. Seu pai está entre os desaparecidos de Srebrenica. Após um ano vivendo num campo de exilados, a família conseguiu sair da Croácia graças a um projeto humanitário que os leva para a Itália. Elvira viveu em Brescia, formou-se em línguas e literaturas estrangeiras na Universidade Católica de Milão e mudou-se para Roma. *Al di là del*

Em 1996, os corpos depositados em vala comum primária foram deslocados para fossas secundárias ou terciárias, em outras localidades, na tentativa de encobrir os crimes, dificultando os trabalhos de identificação. Houve casos em que os restos mortais apresentavam sinais de que os corpos haviam sido atropelados por caminhões ou buldozers. Em 2013, a Suprema Corte dos Países Baixos decidiu que o país era responsável pelas mortes de três muçulmanos bósnios durante o massacre de 1995. Embora mínima, a decisão foi histórica, porque abriu o precedente jurídico de que países envolvidos em missões da ONU podem ser legalmente responsáveis por crimes, quebrando a imunidade da Organização.

⁶ No que diz respeito às guerras da ex-Iugoslávia, há muito a destacar em literatura escrita em língua italiana. Dubravka Ugresic é autora de romances importantes, entre os quais *Il museo della resa incondizionata*, de 2002. Em 2008, Margaret Mazzantini publica *Venuto al mondo*, sucesso editorial, romance premiado que dá origem ao filme de Sergio Castellitto, em 2012. Em 2008 também aparece *Racconti di guerra*, da istriana Nelida Milani. Três livros saem em 2009: de Elvira Mujčić (bósnia), *E se Fuad avesse avuto la dinamite?*; de Anilda Ibrahim (de origem albanesa), *L'amore e gli stracci del tempo*; de Slobodan Kačić (de origem sérvia), *Le ceneri e il sogno*.

caos: cosa rimane dopo Srebrenica (Do lado de lá do caos: o que resta depois de Srebrenica) é seu primeiro livro, que se junta a outras narrativas em língua italiana sobre os eventos dos Bálcãs, muitas escritas por mulheres.

O livro de Elvira Mujcic é sustentado pela memória da fuga de sua terra. A narrativa se divide entre a Itália, os Bálcãs do passado e do presente, para onde a protagonista retorna em 2004 e reencontra o avô. As descrições são de desolação, ao lado da perda da ilusão de que seria possível voltar ao passado através da visão dos lugares da infância, paisagens reviradas pela guerra. Há uma raiva pelo passado perdido, pelos entes queridos desaparecidos e por uma justiça que ainda não foi feita. A protagonista das memórias afirma que Srebrenica, cidade de sua infância, tornou-se um fantasma e retornar ali era a ocasião tanto para recordar quanto para esboçar para os leitores o antes e o depois. A narrativa assume um teor introspectivo e ao mesmo tempo oferece, por meio de uma tomada geral dos efeitos das imagens do presente, um panorama de Srebrenica imediatamente antes da guerra:

Mi poggiavi alla ringhiera arrugginita. Chiusi gli occhi e wow... Sentivo il profumo della nostalgia, l'odore piacevole del passato. Il vento mi scostò i capelli, l'albero enorme davanti alla scuola fece vibrare le foglie; lui era ancora lì, calmo e statuario. Richiusi gli occhi, potevo sentire le risate, le grida. Mi pareva di rivederli tutti, pronunciavo nomi da tempo dimenticati. Tutto era a colori; la scuola, i vestiti degli alunni, i chioschi [...] Poi i colori hanno preso a sbiadire. Ero in classe, eravamo in pochi, solo musulmani. Si diceva che i serbi fossero andati via perché sarebbe iniziata la guerra [...] Ho aperto gli occhi. Il mondo era in bianco e nero. Nessun bambino intorno alla scuola, niente maestre.⁷ (MUJIC, 2007, p. 93-94).

As imagens que retornam refazem o passado, porém elas são emolduradas pelas duras imagens do presente: o corrimão enferrujado, a sensação de perda das cores e da presença do preto-e-branco ou de uma irrealidade do real surgem para destacar ainda mais as imagens da memória, cujo “gatilho” é a reminiscência do ato de subir as escadas. Com um procedimento que inverte a maneira tradicional do cinema apresentar imagens que se referem ao passado, o presente é descolorido pela narrativa que acontece após um período de cegueira momentânea, conforme a narradora exprime ao justificar suas intenções, distantes de provocar vinganças

⁷ “Apoiei-me no corrimão enferrujado. Fechei os olhos e uau... Sentia o perfume da nostalgia, o cheiro prazeroso do passado. O vento dispersou meus cabelos, a árvore enorme diante da escola balançou as folhas; ele ainda estava ali, calmo e como estátua. Tornei a fechar os olhos, podia ouvir as risadas, os gritos. Parecia que eu os revia todos, pronunciavo nomes há tempos esquecidos. Tudo era colorido, a escola, as roupas dos alunos, os quiosques [...] Depois as cores começaram a desaparecer. Estava em aula, éramos poucos, somente muçulmanos. Dizia-se que os sérvios teriam ido embora porque começaria a guerra [...] Abri os olhos. O mundo era em preto-e-branco. Nenhuma criança perto da escola, nenhum professor.” (MUJIC, 2007, p. 93-94, tradução nossa).

(MUJCIC, 2007, p. 108), afinal não é isso que ela busca, confessadamente, para deixar claro que sua atitude não se confunda com expressão de ressentimento.

Contudo, permanece a ideia de sensibilizar o leitor, já que os fatos sobrevivem às lembranças individuais e podem até se sobrepor. Dizendo de outro modo, ainda que as lembranças da narradora sejam as mais singelas e despertadas pelos espaços e objetos mais banais, o afastamento que intensifica o efeito da recordação foi provocado pelo massacre de Srebrenica. A cegueira momentânea tem como causa a tragédia dos outros.

Há momentos no livro em que não se pode deixar de observar a amargura natural de quem se lembra de uma guerra, especialmente quando se fugiu dela. Porém, a narrativa não se contamina com o rancor, deixando transparecer o processo que se desenvolveu desde a fuga até o retorno e a criação literária baseada na memória. O texto exprime a delicada relação entre a vitalidade do relato e os temores da perda e do inexorável passado:

*All'improvviso ripresi tutto, tutto quello che un tempo era mio e che credevo di aver perso nella perdita materiale dei simboli che lo rappresentavano. In realtà non avevo perso i primi 12 anni della mia vita. Certo, non avevo più nulla che li rappresentasse, ma la vita non è tale perché c'è qualcosa che la ricorda. La vita è perché dentro di noi tutto ciò che abbiamo vissuto continua a dimorare e noi siamo quello che quella vita ha fatto sì che fossimo. Ogni singolo passo mosso per le strade di Srebrenica scatenava miliardi di ricordi e io non li scacciavo; forse non ero io ad avere il coraggio, forse erano le pastiglie di serotonina a farmi da scudo. Dentro di me piangevo, poi ridevo, poi piangevo e così all'infinito.*⁸ (MUJCIC, 2007, p. 100).

A autora parece descobrir o valor da memória através de sua reorganização. Se linguagem e memória podem entrar em crise devido à dificuldade de encarar os efeitos devastadores, o discurso é reorganizado em função da realidade particular e sua forma incorpora a fragmentação como característica fundamental (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 62). As dificuldades de expressão são superadas com a incorporação de diferentes recursos, inclusive os elementos de outras artes, especialmente a fotografia, sobretudo em preto e branco, que marcou as lembranças da guerra dos anos de 1990. Ao lado disso, a obra poderá transparecer o desejo

⁸ “De repente, lembrei-me de tudo, tudo aquilo que um dia era meu e que acreditava ter perdido em meio à perda material dos símbolos que o representavam. Na verdade, eu não havia perdido os primeiros 12 anos da minha vida. Certo, não tinha mais nada que os representasse, mas a vida não é de um jeito porque existe qualquer coisa que a recorde. A vida é porque dentro de nós tudo aquilo que vivemos permanece e nós somos aquilo que a vida fez sim o que fôssemos. Cada único passo dado pelas ruas de Srebrenica desencadeava bilhões de lembranças e eu não as perseguia; talvez não fosse eu a ter a coragem, talvez fossem os comprimidos de serotonina a servir de escudo. Dentro de mim eu chorava, depois ria, depois chorava e assim infinitamente.” (MUJCIC, 2007, p. 100, tradução nossa).

imperioso da sobrevivência, para que a experiência dos que não mais podem registrá-la, dos que não podem mais ser testemunhas de si mesmos. Para Giorgio Agamben (1998), o trabalho da memória é fundamental para o registro testemunhal, porém ele só se constitui por meio da lacuna, da dissociação discursiva e do movimento descontínuo do relato, espelhando a máxima de que o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta, ou seja, o que não se pode descrever, nem ser apreendido e simbolizado com palavras. A desarticulação pensada entre forma e conteúdo constitui um dos achados para a representação, por meio da memória, de fatos que desarticularam o passado.

Após seu exercício de convivência com o passado em *Al di là del caos*, o sentimento de culpa por ter sobrevivido ao genocídio vai se dissipando, embora os mortos permaneçam para que a Bósnia seja lembrada, para que sobreviva um “[...] *leggero dolore per tutto ciò che non è potuto essere* [...]”, ao lado de “[...] *un pizzico di gioia per tutto ciò che avrebbe potuto non esserci* [...]”⁹ (MUJČIĆ, 2007, p. 110)

Nesta altura, gostaríamos de lembrar uma força motora comum a Tomizza e Mujčić, que ultrapassa as questões trazidas já nos títulos das obras: se Tomizza perpetua o nome da terra natal, ainda que as imagens do romance apresentem uma cidade deserta, Mujčić retoma uma das formulações mais conhecidas de Theodor Adorno – que se referiu, em 1949, à possibilidade de fazer poesia após Auschwitz – ao inserir um subtítulo – “o que resta após Srebrenica” – para devolver aos leitores questões sobre a possibilidade de recomeçar após o terror, e talvez para estabelecer um diálogo com formulações do pensador alemão. Para Adorno e Horkheimer (2006), fazer poesia após Auschwitz não poderia significar uma fuga da realidade, porque a dimensão estética deve representá-la, como necessidade de um novo começo. Contudo, é o próprio Adorno quem adverte sobre os perigos do processo de memória e esquecimento, por não permitir a superação do passado, deixando que ele continue existindo para uma consciência ser continuamente transformada em “boa consciência” – “[...] um conformismo com a reprodução do que é sempre o mesmo.” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 126).

Aproveitando um dos mais vivazes raciocínios sobre as migrações, levando em conta os fatos aqui lembrados, apenas uma parte de um século de tantas contradições. Otávio Ianni (2004, p. 153) nos esclarece o seguinte sobre o migrante:

Está impregnado de um passado que nunca se apaga, mesmo quando é esquecimento. Ressoa sempre contínua e episodicamente, nas coisas, gentes, situações, sentimentos, imaginários, sonhos e alucinações. É um passado que povoa o presente, seja qual for a geração. No contraponto de presente e passado,

⁹ “[...] a leve dor por tudo aquilo que não pôde ser [...]” e “[...] um tiquinho de alegria por tudo aquilo que poderia não ter existido [...]” (MUJČIĆ, 2007, p. 110, tradução nossa).

passado e presente, aos poucos se dá a metamorfose das adversidades em façanhas, da biografia em gesta, da história em mito.

E o presente se impõe sempre como uma realidade viva, inquestionável. Pode ser prosaico, estranho, assustador ou fascinante. Aí acontece o êxito e a realização, tanto quanto o desespero e a alucinação.

Os autores que apresentamos transformaram a sensação vivida no seu presente, tempo que não oferece respostas, em criação literária. Sobre os mesmos temas e episódios da história, muitas propostas audiovisuais também lançaram argumentos, fatos e contradições ao debate. Contudo, parafraseando Otávio Ianni (2004), tudo na gesta dos exilados é vivência. Preparados por Adorno (2010, p. 29) quando nos advertia que elaborar o passado “[...] não significa elaborá-lo a sério, rompendo seu encanto por meio de uma consciência clara, e o que se pretende, ao contrário, é encerrar a questão do passado, se possível inclusive riscando-o da memória [...]”, acreditamos que a dimensão estética de obras como as que apresentamos podem ser importantes para examinar o conteúdo de experiências como contribuição ao nosso crescimento cívico e entendimento de um vasto processo de transculturação, de encontro, de cruzamento, de reafirmação e de transformação de muitas identidades, em tempos que assistiram e ainda testemunham tensões étnicas, linguísticas e religiosas que permeiam ou recobrem os motivos econômicos que alimentam idiossincrasias de todos os tipos. Para tanto, todos os recursos parecem atestar validade.

BETELLA, G. K. In the middle of the way there were some wars: exiles, memories and images in the relationships between Italy and the former Yugoslavia. **Itinerários**, Araraquara, n. 43, p. 43-58, jul./dez. 2016.

■ **ABSTRACT:** *Taking as reference two historical events of the 20th century, the Second World War and the Balkan conflicts that led to the disintegration of the former Yugoslavia, this work assembles some inferences about the condition of exile in the contemporaneity by means of observations on two literary works written in Italian: the novel Materada by Fulvio Tomizza and the memoirs by Elvira Mujcic, Al di là de caos. Separated by almost fifty years, the facts they refer to and their accounts can be analysed as reality and representation of the atrocities that shake us even today. Nevertheless, the novel and the memoirs can also be seen as testimonies that are made by well-thought discontinuities, as if the literary text could contain, in the dislocation between form and content, in both cases, solutions to the representation of moments capable of unsettling the memory of the past and the links with the present, keeping the voices decided to resist.*

■ **KEYWORDS:** *Fulvio Tomizza. Elvira Mujcic. Exile. Memory.*

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **Educação e emancipação**. Tradução Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.
- AGAMBEN, G. **Quel che resta d'Auschwitz**. Milano: Boringhieri, 1998.
- ANDERSON, B. **Imagined communities**: reflections on the origin and spread of nationalism. London: Verso, 2006.
- CHIODI, L.; ROSSINI, A. La guerra ai civili nella guerra di Bosnia-Erzegovina (1992-1995). **Deportate, Esuli, Profughe**, Venezia, n. 15, p. 240-245, genn. 2011.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Vértice, 1990.
- IANNI, O. Uma longa viagem. **Tempo Social**, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 153-166, jun. 2004.
- IVEKOVIC, I. O drama iugoslavo – identidade: ideias preconcebidas, manipulações políticas e falsificações históricas. Tradução do inglês Clarice Cohn. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 47, p. 36-61, mar. 1997.
- MORI, A. M. **Nata in Istria**. Milano: Rizzoli, 2006.
- MUJICIC, E. **Al di là del caos**: cosa rimane dopo Srebrenica. Roma: Infinito, 2007.
- OLIVA, G. **Esuli**. Dalle foibe ai campi profughi: la tragedia degli italiani di Istria, Fiume, Dalmazia. Milano: Mondadori, 2011.
- RUSHDIE, S. **Imaginary homelands**: essays and criticism – 1981-1991. New York: Penguin Books, 1992.
- SAID, E. Reflexões sobre o exílio. In: _____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. p. 46-60.
- SELIGMANN-SILVA, M. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: _____. **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003. p. 59-85.
- TOMIZZA, F. **Materada**. Milano: Mondadori, 1971.

Recebido em 31/10/2016

Aceito para publicação em 14/05/2017



PIER PAOLO PASOLINI LÊ ELSA MORANTE: UMA CONVERSA SOBRE A SALVAÇÃO DO MUNDO PELOS *RAGAZZINI*

Priscila Malfatti Vieira CORILOW*

- **RESUMO:** O presente ensaio tem o objetivo de percorrer alguns escritos de Pier Paolo Pasolini e Elsa Morante, procurando reconstituir elementos das reflexões de ambos sobre o cenário político italiano do pós-guerra. Para tanto, nos concentraremos no diálogo estabelecido por Pasolini com Elsa, através de dois poemas de *Trasumanar e organizzare*, que constroem uma resenha crítico-poética sobre o livro de poemas de Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura italiana contemporânea. Pier Paolo Pasolini. Elsa Morante.

Os diálogos entre as obras de Pier Paolo Pasolini e Elsa Morante, dois dos mais importantes escritores do século XX na Itália, são inúmeros. Walter Siti (1994), importante crítico literário italiano, organizador das obras completas de Pasolini na Itália, em seu artigo *Elsa Morante nell'opera de Pier Paolo Pasolini*, se dedicou a fazer um mapa de ocorrências desses diálogos na obra de ambos, embora não tenha se dedicado a desenvolver uma análise focada sobre elas. O filósofo romano Giorgio Agamben (2007), amigo comum de Elsa e Pasolini, também faz uma significativa sugestão de leitura de *Salò o le 120 giorni di Sodoma*, último filme de Pasolini, como uma paródia de *La storia*, romance de Morante. Tais sugestões instigaram uma busca que nos levou a dois poemas de Pasolini, parte do livro *Trasumanar e organizzare* (1971), no qual o poeta faz uma leitura crítica dos poemas de Elsa publicados sob o título de *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968). O que chamou especialmente nossa atenção nesses poemas foi o fato de se configurarem como uma espécie de discussão ética e política de Pasolini com Elsa, suscitada pelo cenário italiano e mundial do pós-guerra.

Nesses poemas é possível reconhecer uma dimensão da obra do poeta, intelectual e polemista menos explorada pelos estudos pasolinianos empreendidos

* UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem – Departamento de Teoria e História Literária. Campinas – SP – Brasil. 13083-859 – giaguaro_sole@yahoo.com.br

até hoje no Brasil, mas profundamente enraizada no contexto italiano, em que a discussão sobre os intrincado vínculos entre política e religião, devido à presença marcante da Igreja Católica nas várias esferas da vida pública italiana, sempre foi uma pauta bastante candente entre os intelectuais, haja vista, por exemplo, a discussão de Pasolini (2012) com vários de seus pares (Moravia, Natalia Ginzburg, Italo Calvino), sobre a questão do aborto¹, registrada nos *Scritti Corsari*. Além disso, será possível conhecer o Pasolini leitor e intérprete das cartas do apóstolo Paulo, atento, principalmente, ao valor político de suas afirmações teológicas, antecipando o movimento que, anos mais tarde, intelectuais como Alain Badiou (2009) e Slavoj Žižek (2015) fariam².

Antes, porém, de iniciarmos nosso trajeto pelos poemas de ambos, advertimos e admitimos que esse ensaio, devido à força de atração exercida sobre nós pela poesia de Pasolini, acabará por apresentar uma Morante vista por ele, revelando, talvez, muito mais sobre o poeta do que sobre sua grande amiga. Quanto a isso, resta dizer que pretendemos, em outra oportunidade, inverter essa perspectiva, partindo dos textos de Morante.

Os poemas de *Trasumanar e organizzar* nos quais Pasolini (1993) dialoga com a amiga, foram nomeados pelo poeta com o mesmo título que Elsa deu ao seu livro: *Il mondo salvato dai ragazzini* (MORANTE, 1998) Neles Pasolini, se referindo à origem judaica de Elsa, se dirige à amiga “teimosa como uma mula que engoliu o Talmud”, dando um registro poético às impressões sobre seu livro, ao qual atribui o valor de um manifesto político paradoxal, pois se tratava do manifesto de uma “nova esquerda que parece não poder mais existir”, um “manifesto político escrito com graça, humor e alegria” (PASOLINI, 1979a, p. 52), sentimentos e instrumentos estilísticos que Pasolini considerava que já eram incompreensíveis por seus pares intelectuais na Itália daquele momento, haja vista a acolhida pouco efusiva da crítica especializada ao livro de Morante.

Pasolini (1979a, p. 52) observa ainda que embora seja tecido com esses três elementos, não deixa de ser um livro “atrozmente fúnebre” no qual todas as obsessões do mundo moderno, os genocídios, a bomba atômica e o consumismo, se apresentam a partir de elementos “absolutamente originais e vividos pessoalmente”.

¹ Nos *Scritti Corsari*, depois organizados nos *Saggi sulla politica e sulla società*, da Mondadori, temos acesso ao ensaio “Il coito, l’aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti”, que inicia a polêmica originalmente publicado no *Corriere della Sera*, com o título redutivo “Sono contro l’aborto”. Os demais artigos que compõe essa polêmica são “Sacer, Thalassa, Cane e Cuore”, nos quais Pasolini dialoga, ora com Moravia, ora com Italo Calvino, Umberto Eco ou Natalia Ginzbug. Suas afirmações são mal compreendidas por todos os envolvidos na polêmica. Moravia, por exemplo, o qualifica com intenções pejorativas como “católico”, revelando total incompreensão da profundidade do debate público que Pasolini encabeçava (PASOLINI, 2012).

² São respectivamente: *São Paulo: a fundação do universalismo*, no qual, aliás, Badiou (2009) dedica um capítulo às iniciativas de leitura de Pasolini a respeito dos escritos de apóstolo Paulo e *O absoluto frágil, ou porque vale a pena lutar pelo legado cristão*, de Slavoj Žižek (2015).

As características elencadas por Pasolini (1979a) podem ser percebidas em todo o livro de Elsa (MORANTE, 1998), mas se tornam muito nítidas, concentradas mesmo, na “Canzone finale della stella gialla detta pure La carlottina”, canção final que antecede o *congedo* que fecha o livro. Na “Canzone finale” a ordem segregacionista do Partido Nazista de que todo judeu portasse uma estrela dourada no peito é frustrada pela iniciativa da população alemã inteira, judeus ou não, de usar a estrela. Esse gesto fictício de sentido comunitário, que acaba se tornando uma espécie de “moda”, é seguido da apoteótica aparição de anjos com características étnicas das mais variadas, dando-nos a dimensão da intensidade desse peculiar manifesto político gracioso e capaz de extrair um humor acerbo das situações mais improváveis, como da suposta sabotagem das ordens do Fuehrer³.

Pasolini, a leitura política das cartas paulinas e o enigma de Pio XII: construção de instrumentos para uma abordagem crítica

A compreensão dos dois poemas que Pasolini dedica ao livro de Elsa pode ser especialmente iluminada por outro poema de *Trasumanar e organizar: l'enigma de Pio XII*. Nele, Pasolini (1993), assumindo a voz do controverso Papa⁴, cujo pontificado se deu durante a Segunda Guerra, desenvolve poeticamente algumas reflexões que apareceram também na coluna que manteve no periódico *Tempo*, intitulada *Il caos*, motivada pelas afirmações feitas pelo pontífice em exercício em 1968, Paolo VI.

Em *Il caos*, no artigo intitulado “Le critiche del Papa”, Pasolini (1979b, p. 61-63, tradução nossa, grifo do autor) dá publicidade à afirmação, pouquíssimo divulgada, de Paolo VI, sobre a necessidade de uma reforma constitucional na Itália e sobre o fato de sua democracia ser apenas formal:

³ “[...] Pequenos falsários clandestinos/ Trabalham fabricando as estrelas judias/ Em quatro ou cinco dias, se juntam aos estudantes/ Garçons de bar, caixeiros, valetes/ E depois soldados, marinheiros, Her e Von,/ Damas, camareiras e prostitutas/ Padres, frades e monges/ Todos ostentando a estrela amarela/ As estrelas se multiplicam aos milhares/ A estrela amarela se tornou a grande moda!/ [...] Ach!!! Não se entende mais nada!/ A população inteira é judia?!?!/ [...] Enfim, o milagre inevitável explode!/ Uma manhã, num instante/ Aquela miríade de estrelas amarelas todas juntas/ Se transformam em ouro autêntico *zecchino*!/ [...] E do fundo vaporoso do céu avança/ Um voo de pássaros – pelo menos era o que parecia de longe/ [...] São esquadras angélicas! Completas!/ Anjos, Arcanjos e Principados,/ Potestades, Virtudes e Dominações/ Tronos, Querubins e Serafins./ Todos garotinhos (ou garotinhas?) de extraordinária beleza/ E extremamente variada: ao lado de um Arcanjo/ louro como um girassol, cuja pele tem a cor de uma aurora marinha/ há um outro arcanjo de uma palidez escura, siciliana, com uma/ testa cheia de anéis que parecem um cachinho de uvas negras [...]” (MORANTE, 1998, p. 244-245, tradução nossa).

⁴ Pasolini (1979b) faz referência a Pio XII como uma espécie de emblema da incoerência da Igreja com relação ao princípio cristão da caridade, possivelmente, devido ao comprovado envolvimento do pontífice na deportação de judeus romanos durante a Segunda Guerra, expondo-os ao extermínio.

Em um jornal de Roma, que hoje é a expressão do catolicismo anterior a João XXIII (para usar um eufemismo), apareceu um misterioso artigo (em 15 de setembro), que nenhum outro jornal, que eu saiba, publicou. O artigo estava na primeira página, tinha três colunas e o seguinte título: “Críticas de Paulo VI ao Estado e aos partidos” e o subtítulo: “O Papa escreve: a constituição pode e deve ser reformada”. [...]. Do que se trata? De uma carta de Paulo VI ao Cardeal Giuseppe Siri, a propósito da 39ª Semana Social dos Católicos, ocorrida nesses dias em Catania. [...]. Ouçam um trecho dela: “O Papa prevê e justifica que possa ser modificado o ordenamento constitucional do nosso país para seguir o ritmo da sociedade em *profunda e acelerada transformação*. [...] Numa Itália em que o subproletariado está para desaparecer e o trabalho industrial resgata da miséria uma classe inteira de trabalhadores, só os partidos extremistas colocam em ação em sua polêmica propagandística motivos que contrastam de forma evidente com a atual realidade italiana, mas, que eu saiba, nem mesmo da parte deles foi, até agora, formulada uma solicitação de reforma constitucional imediata para subverter legalmente a ordem da democracia, formal ou substancialmente. O Papa disse ainda isto: que na Itália a democracia é só formal.”

De acordo com o relato contido no artigo de *Il caos*, o Papa Paulo VI ainda declara a necessidade de uma subversão na “ordem da democracia”, a qual é identificada claramente como um eufemismo para o “poder”. Pasolini (1979b) entende que essas afirmações são extremamente importantes não só para a história da Igreja, como para a da Itália e do mundo, e as considera passíveis de produzir uma “guerra civil”, uma divisão na Igreja.

Para falar dessa possível divisão no interior da Igreja, Pasolini (1979b) recorre a uma exegese pessoal do conhecido “Hino à caridade”, em que o apóstolo Paulo estabelece a hierarquia entre os carismas⁵. O resultado dessa leitura de Pasolini tem significativas consequências para sua interpretação política do contexto europeu. Pensando na situação da democracia italiana daqueles anos e na própria reflexão do Papa Paulo VI sobre ela, Pasolini radicaliza as afirmações de apóstolo Paulo na primeira carta à igreja de Corinto e diz que não só a Caridade⁶ – o *agape*, no grego –

⁵ “Ainda que eu falasse línguas, a dos homens e a dos anjos, se não tivesse a caridade, seria como o bronze que soa ou o címbalo que tine. [...]. Agora, portanto, permanecem fé, esperança, caridade, essas três coisas. A maior delas, porém, é a caridade.” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1 Coríntios, 13, 1-13).

⁶ A palavra que é traduzida por Caridade é o grego *agape*, cujo significado vai além do que comumente se entende como o exercício de assistência aos excluídos. É um conceito que implica numa radicalidade da auto doação, que culmina no sacrifício de si. A figura máxima do *agape* é o próprio Deus encarnado da tradição cristã. Pasolini não estava alheio a esse significado. Prova disso são os comentários que ele faz à publicação das sentenças do tribunal religioso do Vaticano, as *Sacrae Romanae Rotae*, no ensaio “La chiesa, i peni e le vagine”, agora recolhido no volume *Saggi sulla politica e sulla società*, organizado por Walter Siti. Nesse ensaio, fazendo referência àquilo que o

é a maior das virtudes, como também a Fé e a Esperança, sem ela, são consideradas “monstruosas” (PASOLINI, 1979b, p. 61).

Pensando no “cisma” anteriormente previsto pelo escritor, a Igreja se dividiria em duas: uma que assumiria as características “monstruosas” do uso da Fé e da Esperança como instrumentos de preservação de seu poder político institucional e outra que buscaria um aprimoramento da Caridade como forma de balizar os outros carismas. Ao funcionamento da Igreja “monstruosa” – que o escritor descreveria em *La chiesa, i peni e le vagine* (1974), em seu comentário às sentenças do tribunal eclesiástico, as *Sacrae Romanae Rotae*⁷ – Pasolini (1979b, p. 64-65, tradução nossa, grifo do autor) associa o funcionamento do Estado nazista como o modelo, por excelência, do exercício da fé e da esperança totalmente desvinculados da caridade:

Devido à falta de capacidade e de documentos, não posso ir muito adiante com esse discurso no plano do comentário político. Por isso, sou obrigado a mudar o registro. Que formulação, não estritamente política ou teológica, dar, portanto, ao cisma como guerra civil na Igreja? Recorrerei a São Paulo. Na primeira carta aos Coríntios se lê essa admirável frase (nem tudo em Paulo é admirável, frequentemente fala nele o padre, o fariseu): “Restam fé, esperança e caridade, estas três coisas: de todas a melhor é a caridade”. A caridade – algo misterioso e negligenciado – ao contrário da fé e da própria esperança, tão claras e de uso tão comum, é indispensável à própria fé e esperança. De fato, a caridade pode ser pensada sozinha: a fé e a esperança são impensáveis sem a caridade: e não são só impensáveis, mas *monstruosas*. No Nazismo (e, portanto, em um povo inteiro) o que se viu foi fé e esperança sem caridade. O mesmo se diga do clero da Igreja.

Em resumo, o poder – qualquer poder – precisa do álibi da fé e da esperança. Porém não precisa do álibi da caridade.

agape comporta, Pasolini (2012) acusa a Igreja de jamais aplicá-lo na distribuição das sentenças aos seus fiéis, demonstrando-se mais preocupada em respeitar os interesses da classe dominante do que restaurar com amor os seus membros.

⁷ “A Igreja só pode ser reacionária; a Igreja só pode estar do lado do poder; a Igreja só pode aceitar as regras autoritárias e formais da convivência; a Igreja só pode aprovar as sociedades hierárquicas nas quais a classe dominante garanta a ordem; a Igreja só pode detestar toda forma de pensamento ainda que timidamente livre; a Igreja só pode ser contrária a qualquer inovação antirrepressiva (isso não significa que não pode aceitar formas programadas do alto, de tolerância: praticada, na realidade, há séculos, aideologicamente, segundo os ditames de uma ‘Caridade’ dissociada – repito aideologicamente – da Fé); a Igreja só pode agir completamente fora dos ensinamentos do Evangelho; a Igreja só pode tomar decisões referindo-se só formalmente ao nome de Deus, e algumas vezes, talvez, se esquecendo de fazê-lo; a Igreja só pode impor verbalmente a Esperança, porque a sua experiência dos fatos humanos a impede de nutrir qualquer espécie de esperança; a Igreja só pode (para colocar temas da atualidade) considerar eternamente válida e paradigmática a sua concordata com o fascismo. Tudo isso resulta claro em umas vinte páginas de sentenças ‘típicas’ da Sacra Rota, antologizadas em 55 volumes das *Sacrae Romanae Rotae*, publicadas pela Libreria Poliglota Vaticana de 1912 a 1972 [...]” (PASOLINI, 2012, p. 475, tradução nossa).

Em *L'enigma de Pio XII*, o escritor retoma o texto de Paulo aos Coríntios que já aparecera em *Il caos* a propósito do enunciado de Paolo VI, porém, dessa vez, Pasolini (1993) funde sua voz com a de Pio XII, emprestando dele expressões como “queridos filhos”, descortinando, assim, a instrumentalização da Fé e da Esperança e a manipulação de um discurso vazio, meramente “formal” a respeito da Caridade. Assim, de acordo com Pasolini, a instituição clerical estaria apoiada em três pilares ocultos: a Fé, a Esperança e a Caridade como formas de exploração da busca humana pela suposta segurança que as instituições, sejam partidárias (no caso, a referência é ao Partido Comunista Italiano), sejam eclesiásticas, representariam:

Entretanto, embora apenas nas palavras, essa Igreja jamais se esqueceu da caridade. Aliás, há exemplos (entre os pequeninos: Não, não, certamente não aqui no Vaticano) de pura caridade.

A Igreja contribui com vocês por quê? Por que é, queridos filhos, Instituição!!
Embora a caridade seja o *contrário* de toda instituição!!
Porém a caridade sabe que as instituições são comoventes,
Caros laicos – laicos inteligentes, maravilhosos, que vociferam
Para reivindicar ao homem o *direito* à completa, absoluta,
Irredutível, liberdade (responsabilidade)
Vocês querem ser órfãos, sem Pai nem Mãe
Órfãos dolentes e assustados, mas heroicos?
Eh! Eh! E, entretanto, as instituições são comoventes
E comoventes porque existem: porque
A Humanidade – essa pobre humanidade – não pode prescindir delas.
Ela quer Pais e Mães: e por isso comove
Vou lhes dizer: o Partido Comunista, enquanto Igreja, é também comovente
(Cuidado, não esqueça que existe excomunhão)
(PASOLINI, 1993, p. 844, tradução nossa, grifo do autor).

Il mondo salvato dai ragazzini (parte I): Pasolini contra os Felici pochi

É com esse arcabouço de reflexões que Pasolini estabelece uma melodia dissonante com relação àquela de *Il mondo salvato dai ragazzini*. Se nossa percepção for acertada, a crítica mais profunda que Pasolini faz às posições que capta a partir da leitura aos poemas de Morante na primeira parte dessa resenha poética, é a de que a autora, ao se indignar contra as instituições em *La canzone degli F. P. e degli I. M. en tre parti*⁸, o faz superficialmente, por não considerar até as últimas

⁸ Elsa explica que F. P. é uma abreviação para Felici Pochi (Poucos Felizes), e I. M., para Infelici Molti (Muitos Infelizes) (MORANTE, 1998).

consequências as suas contradições e o caráter indubitavelmente humano que há nelas, e por tomar partido de uma “minoría” de *Felici pochi*⁹.

Em outras palavras, o que Pasolini (1993) ironicamente reprova no posicionamento da amiga é sua indignação contra os atarefados *Infelici Molti* sempre ocupados em instituir, organizar, fabricar, propagandear. Esse destaque perceptível na distinção que perdura em quase todo o poema, entre *Infelici Molti e Felici Pochi*, revela um não reconhecimento de sua cumplicidade nos atos também dos *Infelici Molti*. Ou seja, o poeta afirma que tomar partido dos “poucos felizes” é “ignorar as regras do jogo”, é tomar um caminho fácil – materializado estilisticamente na linguagem infantil e fabulosa usada pela autora – no qual a maioria é descartada e a minoria é dignificada pelo martírio. É como se Pasolini repetisse à amiga aquilo que já dissera através de *Uccellacci e ucellini*¹⁰: que aqueles que instituem, organizam e fabricam, os gaviões da história humana, devem ser advertidos a deixar de devorar os passarinhos e não apenas ser desafiados pela felicidade como ato de resistência política que os *felici pochi* apresentariam em seu martírio:

Não se pode ignorar as regras do jogo:

Não se pode... ser anticomunista – há, de fato, uma sutil

Analogia entre insistir num distanciamento obtido através da linguagem [estereotipada da fábula],

E o anticomunismo: uma surdez comum aos direitos da irrealidade.

⁹ “Feliz ano novo. Que alegria. É primeiro de janeiro./ Ano 1967 depois de Cristo./ Século vinte. Era atômica./ Ao que parece, de ano em ano/ Os *Poucos felizes* se tornam mais raros/ E sempre mais infelizes/ E se compreende:/ Os *Muitos infelizes* estão muito atarefados/ Fabricando, vendendo, instituindo, organizando, classificando, propagandeando/ A sua enorme e indispensável felicidade/ Para se incomodarem com a infelicidade supérflua/ Minoritária/ dos *Poucos Felizes*/ Porém sempre se pode notar/ o mesmo inquietante fenômeno plurissecular:/ na realidade, sabe-se lá por quê/ a infelicidade dos *Poucos Felizes* é/ mais feliz que a felicidade/ dos *Muitos Infelizes*! [...]/ *A infelicidade dos Poucos felizes*/ É alegre! ALEGRE!/ A-LE-GRE!/ Nos guetos/ nos harlens/ na Sibéria/ no Texas/ em Buchenwald/ nas galês/ sob a força sobre a cadeira elétrica/ no suicídio/ Absolutamente, irremediavelmente/ Definitivamente/ ALEGRE!” (MORANTE, 1998, p. 146-147, tradução nossa, grifo do autor).

¹⁰ *Uccellacci e ucellini* (Gaviões e Passarinhos), de 1965, é composto por duas narrativas, uma que se passa na década de 1960 e conta a história de Totó e Ninetto, pai e filho, que caminham pelas estradas em companhia de um corvo – que representa o intelectual de esquerda dos anos cinquenta. A segunda narrativa, que se intercala à primeira, é feita pelo corvo. Nela, o frade Ciccillo (Totò) e frade Ninetto são encarregados por São Francisco de pregarem aos gaviões e aos passarinhos a mensagem do “Amor celeste”. Entretanto, depois de terem pregado e gaviões e passarinhos terem entendido a “mensagem” de Ninetto e Ciccillo, estes, perplexos, veem que os gaviões continuam comendo os passarinhos e perguntam a São Francisco: “Que se pode fazer”. E este responde: “O que se pode fazer? Mas tudo se pode fazer com a ajuda do Senhor! [...] vocês devem ensinar aos gaviões e aos passarinhos tudo o que eles ainda não entenderam, vocês precisam fazê-los entender [...] Coragem, irmãos. Vocês devem retomar tudo do começo...” (PASOLINI, 2001, p.745, tradução nossa).

Seria muito cômodo que esta estivesse totalmente errada.
Como seria, também, muito cômodo que as instituições
Fossem somente negativas: objeto de indignação.

Vá para o diabo, ao menos uma vez, a indignação
As instituições são, de fato, comoventes (como
Pio XII proclamou): sim, são comoventes,
Os homens se reconhecem nelas, e a vida,
A humilde vida, sim, não se distingue delas
Como a ninhada do ninho – e ali ficam.

Somos irmãos nas instituições, no desejo da norma:
Isso é mísero, é vil, mas é comovente

Mas ela sabe, ela sabe, sabe bem
O que é a democracia (e o que é, em contrapartida, a socialdemocracia)
E os verdadeiros heróis da democracia são os M. I. I!
Esses são, de fato, a maioria. E a maioria,
Não há dúvida, é desprezível, e está sempre errada...

Todavia, é por ela que nós “lutamos” (não é assim que se diz?)
(Notar o vil plural simpatético)
Você não? (PASOLINI, 1993, p. 863-864, tradução nossa).

Novamente, referindo os três elementos fundamentais da teologia paulina, Pasolini (1993, p. 862) se dirige à amiga “[...] usuária de um Talmud puríssimo, idiossincrático, com muitas regras negativas e, no entanto, teimoso e feliz [...]”, reprovando brandamente seu insistente apego às leis do Pentateuco expandidas no Talmud, o qual a tornaria impiedosa diante das fraquezas humanas. O signo dessa “desumanidade” parece ser certo humor civilizado, ariano e burguês, oriundo da fábula, com o qual a autora dá tratamento poético aos temas de *Il mondo salvato dai ragazzini*.

Na humorística desumanidade de Morante, que *crê e espera* que o mundo seja salvo pelos rapazinhos, Pasolini causticamente identifica um posicionamento muito semelhante àquele apontado por ele na instituição clerical em seu *Enigma de Pio XII*: aquele de enfatizar a Fé e a Esperança, porém, separados da Caridade. Aliás, no segundo poema dedicado ao livro, Pasolini (1993, p. 870) ironicamente nomeia a amiga de “Duqueza da Fé e da Esperança”, afirmando que sua “falta de caridade” é redimida por um tipo especial de caridade, não contemplada pelo apóstolo Paulo na carta aos Coríntios, a “caridade intelectual” existente em seu humorismo. À tríade “fé, esperança e amor”, Elsa teria sobreposto a “fé, esperança e humor”, este

último, talvez, à revelia da própria autora, como uma expressão inconsciente de sua caridade:

QUANTA CARIDADE EM SUA FALTA DE CARIDADE!

Que te faltasse caridade, já dizia Pio XII:
E não estava de todo errado. Citava Paulo:
“Nunì de mènei pistis, elpìs, agàpe,
Ta tria tàuta: méizon dè touton e agàpe”¹¹

Mas não percebeu que você, tendo substituído
O terceiro pelo humorismo dos arianos
Já burgueses, na verdade reedificava aquele antigo,
da religião. O humorismo da fábula era uma caridade
toda intelectual: a mais alta. (Então, naquele século, os arianos, sem Fé e
Esperança, conheciam só a Caridade: eram “gentios”, tinham uma vida apenas
prática...
trabalhavam ... produziam ... E nos fatos a Caridade.
Mas as vovós, ao lado das lareiras, contavam fábulas:
Não era a religião oficial, mas era uma religião;
E o faziam diante dos pequenos, com distanciamento:
Defendiam-se, pobres velhas arianas, latinas e lombardas)
A Caridade intelectual, o humorismo, não era contemplado
Nas Cartas (talvez): precisava ser redescoberta. E implicava muitos sacrifícios
humanos, e também intelectuais (você jamais examinou isso atentamente;
permanece em você uma crueldade típica do Velho Testamento, por exemplo:
cadê os remorsos). (PASOLINI, 1993, p. 868, tradução nossa).

Il mondo salvato dai ragazzini (parte II): Riccetto, o Pazzariello e os meninos de Salò

Pasolini (1993, p. 869), a certa altura de seu poema afirma que Elsa é responsável pela ideia de Ninetto. Essa afirmação nos levou a perceber quão significativa poderia ser a leitura de *Il mondo salvato dai ragazzini (continuazione e fine)* (1969) – segunda parte do diálogo de Pasolini com Morante – se feita ao lado de *La sequenza del fiore di carta*¹², no qual Riccetto, personagem interpretado

¹¹ “Agora portanto, permanecem fé a esperança e caridade. A maior delas, porém, é a caridade.” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1 Coríntios, 13, 13).

¹² Sequência de *Amore e Rabbia*, filme em episódios, do qual Pasolini participa, em 1968, com Lizzani, Bellocchio, Godard e Bertolucci.

por Ninetto Davoli, é condenado por Deus à morte, por se recusar a abandonar sua inocência diante dos horrores da história humana.

Antes, porém, de iniciar essa leitura paralela, façamos uma digressão a partir das leituras que Giorgio Agamben (2007, 1996) – amigo, tanto de Elsa quanto de Pasolini desde a década de 1960 – dedica à obra de Elsa em seu ensaio “Parodia” do livro *Profanazioni*, assim como em *Categorie Italiane*, no ensaio “La festa del tesoro nascosto”. Neste último, Agamben (2007) desenvolve uma reflexão sobre a obra de Elsa, a partir de anotações de leitura feitas pela escritora em um volume da *Ética* de Spinoza. O livro, pertencente a Elsa, fora entregue ao filósofo por Carlo Cechi, anos depois da morte da amiga. Conta Agamben (1996, p. 132) que a certa altura da sua leitura da *Ética* de Spinoza, Elsa escreve às margens do livro a exclamação: “Oh, Baruc, dessa vez você não entendeu!”. Tratava-se de uma discordância com relação a Spinoza no que dizia respeito à dignidade dos animais com relação aos homens.

Se para Spinoza era possível dispor dos animais da forma como melhor conviesse ao ser humano, dado que ambos, apesar de compartilharem em Deus uma mesma ontologia, não compartilhariam a mesma natureza enquanto criaturas, para Elsa, segundo uma declaração feita em *Il paradiso terrestre* e repetida em *Il vero re degli animali*, os animais seriam a única testemunha da existência de um paraíso terrestre e também a única prova de que um dia o homem tivera uma natureza inocente (MORANTE, 1998). Para Agamben (1996, p. 135), apesar do tom debochado com que a autora escreve suas conjecturas sobre esse evento primordial, a cisão que tal evento comporta seria uma ferida que atravessa a obra de Elsa. Tal ferida seria o legado de sua identidade judaico-cristã que acabaria marcando sua obra com uma insolúvel contradição entre a busca de representar o ser humano em condição pré-edênica de inocência e, portanto, em harmonia com os outros seres vivos, e a impossibilidade de fazê-lo, já que a historicidade humana manchada pela crueldade sempre se apresentava nas frestas da narrativa de Elsa como um íncubo, maculando a inocência de suas personagens.

Se sobre a literatura de Elsa pairava a contradição entre o desejo e a impossibilidade de representar a inocência, Pasolini (2001), em *La sequenza del fiore di carta*, lembrando à sua maneira a narrativa primordial hebraico-cristão, se ocupa igualmente da questão da inocência, mas a faz colidir com a culpa, anulando-a (“A inocência é uma culpa”). É o que se confirma através do comentário do próprio cineasta ao citar Sartre a propósito de sua iniciativa em *La sequenza del fiore di carta*:

Sartre diz: “Não existem vítimas inocentes”. A expressão é de um moralismo radical, absoluto, que vai além do moralismo e se torna uma visão religiosa do mundo. Todo inocente deve adquirir consciência de seu ser histórico. Tomemos por exemplo um negro de um país do terceiro mundo pouco depois

da independência. O bom selvagem que vivia à sua maneira, inocente como a figueira do Evangelho, uma vez inserido no novo mundo histórico, não tem mais sentido algum; sua inocência selvagem, até então natural e justa, se torna um obstáculo, uma culpa, ela não tem mais o direito de existir e será maldita, como Cristo maldisse a figueira. (PASOLINI, 1971 apud JOUBERT-LAURENCIN, 1995, p. 166, tradução nossa).

A historicidade seria um bloqueio intransponível à inocência. Na historicidade só há culpados, o conceito de inocência não pode existir e se dissolve na culpa, que é metaforizada em *La sequenza* pela maldição da figueira proferida pela voz de Deus, que acompanha o andar despreocupado de Riccetto ao longo da *via Nazionale*, uma importante avenida de Roma. O discurso divino¹³ se faz a partir de uma apropriação livre de Pasolini da hermética passagem dos Evangelhos¹⁴ (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Mateus, 21, 18-22, Marcos, 11, 12-14, 20-24), em que Jesus amaldiçoa uma figueira porque ela não produz frutos.

¹³ “DEUS Vou dizer o que quero de você. Quero os teus frutos, teus primeiros frutos. Quais são estes frutos? Os frutos do teu saber, do teu querer. O que você sabe, Riccetto? O que você quer? [...] DEUS É verdade, eu sei que você é inocente, e quem é inocente não sabe, e quem não sabe não quer, mas eu, que sou o teu Deus, te ordeno a saber e a querer.

RICCETTO (*cantarola uma canção americana*)

DEUS É contraditório, eu sei, talvez insolúvel, porque se você é inocente não pode não sê-lo, e se é inocente, não pode ter consciência e vontade. A quem você acha que meu filho, Cristo, falou? Aos inocentes. Para que soubessem. Você dirá, como o figo, que é cedo, que ainda é março, que não pode dar ainda os seus frutos, que os dará em setembro. Mas que discurso é esse? *Março, setembro... para mim, Deus, são apenas palavras vazias. Se a fé faz mover montanhas, que diferença faz que seja março ou setembro.* Escute-me Riccetto, escute-me. Um só sinal de sua cabeça, um olhar na direção do céu já me bastaria. Escute-me se não quer perder-se. A inocência é uma culpa, a inocência é uma culpa, está me entendendo? E os inocentes serão condenados, porque não têm mais o direito de sê-lo. Eu não posso perdoar quem passa com o olhar feliz do inocente entre as injustiças e as guerras, entre os horrores e o sangue. Como você há milhões de inocentes em todo o mundo, que preferem desaparecer da história ao invés de perderem a sua inocência. E eu devo fazê-los morrer, mesmo sabendo que eles não podem agir de outra forma, devo amaldiçoá-los, como a figueira e fazê-los morrer, morrer, morrer.

RICCETTO O quê?

(*E cai por terra, morto*)” (PASOLINI, 2001, p. 1094,1095, tradução nossa, grifo nosso).

¹⁴ “No dia seguinte, quando saíam de Betânia teve fome. Ao ver à distância uma figueira coberta de folhagem, foi ver se acharia algum fruto. Mas nada encontrou senão folhas, pois não era tempo de figos. Dirigindo-se à árvore, disse: ‘Ninguém jamais coma o teu fruto’. E seus discípulos o ouviram [...] Passando por ali de manhã, viram a figueira seca até as raízes. Pedro se lembrou e disse-lhe: ‘Rabi, olha, a figueira que amaldiçoaste, secou’. Jesus respondeu-lhes: ‘Tende fê em Deus’. Em verdade vos digo, se alguém disser a esta montanha: ergue-te e lança-te ao mar, e não duvidar no coração, mas crer que o que diz se realiza, assim lhe acontecerá. Por isso vos digo: tudo quanto suplicardes e pedirdes, crede que já recebestes, e assim será para vós.” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Marcos, 11, 12-14, 20-24).

A figueira dos Evangelhos, em sua indiferença à ordem divina de produzir frutos, é representada por Ricetto, o alegre e despreocupado andarilho. A pregação do Cristo é reconstituída pelas projeções dos horrores da história ao longo da *via Nazionale* em associação com a voz do Deus pasoliniano, que busca em vão captar a atenção do dançarino das ruas para interferir no curso de sua inocência, transformando-a numa consciência que dá frutos.

As muitas interpretações dedicadas à *Sequenza*, como é compreensível, acabam por se concentrar em conjecturas sobre a sentença que faz Ricetto cair fulminado no chão, porém, salvo engano, ninguém atentou ainda para o fato de que, na fala criada por Pasolini para a divindade suplicante que acompanha Ninetto, de forma talvez surpreendente, é colocada a questão da fé. O argumento divino é de que, se a fé pode mover montanhas, pela fé, a figueira que insiste em não dar fruto, ou Ricetto, que insiste em não atentar para os eventos cruéis da historicidade em que está imerso, poderiam “dar os seus frutos”. É preciso, porém, buscar outras pistas – além daquelas que nos mostram sua percepção de que a Igreja usava a fé como instrumento de manipulação – de como Pasolini encarava a questão da fé, pois parece que são abordagens distintas de um mesmo conceito.

No artigo para a coluna *Il caos*, intitulado “Fare e pensare”, de dezembro de 1969, encontramos uma reflexão de Pasolini que pode nos oferecer mais um fragmento sobre o que ele pensava a respeito da “fé”. Nele, o escritor reflete sobre uma afirmação lida num número do periódico relacionado ao movimento estudantil “Potere Operaio” que dizia: “[...] só quem se entrega pragmaticamente a organizar a luta, subordinando todos os outros momentos àquele da organização, está realmente envolvido na revolução.” (PASOLINI, 1979b, p. 229). Pasolini (1979b) identifica que do ponto de vista político uma afirmação como essa já não pertence ao âmbito pragmático e organizativo ao qual intenta pertencer, mas o transcende e “se torna imediatamente um ato de fé”. Para avaliar essa afirmação feita no contexto do Movimento Estudantil na Itália daqueles anos, Pasolini recorre à sua percepção a respeito da relação entre fé e ação a qual se constrói a partir, mais uma vez, de suas leituras das cartas de Paulo: “Pela primeira vez na história, que eu saiba, o Crer nasce do fazer: enquanto que na Bíblia desde São Paulo, até os nossos dias, o Fazer era apenas uma outra face do crer.” (PASOLINI, 1979b, p. 230).

A conclusão de Pasolini (1979b, p. 230) pode indicar que, para ele, o Fazer, ou os “frutos” – que, em *La sequenza del fiore di carta*, são solicitados de seus concidadãos através da fala de Deus com Ricetto – nascem da fé, pois ele acaba concluindo que, sobre as reuniões do Movimento Estudantil, paira um certo ar místico que o leva a afirmar que “[...] pode-se supor que um Crer (não padronizado, recalcado, não afrontado, desprezado) esteja à frente de toda essa operação; é bem possível que se trate de um retorno a ele (ao Crer), através da descoberta do Fazer (do Organizar).” Pasolini (1979b, p. 231, tradução nossa) termina com as seguintes afirmações:

Enquanto escrevo, na Universidade de Roma – no instituto de Física – está acontecendo uma reunião entre os estudantes do Poder Operário, os grupos de operários vindos de Turim e Porto Marghera e outros. Daqui a pouco irei lá. É uma reunião de organização, prática, naturalmente. E, contudo, sinto que paira sobre ela um ar rigidamente místico. Não digo isso como se fosse algo negativo, não!

No caso de que seja descoberto finalmente o nexa entre o místico e a organização, eu me tornarei um organizador apaixonado. Seria necessário, porém, que os estudantes do Poder Operário percebessem o caráter ascético de sua afirmação a respeito da organização. Mas nesse momento, eles teriam que trair a religião deles, cuja prática consiste, unicamente, em organizar e não em pensar ou teorizar sobre a organização.

Pasolini, através da figura divina por ele criada em *La sequenza*, parece já estar declarando sua aposta no nexa entre o crer e o fazer – o *transcender* e o *organizar* – sobre os quais ele reflete mais explicitamente nos poemas de *Trasumanar e organizzare* e nos *Appunti per un film su San Paolo*¹⁵, no fim da década de 1960. O que se nota nesse jocoso comentário sobre o caráter místico das reuniões estudantis, não é uma reprovação a que o *fazer* derive do *crer*, mas uma ironia com relação a certo apreço pela práxis sem a consciência dessa relação que ela apresenta com o crer, ou com a *fê*. Nesse sentido, a alusão pasoliniana, através da fala divina, a uma concepção da *fê* como potencialmente capaz tanto de “mover montanhas”, quanto “fazer frutificarem os humanos”, independentemente de ser “março ou setembro”, parece ganhar um caráter de manifesto político, uma vez que, para Pasolini, não há

¹⁵ Trata-se de um longo roteiro desenvolvido por Pasolini, que jamais chegou a ser filmado. Nele, Paulo, com sua pregação e seu sacrifício pessoal, trabalha, empenha suas ações para a *organização* da Igreja, porém, Pasolini atribui de forma burlesca e herética, seu caráter *institucional* a uma astúcia do diabo em associação com Lucas, o escritor do Atos dos Apóstolos. Aparentemente, Lucas seria o responsável por consolidar através de seu relato, não só a face paulina como “instituidor” da Igreja, mas também o caráter legalista e ávido por poder, que definiriam essa instituição. E tudo isso à revelia do próprio Paulo, como se nota no trecho do roteiro: “São enquadrados pés que caminham por uma rua de Roma (isto é, Jerusalém): depois os pés param diante de uma porta. É a porta do condomínio de Lucas. O visitante é visto de costas, e durante todo o episódio será visto apenas de costas. Trata-se, como veremos, de Satanás. Ele entra no condomínio de Lucas e sobe ao seu apartamento. Há um longo diálogo entre os dois: Lucas, rindo sinistramente, relata a seu chefe a continuação da história de Paulo. Praticamente já chegou ao fim. A Igreja foi fundada. O resto é apenas um longo apêndice, uma agonia. A Satanás não interessa o destino de Paulo: que se salve e vá para o Paraíso. Satanás e seu sicário riem satisfeitos. Lucas se levanta, pega o *champagne* que está sobre um aparador e os dois brindam repetidamente à Igreja *deles*. Bebem e se embebedam, *evocando* todos os delitos da Igreja: elenco longuíssimo de papas criminosos, de compromissos da Igreja com o poder, de abusos, violências, repressões, ignorância, dogmas. Ao fim os dois estão completamente bêbados e riem de Paulo, que ainda está andando por aí, pregando e organizando.” (PASOLINI, 2001, p. 1999-2000, tradução nossa, grifo do autor).

problema em reconhecer que a fé é o que move a organização ao redor de uma causa, ou, na metáfora vegetal emprestada do Evangelho de Marcos, promove o fruto do abandono da “inocência” com relação às atrocidades sobrepostas à via Nazionale e o *fare*, a mobilização na direção das inúmeras demandas de uma história que é sinônimo de crise.

Diante dessas conjecturas, pode-se dizer que, em *La sequenza del fiore di carta*, Pasolini já identifica, diferentemente da percepção de Elsa Morante e seus *ragazzini*, o potencial político transformador, não da inocência, mas do abandono da inocência como motor da compaixão. Se essa percepção estiver correta, a inocência de Ninetto seria a indiferença à historicidade obscena na qual o homem está imerso e, portanto, coincidiria com a culpa. Desse modo, é possível pensar que a perspectiva do cineasta é a de que, enquanto cada ser humano ainda se julgar inocente de todas as atrocidades da história, enquanto não perceber que está implicado nelas, não será capaz de doar a uma humanidade igualmente culpada e sem mérito os frutos do “seu saber e do seu querer”. Só desse modo seria possível imprimir na história a marca do *agape* paulino, do qual Pasolini (1993) fala em vários de seus poemas de *Trasumanar e organizzar*. Portanto, apesar da indubitável correspondência entre Ninetto e os *ragazzini* de Morante, Pasolini se distanciará de sua amiga ao condená-los, pois parece entender que os *ragazzini*, enquanto se julgarem inocentes, jamais poderão salvar o mundo.

Nesse contexto, parece também contribuir para nossa interpretação a avaliação negativa de Pasolini das conturbadas movimentações políticas na Europa como um todo, e na Itália em particular, em 1968. No ano anterior àquele em que o poemadiálogo sobre os *ragazzini* é escrito, Pasolini (2015) já se manifestara duramente com o poema “Il PCI ai giovani!”, contra a atitude dos estudantes no evento que ficou conhecido como a *Bataglia do Valle Giulia*, no qual se insurgiram violentamente contra os jovens policiais incumbidos de conter o movimento, quando para Pasolini, eles – “burgueses filhos de papai” –, deveriam atirar flores aos policiais, verdadeiras vítimas da exploração exercida pelo sistema. Aqui, Pasolini parece subverter até mesmo o lugar comum marxista da luta de classes. A luta não seria pela sua própria classe, mas pela classe do *outro*¹⁶.

Contudo, a posição de Pasolini em favor dos policiais não deve ser interpretada – tal qual à época da publicação do poema – como um ataque raivoso e destruidor ao movimento estudantil, mas como uma advertência zelosa, embora bastante

¹⁶ “Têm vinte anos, a idade de vocês, caros e caras./ Estamos obviamente de acordo contra a instituição da polícia./ Mas ataquem a Magistratura, e aí vão ver!/ Os jovens policiais/ que vocês, por sacro vandalismo (de nobre tradição patriótica)/ de filhinhos de papai, espancaram/ pertencem a outra classe social./ Em Valle Giulia, ontem, viu-se então um fragmento/da luta de classes: e vocês, meus amigos (embora do lado certo, eram os ricos/ enquanto que os policiais (que estavam do lado errado) eram os pobres. Assim sendo, bela vitória a de vocês! Nesses casos aos policiais se dão flores, amigos.” (PASOLINI, 2015, p. 237).

inflexível e corrosiva. Nesse sentido, a descrição que o poeta dá de sua própria posição no poema-diálogo com Morante é muito esclarecedora. Ele se coloca como um “avô”, ou como um “tio” dos jovens estudantes, os únicos *ragazzini* que ele enxergava a seu redor, porém um avô escorpião, que carrega veneno na cauda. É com esse veneno que ele, associando os estudantes com a figura popular do Pazzariello napolitano, recriado por Elsa, declara sua intenção de desacomodá-los:

Queridos estudantes médios, eu não quis ser pai,
Mas não me recuso, confesso, a ser avô
Ver vocês de longe, é atroz e doce, sobrinhozinhos, *pazzariellos* bem comportados
[...]
Os universitários são ex-Pazzariellos (se é que algum dia o foram)
A sua juventude já tem as características glandulares da idade adulta
[...]
O vovô-escorpião, em volúpia de morte
Tem veneno na cauda
Vocês, sobrinhozinhos realmente queridos, porque raros são agora, entre vocês,
Aqueles cuja saliva é desagradável (vocês têm consciência da burguesia mas
não conhecimento – conhecimento mas não consciência?) (PASOLINI, 1993, p.
876-877, tradução nossa).

Morante é vista por Pasolini também como uma avó, que assume, como ele, uma postura de advertência aos jovens, mas o faz, na visão de Pasolini, de uma forma ineficaz, a partir de uma figura que apesar de sua intensa carga poética e beleza, já não poderia ter impacto sobre a juventude contemporânea.

Elsa, em *La canzone clandestina della Grande Opera*, resgata da cultura napolitana o Pazzariello, denominação originalmente dada à profissão que ganhou contornos lendários, executada por uma personagem em parte *clown*, em parte propagandista que, vestido com uma roupa engalanada e vistosa, anunciava a abertura de novas casas de comércio por meio de frases rimadas e cômicas e pequenas danças burlescas.

Porém, o Pazzariello de Elsa tem todas as características de um verdadeiro mito: uma figura ágil e misteriosa, um “artista da fome” à italiana, dotado de uma indestrutibilidade distraída, que o faz passar incólume, se esquivando como um gato, de todas as violações de uma contemporaneidade sombria, como as dos experimentos realizados em campos de concentração, parodiados pela autora ao contar as peripécias do Pazzariello no Instituto Neuropsicobiológico Estatal, onde é submetido aos mais diversos procedimentos, desde a “[...] alta cirurgia praticada no indivíduo acordado, à autópsia praticada no indivíduo vivo.” (MORANTE, 1998, p. 206). O Pazzariello de Elsa revela-se refratário a todos os experimentos, sendo totalmente inútil como objeto de pesquisa já que, de tempos em tempos:

Perguntando aos cirurgiões: “está indo bem?” ou “Como vai?”
Ou dava uma olhada quase curiosa
Ao próprio interior espalhado sobre a mesa
E com um sorrisinho sem malícia
Observava: “Vejam só! Tudo isso aí é meu?”
Depois, quando o soltavam, se espreguiçava despreocupado
[como um gato;]
E, imediatamente depois de costurado, saltava todo contente e [em boa saúde,]
dizendo: “E agora, posso ir?” (MORANTE, 1998, p. 206-207, tradução nossa).

Pasolini, embora tenha construído personagens muito semelhantes ao de Elsa, em sua *Canzone clandestina* – relembremos todas as personagens representadas por Ninetto Davoli e outros jovens das periferias romanas no cinema pasoliniano – parece não acreditar mais no potencial político de resistência à ordem vigente, nem de seus *ragazzi di vita* em sua despojada sensualidade popular, nem de seu Riccetto, nem do Pazzariello de Morante, cuja inocência se configura como espécie de escudo contra a brutalidade da história. Pelo contrário, Pasolini recusa a imagem inocente, ágil e delgada criada por Morante, para sobrepor a ela o olhar malicioso e o perfil um pouco balofo dos jovens burgueses italianos dos quais não parece ser possível esperar, com Elsa, a salvação do mundo, já que não saberiam distinguir por quais causas lutar, como testemunha leitura pasoliniana dos eventos do *Valle Giulia*.

Assim, se Morante, imbuída do contraditório desejo de recuperar a inocência pré-edênica, como propõe Agamben (1996), opõe à negatividade do mundo contemporâneo a inocência um pouco estúpida e distraída do Pazzariello, como uma espécie de manifesto em favor de uma graça e de uma leveza já estranhas à que a sociedade italiana do pós-guerra, Pasolini mobiliza um duplamente herético¹⁷, conceito de “pecado original” para evidenciar a culpa da juventude de seu tempo, que reside em não ser capaz do *agape* paulino com relação às outras classes sociais e sequer sentir angústia alguma por essa razão.

Aqueles olhos, sem o brilho meio estúpido daqueles do teu herói
Não ineptos, mas eficientes lobinhos burgueses

Os olhos, no rosto em três quartos, com as maçãs puxadas
Consumidos por uma sensualidade sem graça, ou pior, com a bochecha
Já inchada, de futuros pançudos ou gordinhos

¹⁷ Duplamente, porque para o discurso marxista, falar em pecado original para referir os posicionamentos políticos do movimento estudantil italiano, fere a intenção de laicidade desse discurso, ao passo que entender o “pecado original” como uma indiferença à exploração sofrida por outra classe social é, no mínimo, uma leitura inesperada desse conceito teológico.

Com a pupila no canto do olho, bárbara
Não olham para você? E quando olham não parecem sócios de um Clube do
Desespero, que te constroem ao suicídio,
como prova de pudor?

[...]

A pureza de vocês, eu diria, permanecerá incontaminada e inócua
Parece que vocês perderam a angústia do pecado original
(Cujo último assalto aconteceu em 67 e 68)
Parece. Não sei. De qualquer forma, o vovô os olha com amor.
Vamos jogar uma partidinha de bola no campo atrás da Fiat?

A vovó está em casa. Na rua dell'Oca. Mas ela sabe tudo.
Até o que é um *escanteio* e um *libero* – por adivinhação
O Pazzariello, é claro, não é esportista
Seu esporte é andar depressa quando poderia andar devagar
E se você quiser, dançar ao som dos divinos *bandolins*
Coisas conhecidas apenas pelos intelectuais filhos de agricultores
Vindos do Borgo Grande, que não existe mais. (PASOLINI, 1993, p. 874, 875,
878, tradução nossa).

CORILOW, P. M. V. Pier Paolo Pasolini reads Elsa Morante: a talk about the salvation of the world through the ragazzini. *Itinerários*, Araraquara, n. 43, p. 59-76, jul./dez. 2016.

■ **ABSTRACT:** *This essay covers some writings of Pier Paolo Pasolini and Elsa Morante, seeking to reconstitute the reflections of both on the Italian political landscape of the postwar period. For this purpose, we focus on the dialogue established by Pasolini with Elsa through two poems of Trasumanar e Organizzar, which build a critical-poetic review of Morante's poetry book, Il mondo salvato dai Ragazzini.*

■ **KEYWORDS:** *Italian contemporary literature. Pier Paolo Pasolini. Elsa Morante.*

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **Categorie italiane:** studi di poetica. Venezia: Marsilio, 1996.

_____. **Profanações.** Tradução Selvino J. Assmann. 1. ed. 2. reimp. São Paulo: Boitempo, 2007.

BADIOU, A. **São Paulo:** a fundação do universalismo. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2009.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Coordenação de Gilberto da Silva Gorgulho, Ivo Storniolo e Ana Flora Anderson. 4. reimp. São Paulo: Paulus, 2006.

JOUBERT-LAURENCIN, H. **Pasolini**: portrait du poète en cinéaste. Paris: Seuil, 1995. (Cahiers du cinema).

MORANTE, E. **Opere**. A cura di Carlo Cechi e Cesare Garboli. Milano: Mondadori, 1998. 2 v.

PASOLINI, P. P. **Descrizioni di descrizioni**. Torino: Einaudi, 1979a.

_____. **Il caos**. Roma: Editori Reuniti, 1979b.

_____. **Bestemmia**: tutte le poesie. A cura di Graziella Chiarcossi e Walter Siti. Torino: Einaudi, 1993. 2 v.

_____. **Per il cinema**. A cura di Walter Siti. Milano: Mondadori, 2001. 2 v.

_____. **Saggi sulla politica e sulla società**. A cura di Walter Siti e Silvia de Laude. 6. ed. Milano: Mondadori, 2012.

_____. **Poemas**. Organização de Alfonso Berardinelli e Maurício Santana Dias. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SITI, W. Elsa Morante nell'opera de Pier Paolo Pasolini. In: D'ANGELI, C.; MAGRINI, G. **Vent'anni dopo 'La Storia'**: omaggio a Elsa Morante. Pisa: Studi Novecenteschi, 1994. p. 131-148.

ŽIŽEK, S. **O absoluto frágil, ou porque vale a pena lutar pelo legado cristão**. Tradução Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2015.

Recebido em 31/10/2016

Aceito para publicação em 01/06/2017



VASCO PRATOLINI EM DOIS TEMPOS: A FLOR E A NÁUSEA

Giselle Larizzatti AGAZZI*

- **RESUMO:** Este artigo pretende discutir como a trajetória ficcional do escritor florentino Vasco Pratolini (1913-1991) expressa o seu projeto literário, vincado pelas relações entre ética e estética. O percurso temático e estético das obras, quando lidas em conjunto, ilumina a crise do intelectual de esquerda, que vai da adesão ao projeto da revolução comunista – e a função da literatura nesse contexto – à percepção da impossibilidade de realizá-la. Para tanto, o texto se debruça com mais atenção sobre *Una trilogia italiana*, porque, na escritura dos três romances que a compõem (*Metello*, 1955; *Lo scialo*, 1960; *Allegoria e derisione*, 1966), pode-se ler a gradativa perda da perspectiva revolucionária e o crescente estado de melancolia que se sobrepõe à utopia dos textos de juventude de Pratolini.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Vasco Pratolini. Projeto literário. Crise do intelectual.

Considerações iniciais

A concepção do intelectual que poderia intervir ativamente na história é amplamente difundida ao fim da Segunda Grande Guerra, quando o marxismo é revisitado. Os *Cadernos do cárcere*, de Gramsci, publicado em fins dos anos 1940, começam a ser lidos e discutidos. Também datam dessa época obras como *O que é literatura*, de Jean-Paul Sartre, publicada originariamente em 1947, em que se reconhece que discutir a natureza da literatura em períodos de crise social é tão necessário quanto refletir sobre as possibilidades – ou não – de superá-la. Para que serve a literatura? Aliás, deve servir para algo? Qual a função do escritor e, para falar com Sartre, qual a situação do escritor naquele contexto em que se contabilizavam as vítimas da guerra?

Intimamente ligado às questões do seu tempo, a trajetória intelectual de Vasco Pratolini dialoga com os problemas políticos do pré e do pós-guerra e seus romances engendram os impasses daquele período histórico, fornecendo, assim, os motivos

* Centro Universitário da FEI. São Bernardo do Campo – SP – Brasil. 09850-901. UNIMES – Universidade Metropolitana de Santos. Santos – SP – Brasil. 11045-002 – gisellelarizzattiauzzi@gmail.com

fundamentais de toda a sua produção romanesca. Para respeitar, pois, a linha de força da sua obra é preciso que o leitor esteja em permanente exercício de reflexão sobre as relações entre literatura e história.

Nascido em Florença em 1913, filho de operários, Vasco Pratolini foi autodidata, vindo a conhecer e a estudar os clássicos para aprender o fazer literário. As guerras, a morte da mãe quando Pratolini completava seis anos, o necessário enquadramento do pai nos frentes de batalha, o falecimento prematuro do irmão, a convivência com a avó e com o avô socialista compuseram a infância e a adolescência do escritor, marcadas pela miséria e por toda sorte de carências. Também sua história escolar não foi tranquila, chegando a ser expulso por indisciplina aos sete anos. Em 1925, morreu seu avô e ele passou a viver sozinho com a avó materna, o que o obrigou a interromper os estudos para encontrar trabalho. Dedicou-se a inúmeras atividades e tornou-se autodidata, investigando e dedicando-se a ler os clássicos da literatura universal. Nos anos de 1940, fundou o periódico *Campo di Marte*, junto com outros intelectuais e artistas e, a partir de então, publicou romances, resenhas e textos críticos, e participou da elaboração de roteiros para o cinema. Sempre às voltas com problemas financeiros, passou pelas fileiras fascistas e participou de forma ativa dos intensos conflitos ideológicos do período.

Por sua origem nas camadas menos favorecidas da sociedade italiana e de cultura não letrada, sua estreia na literatura foi festejada por alguns críticos e leitores. Fúlvio Longobardi (1974) observa que Pratolini se diferenciava do escritor médio dos anos do pós-guerra, sendo a primeira e uma das poucas vozes literárias italianas populares do período, cujo olhar minucioso flagrava na vida da gente humilde os movimentos da história. Carlo Villa (1973), no seu *Invito alla letteratura di Vasco Pratolini*, também apresenta uma leitura da obra do autor a partir do pressuposto de que, nos anos do pós-guerra, ele era um dos poucos escritores populares de grande ressonância, que apresentavam uma perspectiva original dos problemas que envolviam o proletariado.

É, sobretudo, depois de *Metello* que a crítica se debruça sobre Pratolini; escritores como Muscetta, Salinari, Venè, Asor Rosa fomentarão um largo debate sobre o escritor e o neorealismo e tecerão um balanço que, no final, pendeu muito mais para uma avaliação negativa da sua produção do que para a valorização da sua voz popular, como queriam Longobardi e Carlo Villa. Em entrevista a Camon (1969, p. 29-30), Pratolini expressou o seu descontentamento com a crítica, a qual, segundo ele, tratava sua obra em chave demasiadamente ideológica e nada dialética:

I miei temi rimangono sempre gli stessi: riguardano la condizione umana del nostro tempo con particolare riguardo alla condizione operaia. Qualunque cosa riuscirò a scrivere, sarà sempre di questo che si tratterà. Quanto alla giustezza di tale visione della storia contemporanea, credo che una rilettura in chiave

*meno settaria, più concretamente dialettica, dei miei stessi libri di ieri, potrebbe rivelare, valore estetico a parte, la loro non gratuita attualità.*¹

Para Pratolini, os críticos continuavam presos a seus desencontros políticos por sua aproximação com o fascismo e, depois, pelos confrontos contra o Partido Comunista Italiano. Essa impressão não é exclusiva do autor, mas de parte da própria crítica, como Pecchioni (2013) aponta, quando das comemorações do centenário de nascimento do autor. Cem anos depois, a obra de Pratolini ainda não recebeu a avaliação adequada, porque o olhar dos críticos, sempre desconfiados no caso do autor de *Metello*, não se movimenta longe do espectro ideológico.

É no mínimo interessante acompanhar as críticas das obras do escritor, observando a recepção calorosa de *Cronaca familiare* (1947), livro que ele mesmo afirma ter sido escrito de uma só vez, em oposição ao silêncio imposto a *Allegoria e derisione* (1966), seu último romance publicado em vida, reescrito inúmeras vezes e que lhe tomou anos de trabalho.

O embate entre o valor que Pratolini atribuía às suas produções e o que a crítica a elas conferia é uma marca deste escritor que compõe, ao fim, uma trajetória ficcional exemplar, quando se pensa na visão de mundo engendrada; essa representa a de toda uma geração, que vai da euforia do pós-guerra para a mais profunda melancolia, ao reconhecer a falência da perspectiva utópica em torno da construção de uma sociedade justa e fraterna.

Primeiro tempo: a flor

Asor Rosa olhará para o pós-guerra com o seu famoso *Scrittori e popolo*, publicado em 1965, procurando mostrar as relações entre a produção literária e a imagem do povo trabalhador. O que o crítico comunista coloca em pauta é a ascensão de Mussolini e o fascismo, o antifascismo, a formação de uma tradição nacional moderna, bem como a origem do marxismo italiano, a fim de desmistificar o populismo, visto na sua obra como uma fatalidade em que o intelectual, preso à sua classe, recai sempre que procura se aproximar literariamente do povo. O burguês pensa o mundo de dentro do seu contexto e segundo os limites que a luta de classes lhe impõe, o que o impede de representar o proletariado sem mistificá-lo. O livro de Rosa (1965) teve grande impacto na intelectualidade e mais especificamente na trajetória de Vasco Pratolini, citado pelo crítico em diversos momentos. A teoria

¹ “Os meus temas continuam sempre os mesmos: dizem respeito à condição humana do nosso tempo com particular atenção à condição operária. Qualquer coisa que eu consiga escrever, será sempre disso que tratará. Quanto à adequação de tal visão da história contemporânea, creio que uma releitura em chave menos sectária, mais concretamente dialética, dos meus próprios livros de ontem, poderia revelar, valor estético à parte, a não gratuita atualidade deles.” (CAMON, 1969, p. 29-30, tradução nossa).

lukácsiana do romance da aprendizagem servia, nesse contexto, ao programa comunista, porque afirmava uma literatura que poderia conduzir o leitor à aquisição de consciência sobre sua condição histórica e sobre a luta de classes. A proposta de que as desventuras do protagonista o fizessem aprender e adquirir consciência sobre si e sobre seu papel na história é o que impulsiona o vislumbre de uma literatura transformadora, contemplada nos romances *Cronache di poveri amanti* (1947), *Metello* (1955) e também no pouco comentado – apesar de se constituir como um dos melhores textos de Pratolini – *La costanza della ragione* (1962).

Diante da necessidade de darem voz à história silenciada ao longo dos anos da guerra, os autores italianos se puseram a escrever. Buscando inflexões próprias, ao lado do cinema, configuraram o neorealismo italiano, movimento que durou mais ou menos dez anos e que, de acordo com Ítalo Calvino (2004), foi mais propriamente uma *tendência* literária que agrupou algumas preocupações e estilos comuns; é o que o escritor chamou de um “estilo fundador”, lido em características marcantes como o protagonismo popular, o tempo e o espaço marginal, o enredo, cujas alusões ao mundo da política e da história evidenciam as estreitas relações entre arte e sociedade.

Este impulso primordial, pouco organizado e muito intenso, caracteriza o neorealismo, visto mais como movimento estético de ampla repercussão do que propriamente uma escola literária:

O neorealismo não foi uma escola. (Tentemos dizer as coisas com exatidão). Foi um conjunto de vozes, em boa parte periféricas, uma descoberta múltipla das diversas Itálias, também – ou especialmente – das Itálias até então mais inéditas para a literatura. (CALVINO, 2004, p. 7).

Entre 1945 e 1955, um concerto de vozes literárias se multiplicava à medida que crescia a necessidade de descobri-las em todas as suas contradições, línguas e culturas. Violar a determinação de Benito Mussolini de que os dialetos fossem banidos e evitados em todos os locais públicos – a começar pelas escolas, onde o italiano “verdadeiro” deveria ser praticado em tempo integral – significava contestar, antes de tudo, o nazifascismo, regime que para além de anular o indivíduo procurava extinguir culturas. As vozes “periféricas” e a “descoberta múltipla das diversas Itálias” no plano literário significavam, pois, continuar com a resistência política, afinal, tudo havia para ser reconstruído, a começar pela própria identidade nacional.

A própria ideia de nação era algo a ser revista e, nesse sentido, os intelectuais estavam convencidos da sua função histórica. Gramsci procurou traduzir essa necessidade de dentro do cárcere e, tentando evidenciar o lugar do intelectual na sociedade, evidenciava a necessidade de combater o “ser burguês” a fim de recuperar o sentido de comunidade.

Pratolini, com a libertação de Roma, saiu da clandestinidade e acentuou a sua participação política nos amplos debates do momento sobre a condução do país. Paralelamente, ocorriam também as denúncias contra Stálin e, mais do que isso, figuras importantes na sua formação, como Vittorini, começavam a contestar o PCI. Os anos 1950 não chegaram tranquilamente para essa geração que se sentia chamada a reconstruir a nação, mas não encontrava os meios para tanto. Entre tantos conflitos históricos, o escritor florentino tentava continuar a escrever, tecendo seu olhar sobre as relações históricas. Marino Biondi (2004, p. 202) observa que os romances de Pratolini apontam para dois tipos de homem, o do povo e o burguês: “*L’uomo pratoliniano non è mai solo, è un uomo con gli altri uomini, un essere di comunità. Nella sua sociologia il borghese è solo, se rinuncia alla storia, che pure fu quella dei suoi avi, e si trincerava nella pavidità del privato.*”²

O individualismo burguês aparece, nas obras de Pratolini, como o perigo que o homem deveria evitar, para não afirmar uma sociedade desigual. É o movimento das relações humanas em sociedade o que interessa a Vasco Pratolini, crescido dentro dos limites de Florença e formado em um contexto de profundas mudanças. Para Pratolini, os marginais, os subproletários, os proletários, os artesãos, os desempregados e toda a sorte de tipos populares eram motivo de valorização nos seus textos, enquanto os burgueses e a decadente aristocracia lhe serviam para denunciar os valores e vícios da sociedade capitalista.

Em *Metello* (PRATOLINI, 1995), por exemplo, o homem do povo abre mão dos seus ganhos pessoais em nome de uma Ideia e de uma prática que coincide com a teoria, o que, seguindo Rosa (1965), seria uma hipótese romantizada, porque não revela as contradições entre a subjetividade e a coletividade, entre o individualismo e a coletividade, entre a satisfação pessoal e o bem coletivo. O mesmo se dá em *Cronache di poveri amanti* (PRATOLINI, 1995), quando os personagens dizem negar o “resto da humanidade”, mas algo os incomoda depois da constatação de que alguns, dentre eles, sofrem as violências do fascismo.

Também aqueles que permaneceram em silêncio e não contestam o regime fascista geram um suspense sobre como atuarão diante dos novos episódios históricos e da modernização em curso na Itália. Ao que tudo indica, eles acabarão por apoiar a resistência ao violento processo de modernização italiana.

Escrito em 1946, a experiência da Resistência permeia as *Cronache*, como se lê nos episódios de solidariedade entre os tipos populares, fazendo ressoar a imagem de que há uma tendência à fraternidade entre o povo.

O romance conquistou o gosto do público e levou fama a Pratolini para além das fronteiras europeias, talvez até mesmo por suas arestas e exageros no que diz respeito à construção dos tipos burgueses ou proletários.

² “O homem pratoliniano não está nunca sozinho, é um homem com outros homens, um ser de comunidade. Na sua [de Pratolini] sociologia, o burguês é sozinho, exime-se da história, que também foi a dos seus avós, e defende-se na clausura do privado.” (BIONDI, 2004, p. 202, tradução nossa).

Cronache é um livro fundamental no quadro cultural do período, constituindo-se como referência essencial do neorrealismo literário italiano, que traz a necessidade de renovação estética. O problema da língua, que se arrastava desde a proclamação do Reino Unido da Itália, em 1861, impunha-se, então, menos pela necessidade de unificação e mais pela afirmação da cultura popular; se os esforços para a construção da identidade coletiva se davam, entre outros aspectos, em torno da construção de uma língua unificada, ela passava a ser procurada, com o neorrealismo, nas especificidades das línguas regionais. O dialeto de Florença invade as narrativas de Pratolini, na conversação entre os personagens levada ao plano literário, recriando a língua da tradição literária italiana.

A “literatura nacional e popular”, concebida por Gramsci (1975), está na linguagem ficcional pratoliniana, tendo em vista que promove a aproximação entre o artista e o povo, superando os antigos limites dados para o que se entendia por “cultura alta” e “cultura baixa” (língua da elite e língua do povo), e flagra as transformações da vida em sociedade. A incorporação das variantes linguísticas, lidas nos jargões, nas expressões coloquiais, no dialeto, nos ditados populares, nas canções transcritas em diversos momentos traz um olhar mais próximo do cotidiano dos operários, artesãos, policiais e até das figuras marginais que constituem a base da sociedade florentina.

A cinematografia italiana inaugurará o neorrealismo com obras-primas como *Roma città aperta* e *Paisà* (com o qual Pratolini contribuiu), de Roberto Rossellini; *Sciuscià* e *Ladri di biciclette*, de Vittorio de Sica; de Vasco Pratolini muitas foram as obras adaptadas para o cinema, sendo a mais conhecida a *Cronaca familiare*, dirigida por Valerio Zurlini, com a participação de Marcello Mastroianni. Com estéticas experimentais, os filmes veiculavam linguagens combatidas pelos fascistas, que viam os dialetos como registros de baixo nível, colocando-as ao lado do italiano oficial (“Sciuscià” e “Paisà” são palavras dialetais).

Cronache di poveri amanti estabelece a poética que o próprio Pratolini reivindica para si, ao lidar na tessitura de obras – cujo realismo procura integrar ao plano literário a voz do povo e a da burguesia, dos proletários e dos capitalistas, dos artesãos e dos fiscais do poder – sem anular ou diminuir as contradições e os problemas que a luta de classes promove.

Metello se passa entre 1875 e 1902, quando as classes operárias, sob a influência das então novas correntes ideológicas socialistas e comunistas, começaram a engrossar os movimentos reivindicatórios da Europa do fim do século XIX. Publicado em 1955, o livro narra a gradativa aquisição de consciência de classe do personagem. Pedreiro contratado por uma importante construtora, Metello, o protagonista, abandona seu estado de profunda alienação social para ser um dos principais mentores de uma longa greve ao lado de outros personagens mais ou menos empenhados no movimento grevista.

Paralelamente ao percurso político do personagem, o romance acompanha a relação com a esposa e também os seus casos extraconjugais. Tais casos cessam quando o protagonista acaba por perder um compromisso político justamente em razão do envolvimento amoroso que mantinha com a bela Idina – e isso em meio à longa greve da qual ele havia se tornado uma importante liderança. Ao fim, Metello opta por se engajar no movimento sindicalista e por ser fiel à esposa. Entre a vida privada e a social, o texto descreve a chegada à maturidade do indivíduo ao assumir sua condição de sujeito histórico e o *ethos* de vocação coletiva. Metello Salani torna-se, assim, exemplo a ser seguido pela comunidade que buscará a revolução social.

Sua disputa com o engenheiro da obra, Baldolati, é intensa. Este é o responsável pela delação dos grevistas, manipulando-os e controlando os ânimos no canteiro de obras. Com o fim da greve – avaliada como positiva pelos trabalhadores, apesar dos ganhos mínimos e das muitas prisões –, o engenheiro tenta subornar Metello Salani, oferecendo-lhe o cargo de responsável da obra. O empregado recusa a oferta e se retira do escritório de Baldolati, sob suas ameaças. Pouco depois, a polícia invade sua casa e o leva preso pela terceira vez. Esse momento final do romance traz passagens idílicas, com trechos descritivos das cenas que Metello rememora, o cotidiano harmônico vivido em comunidade, as mazelas da vida dentro da cadeia, os personagens presos, trechos das cartas trocadas com a esposa Ersilia.

O amor devocional de Metello Salani à esposa, agora vista como sua companheira e motivo da sua força, o tom idílico e as passagens líricas derramam-se pelas páginas finais desse romance proletário. Tal deslumbre narrativo se acentua em um momento crítico, em que Ersilia, sofrendo todas as carências econômicas ao lado do filho Libero (cujo nome, pensado por Metello, remetia a uma espécie de programa político, como observou a mulher), recebe uma carta para o marido; ao abri-la, encontra uma nota de cem liras. Sem remetente e, portanto, desconhecendo quem poderia ter sido o responsável por tal ação, Ersilia comemora.

Texto polêmico, *Metello* fez história, como se pode saber por meio dos debates instaurados na imprensa da época. Muitos foram os críticos que o receberam com euforia e muitos outros foram os que o avaliaram mal. A síntese do que se disse e do que se escreveu à época pode ser conhecida pelos textos de Carlo Salinari (1960), em que o crítico reconhece no romance a passagem do neorealismo para um realismo mais maduro, e de Carlo Muscetta (1955), que procura mostrar por que a obra expressa os limites estéticos e ideológicos da poética neorrealista. Antagônicos, os posicionamentos críticos sobre *Metello* apontavam, de um lado, para a perda do olhar naturalista sobre a realidade, privilegiando a romantização da trajetória do protagonista, facilitando a linguagem ou banalizando os conflitos históricos e pessoais dos personagens; de outro, para o avanço na estética realista, dada a aproximação do universo do homem do povo, dos seus conflitos e das suas relações sociais, da proposição de uma nova língua literária que corrompia o peso

da tradição decadentista italiana, cujo distanciamento da sociedade lhe conferia o reconhecido traço da “prosa d’arte”.

A discussão em torno do neorrealismo, naquele tempo, tinha importância maior, porque refletia o posicionamento do intelectual e a função da literatura em um contexto marcado pelas acirradas disputas políticas nacionais (dentro das esquerdas e também entre elas e o “centrismo”) e internacionais (revoluções, movimentos anticolonialistas, Guerra Fria). Pensar na envergadura de *Metello* significava pensar nos alcances e limites da cultura na revolução social e no papel do intelectual na sociedade moderna. Para a discussão sobre a trajetória de Pratolini, investigar esse momento é adentrar o neorrealismo – e o populismo – e a própria poética pratoliniana.

Os traços característicos da gente humilde, ao contrário do que afirmava Longobardi (1974), idealizam-na, segundo Rosa (1965), promovendo uma visão equivocada da luta de classes, dos oprimidos, da burguesia.

Tais tensões no campo da crítica literária não alteram o que Pratolini pensava sobre sua obra produzida até *Metello* (a literatura, como a cultura de modo geral, entre os anos 1950 a 1970, despertava intensas polêmicas como se pode ler no próprio Sartre, de 1999, ou nos embates em torno da obra de Gramsci). O escritor tem um posicionamento muito claro sobre o seu projeto literário, o qual se opõe completamente às observações de críticos como Muscetta (1955).

A despeito da insuficiência dos embates para avaliar a obra de Pratolini, eles contribuem para iluminar a poética desse escritor florentino por sugerir a sua busca incessante de explorar o universo dos oprimidos e o seu intento de se aproximar do que ele chama de “língua mística”, uma espécie de linguagem literária capaz de projetar um modo de falar a um só tempo clássico e popular.

Para Jacobbi (1960), “Obra prima ou quase”, a própria cultura de Florença, que transpirou ciência e cultura durante anos, influencia a língua literária de Pratolini, construída entre o clássico e o popular, entre a língua de Dante (a qual, aliás, a seu tempo, derivava dos modos de falar) e a dos operários. Ao lado de canções, ditados, vozes populares, o escritor declara a sua aversão ao que chama de “detestável toscanismo”, visto no florentino mais conservador (BIONDI, 2013). Essa aversão à língua clássica não implica a desvalorização do italiano oficial, mas, sim, uma busca de incorporar no plano literário as línguas populares, que passeiam pelas ruas do lugar, tão antigas como corrompidas pelo tempo e pelos usos sociais.

As várias vozes – entre o registro oral e escrito, mais ou menos formal – contribuem para a construção de novos modos do fazer literário: o empenho do escritor em revelar a realidade o leva à busca de novas estratégias narrativas. Depois da Segunda Guerra, o movimento de incorporar à literatura os inúmeros dialetos falados pela Itália se tornou um impulso quase natural para a contestação do que o fascismo representou, ao exigir que se reprimisse qualquer uso dialetal em favor da universalização de uma única língua por todo o território nacional (BIONDI, 2004).

A aproximação provocada pelos modos de falar no plano literário delineia um tipo popular que mantém uma relação de permanente tensão com o tipo burguês.

Seguindo as observações realizadas em torno de *Cronache*, também em *Metello* lê-se a configuração da imagem de um povo essencialmente bom e portador de valores éticos. Metello, proletário e oprimido pelo sistema, supera a sua alienação por intermédio das experiências e da reflexão sobre elas. Há a afirmação da racionalidade como meio para a revolução e, nesse contexto, da literatura e da arte como instrumentos para a construção de uma consciência crítica sobre a relação do homem com a sociedade burguesa e sobre o contexto histórico.

Ao não se deixar corromper pelo engenheiro Baldolati, Metello Salani se revela, ao contrário do início da narrativa, como um homem ético, capaz de se ligar ao próximo pelos vínculos de fraternidade e solidariedade. Sua consciência de classe e a decisão de continuar lutando ao lado dos seus companheiros contra o capital e os vícios burgueses são expressão do populismo, como observa Asor Rosa (1965), já que ele contempla na imagem do povo um instrumento para a superação das injustiças e desigualdades sociais. É preciso observar que a imagem do povo não é a real, mas a “possível”, na medida em que outros de seus colegas de trabalho se corrompem e se entregam aos modos de vida burgueses (o que será acentuado no romance subsequente, *Lo scialo*, em personagens como Giovanni Corsini, o exato oposto de Metello Salani).

A literatura populista, seguindo ainda Rosa (1965), não traz representações realistas dos tipos sociais, tendo em vista que contempla aquilo em que os personagens poderiam se transformar. São, pois, as mudanças na consciência e na intimidade do personagem o que de fato é valorizado pelo romance populista: Metello é egocêntrico e alienado de início, transformando-se segundo a consciência que adquire sobre si mesmo e o mundo.

Na economia da obra, lê-se a profunda influência dos textos de Gramsci na sua poética neorrealista, intimamente ligada às questões relacionadas à ética e à estética e ao papel do intelectual na organização social. E ainda mais os de Lukács (2000), quando se pensa em Metello como representante da classe operária, na origem da sua organização política e sindicalista, e que se confronta com as práticas violentas do Estado contra as primeiras greves do movimento operário. Entre a intimidade e a coletividade, o protagonista se torna exemplar, confirmando certo tom moralista que Rosa observa na literatura populista, mas também compondo uma das linhas de força do romance.

As tentativas de revisão crítica de *Metello* não alteraram os embates ideológicos dos anos de 1950. No lançamento do romance, Pratolini anunciou que mais dois livros se juntariam a este primeiro, evidenciando sua pretensão de contar toda a história da Itália unificada, que se concretizará com a primeira edição de *Lo scialo* e *Allegoria e derisione*. Apesar de os dois romances serem muito mais inovadores do ponto de vista do modo de narrar a crise da sociedade burguesa, o impacto sobre

a crítica, ou porque já se iniciara nas tendências mais vanguardistas, ou porque a cultura de massa rapidamente absorvia qualquer esforço de mobilização intelectual, foi bem menor.

Segundo tempo: a náusea

Ao longo da finalização desse projeto, Pratolini publica outras obras, já evidenciando um total afastamento das tendências do realismo histórico. Como observa Francesco Memmo (1966), aquele espaço acolhedor construído nas primeiras narrativas do escritor será gradualmente substituído pela relação hostil entre o homem e seu meio, que evolui para a fragmentação do espaço e a impossibilidade de as pessoas se integrarem a ele: em *Cronache di poveri amanti*, de 1947, a cidade idílica passa a ser o lugar da “tomada da consciência”, que se transformará no lugar da luta em *Metello*, de 1955, da corrupção, em *Lo scialo*, de 1960, e da desterritorialização em *Allegoria e derisione*, de 1966, quando os espaços deixam de ser referência de segurança, afeto, nacionalidade, para tão somente representarem uma possibilidade de reconstrução das relações entre os homens e entre eles e o espaço.

A estrutura de romance de aprendizagem do primeiro livro da trilogia em nada se parece com a quebra do tempo linear do segundo e com a completa fragmentação do terceiro. Se a perspectiva da construção da revolução se dava à medida que os tipos aprendessem com a experiência vivida, gerando, a partir da leitura, alguma ação histórica, a perda dela implicaria a representação de tipos instáveis e alienados.

É lugar comum afirmar que essa trilogia (cujo arco temporal se desdobra entre os anos de 1875 e 1966) conta a vida florentina com personagens emblemáticos do proletariado e da burguesia, forjando um microcosmo no qual as relações afetivas, políticas, sociais e econômicas entre os personagens expunham as relações históricas do contexto cultural em que estavam inseridos.

Romance de fôlego, *Lo scialo*, publicado em 1960, é uma das narrativas mais longas da trilogia, apesar de compreender um arco de tempo menor do que *Metello*. No âmbito dos círculos sociais da pequena e média burguesia italiana, Pratolini abandona o murmúrio dos bairros populares e assume um olhar investigativo sobre a vida italiana que se desenvolvia entre os anos de 1910 e 1930. Indo do bovarismo de Niní às malícias de personagens complexos como o Fru e até a aquisição de consciência sobre o mundo e sobre si mesmo do jovem Fernando, *Lo scialo* (PRATOLINI, 1995) se estabelece como um quadro histórico, moral, ético e estético da Itália do início do século, do qual surge a sensação do enorme desperdício de energia, de empenho, de ilusões perdidas.

Investigando o homem, centro das suas atenções, Pratolini se lança a novas experimentações estéticas. A literatura, como queria Vittorini, afasta-se das linhas do PCI para conquistar de modo autônomo um universo estético capaz de veicular

as cisões e contradições da Itália do início do século XX. Neste romance, contudo, as pesquisas se ampliam para além da incorporação da linguagem popular na literária, avançando na experimentação do tempo e assim perseguindo os fluxos de pensamento dos personagens e seus universos interiores e contraditórios.

Entretanto, há aqui um olhar para o “desperdício” em que se revela a experiência dos homens, quando vivida em função dos vícios burgueses. O antagonista Metello Salani, Giovanni Corsini, é um socialista sem qualquer compromisso ético e político, agindo segundo seus interesses pessoais; Nella, uma personagem que vive os típicos desgostos pequeno-burgueses, representa o bovarismo das mulheres fracas e alienadas, perdidas nas idealizações dos homens que as desprezam. Entre *Metello* e *Lo scialo*, parecem haver passado séculos para que àquela Florença do romance de 1955 se tenham subtraído a familiaridade do espaço urbano e a cordialidade dos seus personagens; a família se revela o centro da corrupção do caráter do homem e a vida em comunidade, impossível.

Com *Allegoria e derisione*, Pratolini (1991) radicaliza a experiência literária de *Lo scialo*, ao relatar o fluxo de pensamentos e emoções do protagonista Valerio, que conta sua história e angústias desde a infância, tendo como mote fundamental o suicídio da mãe, como uma das muitas alegorias que o livro constrói para abarcar a crise do sujeito nos tempos do pós-guerra e aprofundar ainda mais o olhar sobre a absoluta perda das possibilidades revolucionárias. O livro começa em 1935 e chega a 1945 (mas a última página do livro data de 2 de julho de 1965).

Entre amores fracassados e elucubrações sobre o passado, *Allegoria e derisione* persegue as reflexões de Valerio sobre sua vida, lida, na economia da obra, como a de toda uma geração. Remoendo seu passado, o personagem avalia a atuação dos seus contemporâneos e a história da Itália, fundamentalmente a da Resistência, de que ele foi um dos atores, junto com seu amigo, o pintor Vieri. Em lugar da figura ativa e exemplar de *Metello*, surge o anti-herói moderno, pouco capaz de viver em comunidade e a compartilhar experiências e história; a utopia do primeiro romance é substituída pelo relicário dos traumas históricos e a crise da identidade pessoal e coletiva. Ao fim da narrativa, vinte anos depois do término da Segunda Grande Guerra, Valerio revê a sua história e a da Itália, juntando as perdas que se acumularam no presente; a memória, presente vivido, presa aos traumas, não consegue recompor as relações de causa e de consequência que perfizeram as experiências pessoal e social. Se em *Lo scialo* algo da perspectiva utópica se colhia – no personagem Fernando ou até mesmo na própria ambição da narrativa de sugerir a compreensão da gênese do fascismo –, em *Allegoria e derisione* predomina a profunda melancolia diante da impossibilidade de recompor os nexos para a compreensão da vida, individual e coletiva. Até mesmo a literatura passa a ser vista como um universo inapreensível e de quase nenhum alcance.

Esse estado de crise não é privilégio de Pratolini. No final dos anos cinquenta, muitos dos intelectuais gramscinianos, com aquela consciência sobre a função

de “mentor” a ser exercida em uma sociedade de classes, começaram a expressar um agudo pessimismo diante do conceito de progresso histórico. Membros da Escola de Frankfurt realizaram já no início dos anos vinte uma crítica sistemática ao positivismo e à racionalidade iluminista, que, evidentemente, contrapunha-se às fundamentações de Gramsci ou até mesmo às de Norberto Bobbio (ambos com uma produção publicada no pós-guerra). Com posicionamentos por vezes divergentes (como se vê em Adorno, Benjamin, Habermas), o grupo em torno da escola de Frankfurt parte de um denominador comum que é a visão pessimista das transformações do mundo moderno (em que viviam e atuavam). Alguns de seus expoentes chegaram a questionar a validade da militância política, a possibilidade de se construir um pensamento autônomo e, mediante os conceitos de “indústria cultural” e “cultura de massa”, a função da obra de arte nas sociedades contemporâneas.

Seguindo as negativas, *Allegoria e derisione* dialogará com o pessimismo propagado – de modo nada homogêneo – pela Escola de Frankfurt, o que, para um autodidata como Pratolini, que se fez intelectual a despeito de uma história de carências de toda sorte, significava a derrocada não apenas de seu imaginário pessoal, mas também do próprio homem. A literatura, nesse âmbito, deixa de ser um instrumento de transformação social e perde sua aura mística, o que é representado neste que é o último romance do autor (depois, há a publicação em 1985 de *Il mannello di Natascia*, obra de pouquíssima repercussão que traz poesias e crônicas) por meio do protagonista: o tema do “não saber” é central no romance. Valerio se pergunta: “Quem sou?”

Se em *Metello* há o narrador onisciente, que sabe muito mais do herói do que ele mesmo sabe, antecipando ao leitor eventos que se sucederão no decorrer da narrativa, em *Lo scialo* há a multiplicação de narradores, que apresentam os fatos narrados de acordo com sua própria alma e, portanto, segundo modos distintos. Ruggero Jacobbi (1987) chama esse fenômeno de “sinfonia”, fazendo referência ao concerto de vozes que tece os sentidos narrativos. O tom melancólico, pano de fundo de *Lo scialo*, assumirá o primeiro plano em *Allegoria e derisione*. Valerio conta sua história a um interlocutor hipotético e a partir da sua narrativa mergulha em seu mundo interior e em seu passado. Nessa investigação do que foi a sua própria vida, este que é um intelectual em crise remexe também na história da Itália, lendo-a, para usar uma imagem de Walter Benjamin (1994), como um amontoado de ruínas do que poderia ter sido, mas não foi. O imaginário utópico experimentado em *Metello* encontra a sua total derrelição nesta última narrativa da trilogia.

O movimento não é mais como uma “sinfonia” de vozes, mas um monólogo interior que se prende aos traumas do passado: o suicídio da mãe, a traição da amante, suposta informante do governo italiano, a perda dos amigos. O protagonista, preso aos eventos vividos, impede que o tempo flua e impõe a suspensão da história, a qual não se transforma diante de um contexto traumático.

Valerio toma a palavra para buscar o *outro*, porque em seu isolamento a pergunta “quem sou” não tem resposta. E a ausência do outro traz a dificuldade de que o herói compreenda “qual o sentido da sua existência na longa história humana”. Se não há sentido para o *outro*, não há sentido para o *eu*. A sua existência é afirmada a partir de inúmeras negatividades e ausências. Com uma trajetória que não faz sentido, o protagonista reconhece o esforço inútil de toda uma geração.

Vivendo de lembranças, Valerio aponta para a necessidade de se construir e propor outras maneiras de interagir com o *outro* e com o mundo. A verdade deve ser pesquisada sob os escombros do presente – que vence sempre – e do passado em ruínas.

Se em um primeiro momento vale afirmar que é este um livro de tom predominantemente melancólico, depois desse reconhecimento é preciso aceitar que há também em *Allegoria e derisione* um resquício último da expectativa de superação da crise, lida no fato de o herói contar a sua história procurando, dentro do caos, propor alguma lógica. Sua narrativa é o último esforço para chegar ao *outro* e, a partir dele, construir uma autoconsciência possível e uma ação consciente sobre o mundo, a realidade, a história da humanidade.

Considerações finais

Como Vasco Pratolini (1992) afirma ao amigo e intelectual Alessandro Parronchi, sua obra deriva de um cuidadoso projeto literário tecido a partir dos embates ideológicos do período em que cada romance foi escrito. Estabelecendo a sua visão de literatura, Pratolini (1992, p. 125) anuncia o que ele entende ser a sua “verdade”:

*La letteratura è ora il mio mestiere, e io devo, voglio, svolgerlo entro la mia verità. Io so che nel (romanzo) Il Quartiere io non sono ancora riuscito a far collimare il mio mestiere con la mia coscienza. Ci riuscirò. Come scrittore debbo liberarmi di molte scorie.*³

Emerge do discurso epistolar de Pratolini o seu desejo de se libertar das acusações de que sua literatura se aproximava do hermetismo, dos exercícios de linguagem vazios e inexpressivos, da tendência decadentista de Gabriele d’Annunzio, da literatura romantizada e populista ou até mesmo do silêncio que lhe foi imposto durante um longo período da sua vida. Pratolini (1992), ao afirmar ter consciência sobre o seu fazer literário, aponta para a tentativa de compor um

³ “A literatura é agora o meu trabalho, e eu devo, quero, desenvolvê-lo dentro da minha verdade. Eu sei que no ‘Bairro’ eu não consegui ainda fazer coincidir o meu trabalho com a minha consciência. Mas conseguirei. Como escritor, preciso libertar-me de mim.” (PRATOLINI, 1992, p. 125, tradução nossa).

projeto ficcional que dialogasse e veiculasse sua visão de mundo – o que, segundo a leitura de *Lo scialo* do crítico italiano Jacobbi (1960), vê-se quando o escritor consegue promover o encontro entre estética e ética. Essa identificação – estética e ética – é o que caracteriza as “grandes obras” (JACOBBI, 1960).

O projeto literário de Vasco Pratolini se delinea ao longo de sua trajetória ficcional, mas à época não é reconhecido. O escritor lamenta o fato, o que despertou nele certo olhar melancólico sobre seus próprios esforços no sentido de promover as mudanças desejadas em seu projeto literário; mas também o incita a prosseguir na pesquisa de estratégias literárias, a fim de aproximar a percepção da própria ética da estética perseguida.

O posicionamento de Pratolini de assumir uma literatura próxima à sua “verdade” custou-lhe o isolamento da crítica e, com isso, a falta de reconhecimento do público leitor. A despeito de toda a pressão sofrida, o escritor florentino, aos moldes dos melhores artistas marginais, resistiu, perseguindo até o fim o seu projeto de consolidar esteticamente sua ética “de vocação coletiva”. Ambas, estética e ética, mantiveram-se, como se viu na leitura da sua trajetória ficcional, em constante transformação, evitando as ideologias conservadoras e reacionárias:

*Per il resto, un artista non deve aver mai paura di non essere d'accordo né con Dio né con Cesare, o di veder travisato il significato della própria opera. Come non lo frastornano gli applausi, non lo spaventa la solitudine. Come il successo non aggiunge nulla al suo valore, nulla gli toglie una temporânea incompreensione.*⁴ (PRATOLINI apud MATA COTTA, 1957, p. 524).

AGAZZI, G. L. Vasco Pratolini in two times: the flower and the nausea. **Itinerários**, Araraquara, n. 43, p. 77-92, jul./dez. 2016.

■ **ABSTRACT:** *This paper aims to discuss how the fictional trajectory of the Florentine writer Vasco Pratolini (1913-1991) expresses his literary project, highlighted by the relations between Ethics and Aesthetics. The thematic and aesthetic course of his works, when read together, enlighten the intellectual crisis of the Left, which goes from the adherence to the project of the communist revolution – and the role of Literature in this context – to the perception of the impossibility to fulfill it. Therefore, the text focuses on Una trilogia italiana, because in the writing of the three novels that integrate this work (Metello, 1955; Lo scialo, 1960; Allegoria e derisione, 1966), it is possible to perceive the gradual loss of the revolutionary perspective and the rising of a melancholic state that overlaps the Utopia of Pratolini's earlier texts.*

⁴ “No mais, um artista nunca deve ter medo de não estar de acordo nem com Deus nem com César, nem de ver que o significado da própria obra foi mal interpretado. Como não lhe distraem os aplausos, não lhe assusta a solidão. Como o sucesso não acrescenta nada a seu valor, uma incompreensão temporária não lhe tira nada.” (PRATOLINI apud MATA COTTA, 1957, p. 524, tradução nossa).

■ **KEYWORDS:** *Vasco Pratolini. Literary project. Intellectual crisis.*

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIONDI, M. **Scrittori e identità italiana:** D'Annunzio, Campana, Brancati, Pratolini. Firenze: Polistampa, 2004.

_____. Pratolini (1913-2013). **Il Portolano: Periodico Trimestrale di Letteratura**, Firenze, n. 74-75, p. 1-8, luglio/dic. 2013

CALVINO, I. **A trilha dos ninhos de aranha.** Tradução Roberta Barni. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

CAMON, F. **La moglie del tiranno.** Roma: Lerici, 1969.

GRAMSCI, A. **Quaderni del carcere.** Edizioni critica dell'Istituto Gramsci a cura de V. Gerratana. Torino: Einaudi, 1975. v. I.

JACOBBI, R. Obra prima, ou quase. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 10 set. 1960. Suplemento Literário, p. A2.

_____. Introduzione. In: PRATOLINI, V. **Lo scialo.** Milano: Mondadori, 1987. p. v-xxvi.

LONGOBARDI, F. **Vasco Pratolini.** Milano: Mursia, 1974.

LUKÁCS, G. **Teoria do romance.** Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. 34, 2000.

MATACOTTA, F. Questione sul realismo. Inchiesta di Franco Maticotta. Risposte di Carlo Bernari, Alberto Moravia, Vasco Pratolini, Elio Vittorini. **Tempo Presente**, Roma, ano 2, n. 7, luglio 1957.

MEMMO, F. Introduzione. In: PRATOLINI. **Allegoria e derisione.** Milano: Mondadori, 1966.

MUSCETTA, C. Metello e la crisi del neorealismo. **Società**, Firenze, n. 4, p. 589-619, ag. 1955.

PECCHIONI, E. Vasco Pratolini, centenário della nascita. **Press e Archeos**, Firenze, 19 mar. 2013. p. 12-28.

PRATOLINI, V. **Allegoria e derisione**. Milano: Mondadori, 1991.

_____. **Lettere a Sandro**. A cura di Alessandro Parronchi. Firenze: Polistampa, 1992.

_____. **Romanzi**. Milano: Mondadori, 1995. v. 2.

ROSA, A. A. **Scrittori e popolo**: il populismo nella letteratura italiana contemporanea. Roma: Savelli, 1965.

SALINARI, C. **La questione del realismo**. Firenze: Parenti, 1960.

SARTRE, J.-P. **Que é literatura?** Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.

VILLA, C. **Invito alla lettura di Vasco Pratolini**. Milano: Mursia, 1973.

Recebido em 28/10/2016

Aceito para publicação em 25/05/2017



SI GIRA...: OS CADERNOS DE UM OPERADOR NA ERA DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA¹

Paula Regina SIEGA*

- **RESUMO:** Observa-se, no romance *Si gira...*, de Luigi Pirandello, a presença de indícios que documentam e problematizam a irrupção do cinema no panteão das artes no início do século XX. Ao apontar para similaridades entre a concepção de Pirandello e a de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, demarca-se a visão conservadora do primeiro, que lamenta o fim dos meios tradicionais de produção e recepção estéticos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Pirandello. Benjamin. Literatura. Cinema. Arte.

Eisenstein e a concepção dramática de Pirandello

Criador e teórico fundamental na história do cinema, Sergei Eisenstein empenha-se em dar à forma fílmica uma conceituação programática que, delimitando sua autonomia estética e metodológica, lança as bases teóricas daquela que considera a mais elevada das artes. Embora tenha no cinema mudo a sua atividade principal, o autor ocupa-se também de cinema falado e, em ensaio de 1940, faz reflexões acerca da potencialidade da palavra no filme sonoro (EISENSTEIN, 2002). No ensaio, o cineasta cogita as possibilidades expressivas da “voz em *off*”, lembrando o encontro que tivera com Luigi Pirandello: “Pirandello costumava sonhar alto com o que poderia ser feito com esta voz, quando nos conhecemos em Berlim, em 1929. Quão próxima é esta voz, que intervém na ação vindo de fora da ação, de toda a concepção de Pirandello!” (EISENSTEIN, 2002, p. 171).

Propulsora de uma grande ruptura com as convenções dramáticas, a “concepção de Pirandello” adquire notoriedade internacional com *Seis personagens em busca de um autor*, encenada pela primeira vez em 1921, em Roma. Embora, na ocasião, os espectadores se rebelem àquela novidade cênica aos gritos de “Manicômio!”, o drama – primeiro da trilogia do teatro no teatro – é imediatamente traduzido e

* UESC – Universidade Estadual de Santa Cruz. Departamento de Letras e Artes. Ilhéus – BA – Brasil. 45662-900 – paula.siega@gmail.com

¹ O presente artigo é resultado do projeto de pesquisa “Seráfico Gubbio e a sociedade do espetáculo: os cadernos de um operador na era da reprodutibilidade técnica”, realizado com o apoio da CAPES.

representado em Londres, Nova Iorque e Paris, sendo acolhido calorosamente pela crítica e pelo público (BORZI; ARGENZIANO, 1994).

As inovações do dramaturgo são grandemente influenciadas pelo seu conhecimento cinematográfico, observável, por exemplo, no segundo texto da trilogia, *Esta noite se improvisa* (GENOVESE, 1990). Em uma cena da peça, o muro branco que serve como pano de fundo transforma-se em tela de cinema, e a experimentação metateatral passa a ser mediada pelas técnicas de reprodução filmica e sonora:

*A cortina é puxada um pouco dos lados de modo a deixar no meio o muro branco que deve funcionar como tela para a projeção cinematográfica da ópera. [...] Enquanto isso, à direita, atrás da cortina [...], os contrarregas terão colocado um gramofone no qual tenha sido posto um disco com o final do primeiro ato de um velho melodrama italiano, “A forza do destino” ou “Um baile de máscaras” ou qualquer outro, desde que se tenha sincronicamente a projeção sobre aquele muro branco.*² (PIRANDELLO, 1994, p. 122, grifo do autor).

Além da integração entre teatro e outras mídias, chama a atenção nessa passagem a anotação sobre a precisão técnica necessária à sincronia entre a imagem e som. Lembrando que a peça é escrita entre 1928 e 1929, é útil considerá-la no contexto das inovações tecnológicas pelas quais passa o cinema, cuja evolução é marcada pelos esforços de registro, reprodução e sincronização do som com as imagens projetada na tela. Clelia Sedda (2004) informa que, no início do século XX, vários filmes de curta metragem utilizam o fonógrafo, sendo populares as filmagens de trechos de ópera com cantores líricos cujas vozes são reproduzidas por um disco sincronizado³.

Importante, na peça citada, é também a referência ao melodrama, que se insere na tradição cinematográfica italiana a partir dos anos 1910, povoando as telas com dramas de amor e morte. As narrativas, em que confluem literatura decadentista e literatura popular, encenam “situações extremas que não consentem mediação de nenhum tipo”, onde a “[...] paixão fatal não é mais cantada como na ópera lírica ou no melodrama, mas representada.” (BRUNETTA, 2001, p. 203). Filtrados de maneira crítica, os temas das grandes paixões, da morte violenta e da *femme fatale*, aliados ao conhecimento técnico de Pirandello, teriam dado base a uma das mais curiosas obras literárias do escritor, que aplica as próprias observações em campo cinematográfico à realização de um romance.

² Todas as traduções do italiano para o português, salvo diversa indicação, são de nossa autoria.

³ Na Itália, entre 1908 e 1911, contam-se pelo menos três versões do melodrama de Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, em que se fazem experimentações de sincronização sonora (BRUNETTA, 2001).

Si gira... o progresso e a degradação do homem

No ano de 1916, sai em capítulos na revista *Nuova Antologia*, o romance *Si gira...*, de Luigi Pirandello. Editada em forma de livro no ano seguinte, a obra seria republicada em 1925 como *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore*, título de todas as suas edições futuras. O fato de o romance ter sido escrito durante a primeira guerra mundial, evento em que os avanços científicos são empregados para a destruição de massa, pode ajudar a entender a explícita desconfiança da narrativa em relação ao desenvolvimento tecnológico, cuja maior expressão cultural é, então, o cinema.

Estruturado na forma de sete fascículos, *Si gira...* é apresentado como diário escrito pelo protagonista, Serafino Gubbio, operador de câmera do fictício estúdio Kosmograph, inspirado à casa de produção Cines, da qual Pirandello tinha sido frequentador (RAFFAELLI, 1993). Mudo em consequência do trauma sofrido durante uma filmagem, Serafino recupera a palavra através da escrita, relatando a sua condição, como operador da indústria cinematográfica, de homem a serviço da técnica. Escritura, portanto, como ressarcimento: enquanto girar a manivela da câmera é um ato passivo diante de uma realidade reduzida à reprodução mecânica, o ato de escrever é reapropriação subjetiva do real, reafirmando um eu que a máquina, supostamente, cancelara. Assim proposta, a escrita é confessada como ato de desabafo e vingança, realizado por Serafino em nome de todos aqueles que, como ele, encontram-se condenados a não ser outra coisa além “de uma mão que gira a manivela” (PIRANDELLO, 1916, p. 5).

A contraposição entre a mecanização cinematográfica e a escrita estabelece o *leit-motiv* que se repetirá ao longo do texto: a oposição entre as artes tradicionais (literatura, música, teatro e pintura), e o cinema, considerado como forma de degradação e morte. Síntese desse dualismo, a figura de um violinista é eleita por Serafino como “[...] símbolo da sorte miserável à qual o contínuo progresso condena a humanidade.” (PIRANDELLO, 1916, p. 20). Trata-se de um personagem que perde a própria identidade artística ao ver-se substituído por máquinas que realizam o trabalho antes destinado aos homens. A sua história coliga-se à da imprensa: herdeiro de uma tipografia, transcura-a para dedicar-se à arte musical até que, reduzido à miséria, procura empregar-se em uma oficina tipográfica. Ali, porém, a única posição disponível é a de operador de uma “uma *monotype* aperfeiçoada”, uma “[...] máquina nova: um paquiderme chato, negro, baixo; uma besta monstruosa, que come chumbo e caga livros.” (PIRANDELLO, 1916, p. 24). Na descrição pejorativa, esclarece-se a ideia de que a evolução técnica, que permite um incremento da produtividade com um menor dispêndio de força-trabalho, é interpretada como subserviência do homem à máquina. Ao entender a função que lhe é proposta, o violinista “[...] exala um suspiro e abaixa os braços. Reduzir-se a um tal ofício, um homem, um artista! Pior que um

servidor de estala... Fazer a guarda àquela besta negra, que faz tudo sozinha.” (PIRANDELLO, 1916, p. 24). Em seguida, o personagem atende a um anúncio de trabalho para músicos em um cinematógrafo e, novamente, “[...] encontra-se diante de uma outra máquina, um piano automático [...]” (PIRANDELLO, 1916, p. 25), que deveria acompanhar com o seu violino. É a gota d’água: “Um violino, nas mãos de um homem, acompanhar um rolo de carta perfurada introduzido na barriga daquela outra máquina ali. A alma, que move e guia as mãos deste homem [...] obrigada a seguir o registro daquele instrumento automático!” (PIRANDELLO, 1916, p. 25). Desiludido, o violinista abandona a profissão e transforma-se em uma espécie de mendicante.

A visão negativa da técnica expressa por Pirandello faz parte de uma mais ampla concepção filosófica na qual o trabalho, em sua forma mecânica, é percebido não mais como domínio do homem sobre a natureza, mas como desnaturalização do sujeito. Essa concepção se liga à visão pessimista sobre o conúbio ciência-técnica, tendência do pensamento europeu que se acentua entre o fim do século XIX e início do XX (TROUSSON, 1993). Embora, nesse mesmo período, positivismo e movimentos de vanguarda manifestem entusiasmo pela máquina e pelo progresso, estes são percebidos com suspeita por aquela parte da intelectualidade que lamenta as perdas individuais que os avanços coletivos portam consigo. A euforia pelas novidades do desenvolvimento industrial convive com o sentimento de nostalgia por aspectos da vida pautados por ritmos e fenômenos ligados à terra, e que estão destinados a serem cancelados pela aceleração frenética da modernização.

Assim contextualizada, é possível entender melhor não só crítica à modernidade, mas os acentos nostálgicos de *Si gira...*, presentes, por exemplo, no trecho em que um velho se refere à rapidez com que os sistemas de iluminação – gás, óleo, petróleo e eletricidade – substituíram-se uns aos outros. A consciência da crise de meios em cada passagem técnica, que carrega consigo mudanças de subjetividades, é legível na conclusão do personagem acerca do abismo interposto entre uma geração e outra: “[...] tantas coisas no escuro via eu com aqueles lumes lá [...]”, comenta, “[...] que eles talvez não veem mais com a lampadina elétrica, agora; mas em compensação, porém, com estas lampadinhas aqui eles veem coisas que eu não consigo ver [...]” (PIRANDELLO, 1916, p. 126).

Expressão do sentimento de perda de autenticidade de um mundo que se moderniza, é também a sequência em que Serafino Gubbio, sentado em uma carroça, vê-se ultrapassado por um carro cuja velocidade produz no personagem a sensação de ser puxado para trás. Mimetizando, com a linguagem escrita, o procedimento fílmico, Pirandello relata, pela voz de Serafino, a substituição de um modo de vida ritmado no compasso lento do cavalo, pela rapidez do automóvel, ruidoso e escarinho:

– *Pó, pópóóó, póó.*

O que? A buzina do automóvel puxa-a para trás? Mas sim! Parece que a faça andar para trás, comicamente [...] a pobre carroça, envolvida por uma nuvem seca, nauseante, de fumaça e de pó, por mais que o cavalinho esbaforido se esforce em puxá-la com o seu trotar cansado, segue a dar pra trás, pra trás, com as casas, as árvores, os raros passantes, até desaparecer no fundo de uma longa avenida do subúrbio. (PIRANDELLO, 1916, p. 66, grifo do autor).

A mão que gira a manivela

A câmera de filmar, originalmente, é uma máquina projetada para imprimir sequências de imagens fotográficas sobre uma película dividida em fotogramas. No início do século XX, trata-se de um mecanismo em metal protegido por uma caixa de madeira apoiada sobre um tripé. Dentro da caixa situam-se duas bobinas: uma para a película virgem e outra que acondiciona a película já girada e impressa. A passagem da película diante da objetiva, na gravação das imagens, é conduzida manualmente: o operador gira uma manivela cujo movimento rotatório faz a película avançar, armazenando os fotogramas já impressos e disponibilizando novos para impressão. Diversamente do que ocorre hoje, onde a velocidade padrão de filmagem é de 24 fotogramas por segundo, no começo do século passado o ritmo depende unicamente do operador e, por isso, a necessidade de dar à manivela uma velocidade constante. O fato é marcado por Pirandello em *Si gira...*, que sublinha a impassibilidade como qualidade principal do operador de câmera, cuja habilidade consiste em modificar o próprio ritmo de acordo com a situação filmada: “eu”, diz Serafino, “[...] não giro sempre do mesmo modo a manivela, mas ora mais rápido, ora mais devagar, segundo a necessidade.” (PIRANDELLO, 1916, p. 6).

A explicação do operador sobre técnica de rodagem deve-se à presença de um observador que, “vindo a curiosar”, lhe pergunta se “[...] não se encontrou ainda um modo de fazer girar a maquina sozinha.” (PIRANDELLO, 1916, p. 5). A passagem é célebre por conter uma descrição autorreferencial de Pirandello, que tinha, efetivamente, o hábito de “curiosar” nos estúdios romanos para observar de perto a nova indústria do espetáculo. Com técnica semelhante à que, décadas mais tarde, Alfred Hitchcock usaria em seus filmes, Pirandello (2016, p. 5, grifo do autor) aparece como figurante de sua própria obra, detectável pela descrição de seus traços fisionômicos:

Vejo ainda a cara desse senhor: magra, pálida, com raros cabelos loiros; olhos celestes, argutos, barbicha pontuda, meio amarela, sob a qual se escondia um sorrisinho que queria parecer tímido e cortês, mas era malicioso. Porque com aquela pergunta queria me dizer:

Você é mesmo necessário? O que é você? *Uma mão que gira a manivela*. Não se poderia dispensar esta mão? Você não poderia ser supresso, substituído por um mecanismo qualquer?

Notável por sintetizar o julgamento crítico de Pirandello a respeito da operação cinematográfica, entendida como coisificação do homem – reduzido a “uma mão que gira a manivela” e, portanto, substituível – o trecho contém uma previsão parcial do que aconteceria com a câmera, com a passagem da manivela ao motor. O aperfeiçoamento do mecanismo, todavia, não leva ao descarte do operador. Este continua sendo uma função essencial para as gravações, já que o foco de sua atividade não está na mão que gira a manivela, mas no olho que acompanha a cena. Aí, a diferença fundamental entre a teoria de cinema presente no livro de Pirandello e a do manifesto de Dziga Vertov (apud FOFI, 2008, p. 54) que, em 1922, afirma: “Eu sou o cinema olho. Sou o olho mecânico. Sou a máquina que vos mostra o mundo assim como ele é.” Embora Vertov possa ter sido influenciado por Pirandello, sobretudo no filme *O homem com a câmera* (1929) que documenta a atividade de um cinegrafista, os pontos de vista são diversos. Para Vertov, trata-se de um novo tipo de linguagem na qual é fundamental a ação do olho – do operador como do espectador – propondo uma experiência diversa de realização e fruição estéticos. Para Pirandello, a atividade do operador se concentra no mecanismo acionado pela mão, automatismo típico das linhas de produção industrial, numa visão crítica da modernidade que se assemelha muito mais à expressa por Charles Chaplin em *Tempos modernos* (1936).

Espelho da posição teórica de Pirandello sobre o cinema, as reflexões de Serafino são acompanhadas pelos relatos a respeito dos demais personagens, onde destaca-se a atriz russa Varia Nestoroff, versão literária da *femme fatale* então em voga nas telas italianas. Interpretado pelas divas do mudo em dramas de amor e morte, este tipo de papel feminino é comum no cinema do início do século. Como observa Brunetta (2001), a imagem do corpo das divas transmite, então, “feixes de mensagens eróticas” em enredos que fazem do homem um ser em total submissão à mulher, aumentando o abismo entre o imaginário projetado nas telas e a realidade feminina de então (BRUNETTA, 2001, p. 203).

Na teia de suicídios, assassinatos, amores clandestinos e mulheres fatais de *Si gira...* inclui-se o filme *A bela e o tigre*. Trata-se de uma superprodução a ser realizada pela Kosmograph, que compra um tigre selvagem para abatê-lo na sequência final, a ser gravada dentro de uma jaula. A espetacularidade da cena dá-se, sobretudo, pelo fato da fera ser colocada frente a frente com o ator, na ação filmada por Serafino Gubbio sem nenhuma barreira física entre os homens e o animal. O ator, envolvido emotivamente com Varia Nestoroff, no momento em que está para ser atacado pela fera, volta a arma contra a atriz, atingindo-a mortalmente. Instantes depois, é dilacerado pelo tigre, diante do olho e da mão

impassíveis de Serafino Gubbio, que continua a filmar a cena até que atiradores consigam abater o tigre, verdadeiro personagem trágico da história. Traumatizado, Serafino perde a voz. Seu mutismo revela-se, então, o aperfeiçoamento extremo da sua função: “Eu me salvo”, conclui ele, “[...] eu somente, no meu silêncio, com o meu silêncio, que me deixou assim – como o tempo quer – perfeito.” (PIRANDELLO, 1916, p. 297).

O verme solitário que tudo devora

Uma reflexão crítica sobre o cinema deve levar em consideração o fato de que, para esse meio de expressão, diversamente do que acontece nas artes tradicionais, não existe um “original”, pelo menos não no sentido habitual do termo. No seu processo de fabricação, o filme é realizado com fragmentos de películas, montados para compor a chamada “cópia zero”, a partir da qual são realizadas todas as outras cópias a serem distribuídas. O filme, portanto, é a materialização concreta daquilo que Benjamin (2000) identificou como a obra de arte na época da reprodutibilidade técnica, pois já nasce enquanto cópia, vindo a faltar-lhe, na sua materialidade, o *hic et nunc* dos circuitos de produção e recepção tradicionais.

Em *Si gira...*, enquanto a voz de Serafino externa uma visão crítica a respeito da indústria cinematográfica, a descrição de seu funcionamento é uma também fonte de informações. No romance, a terminologia técnica convive com a metafórica, e se a primeira é um recurso que assegura verossimilhança linguística, a segunda manifesta a aversão ao trabalho mecânico exigido pela nova indústria. É o caso do trecho abaixo, no qual o processo de manipulação do filme é associado a uma atmosfera sinistra e bestial, onde a película é vista como imenso verme solitário, engolidor das “vidas” que serão fixadas quimicamente para serem projetadas na tela:

Entro no vestíbulo à esquerda, e saio na rampa do portão, coberta de pedras e colocada entre os barracões da segunda Repartição, a Repartição Fotográfica ou do Positivo. Na qualidade de operador, tenho o privilégio de ter um pé nessa repartição e outro na Repartição Artística ou do Negativo. [...] O quanto de vida as máquinas comeram com a voracidade das feras acometidas por um verme solitário, se deposita aqui, nos amplos cômodos subterrâneos, iluminados apenas por escuras lanternas vermelhas, que luzem sinistramente de uma leve tinta sanguínea as enormes bacias preparadas para o banho. A vida engolida pelas máquinas está ali, naqueles vermes solitários, digo, nas películas já enroladas nas suportes. É necessário fixar esta vida, que não é mais vida, para que uma outra máquina possa novamente dar-lhe o movimento suspenso aqui em tantos átomos. (PIRANDELLO, 1916, p. 73).

É preciso notar que o cinema, enquanto realidade industrial, vive entre as duas primeiras décadas do século XX, uma fase de estruturação na qual a cadeia produtiva adquire maior complexidade à medida em que se desenvolve a linguagem cinematográfica. No início, trata-se da aventura de pioneiros que desempenham múltiplos papéis: são operadores de câmera, diretores, produtores, atores e exibidores dos próprios filmes, projetados em feiras, teatros ou cafés. Com o aumento da demanda, surgem salas específicas para a projeção, marcando a passagem à produção em massa que traz consigo a separação e especialização das funções. A introdução dos filmes de longa-metragem exige um salto ulterior. Com um período de realização mais longo e custos mais elevados, os estúdios solicitam mão de obra cada vez mais especializada. Some-se a isso o fato que, entre 1908 e 1914, a Itália se transforma em um polo produtivo mundial, investindo na produção de longas-metragens de ambientação histórica, melodramas e dramas realistas (BERTTETTO, 2002). A dimensão internacional da indústria italiana, voltada agora também ao mercado externo, é perceptível na referência que o personagem Polacco, diretor de cena, faz aos ingleses, transformando-os em desculpa para desembaraçar-se dos escritores que lhe propõem histórias para o cinematógrafo:

– Oh, não, isso é um pouco forte... [...] os ingleses... os ingleses...

Achado genialíssimo este dos ingleses.

Verdadeiramente, a maior parte das películas produzidas pela Kosmograph vai para a Inglaterra. É necessário portanto adaptar-se ao gosto inglês para a escolha dos argumentos. E quantas coisas, então, os ingleses não querem nas películas, segundo Cocò Polacco. (PIRANDELLO, 1916, p. 95).

Trata-se de um mercado em crescimento, em que grandes capitais são injetados para a realização das super produções cujos sucessos de bilheteria multiplicam rapidamente os investimentos realizados. A euforia capitalista que toma conta da indústria, capaz de recompensar fartamente seus operadores, é legível na seguinte passagem:

Fora, na luz, por todo o vastíssimo recinto, é a animação alegre das empresas que prosperam e compensam pontualmente e lautamente cada trabalho; aquele escorrer fácil da obra na segurança de que não existirão obstáculos e que cada dificuldade, pela grande disponibilidade de meios, será agilmente superada; uma febre aliás de colocar-se, quase por desafio, as dificuldades mais estranhas e insólitas, sem ligar para as despesas, com a certeza de que o dinheiro, frequentemente agora sem contar, voltará daqui a pouco centuplicado.

Cenógrafos, maquinistas, motoneiros, marceneiros, pedreiros e estucadores, eletricitas, costureiros e costureiras, modistas, floristas, tantos outros operários

empregados na sapataria, na chapelaria, nos arsenais, nos armazéns do mobiliário antigo e moderno, no guarda-roupa, estão todos ocupados, mas não seriamente e nem mesmo de brincadeira. (PIRANDELLO, 1916, p. 75).

Outra face dessa mesma indústria, a manipulação da película pelos técnicos da pós-produção é descrita em contraste com o ambiente luminoso das filmagens, mas igualmente frenético:

Estamos como que em um ventre, no qual se está desenvolvendo e formando uma monstruosa gestação mecânica. E quantas mãos na sombra nela trabalham! Aqui dentro tem um inteiro exército de homens e de mulheres: operadores, técnicos, guardas, encarregados dos dínamos e dos outros maquinários, dos secadores, do embeбimento, da emulsão, da tintura, da perfuração da película, da montagem das sequências. (PIRANDELLO, 1916, p. 74).

Também os escritores são chamados a fazer parte da cadeia produtiva, sendo necessários sobretudo para adaptar obras literárias de todas as épocas e autores, “reduzindo-as” ao tempo de duração dos filmes. À função prática soma-se a conveniência de congregar nomes importantes da cultura nacional e internacional, em um momento em que se deseja atingir as faixas burguesas do público. Visto por estas como “baixo” entretenimento destinado às classes populares, o cinema necessita legitimar-se culturalmente e, para tanto, os escritores exercem um papel importante: assistindo a filmes que contam com a assinatura de personalidades “ilustres”, o espectador tem a certeza de estar consumindo um produto artístico de “alto nível”. Como assinala Gian Piero Brunetta (2004, p. 57), a mão de obra intelectual deixa-se seduzir pelas propostas vantajosas do cinema oferecendo histórias, ideias e argumentos inéditos, em colaborações ocasionais ou continuadas. Em *Si gira...*, essa troca de favores é comentada por Serafino: “Escritores ilustres, comediógrafos, poetas, romancistas, vêm aqui, todos como sempre dignamente propondo a ‘regeneração artística’ da indústria.” (PIRANDELLO, 1916, p. 94-95).

Embora *Si gira...* apresente uma condenação do cinema, a relação de Pirandello com esta forma de comunicação é ambígua. A voz do narrador, portanto, não pode ser automaticamente entendida como expressão do sentimento pessoal de Pirandello. Neste sentido, oportunas são as considerações de Nino Genovese (1990), observador do fato de que o autor das agudas críticas sobre a forma e a indústria cinematográficas de *Si gira...* é o mesmo que acompanha as filmagens, dando sugestões, propondo ideias e argumentos. A contradição do escritor pode ser explicada, talvez, pelo conflito entre a realidade financeira e uma concepção filosófica para a qual a sociedade industrial representa o fim do sujeito, destinado a transformar-se em objeto da técnica. Uma contradição aparente entre teoria e prática que, todavia – conforme lembra Genovese (1990, p. 15) –, não é desligada

do “[...] ‘sentimento do contrário’ que constitui o núcleo central da sua composição da vida e da arte, e que, evidentemente, inspirou também a sua existência.”

Os contatos de Pirandello com o cinema são vários: desde 1910 frequenta os estúdios da Cines; entre 1913 e 1914 propõe a Nino Martoglio a adaptação cinematográfica de duas novelas e de um argumento; em 1916 trabalha na Tespi Film como colaborador literário; em 1917 escreve para uma revista cinematográfica e, em 1918, oferece *Si gira...* a Anton Giulio Bragaglia (GENOVESE, 1990). Na carta em que recomenda o romance, Pirandello acena à condição metalinguística do filme a ser realizado. A ideia do cinema dentro do cinema seria, segundo Mario Verdone (2005), o núcleo conceitual do qual se desdobraria o “teatro no teatro” que projetaria internacionalmente o escritor:

[...] parece-me que um filme adequado à Menichelli⁴ se possa encontrar no meu romance *Si gira...*, cuja protagonista é uma russa: *La Nestoroff*, mulher fatal, etc. Viria inclusive um filme originalíssimo. O cinema no cinema. O drama, de fato, se desenvolve durante a confecção de uma película. (PIRANDELLO apud VERDONE, 2005, p. 330).

Em outra correspondência, endereçada a Nino Martoglio em 1914, pode-se perceber a oportunidade econômica que o cinema se presta a ser:

Verga, Bracco, Salvatore di Giacomo...⁵ De vento em popa! Não poderia fazer alguma coisa eu também? Eu teria tantos e tantos argumentos de todas as espécies, você sabe! E teria, neste momento, tanta, tanta, tanta necessidade de ganhar algo: você sabe! Estou desesperado por urgentes 500 liras para necessidades imediatas e não sei como e onde encontrar. (PIRANDELLO apud BRUNETTA, 2004, p. 61).

Apesar da sua predisposição, somente a partir de 1919 Pirandello começaria a ter suas obras aproveitadas para a realização de filmes (GENOVESE, 1990). Isso talvez explique a ironia com que descreve, em *Si gira...*, a resposta do diretor Polacco, que recusa o trabalho de um escritor colocando a culpa no público, atribuindo-lhe demasiada estupidez e falta de gosto para a fina matéria literária:

Belíssimo! Mas este, meu querido, é um drama, um drama perfeito! Sucessão certo! Quer fazer um filme? Não permitirei jamais! Como película não vai dar: como eu disse, meu querido, fino demais, fino demais. Aqui querem outra coisa! Você é inteligente demais, e entende. (PIRANDELLO, 1916, p. 96).

⁴ Pina Menichelli é uma das divas italianas do cinema mudo.

⁵ Escritores italianos que colaboravam com o cinema.

No fundo – é a reflexão de Serafino – o fato de que alguns escritores tenham seus argumentos recusados, acaba sendo para eles um elogio, já que isso significa que não são suficientemente estúpidos para escrever para o cinema.

O sentimento contraditório que permeia a ironia pirandelliana, e que exprime a oposição entre a inefabilidade das aspirações individuais e a aspereza da realidade, pode ser percebido também na passagem em que Serafino afirma que, de um lado, os escritores “[...] gostariam de entender, se resignariam a entender; mas, do outro, gostariam também de que os argumentos fossem aceitos. Cem, duzentos e cinquenta, trezentas libras, em certos momentos...” (PIRANDELLO, 1916, p. 95). A duplicidade da própria situação, em que o íntimo vexame da recusa é contrabalançado pela certeza da inferioridade do meio cinematográfico – do qual, todavia, corre-se atrás – é expressa na suspeita de que os motivos apresentados (a estupidez do público e a fina inteligência do escritor) não sejam os reais motivos da rejeição:

A dúvida de que o elogio da inteligência deles e o desprezo do cinematógrafo qual instrumento de arte sejam colocados para recusar com um certo garbo os argumentos lampeja a algum deles; mas a dignidade está salva e podem ir embora com a cabeça erguida. (PIRANDELLO, 1916, p. 96).

Gian Piero Brunetta (2004), em seu estudo sobre as relações dos intelectuais italianos com o cinema, reporta a ambiguidade experimentada pelos escritores, que vivem uma espécie de desdobramento de personalidade para atender à literatura e ao cinema. Se a primeira é musa aurática à qual o intelectual devota o sacerdócio artístico, o segundo aparece como amante sedutor capaz de satisfazer os desejos mais baixos e prementes, mas que se tem vergonha de assumir em público. Exemplos dessa duplicidade são duas intervenções do escritor Guido Gozzano, uma de ordem público e outra de ordem privada. Trata-se de uma entrevista concedida pelo literato em 1910, à revista *Vita cinematografica* e de uma carta a Salvator Gotta, escrita em 1911. Se, na revista, Gozzano tece elogios ao cinema e equipara seus livros aos filmes dos quais é colaborador, na carta se lamenta da profanação da poesia pelo cinematógrafo⁶.

A comparação entre a escrita cinematográfica e a fornicção ilícita cometida fora da união sagrada com a literatura, é implicitamente presente em *Si gira...*

⁶ A entrevista: “Eu, que resisti às lisonjas pecuniárias dos maiores quotidianos... eu que resisti e resisto às tentações do teatro... aceitei com prazer revelar as minhas fantasias em um filme vertiginoso... mas sobretudo já reduzi para o cinema os temas mais originais de um meu livro de fábulas... cada filme, com seu quadro fabuloso e o seu comentário em versos, é para mim tão caro quanto o meu trabalho literário e não hesitarei a assiná-lo e tutelá-lo como os meus livros de prosa e poesia.” (GOZZANO apud BRUNETTA, 2001, p. 94). A carta: “Estou em Turim há vários dias para encenar *La statua di carne*, os romances de apêndice de Zevaco e outras delícias semelhantes... Aqueles que têm prazer em ver a poesia e os poetas profanados podem exultar...” (GOZZANO apud BRUNETTA, 2001, p. 94).

na analogia entre a tela do cinema e um lençol, remetendo à ideia de leito e de prostituição dos que nele se “deitam” por profissão.

De longe, os atores os saúdam [os escritores] como companheiros de desventura. – É necessário que todos passem por aqui! – pensam como prazer maligno. – Até as cabeças coroadas! Todos por aqui, estampados por um momento sobre um lençol! (PIRANDELLO, 1916, p. 96).

Como os escritores, também aos ex atores de teatro compete assumir a relação espúria que gostariam de manter em clandestinidade. O constrangimento pelo ato abjeto realizado por dinheiro explicita-se na colocação dos atores entre a “[...] gente que por necessidade se presta a dar em pasto a esta maquininha o próprio pudor, a própria dignidade.” (PIRANDELLO, 1916, p. 124).

Pirandello, Benjamin e os atores exilados de si

Se a película é o longo verme solitário, a câmera é uma aranha negra, figuração dada pela forma do aparelho, espécie de caixa que se assenta sobre as longas e finas pernas do tripé, à qual o operador tem que “dar de comer, todo o dia” (PIRANDELLO, 1916, p. 124). As vidas que a máquina engole são as dos ex atores do teatro, que diante da câmera,

Se sentem escravos eles também desta maquininha estrídula, que parece sobre o tripé com pernas retráteis uma grande aranha à espreita, uma aranha que suga e absorve a realidade viva deles para transformá-la em aparência evanescente, momentânea, jogo de ilusão mecânica diante do público. (PIRANDELLO, 1916, p. 94).

Walter Benjamin (2000)⁷, em seu ensaio sobre a obra de arte na época da reprodutibilidade técnica, cita *Si gira...* para indicar Pirandello como um dos primeiros pensadores a captar a transformação que o cinema produz nos modos de interpretação do ator. Benjamin assevera que o fato de o escritor focalizar somente o aspecto negativo dessa mudança diminui pouco a importância de suas observações, já que fundamental é a constatação de que o ator, no cinema, passa a

⁷ Utilizamos a tradução italiana do ensaio de Benjamin, publicado pela Einaudi em 2000, por apresentar uma passagem importante que não consta na versão brasileira publicada em 2012 pela Brasiliense. O texto referenciado pela edição italiana é o divulgado em 1936 na revista alemã *Zeitschrift für Sozialforschung*, editada, então, em Paris sob a direção de Adorno, Horkheimer e Marcuse (CASES, 2000, p. 7). No entanto, os direitos autorais da edição italiana são referidos à edição alemã de 1955, o que nos faz acreditar que se trate do texto referenciado pela edição Brasiliense como sendo a terceira versão do ensaio de Benjamin, escrito em 1936, mas publicado em Berlim somente em 1955.

representar não mais para o público, mas para um aparelho. Benjamin (2000, p. 32) cita, literalmente, o seguinte trecho de *Si gira...*

Aqui se sentem como em exílio. Em exílio não somente do palco, mas quase que também de si mesmos. Porque a ação deles, a ação *viva* do corpo *vivo* deles, lá, sobre a tela dos cinematógrafos, não existe mais: existe a *imagem deles somente*, colhida em um momento, em um gesto, em uma expressão, que lampeja e desaparece. Advertem confusamente, com um sentimento ansioso, indefinível de vazio, aliás, de esvaziamento, que o corpo dele é quase subtraído, privado da sua realidade, da sua respiração, da sua voz, do rumor que este produz movendo-se, para virar somente uma imagem muda que treme por um momento sobre a tela e desaparece em silêncio, de uma vez, como uma sombra inconsistente, jogo de ilusão sobre um esqualido pedaço de tecido. [...] Pensa a maquininha à representação diante do público; e esses devem contentar-se de representar diante dela. (PIRANDELLO, 1916, p. 93-94, grifo do autor).

A sensação de desconforto descrita por Pirandello é explicada por Benjamin (2000, p. 33) como resultado da renúncia da “aura” pelo ator, “pois a sua aura é ligada ao seu *hic et nunc*”, e quando se recita diante de um aparelho, “[...] a aura que circunda o intérprete deve desaparecer – e com isso deve desaparecer também a aura que circunda o personagem interpretado.” A isso, Benjamin acrescenta o fato de o ator não realizar mais uma prestação unitária, mas descomposta em várias seqüências, filmadas em desconexão umas com as outras para serem montadas na pós-produção. Em *Si gira...*, a condição fragmentária em que se encontra o ator no modo de produção cinematográfico é assim descrita:

[...] deve-se sugerir, vez por vez aos atores, a ação a ser desenvolvida em cada cena, frequentemente de forma avulsa, porque não todas as cenas podem ser executadas com ordem, uma depois da outra, em um cenário. O resultado é que aqueles frequentemente não sabem nem mesmo que papel estão a representar no conjunto e que se ouça algum ator perguntar a um certo ponto: – Mas, desculpe, Polacco, eu sou o marido ou o amante? (PIRANDELLO, 1916, p. 53).

Sem nominá-la, Pirandello e Benjamin percebem, na realização do trabalho do ator, a segmentação característica da produção industrial, onde o operador/operário realiza uma ou diversas funções cujo controle está fora de seu alcance, e que virão a compor uma unidade (a do produto acabado) controlada pelo proprietário dos meios de produção. Ligada ao capital, base da indústria cinematográfica, está também a tentativa de suprir a ausência da aura através do culto à personalidade do ator: “[...] o culto do divo, promovido pelo capital cinematográfico, busca conservar aquela magia da personalidade que há tempo é reduzida à magia fajuta própria do seu

caráter de mercadoria.” (BENJAMIN, 2000, p. 35). Por isso, enquanto for o capital cinematográfico a ditar as leis, não se poderia esperar do cinema nenhum aporte revolucionário – a não ser o fato de possibilitar uma percepção crítica da radical mudança que provocava na noção tradicional de arte (BENJAMIN, 2000).

Em direção semelhante iria, mais tarde, Guy Debord, ao refletir sobre a sociedade do espetáculo e sua integração funcional ao sistema capitalista. Para Debord (2015), o espetáculo, dos quais se apropriam os meios de comunicação de massa, é um “pseudo-sagrado” que se dá na espetacularização do poder, projeção hipnótica e acrítica da linha de separação entre a sociedade e os detentores do capital. O espetáculo, diz ele:

[...] mostra o que é: a potência separada, desenvolvendo-se em si mesma no crescimento da produtividade por intermédio do refinamento incessante da divisão do trabalho na parcelização dos gestos, então dominados pelo movimento independente das máquinas, ao trabalho para um mercado cada vez mais estendido. (DEBORD, 2015, p. 25-26).

Reflexo da crise nas formas tradicionais de produção e fruição artísticas, essa separação de si e do próprio trabalho, fragmentado para a composição do produto final, é expressa por Pirandello em mais de uma passagem de *Si gira...* Uma das mais significativas explora o contraste entre a autenticidade da obra de arte tradicional e a cópia “falsificada” pelo cinema, no confronto entre o quadro cinematográfico (o fotograma) e o quadro pictórico, onde o primeiro representa a decadência do segundo. Nos dois casos, o objeto da representação é Varia Nestoroff. No cinema, ela estraga rolos de película pela incompatibilidade técnica com o aparelho de filmar, revelada nas “violentas expressões que assume” diante da câmera, e na sua inabilidade em representar para ela: a atriz “[...] sai do campo toda vez; quando por acaso não sai, é assim descomposta a sua ação, assim estranhamente alterada e falsificada a sua figura, que na sala de prova quase todas as cenas das quais ela participou resultam inaceitáveis e devem ser refeitas.” (PIRANDELLO, 1916, p. 52). Grottesca na reprodução fotográfica, Varia Nestoroff é, todavia, musa e visão sublime quando retratada pela pintura:

A assunção daquele corpo a uma vida prodigiosa, em uma luz pela qual nem mesmo em sonho teria podido imaginar ser iluminada e aquecida, em um transparente, triunfal acordo com a natureza em torno, da qual certamente seus olhos não tinham nunca visto o tripúdio das cores, era seis vezes repetida, **por milagre da arte e do amor**, naquela sala, em seis telas de Giorgio Mirelli.

Fixada ali para sempre, naquela realidade divina que ele lhe tinha dado, naquela divina luz, naquela divina fusão de cores, a mulher que estava diante de mim o

que era enfim? Em que repugnante mortório, em que miséria de realidade tinha caído enfim? (PIRANDELLO, 1916, p. 234-235, grifo nosso).

A degradação da atriz reforça, no plano individual, aquela que é percebida por Pirandello como profanação de todas as artes pela indústria. Varia Nestoroff, a mulher que, para o cinema, “Tinha estragado, tinha pintado os cabelos, tinha se reduzido àquela realidade miserável [...]”, não era por nada assimilável àquele “[...] sonho luminoso, no qual por um momento tinha respirado e do qual restava o testemunho vivo e perene no prodígio daquelas seis telas.” (PIRANDELLO, 1916, p. 235).

O trecho revela, também, a diversa fruição oferecida pelo cinema e pela pintura: ao operador de câmera é permitida a contemplação dos quadros porque convidado a entrar na casa de Varia Nestoroff, e a sua experiência estética se dá enquanto observador individual. Diferente é a relação do espectador cinematográfico, cujo contato com a obra se dá de forma coletiva. O sentimento de decadência da arte, portanto, se liga à noção de massificação e vulgarização da forma artística, não mais destinada à fruição de seletos e privilegiados grupos sociais:

Que homens, que tramas, que paixões, que vida, em um tempo como este? A loucura, o delito, a estupidez. Vida de cinematógrafo! Eis aqui: esta mulher que está diante de mim, com os cabelos de cobre. Lá, nas seis telas, a arte, o sonho luminoso de um jovem [pintor] que não podia viver em um tempo como este. E aqui, a mulher, caída daquele sonho; caída na arte do cinematógrafo. (PIRANDELLO, 1916, p. 235).

Também Benjamin (2000) realiza um paralelo entre pintura e cinema, observando que, enquanto a primeira destinou-se ser observada por poucos, o último concretiza a pretensão da obra de arte de tornar-se acessível às massas. E, conclui, quanto menor o significado social de uma obra, maior a distância crítica que se interpõe entre ela e espectador:

A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação das massas com a arte. De uma relação extremamente reacionária, por exemplo diante de um Picasso, se transforma em uma relação extremamente progressiva, por exemplo diante de um Chaplin. (BENJAMIN, 2000, p. 38).

Da transformação da relação entre ator/público e, conseqüentemente, do ator consigo mesmo, é expressivo o trecho em que o intérprete Aldo Nuti diz a Serafino que gostaria que ele tivesse visto uma seqüência em que está sozinho, “separado no enquadramento, aumentado”, em que se podia contar “os pelos dos cílios” e que lhe fizera desejar que “desaparecesse da tela”, para concluir:

É curioso o efeito que nos faz a nossa imagem reproduzida fotograficamente, mesmo em um simples retrato, quando a encaramos pela primeira vez. Por que? – Talvez, – lhe respondi, – porque nos sentimos fixados ali em um momento que já não está mais em nós; que ficará, e que se fará pouco a pouco sempre mais longínquo. (PIRANDELLO, 1916, p. 283-284).

Benjamin (2000, p. 34) refere-se à sensação de destaque (crise/separação) – “assim como descrito por Pirandello” – como pertencente à mesma espécie de desconforto que acomete o ser humano diante da imagem no espelho, com a diferença de que, agora, “[...] essa imagem pode ser destacada dele, ficou transportável. Para onde é transportada? Para frente do público.” A consciência dessa transposição não abandona o intérprete – conclui Benjamin – porque o ator sabe que, ao interpretar para a câmera, está interpretando para o público e, em última instância, para o mercado, sobre o qual não tem nenhum controle. Debord (2015, p. 26) veria essa separação de forma semelhante, já que, para ele,

Com a separação generalizada do trabalhador e do seu produto perde-se todo ponto de vista unitário sobre a atividade realizada, perde-se toda a comunicação pessoal direta entre os produtores. Seguindo o progresso da acumulação dos produtos divididos, e da concentração do processo produtivo, a unidade e a comunicação tornam-se atribuição exclusiva da direção do sistema. O êxito do sistema econômico da separação significa a proletarianização do mundo.

Pirandello e a decadência da aura da obra de arte

Flúrida, movimentadora de capitais e de material humano, a nascente indústria cinematográfica capta ao redor de si, com irresistível força de atração, multidões de operadores, atores, figurantes, literatos, produtores... além, é claro, da massa de espectadores ansiosos pelas novidades daquela forma de entretenimento que alguns já se aventuram a chamar de arte. Trata-se de uma nova fase histórica, em que a produção e a recepção dos bens culturais é fundamentada naquela reprodutibilidade técnica que Walter Benjamin (2000) indicaria como responsável pelo fim da “aura da obra de arte”, saudando o acesso das massas a uma fruição estética antes reservada às elites. Pirandello capta com argúcia o fim dessa “aura”, mas ao contrário do que faria Benjamin, lamenta a destituição dos valores de autenticidade e unicidade uma vez conferidos à obra artística. Longe de ser um instrumento liberador, o cinema, na concepção literária de Pirandello, é veículo da despersonalização e banalização do ato criativo, num processo de decadência artística cuja consciência é expressa pela voz narrativa de *Si gira...*, explicitando aquele que é um dos temas de suporte da sua atividade literária: a crise do sujeito que a modernidade acarreta consigo. Para Benjamin, ao contrário, trata-se de um

fato positivo, pois a reprodutibilidade técnica libera a obra de arte do peso da sua tradição sem, contudo, partilhar dos pressupostos e formas provocatórios e elitistas das vanguardas artísticas. Tal liberação se configura no inédito acesso das massas à fruição da estética cinematográfica, da qual ela pode inclusive vir a ser um elemento constituinte.

Conclui-se, assim, que em Benjamin como em Pirandello, o cinema é apontado como marco do “fim da arte” na sua concepção tradicional, mas se o primeiro vê positivamente o acesso da massa à obra de arte por colocar fim a uma tradição exclusivista de culto à unicidade da produção e da fruição estéticas, o segundo vê no fim dessa tradição a perda irremediável do valor da obra de arte, assim como a perda de função do artista, substituído pela máquina, da qual se torna mero operador. Se ambos partem do pressuposto do cinema como evento de decadência daquilo que, em Benjamin, é denominado como “aura da obra de arte”, a diferença fundamental entre eles está no valor dado a esta “decadência” que, para Pirandello, é um fato negativo e derrocada típica dos tempos modernos, nos quais o homem se submete à técnica.

SIEGA, P. R. *Si gira...: the notebooks of an operator in the age of mechanical reproduction*. **Itinerários**, Araraquara, n. 43, p. 93-110, jul./dez. 2016.

■ **ABSTRACT:** *It is observed, in Luigi Pirandello's novel Si gira..., the presence of evidences which document and question the irruption of cinema in the pantheon of the arts in the early twentieth century. By pointing similarities between Pirandello's and Benjamin's conceptions about the mechanical reproduction of art, the conservative point of view of Pirandello is outlined, and he laments the end of the traditional means of aesthetic production and reception.*

■ **KEYWORDS:** *Pirandello. Benjamin. Literature. Cinema. Art.*

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. L'opera d'arte nell'epoca della sua riprodotibilità tecnica. In: _____. **L'opera d'arte nell'epoca della sua riprodotibilità tecnica: arte e società di massa.** Traduzione di Enrico Filippini. Turim: Einaudi, 2000. p. 19-56.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 179-212.

BERTTETTO, P. **Introduzione alla storia del cinema.** Turim: UTET, 2002.

BORZI, I.; ARGENZIANO, M. Luigi Pirandello, la vita e l'opera. In: _____. (Org.). **Pirandello: maschere nude**. Roma: Newton Compton, 1994. p. 7-11

BRUNETTA, G. P. **Storia del cinema italiano: il cinema muto 1895-1929**. Roma: Riuniti, 2001.

_____. **Gli intellettuali italiani e il cinema**. Milano: Mondadori, 2004.

CASES, C. Prefazione. In: BENJAMIN, W. **L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: arte e società di massa**. Traduzione di Enrico Filippini. Turim: Einaudi, 2000. p. 7-15.

DEBORD, G. **La società dello spettacolo**. Milano: Bookclassic, 2015.

EISENSTEIN, S. Realização. In: _____. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p. 163-175.

FOFI, G. **I grandi registi della storia del cinema**. Roma: Donzelli, 2008.

GENOVESE, N. Quel ragno sul treppiedi: analisi dei rapporti tra Pirandello e il cinema. In: GENOVESE, N.; SEBASTIANO, G. (Org.). **La musa inquietante di Pirandello: il cinema**. Acireale: Bonanno, 1990. p. 11-44.

PIRANDELLO, L. **Si gira...** Milão: Fratelli Treves, 1916.

_____. Questa sera si recita a soggetto. In: BORZI, I.; ARGENZIANO, M. (Org.). **Pirandello: maschere nude**. Roma: Newton Compton, 1994. p. 107-152.

RAFFAELLI, S. **Il cinema nella lingua di Pirandello**. Roma: Bulzoni, 1993.

SEDDA, C. La musica nel cinema dalle origini all'avvento del sonoro. **Studi Urbinati**, Urbino, ano 73, p. 377-395, 2004.

TROUSSON, R. La distopia e la sua storia. In: COLOMBO, A. **Utopia e distopia**. Bari: Edizioni Dedalo, 1993. p. 19-32.

VERDONE, M. **Dramaturgia e arte totale: l'avanguardia internazionale autore teorie opere**. Soveria Mannelli: Rubettino, 2005.

Recebido em 30/10/2015

Aceito para publicação em 22/06/2017



O PERSONAGEM *INETTO* EM *UNA VITA*, DE ITALO SVEVO

Ivair Carlos CASTELAN*

■ **RESUMO:** A presença do personagem *inetto* (literalmente o inapto) constitui-se em um dos principais temas da obra literária do escritor italiano, Italo Svevo. Os protagonistas svevianos são marcados pela inércia, pela apatia diante da vida. Neste trabalho, pretendemos evidenciar no romance de estreia de Svevo, *Una vita*, publicado em 1892, como a figura do *inetto* é representada pelo protagonista Alfonso Nitti. Ainda que o senhor Nitti apresente características que o definam como um inapto diante de sua realidade, pretendemos demonstrar que o mesmo, em determinadas situações, distancia-se bastante do “arquetipo” do *inetto*. Veremos que Alfonso Nitti é um sujeito comum, um representante do sujeito moderno que apresenta qualidades e defeitos, forças e fraquezas.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Italo Svevo. *Una vita*. *Inetto*. Literatura italiana.

Italo Svevo e *Una Vita*: breve apresentação

Aron Hector Schmitz, no ambiente familiar Ettore, nasceu em 19 de dezembro de 1861, em Trieste, nordeste da Itália, e morreu em 13 de setembro de 1928, na cidade de Motta di Livenza, província de Treviso, vítima de um acidente automobilístico. O escritor optou por utilizar artisticamente um *nom de plume*, Italo Svevo, pseudônimo escolhido no intuito de homenagear sua dupla formação cultural: a italiana e a alemã.

Sua escrita foi influenciada por correntes filosóficas e literárias diversas. O escritor sempre se entregou à leitura dos grandes nomes da literatura, das ciências modernas e da filosofia, entre eles Schopenhauer, Darwin, Nietzsche, Freud, Tchecóv, Marx, Dostoevsky, além dos grandes romancistas franceses, como Zola. De acordo com Micaela Pretolani Claar (1986, p. 102-103), para entender e “emoldurar” o nascimento e o crescimento de sua obra literária, é necessário aproximá-lo dos grandes escritores europeus que influenciaram as novas formas da narrativa do século XX: Proust, Musil e Kafka.

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – ivaircastelan@gmail.com

Da ideologia de Schopenhauer, herdou não só o pessimismo, mas também a consciência de que a ambiguidade comportamental do homem não permite determiná-lo cientificamente.

A leitura de Marx, cuja temática de integração social ultrapassou o nível político, ganhando valor existencial e universal, foi essencial na visão do escritor triestino sobre a crise vivida pela burguesia, a qual se identificava com a crise do homem moderno.

Por intermédio da teoria de Darwin, de acordo com Matteo Palumbo (2007), Svevo extraiu uma característica determinante para sua obra, a representação de relações interpessoais como competitividade e luta. A propósito, seu primeiro conto, chama-se *Una lotta*. Como consequência dessa luta, teríamos a divisão de seus personagens em fracos e fortes, são e moribundos, inaptos e capazes, vitoriosos e derrotados (PALUMBO, 2007, p.140-1), sendo que os protagonistas “encarnariam” a figura do “inetto”, do homem desprovido das qualidades características do herói medieval ou do “super homem” retratado por outro escritor italiano, Gabrielle D’Annunzio.

Neste trabalho, optamos por concentrarmo-nos na análise da figura do “inetto”, no romance de estreia de Italo Svevo, publicado em 1892, com o título *Una vita*, tradução para o português, *Uma vida*. O romance, narrado em terceira pessoa, concentra-se em torno do protagonista Alfonso Nitti, que deixa a vida tranquila no campo para trabalhar no banco do Senhor Maller, na cidade grande de Trieste. Nitti vive em um simples quarto alugado, e sofre com a monotonia e a miséria de sua existência. A oportunidade de mudar sua vida ocorre quando ele é convidado para participar das noites literárias na casa do senhor Maller, onde conhece a senhorita Annetta Maller, filha de seu patrão, idealizadora desses encontros regados por discussões literárias. Alfonso, então, é introduzido na casa e nas “festas” da alta burguesia, vislumbrando através do convite da senhorita Maller para juntos escreverem um romance, um possível caminho para emergir socialmente.

Alfonso passa então a frequentar mais a casa do patrão e a ter mais contato com a bela Annetta, terminando por seduzi-la. No entanto, sua indecisão, ou melhor, inaptidão diante da vida e de suas escolhas o paralisam e o fazem regredir à conquista. A senhorita Maller, diante da inércia do protagonista, fica noiva de seu primo, o advogado Macario, e Nitti, desafiado pelo irmão de Annetta, opta por um ato extremo, o suicídio.

O romance não apresenta referências históricas, uma vez que o maior interesse do escritor era simplesmente delinear “uma vida” e suas características, sem se preocupar em datá-la precisamente. No entanto, podem ser encontradas algumas referências literárias como ao escritor francês Balzac, ou tecnológicas como a presença do trem, o que permite deduzir que a história ambienta-se no final de 1800.

***Un inetto* ou a representação de um sujeito comum?**

Una vita não é o primeiro texto do escritor a colocar em cena o personagem inapto. Como já fora dito por Matteo Palumbo (2007), o conto *Una lotta*, publicado pela primeira vez em 1888, em capítulos no jornal *L'Indipendente*, já delinea, através do personagem Arturo Marchetti, os traços típicos do inapto sveviano, todavia é com o romance de estreia do escritor triestino que a figura do *inetto* ganha maior destaque, atuando como um dos grandes temas da literatura sveviana. Vale ressaltar que o título escolhido para o primeiro romance de Svevo, e que fora recusado pelo Editor, era *Un inetto*.

O tema da *inettitudine* na obra do escritor suscita inúmeras discussões, pois Svevo coloca em cena um homem praticamente destituído das qualidades essenciais para ter sucesso no universo representado, de modo que se apresenta como um fraco diante dos obstáculos cotidianos, incapaz de adaptar-se à vida em sociedade.

Victor Brombert (2001), no texto *Em louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura europeia*, estuda a figura do “anti-herói” na literatura, especialmente dos séculos XIX e XX. Para o crítico, as fronteiras que separam o que é heroico do não-heroico encontram-se em suspenso, seus limites foram “derrubados” (BROMBERT, 2001, p. 14). A caracterização do anti-herói, feita pelo crítico, é a mesma do personagem inapto, descrito na narrativa sveviana:

A literatura dos séculos XIX e XX está, além disso, abarrotada de **personagens fracos, incompetentes, dessorados, humilhados, inseguros, ineptos**, às vezes abjetos – quase sempre atacados de envergonhada e paralisante ironia, mas às vezes capazes de inesperada resistência e firmeza. Esses personagens não se ajustam aos modelos tradicionais de figuras heroicas; até se contrapõem a eles. Mas pode haver grande vigor nessa oposição. Implícita ou explicitamente lançam dúvidas sobre valores que vêm sendo aceitos ou que foram julgados inabaláveis. (BROMBERT, 2001, p. 14, grifo nosso).

Brombert (2001) define um personagem recorrente na narrativa sveviana, ou seja, a do sujeito fragmentado, testemunho da indecisão do próprio agir; o inapto que pode ser interpretado ainda como o “doente”, por não conseguir integrar-se à vida em sociedade. A doença, outro ponto nevrálgico da obra sveviana, a qual não trataremos aqui, consiste, grosso modo, na incapacidade desse sujeito em incorporar os valores da sociedade burguesa, da qual ele faz parte, e por não conseguir enxergar-se como integrante da mesma. De acordo com Nicoletta Donati (2000, p.15, tradução nossa):

O drama constante no qual o personagem sveviano debate-se é aquele do indivíduo inapto a viver, condenado à impotência no desumanizado mundo

burguês. De um lado há o mundo burguês com suas falsas certezas e seus rituais obtusos, do outro há as testemunhas da dúvida e da crise, os apóstolos de uma ideia qualquer ou do nada, para dizê-lo com Svevo, os exilados da vida burguesa, “porque buscam a vida dos homens”. Para um escritor como Svevo, a consciência da exclusão encontra-se no contraste entre o mundo familiar burguês, das exigências superficiais do espírito e o seu mundo interior, feito de ideias, mas também de alienação intelectual.¹

Segundo Camerino (1974, p. 89), a *inettitudine* seria o reflexo da inércia, do estado de renúncia e distanciamento da luta, sendo essa renúncia à luta que determina a *inettitudine* em Svevo, nunca o contrário.

Giuliano Manacorda (1972, p. 165) afirma que a definição desse personagem foi o mote principal para a crítica sveviana, que buscou, sobretudo, caracterizar e individualizar a obra romanesca do escritor triestino, principalmente através da figura do inapto. Para o crítico, o protagonista de Svevo constitui-se em um complicado, débil, abúlico, inconsequente e incoerente, uma vez que o leitor não pode prever o que acontecerá na próxima página. Como ressalta o crítico, não se sabe, por exemplo, se Alfonso, protagonista do primeiro romance, na sequência da narrativa, ganhará um beijo ou uma reprovação de Annetta (MANACORDA, 1972, p. 166).

Giampaolo Borghello (1977, p. 58) observa que o *inetto* Alfonso é um indivíduo que, em termos etimológicos, é o não adaptado, é o não capaz. Nitti realmente apresenta várias características desse sujeito inapto, contudo uma análise mais atenta permite-nos, em certa medida, discordar, em determinados pontos, da crítica que vê nesse primeiro protagonista a personificação do completo inapto. Alfonso, a nosso ver, não é totalmente inábil, e isso fica comprovado durante a narrativa². Esse comportamento oscilante do protagonista remete-nos à definição dada por Brombert (2001), citada anteriormente, sobre os personagens, ou melhor, o anti-herói presente na literatura dos séculos XIX e XX.

Se o jovem Nitti fosse totalmente inapto não conseguiria, em tão pouco tempo e com pouca experiência de vida (referimo-nos ao fato do protagonista ter apenas 22 anos e ter morado a maior parte de sua vida no campo, conservando, acredita-

¹ “*Il dramma costante in cui si dibatte il personaggio sveviano è quello dell'individuo inetto a vivere, condannato all'impotenza nel disumanizzante mondo borghese. Da una parte c'è il mondo borghese con le sue false certezze e i suoi ottusi rituali, dall'altra ci sono i testimoni del dubbio e della crisi, gli apostoli di qualche idea o del nulla, per dirla con Svevo, gli esiliati dalla vita dei borghesi 'perché cercano la vita degli uomini'. Per uno scrittore come Svevo la coscienza dell'esclusione è nel contrasto tra il mondo familiare borghese, dalle superficiali esigenze dello spirito e il suo mondo interiore, fatto di idee ma anche di alienazione intellettuale.*”

² Mario Fusco (1984, p. 18-19) ressalta que Svevo não se limita a fazer um retrato negativo do protagonista, pelo contrário, coloca em cena um leque de reações que fazem contrapeso com a fraqueza e inércia de Nitti.

se, certa ingenuidade), ser promovido no banco em que trabalhava e muito menos seduziria a filha de seu patrão e posteriormente abdicaria a uma ascensão social proveniente da união com a senhorita Annetta Maller. Por isso, afirmar que Alfonso é totalmente inapto e o que temos em cena é a história de um homem derrotado e fracassado, seria precipitado.

Consequentemente, acreditamos que o primeiro título *Un inetto* destoaria da história vivida por Nitti. Reconhecemos que esse protagonista apresenta características do inapto, e talvez o suicídio seja não o maior indício dessa sua incapacidade de viver em uma sociedade que lhe aparenta ser hostil, conforme relato do narrador, mas principalmente a negação de não querer pertencer à mesma. Aqui tocamos em um ponto fulcral que permeia os outros romances. O que seria a senilidade de Emilio Brentani, protagonista do segundo romance, *Senilità*, senão a negação de fazer parte dessa mesma sociedade, “recusada” drasticamente por Alfonso, através de seu suicídio? No terceiro romance, *La coscienza di Zeno*, tal negação aparece de forma mais irônica, quando o protagonista Zeno, um “doente” para aquela sociedade, propõe uma explosão mundial que permita começar tudo do zero, uma vez que é a sociedade que está corrompida e “doente” até as raízes.

A derradeira ação de Alfonso, isto é, o suicídio traz em seu germe certa ambiguidade; de um lado demonstra um ato de libertação (conforme palavras do próprio protagonista que mostraremos na sequência), por outro ressalta e coroa tal personagem com um dos maiores “inaptos” protagonistas svevianos, que não consegue agir e reagir diante dos desafios da vida. Todavia, há uma progressão, ou melhor, uma oscilação dessa inaptidão de Alfonso no romance, sendo essa variação que nos permite questionar a classificação de Alfonso como o “maior” inapto sveviano.

Inicialmente, o protagonista é apresentado como frágil, como se fosse um menino assustado que se perdera da mãe, em meio à multidão da cidade grande, que ele deverá enfrentar inevitavelmente sozinho. A carta que abre o romance mostra-nos esse garoto indeciso, com medo, e que não quer romper os laços e a dependência com a mãe:

A senhora não acha, mamãe, que seria melhor eu voltar? Até o presente momento não vejo utilidade nenhuma em permanecer aqui. Dinheiro não posso lhe enviar, porque não tenho. Deram-me cem francos no primeiro mês, que à senhora pareceram grande coisa, mas aqui não valem nada. Eu me arrumo como posso, mas o dinheiro mal dá, quando dá.

Começo a acreditar que seja muito, mas muito difícil ter sucesso nos negócios, como disse o tabelião Mascotti, a propósito dos estudos. É muito difícil. Meu salário é cobiçado e devo convir que não faço por merecê-lo. [...]

Não seria melhor se eu voltasse para casa? Poderia ajuda-la em seu trabalho, poderia até mesmo trabalhar no campo, mas pelo menos leria em paz meus poetas, à sombra dos carvalhos, respirando aquele nosso ar puro, não contaminado.

Mas quero contar-lhe tudo: a arrogância de meus colegas ou de meus chefes não ajuda a diminuir meus aborrecimentos. Olham-me de cima para baixo porque se vestem melhor do que eu. São uns almofadinhas que passam metade do dia na frente do espelho. Uns boçais! [...]

São essas as minhas preocupações e com uma única palavra a senhora pode acabar com elas. **Diga-a e, em poucas horas, estarei ao seu lado.**³ (SVEVO, 1993, p. 14, grifo nosso).

De acordo com Mario Fusco (1984), tal carta é importante por introduzir o leitor “in media res” e por colocá-lo em contato com a história vivida pelo protagonista. Fusco (1984, p. 11) ressalta dois pontos essenciais da missiva: a confissão de Alfonso à mãe sobre o mal-estar de viver na cidade, e a insistência do protagonista em implorar à matriarca a deixá-lo voltar a viver no campo, fugindo assim da vida no centro urbano e conseqüentemente dessa sociedade burguesa com a qual ele não consegue identificar-se. O protagonista parece não querer enfrentar a selva competitiva e desonesta na cidade. Nitti demonstra não estar pronto para assumir responsabilidades, amadurecer e chega a dizer que se sentia melhor quando era estudante, ou seja, quando era privado de compromissos, de obrigações. Neste primeiro momento, encontramos um protagonista totalmente amedrontado para assumir não apenas o controle de sua vida e de seu eu, mas principalmente as conseqüências que tal postura implicaria para sua vida.

Alfonso parece acreditar pouco em si mesmo, demonstrando um grande senso de inferioridade, que o acompanhará até a morte (FUSCO, 1984, p. 12). No entanto, após a carta introdutória, com o decorrer da narrativa encontramos um Alfonso mais forte, mais seguro de si, corajoso para enfrentar sua própria inferioridade. Ainda que seu caráter inapto predomine em determinadas situações vividas, em outras demonstra ser o inverso do inapto como, por exemplo, ao cortejar a filha

³ “Non ti pare, mamma, che sarebbe meglio che io ritorni? Finora non vedo che ci sia grande utile per me a rimanere qui. Denari non ti posso inviare, perché non ne ho. Mi hanno dato cento Franchi al primo del mese, e a te sembra una forte somma, ma aqui è nulla. Io m'ingegno come posso ma i denari non bastano, e appena appena. / Comincio anche a credere che in commercio sia molto ma molto difficile di fare fortuna, altrettanto, quando a quello che ne disse il notaro Mascotti, negli studi. È molto difficile! La mia paga è invidiata e io debbo riconoscere di non meritarsela. [...] / Non farei meglio di ritornare a casa? Ti aiuterei nei tuoi lavori, lavorerei magari anche il campo, ma poi leggerei tranquillo i miei poeti, all'ombra delle quercie, respirando quella nostra buona aria incorrotta. / Voglio dirti tutto! Non poco aumenta i miei dolori la superbia dei miei colleghi e dei miei capi. Forse mi trattano dall'alto in basso perché vado vestito peggio di loro. Son tuttu zerbinotti che passano metà della giornata allo specchio. Gente sciocca! [...] / Questi i miei affanni, e con una sola parola tu puoi annullarli. Dilla e in poche ore sono da te.” (SVEVO, 2006, p. 6-7).

de seu patrão, a senhorita Annetta Maller. A cena do primeiro beijo, que demora a acontecer, ocorrendo somente no décimo segundo capítulo, mostra certa impetuosidade em seu caráter:

Ajoelhou-se na frente de Annetta e tentou segurar de novo sua mão. Parecia espontâneo, **mas realmente tratava-se de uma audácia calculada**. Ela começou a rir, mas aproximou sua cabeça da cabeça escura de Alfonso e nenhum dos dois teria sabido dizer como chegaram a beijar-se na boca pela primeira vez.

[...]

Tinham agora dado um enorme passo à frente e não havia como voltar. Haviam falado e, o que era pior, Alfonso assistira à comoção que Annetta sentira, **como qualquer pessoa fraca, tinha subitamente descoberto que o mais forte era ele**.⁴ (SVEVO, 1993, p. 150-151, grifo nosso).

Pelos termos grifados podemos perceber a coragem de Alfonso e também seu comportamento audacioso, mas calculado como ele próprio ressalta. E, mesmo antes do suicídio, Nitti demonstra ao leitor certa audácia e bravura ao enfrentar o temido patrão, o senhor Maller, por não concordar com a sua transferência de setor no banco:

– Eu não desejo – respondeu com raiva. – **Eu quero, eu exijo ser enviado de volta à correspondência**. Preciso poder progredir – e candidamente falou de sua difícil situação financeira.

Por seu firme propósito de defender-se com energia, dando a cada frase uma resposta pronta, Alfonso encontrava-se numa grande agitação, produzida pelo esforço de pensar intensamente para achar-se sempre preparado. [...] De hábito, quando algo inesperado lhe acontecia, ficava hesitante, calava-se, abandonava o que tinha planejado antes e acabava se arrependendo de não ter sido mais decidido. Dessa vez o arrependimento seria de natureza bem diversa. **Maller fora brusco e assim seria ele também**.

[...]

– **Pois muito bem** – gritou Alfonso –, **eu deixarei o emprego!** – **sentiu-se forte** ao lembrar que o pior que lhe podia acontecer era perder o emprego. Continuou

⁴ “*S’inginocchio dinanzi ad Annetta e cercò di riprenderle la mano. Era detto ed era agito bene con aspetto di spontaneità mentre realmente si trattava di un’audacia calcolata. Ella si mise a ridere, ma avvicinò la sua alla testa bruna di Alfonso e nessuno dei due avrebbe saputo dire come fossero giunti per la prima volta a baciarsi sulle labbra. [...] / Avevano ora fatto un passo gigantesco innanzi e non c’era più via al ritorno. Avevano parlato e quello ch’era peggio Alfonso aveva assistito alla commozone da persona debole di Annetta, aveva improvvisamente scoperto di essere lui il più forte.*” (SVEVO, 2006, p. 172-173).

mais calmo, mas com o desejo de atingir e de ofender: – É natural que eu não possa permanecer num emprego onde sou perseguido sem razão... pelo menos, aparente.

[...]

– **Darei ordens para que o ajudem em seu trabalho** – disse Maller, **cedendo logo.**

[...]

O encontro deixou-o numa agitação terrível. Saiu insatisfeito da sala de Maller. **Obtida a vitória**, sentia muito claramente que não era a desejada, visto que não conseguira desfazer a desestima em que caíra aos olhos dos superiores do banco.⁵ (SVEVO, 1993, p. 324-325, grifo nosso).

Alfonso enfrenta o tão assustador chefe, o senhor Maller. Os termos grifados apontam um personagem determinado e ousado que consegue se impor diante do patrão. Alfonso foge, neste momento, totalmente à figura do empregado resignado, subalterno e inferior, que jamais ousaria subir ao mesmo pedestal do patrão para discutir.

Tal passagem constitui-se no auge da força, da impetuosidade de Alfonso. O caráter inapto, débil parece não fazer parte de sua personalidade diante de situações como as descritas anteriormente. Tal premissa é importante ainda por justificar e reforçar nossa ousadia em dizer que a inaptidão no presente romance apresenta uma oscilação, iniciada com um decréscimo, que vai ganhando força, para depois sucumbir totalmente.

Um dos princípios da teoria mimética girardiana é: “todos temos sempre um modelo que imitamos” (GIRARD, 2000, p. 85). Quando o narrador nos diz: “Maller fora brusco e assim seria ele [Alfonso] também”, fica evidente que o

⁵ “– Io non voglio, – disse con stizza. – Io desidero, io prego di venir rimandato alla corrispondenza. Ho bisogno di poter avanzare, – e candidamente parlò della sua difficile situazione finanziaria. / Nel suo forte proposito di difendersi con energia dando ad ogni botta una pronta risposta, Alfonso si trovava in una grande agitazione prodotta da quel suo sforzo di pensare intensamente per trovarsi preparato. [...] Di solito, quando gli toccava qualche cosa d'inaspettato rimaneva esitante, taceva, abbandonando anche i piani fatti precedentemente, ciò che di spesso finiva col pentimento di non essere stato più risoluto. Questa volta il pentimento doveva essere di tutt'altra natura. Maller fu brusco e volle esserlo anche lui. [...] / – Ebbene! – gridò Alfonso – io lascerò l'impiego! – E si sentì forte al rammentarsi che il peggio che gli potesse accadere era di rimanere senza impiego. Continuò più calmo, ma col desiderio di colpire e di offendere: – Naturalmente non posso rimanere in un impiego ove mi si perseguita senza cagione... almeno che appaia. [...] / – Darò ordine ch'ella venga aiutato nel suo lavoro, – disse Maller cedendo subito. [...] / Questo colloquio lo lasciò in un'agitazione terribile. Uscì dalla stanza di Maller insoddisfatto. Ottenuta la vittoria, sentiva con evidenza che non era quella la desiderata perché non gli era riuscito di togliere la disistima in cui era caduto agli occhi dei capi della banca.” (SVEVO, 2006, p. 385-386).

comportamento de Nitti tem como modelo a postura do patrão. O modelo a ser imitado aqui é o de rispidez, de grosseria.

O término da oscilação de sua inaptidão, que se apresenta como total forma de negação diante da vida, é seu suicídio. Para não duelar com o irmão de Annetta, por se sentir inferior a esse, Alfonso opta por sair de cena do palco dessa sociedade que para ele é egoísta e mesquinha, e da qual ele não conseguiu reconhecimento nem integração. De acordo com Hermann Grosser (1986, p. 174, tradução nossa, grifo nosso), uma das principais características da narrativa do *Novecento*, será a representação do mundo como um espaço enigmático, no qual

[...] o homem contemporâneo não parece mais reconhecer como naturais e humanos os lugares e contextos sociais em que vive, assim como não consegue mais realizar, de modo natural, os gestos e os atos mais comuns da vida cotidiana e “normal” (**o motivo da inaptidão, da incapacidade de viver normalmente**).⁶

Esse homem “inapto”, incapaz de viver obedecendo às regras consideradas normais, por assim dizer, já não reconhece o ambiente em que vive, daí o estranhamento entre sujeito e seu mundo exterior. Alfonso diante de tal desconforto opta por renunciar à vida. Para Broccoli (1972, p. 14), o suicídio constitui-se em um gesto extremo de protesto à sociedade pérfida e corrompida em que ele vive:

Devia lutar com Federico Maller num embate ímpar, em que **seu adversário teria todas as vantagens: o ódio e a habilidade**. O que podia esperar? Só tinha uma saída para evitar aquele encontro em que **faria um papel miserável e ridículo**: o suicídio.

[...]

Nunca pensara no suicídio a não ser com o juízo alterado por ideias alheias. Agora aceitava-o não resignado, mas alegre. **A libertação!** Lembrava-se que até pouco tempo antes pensava de modo tão diferente e tentou acalmar-se, **apurar se aquele sentimento de alegria que o arrastava até a morte não seria um produto da febre** de que poderia estar tomado. **Não! Ele raciocinava calmamente. Colocava mentalmente à sua frente todos os argumentos contra o suicídio**, desde os morais, dos pregadores, até os dos filósofos mais modernos; faziam-no sorrir. Não eram argumentos, mas desejos, o desejo de viver.

Ele, ao contrário, **sentia-se incapaz de viver**. Alguma coisa, que muitas vezes procurara inutilmente compreender, tornava esse esforço doloroso, insuportável.

⁶ “[...] *l'uomo contemporaneo non sembra più riconoscere come naturali e umani i luoghi e i contesti sociali in cui vive, così come non riesce più a compiere in modo naturale i gesti e gli atti più comuni della vita quotidiana e 'normale' (il motivo dell' 'inetitudine, dell' 'incapacità di vivere normalmente).*”

Não sabia amar e não sabia sentir prazer; [...] Deixava a vida sem remorso. Era o caminho para tornar-se superior às suspeitas e aos ódios. **Era essa a renúncia que ele sonhara.** Era preciso destruir aquele organismo que não conhecia a paz; vivo, teria continuado a arrastá-lo à luta porque para isso fora feito. Não escreveria a Annetta. Iria poupá-la do incômodo e do perigo que aquela carta poderia representar para ela.⁷ (SVEVO, 1993, p. 332-333, grifo nosso).

Já no início da citação, o protagonista aponta as qualidades de seu adversário: o ódio e a habilidade. Habilidade essa que Alfonso parece não ter. Diante da situação, o único caminho vislumbrado por esse anti-herói ou herói moderno, que, de acordo com Lukács (2000, p. 66), nasce do “alheamento em face do mundo exterior”, é dar fim à sua “turbulenta” existência. Alfonso, típico sujeito sveviano encarna o indivíduo “vencido” da sociedade burguesa. Svevo, assim como fará Pirandello no mesmo período, coloca em cena esse sujeito problemático que já não consegue mais se integrar ao organismo social.

O suicídio, como o próprio Alfonso pontua, é sua libertação. Libertação de um mundo, no qual ele é incapaz de viver, pois “não sabe amar, não sabe sentir prazer” (SVEVO, 1993, p. 333). A morte, não se pode esquecer, consiste, como bem notou Camerino (1974, p. 90), na renúncia definitiva da ação. Tal renúncia pode ser lida, ainda, segundo Moloney (1998, p. 56), como um ato de vontade; a autonegação seria uma forma vigorosa do sujeito afirmar-se.

Outro ponto que merece destaque é o fato do personagem sveviano ser, basicamente, um eu pensante. Nos três romances, a parte cognitiva dos protagonistas é muito mais desenvolvida se comparada com a capacidade de agir. Note-se que Alfonso analisa “mentalmente à sua frente todos os argumentos contra o suicídio”, o que o caracteriza como um ser não da ação, mas do pensar, ou da palavra, para dizê-lo com Bakhtin (2002, p. 426), que afirma em sua obra que enquanto o herói

⁷ “Doveva battersi con Federico Maller in una lotta impari nella quale il suo avversario aveva tutti i vantaggi: l’odio e l’abilità. Che cosa poteva sperare? Gli rimaneva soltanto una via per isfuggire a quella lotta in cui avrebbe fatto una parte miserabile e ridicola, il suicidio. [...] / Non aveva pensato mai al suicidio che col giudizio alterato dalle idee altrui. Ora lo accettava non rassegnato ma giocondo. La liberazione! Si rammentava che fino a poco prima aveva pensato altrimenti e volle calmarsi, vedere se quel sentimento giocondo che lo trascinava alla morte non fosse un prodotto della febbre da cui poteva essere posseduto. No! Egli ragionava calmo! Schierava dinanzi alla mente tutti gli argomenti contro al suicidio, da quelli morali dei predicatori a quelli dei filosofi più moderni; lo facevano sorridere! Non erano argomenti ma desiderî, il desiderio di vivere. / Egli invece si sentiva incapace alla vita. Qualche cosa, che di spesso aveva inutilmente cercato di comprendere, gliela rendeva dolorosa, insopportabile. Non sapeva amare e non godere; [...] L’abbandonava senza rimpianto. Era la via per divenire superiore ai sospetti e agli odii. Quella era la rinunzia ch’egli aveva sognata. Bisognava distruggere quell’organismo che non conosceva la pace; vivo avrebbe continuato a trascinarlo nella lotta perché era fatto a quello scopo. Non avrebbe scritto ad Annetta. Le avrebbe risparmiato persino il disturbo e il pericolo che poteva essere per lei una tal lettera.” (SVEVO, 2006, p. 394-396).

épico age, o romanesco “[...] adquire uma iniciativa ideológica e linguística que modifica a sua figura.” Desse modo, a palavra dirige a ação e a escolha pela não-ação e, no caso de Alfonso, cristalizará sua história na renúncia definitiva da ação e da palavra (CAMERINO, 1974, p. 90).

Nitti, conforme Del Missier (1987, p. 217) que, de certa forma, converge com a ideologia de Victor Brombert (2001), é um personagem complexo e contraditório: pensa de um jeito e age de outro, quer e não quer, constrói e destrói, é calculista e ao mesmo tempo desinteressado, para citar algumas de suas características. Sua identidade reflete o comportamento inquieto, indeciso do homem moderno à procura de seu autoconhecimento. Sua história poderia ser a história de qualquer sujeito real, que vence, que fracassa, que em determinados momentos é mais racional e em outros mais intuitivo ou instintivo. O que individualiza Alfonso parece ser justamente sua aguçada racionalidade, que por vezes o paralisa. Talvez essa característica tenha permitido à crítica sveviana classificá-lo como o “maior” *inetto* de Svevo, contudo acreditamos que Nitti ultrapassa sua inaptidão, mostrando-nos um retrato fidedigno de um sujeito da sociedade da qual ele faz parte. Um ponto é evidente, o protagonista de *Una vita* é inapto a acompanhar e entender as rápidas mudanças dessa sociedade burguesa, na qual ele não quer inserir-se, por isso decide renunciar à vida.

Considerações finais

Alfonso Nitti encarna algumas características intempestivas próprias da juventude, como a resistência em não abandonar sua zona de segurança na casa da mãe e o seu “enamoramento” pela jovem e rica Annetta Maller, que apresenta momentos de puro sentimentalismo e possessão típicos de um adolescente, além de ser uma marca da inaptidão de Alfonso, que, conforme procuramos evidenciar, não é retilínea e apresenta variações que nos fazem questionar se de fato tal protagonista seria a representação do maior *inetto* de Svevo.

Reconhecemos em Nitti seu caráter inapto, todavia o protagonista não pode ser “enformado” nessa única definição. Sua inaptidão apresenta graus com maiores e menores intensidades, sendo que em alguns momentos esse anti-herói parece aproximar-se de um sujeito mais forte. Com isso, não pretendemos afirmar que as características Alfonso Nitti estão entre aquelas do herói medieval e as do anti-herói. O que procuramos apontar é que realizar uma leitura “engessada”, que veja no protagonista a “encarnação” do homem *inetto* de Svevo, seria diminuir a riqueza da narrativa e suas possibilidades de leitura, bem como reduzir o “eu” do protagonista a uma identidade estanque.

Alfonso Nitti não é apenas o inapto que renúncia a uma sociedade que o exclui, sendo que seu suicídio, além de evidenciar sua incapacidade em viver nesse ambiente hostilizante, pode ser visto como um ato de libertação, mas também um

sujeito que apresenta momentos de coragem, de audácia. Assim, Svevo concebe e retrata um sujeito comum, que apresenta momentos de inércia, de fraqueza, de coragem, de força, enfim um personagem que demonstra afinidade e consonância com o sujeito moderno.

CASTELAN, I. C. The character inetto in *Una vita*, by Italo Svevo. **Itinerários**, Araraquara, n. 43, p. 111-123, jul./dez. 2016.

■ **ABSTRACT:** *The presence of the character inetto (literally the unfit) is one of the main themes of the literary work of the Italian writer Italo Svevo. Svevo's protagonists are marked by inertia, by apathy towards life. In this work, we intend to highlight in the debut novel of Svevo, Una vita, published in 1892, how the depiction of the inetto is represented by the protagonist Alfonso Nitti. Although Mr. Nitti has characteristics which define him as an inept in front of his reality, we intend to demonstrate that in certain situations he considerably distances himself from the "archetypal" inetto. We will see that Alfonso Nitti is a regular subject, a representative of the modern subject that has qualities and flaws, strengths and weaknesses.*

■ **KEYWORDS:** *Italo Svevo. Una vita. Inetto. Italian literature.*

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. 5. ed. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002.

BORGHELLO, G. **La coscienza borghese:** saggio sulla narrativa di Svevo. Roma: Savelli, 1977.

BROCCOLI, M. G. T. **Italo Svevo e la problematica del Novecento.** Benevento: Casa Editrice Beneventana, 1972.

BROMBERT, V. **Em louvor de anti-heróis:** figuras e temas da moderna literatura europeia. Tradução José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMERINO, G. A. **Italo Svevo e la crisi della mitteleuropa.** Firenze: Casa Editrice Le Monnier, 1974.

CLAAR, M. P. **Guida alla lettura di Svevo.** Milano: Mondadori, 1986.

DEL MISSIER, S. **Italo Svevo.** Firenze: Le Monnier, 1987.

DONATI, N. **Svevo: crisi del soggetto ed estetica della crisi**. 1999-2000. 129 f. (Laurea in Filosofia). Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Perugia, Perugia, 2000. Disponível em <<http://www.netliber.com/tesi/donat.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

FUSCO, M. **Italo Svevo: coscienza e realtà**. Palermo: Sellerio Editore, 1984.

GIRARD, R. **Um longo argumento do princípio ao fim**: diálogos com João Cezar de Castro Rocha e Pierpaolo Antonello. Tradução Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

GROSSER, H. **Narrativa**. Milano: Casa Editrice G. Principiato, 1986.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MANACORDA, G. Italo Svevo. In: _____. **Vent'anni di pazienza**: saggi sulla letteratura italiana contemporanea. Firenze: La Nuova Italia, 1972. p. 161-187. (Serie Biblioteca di Cultura).

MOLONEY, B. **Italo Svevo narratore**: lezione triestine. Gorizia: Libreria Editrice Goriziana, 1998.

PALUMBO, M. **Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo**. Roma: Carocci, 2007.

SVEVO, I. **Uma vida**. Tradução e notas Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

_____. **Romanzi e “continuazioni”**. Milano: Mondadori, 2006.

Recebido em 31/10/2016

Aceito para publicação em 17/06/2017



FORMAZIONE INTELLETTUALE E SPIRITUALE DELL'UOMO MODERNO NEL PENSIERO DI GIACOMO LEOPARDI

Gisele Batista da SILVA¹

- **RIASSUNTO:** Questo articolo analizza nel pensiero di Giacomo Leopardi (1798-1837) alcune caratteristiche del progetto di formazione culturale e spirituale costruito dal poeta, in risposta al processo di indebolimento della cultura italiana nel XIX secolo. La sua proposta ridefinisce fonti e modelli, proponendosi come possibilità formatrice di autocoscienza nazionale, di costituzione di un'effettiva immagine di sé.
- **PAROLE-CHAVE:** Giacomo Leopardi. Letteratura italiana. Identità nazionale.

Dal Medioevo al secolo XIX intraprendere un viaggio in Italia era considerato una specie di rito di passaggio, un percorso fondamentale che segnava un importante cambiamento socio-culturale per intellettuali e membri della classe dirigente europea, principalmente francesi e inglesi, rappresentato con la caduta dell'**ancien régime** e il rinascimento della classe borghese. Il **Paese reale** (DE SETA, 2014, p. 7), ovvero quello che veniva narrato attraverso gli occhi di viaggiatori, era svelato in viaggi di formazione che hanno dato origine a un immaginario, un mito culturale e artistico che considerava l'Italia un centro di aggregazione della civiltà europea moderna – “L'idea che l'Italia sia una ‘nazione’ in senso moderno è uno degli esiti più rilevanti dei ‘forestieri’ che vi giungono.” (DE SETA, 2014, p. 7).

Giacomo Leopardi valorizza questo atteggiamento desideroso di conoscere i costumi e la letteratura degli altri paesi e segnala anche l'importanza dello studio di lingue colte, riconoscendo anche questo forte interesse verso la materia italiana:

[...] infiniti sono i volumi pubblicati in ciascuna nazione per informarla delle cose dell'altre. Fra' quali sono anche infiniti quelli pubblicati dagli stranieri e che si pubblicano tutto giorno sopra le cose d'Italia, fatta oggetto di curiosità universale e di viaggi, molto più che ella non fu in altro tempo, e molto più generalmente, e più ancora che alcun altro paese particolare. (LEOPARDI, 1998, p. 47).

* UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Departamento de Letras Neolatinas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-917 – gisabats@gmail.com

Contrariamente all'immagine di una nazione italiana coesa, diffusa tra i viaggiatori e descritta in opere letterarie e diari di viaggio, lo sguardo dall'interno dimostrava un'altra realtà, ben precisata dallo stesso Leopardi: un paese frammentato politicamente e territorialmente, di costumi che suscitavano poco interesse da parte dei letterati italiani – che avevano il loro sguardo rivolto all'esterno –, un popolo di “[...] poco o niuno amor nazionale [...] minore che non è negli altri paesi [...]” (LEOPARDI, 1998, p. 48).

Leopardi nutre delle riserve nei confronti delle narrazioni dei “forestieri” sull'Italia, che molte volte presentano idee confuse e soprattutto perché situano l'Italia sullo stesso livello delle altre nazioni¹ (LEOPARDI, 1998, p. 49). Inoltre, il poeta italiano è insoddisfatto del momento che il paese in cui vive sta attraversando:

Quegli tra gli stranieri che più onorano l'Italia della loro stima, che sono quei che la riguardano come terra classica, non considerano l'Italia presente, cioè noi italiani moderni e viventi, se non come tanti custodi di un museo, di un gabinetto e simili; e ci hanno quella stima che si suole avere a questo genere di persone; quella che noi abbiamo in Roma agli usufruttuarii per così dire, delle diverse antichità, luoghi, ruine, musei ec. (31. Marzo. 1827). (LEOPARDI, 1991, frammento 4269)².

L'Italia era agli occhi stranieri un museo. I suoi costumi, la sua storia grandiosa, il suo passato classico, tutto rimanda ad un'immagine statica, spenta, a un territorio che raccoglieva ed esponeva oggetti ormai senza vita. “L'Italia presente”, di organizzazione “vivente”, la sua società, i suoi costumi presenti non erano oggetto di interesse, studio e ammirazione all'interno di un'ottica universalizzante delle società, tipica del processo di formazione delle civiltà moderne.

Una volta le nazioni cercavano di superar le altre, ora cercano di somigliarle, e non sono mai così superbe come quando credono di esserci riuscite. [...] Massimamente alle nazioni [...] che stimolo refterà alle grandi cose, e che speranza di grandezza, quando il suo scopo non sia altro che l'uguagliarsi a tutte le altre? (Zib [148]).

Nel passo Leopardi distingue il trattamento dato al patrimonio storico e culturale tra le nazioni antiche e quelle moderne. Sentirsi uguali e universalizzare è considerato, nelle società moderne, un esempio di progresso e civiltà, che espone

¹ Leopardi evidenzia che le misure usate per interpretare l'Italia erano uguali a quelle usate in tutti i viaggi, per tutte le altre nazioni, sicché la diversità di circostanze riscontrate in territorio italiano non veniva correttamente rilevata.

² I successivi riferimenti all'edizione dello *Zibaldone di pensieri* verranno indicati con l'abbreviazione “Zib”, seguita dal numero del manoscritto citato fra parentesi quadre.

qualità umane comuni. Tuttavia tale sguardo viene ritenuto infruttuoso e distruttore delle individualità dal poeta recanatese, dato che dava una forma grammaticale e matematicamente universale a principi di vita quali etica, morale, storia, letteratura, arte. Il processo distruttivo delle civiltà è appunto l'elemento fondamentale nel pensiero leopardiano sulla situazione socio-culturale italiana:

Lodo che si distornino gl'italiani dal cieco amore e imitazione delle cose straniere, e molto più che si richiamino e invitino a servirsi e a considerare le proprie; lodo che si procuri ridestare in loro quello spirito nazionale, senza cui non v'è stata mai grandezza a questo mondo, non solo grandezza nazionale, ma appena grandezza individuale; ma non posso lodare che le nostre cose presenti, e parlando di studi, la nostra presente letteratura, la massima parte de' nostri scrittori, ec. ec. si celebrino, si esaltino tutto giorno quasi superiori a tutti i sommi stranieri, quando sono inferiori agli ultimi: che ci si propongano per modelli; e che alla fine quasi ci s'inculchi di seguire quella strada in cui ci troviamo. (Zib [865]).

Tra gli intellettuali italiani la situazione non era diversa. Il loro carattere e i loro costumi erano valutati usando parametri esterni e facendo riferimento a contesti estranei alla loro indole, tradizione storica e realtà presente, usando come mezzo di raffronto una condotta civilizzante e universalizzante, ereditata e motivata dal modello francese di civilizzazione. Lo sguardo interno era dunque illegittimo, straniero. La produzione intellettuale – filosofica e letteraria – non rispecchiava, secondo Leopardi, il dovuto sentimento nazionale, assente nella società oppure scambiato per egoismo: “La pura ragione dissipa le illusioni e conduce per mano l'egoismo. L'egoismo spoglio d'illusioni, estingue lo spirito nazionale, la virtù ec. e divide le nazioni per teste, vale a dire in tante parti quanti sono gl'individui. Divide et impera.” (Zib [161]).

Secondo Leopardi la grandezza nazionale dipende dagli uomini che compongono la nazione, individualmente considerati, dal modo in cui la vedono e concepiscono (rispecchiato nella loro produzione intellettuale e artistica), dalla loro esperienza vissuta con il sentimento nazionale. Il concetto negativo di civiltà che accompagna l'intero pensiero leopardiano non impedisce al poeta recanatese di coltivare l'idea di una nazione italiana valida e reale, in cui gli uomini creano un rimedio contro lo sviluppo sproporzionato della civiltà, la cui espansione allontana le illusioni fondamentali per l'esistenza di una società, quali la virtù, l'amore di patria. Secondo Leopardi (1998, p. 79) questo nuovo ideale, inoltre, mitiga il potenziamento e l'espansione della “corruzione estrema e barbarie de' tempi bassi” – il primo passo deve essere quello che ricorda e ricostruisce l' “[...] impulso impresso e [a]i vestigi lasciati da lei nelle nazioni civili.” (LEOPARDI, 1998, p. 79).

Prima che ci si domandi che nazione italiana effettivamente concepiva Giacomo Leopardi sembra molto importante rintracciare nel suo pensiero il cammino da lui proposto, che portava gli uomini del suo tempo ad un'immagine e concezione così diversa dalla sua:

Ci resta ancora molto a recuperare della civiltà antica, dico di quella de' greci e de' romani. Vedesi appunto da quel tanto d'instituzioni e di usi antichi che recentissimamente si son rinnovati: le scuole e l'uso della ginnastica, l'uso dei bagni e simili. Nella educazione fisica della gioventù e puerizia, nella dieta corporale della virilità e d'ogni età dell'uomo, in ogni parte dell'igiene pratica, in tutto il fisico della civiltà, v. p.4291. gli antichi ci sono ancora d'assai superiori: parte, se io non m'inganno, non piccola e non di poco momento. La tendenza di questi ultimi anni, più decisa che mai, al miglioramento sociale, ha cagionato e cagiona il rinnovamento di moltissime cose antiche, sì fisiche, sì politiche e morali, abbandonate e dimenticate per la barbarie, da cui non siamo ancora del tutto risorti. Il presente progresso della civiltà, è ancora un risorgimento; consiste ancora, in gran parte, in recuperare il perduto. (18. Sett. 1827). (Zib [4289]).

Leopardi sembra ricondurci a un percorso di formazione spirituale e intellettuale dell'uomo italiano che gli permetta di recuperare il rapporto con la civiltà antica (senza trascurare quella moderna), illustrata nel passo citato in un corpo sano e produttivo, con abitudini quotidiane di igiene e salute. Tale progetto di formazione si deve coniugare con una scuola che comprenda e applichi il primato dell'intelletto e dell'immaginazione e che si collochi come strumento attraverso il quale la comunità umana conservi e trasmetta la sua particolarità spirituale. Questa riflessione, una sorta di **paideia** leopardiana, è soltanto un aspetto del "risorgimento" che avrebbe condotto la società civile italiana al recupero del patrimonio di sentimenti e di esperienze, sia quello ereditato dagli antichi sia quello moderno.

La certezza che l'Italia non fosse una nazione, cioè che l'Italia moderna non esistesse, e il simultaneo desiderio di esprimere tale problematica ha portato Leopardi a scrivere diversi testi in cui il tema nazionale aveva un notevole rilievo. Oltre al *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani*, Leopardi scrisse prima, nel 1815, *L'Orazione agli italiani in occasione della liberazione del Piceno*. Nel 1816 produsse *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante*, e finalmente nel 1820 *Ad Angelo Mai*. Al di là del tono di riprovazione e risentimento e a volte la mancanza di speranze per la situazione italiana, questi volumi leopardiani segnalano non solo l'importanza e il valore che la tematica della civiltà italiana assume nella sua opera, ma confermano l'impronta di una letteratura di impegno civile nelle riflessioni presentate da Leopardi. Il poeta, oggetto della propria discussione, in quanto anche

lui parte della società italiana, osserva ed è osservato; si colloca anche lui come parte integrante di una comunità frammentata, analogamente ad ogni singolo uomo della modernità, i quali avevano dimenticato la propria dimensione storica, sociale e culturale.

Ma non solo queste composizioni trattarono la tematica nazionale. L'opera leopardiana, vista nel suo insieme, ha che fare con l'analisi delle società moderne e la loro "corruzione" in tempi moderni. Cerca di identificare tra le rovine possibilità autonome per il presente, che potrebbero ricondurre l'uomo alla sua **indole** originale e inoltre indica prospettive per la costruzione delle basi di un principio di formazione culturale e spirituale dell'uomo.

La critica di Leopardi alla mancanza di coscienza storica tra gli italiani dimostra come la perdita del significato dello **spirito nazionale** nelle pratiche sociali e culturali italiane abbia contribuito fortemente al deterioramento della letteratura italiana. La forma più significativa per l'affermazione di un'identità collettiva nel secolo XIX, la poesia come forma di autocoscienza nazionale (JOSSA, 2006, p. 29), è presentata nella critica leopardiana senza nessun vestigio della sua indole originaria, ovvero immaginativa, creativa, **pieghevole**³. Il poeta recanatese non si riferisce solo alla negligenza nei confronti dello spirito e del repertorio dell'antichità classica greca e latina, ma rimpiange anche l'originalità letteraria di Dante e di Petrarca – eredità scomparsa dalla letteratura italiana, come risultato dell'uniformità della lingua, del primato della ragione sull'immaginazione e, soprattutto, dell'annullamento della libertà, evidenziando una forma di organizzazione socio-intellettuale ripetitiva e riproduttrice di modelli distruttori della felicità e delle illusioni, cioè dei principi essenziali della vita di una società, di una nazione. Il modello retorico dantesco presente nella *Commedia*, che aveva risvegliato un'Italia dormiente, oppressa, di voce soffocata, richiamando la gloria di Roma e trasformando notevolmente la lirica civile italiana (DI GESÙ, 2013, p. 26-27)⁴, si riassume nel secolo di Leopardi a reliquie di un museo.

Oltre il progresso dei lumi esatti; dello studio e imitazione degli esemplari tanto nazionali che antichi; della regolarità della lingua, dello scrivere e della poesia ridotti ad arte ec. un'altra gran cagione dell'estinguersi che fece subitamente l'originalità vera e la facoltà creatrice nella letteratura italiana, originalità finita con Dante e il Petrarca, cioè subito dopo la nascita di essa letteratura, può

³ “[...] genere di poesia che si può dire originale, avendo molte tinte che non si vedono in quello di Dante sempre più feroce, e quanto allo stile, di raro così molle e pieghevole e armonioso e disinvolto e grazioso e anche delicato ec. ec.; la sicurezza e franchezza del tocco sia quanto all'espressione sia quanto al concetto alle immagini ec.” (Zib [14]).

⁴ Stefano Jossa (2006, p. 50) ricorda l'operazione dialettica dantesca fra tradizione e rivoluzione: “Contrapporsi ai padri per guardare oltre loro, ma anche cercando dietro di loro: guardare al passato remoto diventa un modo per saltare il passato recente.”

essere l'estinzione della libertà, e il passaggio dalla forma repubblicana, alla monarchica, la quale costringe lo spirito impedito, e scacciato o limitato nelle idee e nelle cose, a rivolgersi alle parole. (Zib [392]).

Il frammento tratto dallo *Zibaldone di pensieri* dichiara un'intellettualità senza rapporti affettivi con la società che rappresenta, sicché le sue principali componenti, la lingua e la letteratura, hanno la loro capacità espressiva screditata, dato che non rappresentano più l'oggetto nazionale narrato ma solo l'ideale dei lumi. Il rapporto tra poesia e vita civile sono palesi nel passo leopardiano: questa stretta interdipendenza richiama difatti tanto la tradizione classica quanto quella dantesca, per i quali l'impegno dei letterati nel ridurre la distanza tra lingua, arte e vita reale riconduceva alla conciliazione tra repubblica letteraria e sentimento nazionale, cioè quello legato al territorio, al popolo che lo abitava e alla sua tradizione.

La critica leopardiana di impronta antropologica e culturale, nonostante dimostri la sua profonda insoddisfazione verso il repertorio culturale vigente, non intende assolutamente erigere un pensiero contro tali registri, bensì sostenere e rinforzare che tale repertorio è lo strumento capace di assicurare la comprensione e la diffusione di valori civili fondamentali quali: comunità, spirito nazionale, cultura – valori che nel pensiero leopardiano esprimono l'identità italiana, il suo **ethos**. Leopardi desidera che il patrimonio culturale italiano sia punto di partenza per l'espressione dello spirito nazionale:

Ma gli scrittori italiani moderni, o non hanno curato punto la lingua, nè hanno servito ad una letteratura nazionale, ma forestiera, e quindi non sono propriamente italiani come scrittori; o curando la lingua, non hanno servito ad una letteratura moderna, ma antica, non hanno scritto a' contemporanei, non hanno fatto che imitare gli antichi, e quindi come scrittori non sono propriamente moderni; o badando o non badando alla lingua non hanno detto nulla o pochissimo di pensato, di proprio, di notevole, di nuovo, e quindi come scrittori non sono nè moderni nè antichi. (Zib [1998]).

Il passo dello *Zibaldone di pensieri* espone ed analizza la caotica situazione in cui si trova la letteratura italiana nell'Ottocento. “L'Italia non ha letteratura propria moderna” (Zib [1997]), la lingua non è tutelata dai suoi letterati, i quali non sono rappresentanti della cultura né tradizionale né quella vigente. Senza una letteratura propriamente italiana o moderna, l'Italia dimostra la negligenza dei confronti della propria cultura. E la sua potenza linguistica è ovviamente uno degli elementi trascurati, come dimostra un altro passo dello *Zibaldone*:

La lingua italiana porta pericolo [...] di cadere in quella timidità povertà, impotenza, secchezza, geometricità, regolarità eccessiva [...] la lingua nostra

corre prestissimo rischio di geometrizzarsi stabilmente e per sempre, di inaridirsi, di perdere ogni grazia nativa [...] in luogo di contenere virtualmente tutti gli stili [...] ne contenga uno solo, cioè il linguaggio magrissimo ed asciuttissimo della ragione, e delle scienze che si chiamano esatte [...]. (Zib [685-688]).

All'analisi della lingua svolta da Giacomo Leopardi corrisponde la sua critica alla *civiltà del sapere*, cioè, la condanna del rigore e dell'inflessibilità razionalistica, che si manifesta come astrazione della singolarità corporea e sensibile dell'uomo, ovvero, della sua forma più sublime di creazione. Tale metodo praticato e diffuso dalla civilizzazione illuministica sottrae all'individuo la sua condizione umana, allontanandolo da un orizzonte poetico della vita (PRETE, 2006, p. 97)⁵ – un modo di conoscenza che si trasfigura in forma di potere oppressivo per mezzo della lingua, colpendo fatalmente la fonte primaria della poesia – l'*immaginazione*. Il passo dello *Zibaldone* evidenzia palesemente la preoccupazione del poeta recanatese per il percorso eseguito dalla lingua italiana nel presente, la quale, coinvolta dal “linguaggio della ragione”, diventava affine ad una lingua di costruzione di “campi di convenzione linguistica, uniformando ‘voci’ e ‘termini’” (PRETE, 2006, p. 72).

Tornando alla questione letteraria in Leopardi, Giulio Bollati (2014) ha dimostrato come la sua *Crestomazia* della prosa abbia segnato un nuovo ed importante istituto letterario, e come quella antologia per brani, sia per la nuova struttura che presenta – diversa dal tradizionale genere francese – sia per il suo contenuto, abbia proposto non solo una visione generale della letteratura italiana ma anche dell'intero quadro culturale. Sembra corretto affermare dunque che tale opera, nella sua intenzione di contribuire al recupero del patrimonio linguistico-letterario della tradizione, abbia indicato una fonte dove ritrovare la materia culturale nazionale in cui la nazione italiana, cioè i suoi uomini, avrebbero potuto non solo formare il gusto letterario ma soprattutto avere indicazioni di modelli linguistici e culturali. Attraverso la scelta e il percorso proposti, le *Crestomazie* leopardiane (della prosa e quella della poesia) hanno tracciato un cammino per la produzione futura, presentando attraverso i testi e gli autori selezionati i criteri formali e il contenuto letterario da considerare “nazionale”, “italiano”. Pur non qualificandosi come un manuale didattico sulle questioni nazionali, hanno finito per assumere un ruolo pedagogico, cioè di conduzione, di guida. Quei testi illustrano il risultato della tradizione, cioè della coscienza viva che regge la comunità linguistica, culturale e civile italiana. Queste due antologie assumono, come indica Bollati, un disaccordo tra due modelli di letteratura: “[...] l'uno moderno e calato nella vita, l'altro arcaico e grammaticale e dalla vita irrimediabilmente avulso [...]” (BOLLATI, 2014, p. 21) – è stata questa la rappresentazione della dimensione umanistica e della volontà di impegno presenti nella scelta di Giacomo Leopardi.

⁵ “[...] ciò ch'è in gioco è affermare il potere conoscitivo della poesia, la legittimità di un sapere che non ha i modi scolastici del sapere [...]” (PRETE, 2006, p. 97).

La *Crestomazia* della prosa, che dà eccessiva importanza a opere del Settecento e trascura diversi autori o interi periodi considerati tradizionali dalla cultura romantica, entra in conflitto con una visione classicista della letteratura italiana, “[...] non solo perché si pone come una variante restrittiva di quel gusto, ma soprattutto perché non si integra in un discorso storico-nazionale [...]” (BOLLATI, 2014, p. 19), cioè la sua struttura innovativa e la selezione non puntano all’utile ma intendono raccogliere quella sorta di vita vissuta, quello sguardo sul nazionale, sull’autentico, tralasciato dai moderni. Leopardi sapeva che l’Italia non sarebbe esistita come nazione se non avesse trovato la sua espressione linguistica. Era ai suoi occhi necessario discuterne, porre il problema. Le *Crestomazie* sviluppano questo ruolo come progetti/modelli storico, linguistico e culturale.

La questione linguistica si trova ovviamente alla base di questa rilettura della letteratura italiana proposta da Leopardi. La riflessione leopardiana sulla lingua ha cercato sempre di evidenziare come essa potesse diventare una voce di tono interamente razionalistico, rischiando di divenire completamente stabile, arida, impotente e tacendo conseguentemente la libertà, l’autonomia della lingua come espressione della tradizione e della comprensione del mondo (Zib [685-686]). La lingua è dunque uno strumento primordiale di espressione morale e spirituale, caratteristiche non più colte nella modernità.

Nel rapporto tra lingua e letteratura si attua questo progetto di formazione culturale e spirituale leopardiano: per l’esistenza di un’alta e armoniosa formazione delle proprie forze intellettive, al fine di raggiungere la totalità consistente del pensiero e delle pratiche enunciative di un popolo, è necessario autorizzare la lingua a esprimere tali elementi costitutivi del suo spirito, facendo uso della letteratura perché essa possa in movimento ciclico, comunicare, diffondere, confermare e, finalmente, formare pienamente la lingua di cui fa uso – “[...] la ricchezza vera e *contante* di una lingua non è mai anteriore alla sua piena formazione, cioè completa applicazione alla letteratura [...]” (Zib [1812], *italico nel testo*). La letteratura, cioè, l’arte poetica, è dunque l’operazione che avrebbe elevato la lingua alla finalità suprema di formazione dell’uomo, eticamente legata al popolo di cui fa parte.

SILVA, G. B. Intellectual and spiritual development: the self-cultivation of the modern man in Giacomo Leopardi. *Itinerários*, Araraquara, n. 43, p. 125-133, jul./dez. 2016.

■ **ABSTRACT:** *This article analyzes some features of Giacomo Leopardi’s (1798-1837) cultural and spiritual self-cultivation project, built in response to the weakening process of Italian culture in the nineteenth century. The poet’s proposals redefine cultural sources and models, opening a new possibility for a national self-awareness development and constitution of an actual self-image.*

■ **KEYWORDS:** *Giacomo Leopardi. Italian literature. National identity.*

BIBLIOGRAFIA

BOLLATI, G. **L'invenzione della dell'Italia moderna.** Torino: Bollati Boringhieri, 2014.

DE SETA, C. **L'Italia nello specchio del Grand Tour.** Milano: Rizzoli, 2014.

DI GESÙ, M. **Una nazione di carta. Tradizione letteraria e identità italiana.** Roma: Carocci, 2013.

JOSSA, S. **L'Italia letteraria.** Bologna: Il Mulino, 2006.

LEOPARDI, G. **Zibaldone di pensieri (a cura di G. Pacella).** Milano: Garzanti, 1991.

_____. **Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani.** Milano: BUR Rizzoli, 1998.

PRETE, A. **Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi.** Milano: Feltrinelli, 2006.

Recebido em 03/10/2016

Aceito para publicação em 02/06/2016



A REPRESENTAÇÃO DA MORTE EM *ULTIME LETTERE DI JACOPO ORTIS*: UM OLHAR SOBRE O MATERIALISMO FOSCOLIANO

Karine SIMONI*
Karina BEZ BATTI**

■ **RESUMO:** Ugo Foscolo (1778-1827) era um autor conhecido na Itália quando escreveu o romance epistolar *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802-1817), porém, foi essa obra que o consagrou. No romance, Foscolo retrata o difícil período vivido pela Itália do período, marcada pelo governo napoleônico, e reflete sobre temas como a condição humana, o valor dos clássicos, a necessidade de pátria, a amizade e o amor. Perpassam esses temas a ideia da morte, foco deste estudo, que tem por objetivo analisar a ideia de morte física e morte metafórica no romance a fim de verificar o materialismo de Foscolo, sob a luz da filosofia atomista de Lucrécio. Inicialmente será feita uma breve relação entre Foscolo e o contexto histórico, necessárias para melhor compreender o tema da morte no romance, para, em seguida, analisar a representação da morte no romance e, por fim, analisar como materialismo foscoliano se relaciona à doutrina filosófica do atomismo de Lucrécio (século I a.C.), presente no poema *Da natureza* [*De rerum natura*]. O corpus do estudo são as cartas de 11, 13 e 26 de outubro; 12 e 20 de novembro e 11 de dezembro de 1797; 13 de maio de 1798; 5, 14, 20 e 25 de março de 1799.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Morte. Materialismo. Lucrécio.

As concepções a respeito da morte e as atitudes tomadas diante dela podem ser amplamente encontradas nas mais diferentes formas de manifestações artístico-culturais ao longo da história, como bem atestou Philippe Ariès (2003), em *História da morte no ocidente*. Na literatura, *morte* tanto pode indicar um elemento secundário como pode se constituir no principal assunto a ser tratado na obra, o cerne da criação, de modo que, dos textos mais antigos aos mais atuais, a presença

* UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão – Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras. Florianópolis – SC – Brasil. 88040-970 – kasimoni@gmail.com

** UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão – Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras. Florianópolis – SC – Brasil. 88040-970 – ka.bez.batti@gmail.com

da morte testemunha os vestígios do seu tempo histórico, e mostra intenções datadas e localizadas daqueles que criaram, difundiram e receberam as histórias e as imagens a respeito do tema. É o caso da literatura escrita na Itália do século XIX, marcada por importantes eventos no âmbito político, cultural e social, tais como o Governo Napoleônico, o Congresso de Viena, o *Risorgimento*¹ e a Unificação política, perante os quais a literatura apresentou a ideia da morte de forma bastante acentuada, se considerarmos a produção de autores como Foscolo, Leopardi, Manzoni e Verga, para citar alguns dos mais conhecidos.

Nessa perspectiva, parece-nos particularmente válido averiguar a presença da morte em um dos autores mais expressivos da literatura italiana do século XIX: Ugo Foscolo (1778-1827), em especial no seu romance *Ultime lettere di Jacopo Ortis* [As últimas cartas de Jacopo Ortis], escrito em forma de cartas e publicado em definitivo em 1817. No Brasil, a obra foi traduzida e publicada apenas em 2015². Propomos, assim, o objetivo deste estudo, que é o de analisar a ideia de morte física e morte metafórica nas cartas de Jacopo Ortis, a fim de verificar o materialismo de Foscolo sob a luz do atomismo de Lucrécio (século I a.C.), presentes no *Livro 3* do poema *De rerum natura* [Da natureza]. Vale lembrar que o materialismo foscoliano geralmente é associado ao carne *Dei sepolcri* [Dos sepulcros], poema em 295 versos, composto em 1806 e endereçado ao poeta Ippolito Pindemonte (1753-1828), por ocasião do decreto napoleônico que determinava a obrigatoriedade do sepultamento em valas comuns e anônimas, fora das Igrejas (DE CAPRIO, 2003, p. 258), mas parece ser um elemento fundamental também no romance em questão. Procuraremos comprovar a nossa hipótese a partir da análise de trechos presentes nas cartas de 11, 13 e 26 de outubro; 12 e 20 de novembro e 11 de dezembro de 1797; 13 de maio de 1798; e 5, 14, 20 e 25 de março de 1799.

O romance está dividido em duas partes. Jacopo, o personagem principal, escreve e envia suas cartas ao amigo e confidente Lorenzo Alderani, nas quais relata seus sentimentos pela jovem Teresa, prometida em casamento ao nobre Odoardo, e as desilusões diante da difícil situação política enfrentada pela Itália no período, governada pelos franceses. Em sua maioria, as cartas trazem localidade, data, mês e ano em que foram escritas e, além dos personagens citados, contemplam outros como o Senhor T***, pai de Teresa; Isabella, irmã de Teresa; Parini, poeta que Jacopo visitou em seu exílio; Michele, fiel servo de Jacopo; camponeses, a mãe

¹ Termo usado para descrever o complexo processo político, econômico e social que ocasionou transformações literárias e culturais, eventos diplomáticos e militares, que teve início no final do século XVIII e se estendeu pelo século XIX. Tais acontecimentos levaram à unidade política e à independência nacional da Itália. Ver Milza (2006).

² A obra integral foi traduzida por Andréia Guerini e Karine Simoni e publicada pela Editora Rocco, do Rio de Janeiro (FOSCOLO, 2015). Há também uma tradução parcial da obra, fruto da dissertação de mestrado de Maria Tereza Buonafina, defendida na Universidade de São Paulo em 2007, que pode ser encontrada na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BUONAFINA, 2007).

de Jacopo, exilados anônimos, dentre outros. A escolha pelo romance epistolar representou, segundo Marcello Verdenelli (2007, p. 164), um modo de

*[...] conciliare certe esigenze della politica e della storia (il tema della libertà, dell'indipendenza, dell'identità culturale di un popolo) con certe esigenze di carattere più autobiografico (il tema d'amore, della famiglia), avendo, il personaggio Jacopo Ortis, più di un elemento in comune con certe aspirazioni di Ugo in quel determinato momento.*³

A afirmação de Verdenelli (2007) evidencia ao menos duas questões importantes que, no nosso entendimento, devem ser observadas para que a obra seja melhor compreendida. A primeira observação diz respeito aos dois principais temas do romance, ou seja, o sofrimento causado pelo amor inatingível de Jacopo Ortis por Teresa e as desilusões políticas causadas pela ocupação napoleônica na Itália, acontecimentos que, como veremos, são determinantes para a ideia da morte nas cartas do protagonista. A segunda observação trata da propensão do autor à autobiografia, também assinalada por outros críticos (ANSELMINI, 2008; TERZOLI, 2007; PALUMBO, 1994) que associam a construção de uma imagem de si nas obras como um dos aspectos requintadamente românticos da personalidade do autor. Essa característica da obra de Foscolo não parece ser uma particularidade do autor, pois, segundo Roger Chartier (2010, p. 25), no século XIX, o romance se apoderou do passado, “[...] deslocando para o registro da ficção literária fatos e personagens históricos e colocando no cenário ou na página situações que foram reais ou que são apresentadas como tais.” De fato, Foscolo (2006, p. 54) não só afirma ter se retratado no romance – em carta endereçada a Antonietta Fagnani Arese, sem data, escreve: “*Mi sono fedelmente dipinto con tutte le mie follie nell’Ortis; e spero che tu nel mio carattere trovi molte cose strane, ma nulla di brutto.*”⁴ –, como também inseriu personagens, momentos históricos do passado e da história presente na obra.

Foscolo viveu no período que abrange os movimentos culturais europeus *Neoclassicismo* e o *primo Romanticismo*, presentes na Itália entre a segunda metade do *Settecento* e início do *Ottocento*, quando observa-se, tanto no campo filosófico quanto literário e artístico, uma expressiva mudança nos fenômenos e tendências em resposta ao Iluminismo. Tais movimentos podem ser interpretados como categorias temporais, mais ou menos próximas umas das outras, que iniciam com o Neoclassicismo, cujo maior intuito era resgatar a cultura clássica grega e latina

³ “[...] conciliar certas exigências da política e da história (o tema da liberdade, da independência, da identidade cultural de um povo) com certas exigências de caráter mais autobiográfico (o tema do amor, da família), tendo o personagem Jacopo Ortis mais de um elemento em comum com certas aspirações de Ugo naquele determinado momento.” (VERDENELLI, 2007, p. 164, tradução nossa).

⁴ “Me retratei fielmente, com todas as minhas loucuras, no Ortis; e espero que você no meu caráter encontre muitas coisas estranhas, mas nada de feio.” (FOSCOLO, 2006, p. 54, tradução nossa).

após as descobertas de Herculano (1738) e Pompéia (1748) (ANSELM, 2008, p. 247). Já o Romantismo foi concebido primeiramente na Inglaterra, onde ainda remetia aos conteúdos dos romances de cavalaria e fantásticos. Na segunda metade do século XVII, o termo *romântico* foi associado à uma atmosfera de mistério e ligação com a Natureza, à fantasmagoria da paisagem, à riqueza flutuante do real (RAIMONDI, 1997, p. 1). Como se sabe, o romantismo está também relacionado aos alemães Schiller (1759-1805) e Goethe (1749-1832), bem como ao *Sturm und Drang*, movimento cultural e literário que propôs uma visão da cultura e da linguagem como fruto e essência da história do povo, “[...] *sottolineando il carattere inautentico della letteratura tedesca ‘alta’, che affonda le sue radici non nella propria tradizione nazionale, ma piuttosto in quella classica dei popoli mediterranei oppure nel Rinascimento inglese e francese.*”⁵ (ANSELM, 2008, p. 240).

Embora o Romantismo tenha se manifestado de formas distintas nos diferentes lugares e períodos, algumas características em comum podem ser individuadas, como o sentimento da efemeridade que habita a condição humana, a contínua sensação de impotência perante a finitude da vida e a relação com a Natureza, capaz de refletir o estado de ânimo dos artistas e poetas. Nesse sentido, a Natureza é vista ora como um refúgio, ora como *Madrasta indiferente*, e ainda como uma *devoradora dos seus filhos*, como escreve Foscolo (1997, p. 167-168, grifo nosso):

*Splendi su splendi, o Natura, e riconforta le cure de' mortali. Tu non risplenderai più per me. Ho già sentito tutta la tua bellezza, e t'ho adorata, e mi sono alimentato della tua gioia; e finché io ti vedeva bella e benefica tu mi dicevi con una voce divina: Vivi. - Ma nella mia disperazione ti ho poi veduta con le mani grondanti di sangue; la fragranza de' tuoi fiori mi fu pregna di veleno, amari i tuoi frutti; e mi apparivi divoratrice de' tuoi figliuoli adescandoli, con la tua bellezza e co' tuoi doni al dolore.*⁶

⁵ “[...] salientando o caráter inautêntico da literatura alemã ‘alta’, que afunda as suas raízes não na própria tradição nacional, mas naquela clássica dos povos mediterrâneos ou então no Renascimento inglês e francês.” (ANSELM, 2008, p. 240, tradução nossa).

⁶ “Resplandeça, levante, resplandeça, ó Natureza, e reconforte as dores dos mortais. Você não resplandecerá mais para mim. Já senti toda a sua beleza, adorei-a e alimentei-me da sua alegria; e enquanto eu a via, bela e benéfica, você me dizia com uma voz divina: Viva. - Mas no meu desespero depois eu a vi com as mãos gotejantes de sangue, a fragrância das suas flores repleta de veneno para mim, amargos os seus frutos; e você me aparecia **devoradora dos seus filhos**, atraindo-os com a sua beleza e com seus dons à dor.” (FOSCOLO, 2015, p. 204-205, grifo nosso). Todas as citações de *Ultime lettere di Jacopo Ortis* correspondem às da edição organizada por Giuseppe Nicoletti, publicada pela editora Giunti em 1997. Da mesma forma, as traduções de *As últimas cartas de Jacopo Ortis* foram emprestadas da tradução de Andréia Guerini e Karine Simoni, publicada pela editora Rocco, em 2015. Doravante, serão indicadas, entre parênteses, o ano e o número da página correspondente a cada edição.

É válido acrescentar que, no contexto da Itália e Alemanha, se intensifica o interesse pela unificação, não apenas territorial, mas também linguística, posto que, em ambos os casos, ainda não existe o conceito de país. Segundo Bruno Enei (2010, p. 193), enquanto o Iluminismo defendia “[...] uma concepção do cidadão como cidadão do mundo e não desta ou daquela pátria. [...] Para o romântico, é o problema de personalidade e não de individualismo, é um problema de nacionalidade e não de cosmopolitismo.” Tais informações devem ser consideradas porque Foscolo, ainda que não se declarasse *romântico*, parece apresentar na sua obra a atmosfera de incertezas, desilusões e solidão vivenciados pelos românticos, bem como o desejo de pátria, que, no caso do personagem Jacopo Ortis, envolvem a esfera da morte, como veremos a seguir.

A presença da morte em *Ultime lettere di Jacopo Ortis*

A morte é representada de forma distinta nas mais variadas culturas, como parte de uma construção histórica que manifesta crenças e convicções, buscando, de certa forma, eternizar a memória dos que partiram. É sabido que a representação da morte foi bastante evidenciada em contextos como é o caso do período aqui estudado, o final do século XVIII e início do XIX, quando “[...] uma nova sensibilidade não mais tolerou a indiferença tradicional, e que uma devoção foi inventada, tendo sido tão popularizada e difundida na época romântica.” (ARIÈS, 2003, p. 17).

Como já foi relatado, Foscolo esteve fortemente ligado ao momento histórico em que viveu, período no qual a Itália ainda não era um país unificado/independente. O Tratado de Campofórmio, assinado por Napoleão em 17 de Outubro de 1797, através do qual Veneza foi cedida à Áustria, se constituiu como ponto de partida para o exílio do personagem Jacopo Ortis, que no início da trama foge de Veneza e se refugia nas colinas Eugêneas, próximo à Pádua, onde conhece o Senhor T*** e se apaixona por Teresa, sua filha. Portanto, adiantamos que são dois os elementos que originam no protagonista o desejo de morte: a instabilidade política e a impossibilidade de viver o amor por Teresa. Vale lembrar que após o Tratado de Campofórmio Foscolo optou pelo exílio, o que indica que teria “emprestado” ao personagem a sua própria experiência.

A ideia da morte é concebida por Jacopo Ortis, por um lado, como um refúgio/solução para a dor que sente e, por outro lado, é representada metaforicamente, como, por exemplo, quando a Natureza se transforma e se torna impiedosa, cruel e indiferente. No decorrer do romance, raros momentos de felicidade são narrados por Jacopo com o uso de elementos mitológicos do mundo clássico e com a descrição da Natureza bela e harmônica, ao passo que, ao se deparar com a realidade, submerso em melancolia, pesar e descontentamento, a Natureza se transforma e se torna *sepultada* sob a neve: “[...] *senza erba né fronda che mi attestasse le*

sue passate dovizie.”⁷ (FOSCOLO, 1997, p. 44). As representações metafóricas da morte se expandem nas cartas, assim como a ideia de morte física, aclamada pela consciência da efemeridade da vida, das limitações humanas e da finitude de tudo que possui vida. Tais aspectos serão mostrados a seguir, com a apresentação/análise das cartas selecionadas.

O primeiro trecho selecionado, intitulado “Ao leitor”, não é propriamente uma carta, mas sim o contato inicial de Lorenzo Alderani com o leitor. Escreve ele:

*Pubblicando queste lettere, io tento di erigere un monumento alla virtù sconosciuta; e di consecrare alla memoria del solo amico mio quelle lagrime, che ora mi si vieta di spargere su la sua sepoltura. E tu, o Lettore, se uno non sei di coloro che esigono dagli altri quell'eroismo di cui non sono eglino stessi capaci, darai, spero, la tua compassione al giovine infelice dal quale potrai forse trarre esempio e conforto.*⁸ (FOSCOLO, 1997, p. 3-4).

O trecho foi incluído na análise pela sua relevância na obra: um aviso ao leitor para envolvê-lo no luto pelo infeliz destino do protagonista. Lorenzo retrata a morte para consagrar a memória de Jacopo após seu funesto destino; as lágrimas sobre a sua sepultura; a homenagem de Foscolo para todos que lutaram pela pátria (ANSELMINI, 2008, p. 256). Na perspectiva filosófica do materialismo de Lucrecio (1985), segundo o qual *nada pode nascer do nada*, como veremos, as palavras de Lorenzo indicam que, mesmo sendo a morte o fim da vida, permanece a ideia da vida e da morte de Jacopo como exemplo e conforto para os que lutaram pela pátria.

A próxima carta a ser examinada é a carta de 11 de outubro de 1797, escrita das colinas Eugêneas. A carta refere-se ao Tratado de Campoformio, que anuncia o exílio como destino de Ortis. Nesta carta, o protagonista representa a ideia da morte como um *sacrifício consumado*:

Il sacrificio della patria nostra è consumato: tutto è perduto; e la vita, seppure ne verrà concessa, non ci resterà che per piangere le nostre sciagure, e la nostra infamia. Il mio nome è nella lista di proscrizione, lo so: ma vuoi tu ch'io per salvarmi da chi m'opprime mi commetta a chi mi ha tradito? Consola mia madre: vinto dalle sue lagrime le ho ubbidito, e ho lasciato Venezia per evitare le prime persecuzioni, e le più feroci. [...] noi stessi italiani ci laviamo le mani nel sangue degl'italiani. Per me segua che può. Poiché ho disperato e della mia

⁷ “[...] sem grama nem folhagem que me atestassem as suas abundâncias passadas.” (FOSCOLO, 2015, p. 56).

⁸ “Ao publicar estas cartas, tento erguer um monumento à virtude desconhecida e consagrar à memória do meu único amigo o pranto que agora estou proibido de derramar sobre a sua sepultura. Você, ó Leitor, se não é um desses que exige dos outros o heroísmo de que não é capaz, concederá, espero, a sua compaixão ao jovem infeliz, de quem talvez possa tirar exemplo e conforto.” (FOSCOLO, 2015, p. 11).

*patria e di me, aspetto tranquillamente la prigionia e la morte. Il mio cadavere almeno non cadrà fra braccia straniere; il mio nome sarà sommessamente compianto da' pochi uomini buoni, compagni delle nostre miserie; e le mie ossa poseranno su la terra de' miei padri.*⁹ (FOSCOLO, 1997, p. 5-6).

Para Jacopo parece não haver qualquer outra possibilidade senão a morte. Faz-se presente o pensamento da morte no seio da pátria: tendo sido Foscolo um grande leitor dos clássicos gregos e latinos, é possível que a sua reflexão tenha base no pensamento grego, do qual a morte em solo nativo remete ao vínculo que o cidadão tem por sua terra de origem (COULANGE, 1975, p. 28-32). O mesmo clima de desolação e dor está presente na carta de 13 de outubro, na qual Jacopo preanuncia o seu suicídio com a expressão: “[...] sovente disperando di vendicarmi mi caccerei un coltello nel cuore per versare tutto il mio sangue fra le ultime strida della mia patria.”¹⁰ (FOSCOLO, 1997, p. 7).

Na carta de 26 de outubro, notam-se os primeiros sinais de mudança no comportamento e sentimento do personagem ao relatar o encontro com Teresa: “*Io tornava a casa col cuore in festa. - Che? lo spettacolo della bellezza basta forse ad addormentare in noi tristi mortali tutti i dolori? vedi per me una sorgente di vita: unica certo, e chi sa! fatale.*”¹¹ (FOSCOLO, 1997, p. 13). É notável o impacto que Teresa causa em Jacopo, deixando-o em conflito diante da jovem, envolto em pensamentos de torpor, amor, dor e morte. Metaforicamente, Jacopo representa o amor *versus* dor; o espetáculo da beleza em contraste com a fragilidade dos mortais; a fonte de vida *versus* fatalidade.

Na carta de 12 de novembro, Jacopo fala de um dia festivo, quando havia transplantado os pinheiros das montanhas mais próximas ao monte da Igreja. Fala do seu pai, que tentara plantar as árvores, e relembra momentos com os antepassados camponeses. Ainda que busque as memórias dos bons momentos, o protagonista se vê envolto em pensamentos funestos:

⁹ “O sacrifício da nossa pátria está consumado: tudo está perdido; e a vida, nos tendo sido concedida, servirá apenas para chorar as nossas desgraças e a nossa infâmia. O meu nome está na lista dos proscritos, eu sei; mas por isso, para me salvar de quem me oprime, devo confiar em quem me traiu? Console minha mãe: vencido por suas lágrimas a obedeci e deixei Veneza para evitar as primeiras e mais ferozes perseguições. [...] nós, infelizmente, nós, os próprios italianos, lavamos as mãos no sangue dos italianos. Para mim, venha o que vier. Visto que perdi a esperança na minha pátria e em mim, espero tranquilamente a prisão e a morte. O meu cadáver, ao menos, não cairá em braços estrangeiros; meu nome será humildemente chorado por poucos homens, companheiros das nossas misérias, e meus ossos repousarão sobre a terra dos meus antepassados.” (FOSCOLO, 2015, p. 15).

¹⁰ “[...] tantas vezes desesperado por vingança, eu cravaria uma faca no meu coração para derramar todo o sangue entre os últimos sibilos de minha pátria.” (FOSCOLO, 2015, p. 16-17).

¹¹ “Voltei para casa com o coração em festa. O quê? Será que o espetáculo da beleza basta para adormecer em nós, tristes mortais, todas as dores? Encontre para mim uma fonte de vida: única certamente e, quem sabe, fatal!” (FOSCOLO, 2015, p. 21).

*E quando le ossa mie fredde dormiranno sotto quel boschetto alloramai ricco ed ombroso, forse nelle sere d'estate al patetico susurrar delle fronde si uniranno i sospiri degli antichi padri della villa, i quali al suono della campana de' morti pregheranno pace allo spirito dell'uomo dabbene e raccomanderanno la sua memoria ai lor figli. E se talvolta lo stanco mietitore verrà a ristorarsi dalla arsura di giugno, esclamerà guardando la mia fossa: Egli innalzò queste fresche ombre ospitali! - O illusioni! e chi non ha patria, come può dire: lascerò qua o là le mie ceneri?"*¹² (FOSCOLO, 1997, p. 17).

A morte é aqui representada em tom poético, no *outono morrendo*, que também representa o prenúncio da sua própria morte e a insegurança diante da possibilidade de não ter o choro dos seus na própria sepultura. Para Foscolo, como veremos, sendo a morte o fim da vida, a memória do homem de bem poderá ser transmitida à memória de seus filhos, *post-mortem*, através da lembrança do bem vivido, por isso a sepultura assume um papel tão importante.

Uma das passagens mais relevantes da obra é a visita que Teresa, seu pai, Odoardo, Isabella e Jacopo fazem à Casa de Petrarca, em Arquà, contada na carta de 20 de novembro. Nesse passeio, Teresa revela a Jacopo que não é feliz, pois desde quando foi prometida a Odoardo, um marido que ela não pode amar, a concórdia desapareceu da sua família. Esta carta apresenta diversas representações da morte que assombram os sentimentos do protagonista: ele consagra a sua vida à Teresa, após saber que ela não é feliz; para, em seguida, revelar enfaticamente o desejo da morte suicida: "*io mi sparpaglierei le cervella*"¹³ (FOSCOLO, 1997, p. 23).

Na carta de 11 de dezembro, emitida de Pádua, referindo-se ao Tratado de Campofórmio, Jacopo descreve o relato da traição que sofreu por parte daqueles nos quais depositou confiança e amizade. No desabafó do personagem, fica evidente a percepção materialista que ele tem acerca da morte, para além da qual não há vida, apenas vermes e fedor: "*Sepulture! bei marmi, e pomposi epitaffi: ma schiudili, vi trovi vermi e fetore.*"¹⁴ (FOSCOLO, 1997, p. 37).

Na sequência, temos o fragmento de uma carta com a indicação de ter sido escrita às 09 horas da manhã, mas sem data. Antes dessa carta, Lorenzo descreve um período particularmente difícil para Jacopo, que, após saber que o casamento

¹² "E quando os meus ossos frios dormirem naquele pequeno bosque, tão rico e sombreado como nunca, talvez nas noites de verão, ao patético sussurrar das frondes se unirão os suspiros dos antigos antepassados do vilarejo, os quais, ao som do sino dos mortos, rezarão pela paz do espírito do homem de bem e recomendarão a sua memória aos seus filhos. E se algumas vezes o cansado ceifador vier revigorar-se do calor de junho, exclamará olhando a minha sepultura: *Foi ele que ergueu estas frescas sombras hospitaleiras!* - Ó ilusões! E quem não tem pátria como poderá dizer 'deixarei aqui ou ali as minhas cinzas?'" (FOSCOLO, 2015, p. 26).

¹³ "eu estouraria os meus miolos" (FOSCOLO, 2015, p. 32).

¹⁴ "Sepulturas! Belos mármores e pomposos epitáfios: mas, ao abri-los, só encontramos vermes e fedor." (FOSCOLO 2015, p. 47).

de Odoardo e Teresa se aproximava, tornou-se taciturno, “*Dimagrato, sparuto, con gli occhi incavati, ma spalancati e pensosi, la voce cupa, i passi tardi, andava per lo più inferrajuolato, senza cappello, e con le chiome giù per la faccia; vegliava le notti intere girando per le campagne.*”¹⁵ (FOSCOLO, 1997, p. 98-99). O estado físico/emocional de Jacopo ajuda a compreender o teor da carta que ele escreve à Teresa, na qual afirma:

*PERDONAMI, Teresa; io ho funestato la tua giovinezza [...] Pur la mia mente è sepolta nel solo pensiero di amarti sempre e di piangerti. [...] mentr'io nelle ore fantastiche del mio dolore e delle mie passioni, nojato da tutto il mondo, diffidente di tutti, camminando sopra la terra come di locanda in locanda, e drizzando volontariamente i miei passi verso la sepoltura - [...] Morendo, io volgerò a te gli ultimi sguardi, io ti raccomanderò il mio sospiro; verserò sopra di te l'anima mia, ti porterò meco nella mia sepoltura attaccata al mio petto - e se è pure prescritto ch'io chiuda gli occhi in terra straniera, e dove nessun cuore mi piangerà, io ti richiamerò tacitamente al mio capezzale [...] Oh! potessi morire a' tuoi piedi: oh! morire ed essere sepolto nella terra che avrà le tue ossa - ma addio.*¹⁶ (FOSCOLO, 1997, p. 107-109).

Nesse trecho, podemos encontrar várias representações da morte: a imagem do retrato de Teresa levado à sepultura; o fechar dos olhos em terra estrangeira, numa *sepoltura illacrimata*; o anúncio da *eterna separação*; o *Adeus*. O protagonista passa a crer que, após o dia de sua morte, os homens não poderão mais julgar o seu amor, nem culpar Teresa por tê-lo amado; terão piedade. Confessa o desejo de morrer sob os pés dela e sobre a terra que terá a sua ossada; seria este, nos parece, o decreto do seu suicídio.

Por não conseguir suportar a ideia de ver Teresa casada com Odoardo, Jacopo viaja para outras cidades, dentre elas, Florença e Rimini. Nesta, em carta datada de 05 de março de 1799, Jacopo relata que Teresa finalmente casara-se com Odoardo. Desolado, sente cada vez mais próximo o dia de sua morte; agora, até mesmo

¹⁵ “Emagrecido, macilento, com os olhos encovados, mas escancarados e pensativos, a voz triste, os passos lentos, andava mais agasalhado, sem chapéu e com os cabelos caindo pelo rosto. Passava as noites inteiras vagando pelos campos.” (FOSCOLO, 2015, p. 115).

¹⁶ “PERDOE-ME, Teresa; eu desgraçei a sua juventude [...] Minha mente também está imersa no único pensamento de amá-la para sempre e de chorar por você [...] enquanto eu, nas horas fantásticas da minha dor e das minhas paixões, entediado com o mundo inteiro, desconfiado de todos, caminhando sobre a terra de hospedaria em hospedaria, dirigindo voluntariamente os meus passos em direção à sepultura [...] Morrendo, eu voltarei a você os últimos olhares, confiarei a você o meu suspiro; derramarei sobre você a minha alma, levarei você comigo, agarrada ao meu peito - e se é mesmo meu destino que eu feche os olhos em terra estrangeira, onde nenhum coração chorará por mim, eu a chamarei silenciosamente à minha cabeceira [...] Oh! Pudesse morrer aos seus pés! Oh! Morrer e ser enterrado na terra que terá os seus ossos - mas adeus.” (FOSCOLO, 2015, p. 127-129).

as ilusões o abandonam e os desejos estão mortos. Nota-se aqui o percurso da peregrinação de Jacopo: Casa de Petrarca, em Arquà; Igreja de Santa Cruz; e, em Firenze, a tumba de Dante. É evidente a ideia da morte como refúgio; somente a morte parece prometer paz e conforto, ao afirmar, abraçando a sepultura de Dante:

*Cerco da molto tempo la pace; e la ragione mi addita sempre la tomba. [...] L'idea della morte dileguava la mia tristezza, ed io sorrideva per la speranza di non vivere più. [...] La sola morte, a cui è commesso il sacro cangiamento delle cose, promette pace. [...] Sull'urna tua, Padre Dante! Abbracciandola, mi sono prefisso ancor più nel mio consiglio. M'hai tu veduto? m'hai tu forse, Padre, ispirato tanta fortezza di senno e di cuore, mentr'io genuflesso, con la fronte appoggiata a' tuoi marmi, meditava e l'alto animo tuo, e il tuo amore, e l'ingrata tua patria, e l'esilio, e la povertà, e la tua mente divina? e mi sono scompagnato dall'ombra tua più deliberato e più lieto.*¹⁷ (FOSCOLO, 1997, p. 158-159).

Contemplando a Lua, confessa sua dor e faz o seu último pedido: “[...] quando Teresa mi cercherà fra i cipressi e i pini del monte, illumina co' tuoi raggi la mia sepoltura.”¹⁸ (FOSCOLO, 1997, p. 167). A Lua torna-se mais uma vez testemunha e companheira de Jacopo, e no seu colóquio com ela, ele invoca a morte: “O Morte! io ti guardo e t'interrogo.”¹⁹ (FOSCOLO, 1997, p. 170), o que indica ao leitor que Jacopo está ainda mais perto do seu inevitável destino. Nota-se a presença metafórica do punhal; provável referência ao drama shakespeariano *Macbeth*, como recurso narrativo que teve relevante influência no período romântico:

Tu pure sei necessario elemento della Natura - per me oggimai tutto l'orror tuo si dilegua, e mi rassembri simile al sonno della sera, quiete dell'opre. [...] Questa piaga invecchiata è ormai divenuta natura: io la sento nel mio cuore, nel mio cervello, in tutto me stesso; gronda sangue, e sospira come se fosse aperta di fresco. - Or basta, Teresa, basta: non ti par di vedere in me un infermo strascinato a lenti passi alla tomba fra la disperazione e i tormenti, e non sa prevenire con un sol colpo gli strazj del suo destino inevitabile? Tento la punta di

¹⁷ “Procuo há muito a paz, e a razão aponta-me sempre o túmulo. [...] A ideia da morte dissolvía a minha tristeza, e eu sorria com a esperança de não viver mais. [...] Apenas a morte, a quem é confiada a sagrada mudança das coisas, promete paz. [...] Sobre o seu túmulo, Pai Dante! Abraçando-o, aferrei-me ainda mais à minha decisão. Você me viu? Por acaso você me inspirou, Pai, tanta firmeza de juízo e de coração, enquanto eu, genuflexo, com a testa apoiada nos seus mármores meditava sobre o seu elevado espírito, o seu amor, a sua pátria ingrata, o exílio, a pobreza, a sua mente divina? E me separei da sua sombra, mais decidido e mais contente.” (FOSCOLO, 2015, p. 193-195).

¹⁸ “[...] quando Teresa me procurar entre os ciprestes e os pinheiros do monte, ilumine com seus raios a minha sepultura.” (FOSCOLO, 2015, p. 204).

¹⁹ “Ó Morte! Eu olho para você e a interrogo.” (FOSCOLO, 2015, p. 204).

*questo pugnale: io lo stringo, e sorrido: qui; in mezzo a questo cuor palpitante – e sarà tutto compiuto. [...] O! Mi vado strofinando le mani per lavare la macchia del suo sangue - le fiuto come se fumassero di delitto.*²⁰ (FOSCOLO, 1997, p. 170-171).

O que se segue no romance é uma sucessão de momentos nos quais Jacopo mostra todo o seu desespero e, em atmosfera de despedida, confessa seus tormentos. Em suas últimas confissões ao amigo Lorenzo, Jacopo pede para que ele console sua mãe e divida seus poucos bens entre as pessoas próximas; pede ainda que Lorenzo entregue a última carta à Teresa. A ideia da morte é um consolo para Jacopo e ele crê que se encontrará em paz, já que morre sabendo que Teresa o ama. Percebe-se, inclusive, a morte como sacrifício, que irá purificá-lo através do *ferro libertador* – seu punhal. Cabe lembrar que a morte de Jacopo acontece nas primeiras horas do dia 26 de março, que, naquele ano, coincidiu com a sexta-feira santa, dia em que, para os cristãos, celebra-se o dia do *sacrifício de Cristo*. Jacopo, metaforicamente, fala que já cava há muito tempo a própria cova, e a observa dia e noite, medindo-a friamente. O *cálice amargo*, a *paixão* de Jacopo, o vincula à evidência cristológica do sacrifício. Nos momentos finais o relato é dramático:

[...] ascoltami almeno in queste poche ore che mi disgiungono dalla morte; [...] Avrai questa lettera quando io sarò sotterrato; e da quella ora tutti forse incominceranno ad obbliarmi, finché niuno più si ricorderà del mio nome - ascoltami come una voce che vien dal sepolcro. [...] Oh sì, mia Teresa; dovevano pure una volta finir le mie pene; e la mia mano non trema nell'armarsi del ferro liberatore, poichè abbandono la vita mentre tu m'ami, mentre sono ancora degno di te, e degno del tuo pianto, ed io posso sacrificarmi a me solo, ed alla tua virtù. [...] No; la morte sola, la morte. Io mi scavo da gran tempo la fossa, e mi sono assuefatto a guardarla giorno e notte, e a misurarla freddamente - e appena in questi estremi la natura rifugge e grida - ma io ti perdo, ed io morirò. [...] Ahi! le mie passioni vivono, ed ardon, e mi possiedono ancora: e quando la notte eterna rapirà il mondo a questi occhi, allora solo seppellirò meco i miei desiderj e il mio pianto. Ma gli occhi miei lagrimosi ti cercano ancora prima di chiudersi per sempre. Ti vedrò, ti vedrò per l'ultima volta, ti lascerò gli

²⁰ “Você [Morte] também é elemento necessário da Natureza - para mim hoje todo o seu horror desaparece, e você me parece semelhante ao sono da noite, à quietude das obras. [...] Essa velha chaga já se tornou natureza: eu a sinto no meu coração, no meu cérebro, e, em toda parte de mim, goteja sangue e se lamenta como se estivesse acabado de se abrir. - Agora basta, Teresa, basta: não lhe parece ver em mim um enfermo, arrastando-se a passos lentos para a tumba entre o desespero e os tormentos, que não sabe impedir com um único golpe os suplícios do seu destino inevitável? Toco levemente a ponta deste punhal: eu o aperto e sorrio, aqui, no meio deste coração palpitante - e tudo estará acabado [...] Ó! Esfrego as mãos para lavar a mancha do seu sangue - cheiro-as como se exalasses delíto.” (FOSCOLO, 2015, p. 208-210).

*ultimi addio, e prenderò da te le tue lagrime, unico frutto di tanto amore!*²¹
(FOSCOLO, 1997, p. 183-185, grifo nosso).

Um punhal cravado no lado esquerdo do peito – o mesmo lado no qual Cristo teria sido ferido pelo soldado romano – abre a ferida que sangrará por toda a noite e que banhará o retrato de Teresa que Jacopo carrega junto ao peito. O desfecho da narrativa é narrado por Lorenzo: Jacopo foi encontrado pelo seu servo Michele, que, por sua vez, chamou um médico, um padre e o Senhor T***, o primeiro a chegar, e nos braços de quem Jacopo deu o último suspiro. O cadáver de Jacopo foi enterrado por Lorenzo e três agricultores/trabalhadores, sob o monte de pinheiros, como fora seu último pedido.

Após percorrermos o romance e discorrermos sobre o tema *morte* presente na obra, a seguir propomos um olhar para a *morte* no que tange a perspectiva da filosofia do materialismo.

O materialismo foscoliano sob a perspectiva de Lucrécio

A última parte deste estudo propõe um olhar sobre o materialismo foscoliano. Naturalmente, não é aqui pesquisada a filosofia do materialismo de modo aprofundado, mas é possível constatar que Foscolo, por ter como base os clássicos gregos e latinos, tenha buscado os alicerces para o seu pensamento na filosofia clássica da corrente do atomismo, especialmente com Lucrécio²², que em seu livro *De rerum natura* (*Da Natureza*, ou ainda *Da Natureza das coisas/Sobre a Natureza*

²¹ “[...] ouça-me pelo menos nestas poucas horas que me separam da morte; [...] Você receberá esta carta quando eu estiver enterrado; e naquela hora todos talvez comecem a me esquecer, até que ninguém mais se lembre do meu nome - escute-me como uma voz que vem do túmulo [...] Oh, sim, minha Teresa; também as minhas penas deverão um dia terminar; e que a minha mão não trema em armar-se do **ferro libertador**, porque abandono a vida enquanto você me ama, enquanto sou ainda digno de você e digno do seu pranto, e eu posso me sacrificar apenas a mim sozinho e à sua virtude. [...] Não, **apenas a morte, a morte. Cavo há muito tempo a minha cova e me habituo a olhá-la dia e noite e a medi-la friamente**. Apenas nestes extremos a natureza recua e grita; mas eu perco você e morreréi. [...] As minhas paixões vivem, ardem e me possuem ainda; e quando a noite eterna roubar o mundo a estes olhos, então sozinho enterrarei comigo os meus desejos e o meu pranto. Mas meus olhos marejados ainda procuram você antes de se fecharem para sempre. E a verei, eu a verei pela última vez, deixarei a você o último adeus, e **tomarei as suas lágrimas, único fruto de tanto amor!**” (FOSCOLO, 2015, p. 225-228, grifo nosso).

²² Pouco se sabe da vida de Tito Lucrécio Caro (Roma, 99 - 55 a. C. ?), mas é sabido que sua obra síntese é *De rerum natura* (séc. I a.C.). Acredita-se que ele tenha nascido em Roma, e lá mesmo tenha sido educado, sendo reconhecido como um dos discípulos da doutrina filosófica de Epicuro. Lucrécio teria levado à Roma antiga o pensamento de Epicuro no intuito de libertar os romanos da religião que os oprimia. O poema de Lucrécio tem imensa importância literária, pois, através dele, se revela um dos maiores poetas latinos (JOYAU; RIBBECK, 1985, p. 17). Supõe-se que Lucrécio tenha se suicidado, em 55 a.C, e que seu poema fora escrito em intervalos de ataques de loucura, ficando inacabado; posteriormente foi completamente revisado e publicado, segundo algumas fontes, por um

das coisas), traz uma nova perspectiva para a filosofia epicurista, segundo a qual *nada pode nascer do nada*:

Finalmente, por que razão não poderia a natureza ter feito homens tão grandes que pudessem passar a vau o oceano, separar com as mãos os altos montes e ultrapassar, vivendo, muitos séculos de vida, se não fosse porque há uma quantidade determinada de matéria para tudo o que se gera e dela se compõe tudo o que surge? Tem de se admitir que **nada pode nascer do nada**, porque toda criatura precisa de algum germe para que depois lhe seja possível elevar-se nas suaves auras do ar. (LUCRÉCIO, 1985, p. 87, grifo nosso).

Na perspectiva proposta, segundo o autor, *nada pode ser criado do nada*:

Se, por consequência, e conforme ensinei, são os elementos compactos sem vazio, é força que sejam eternos; além de tudo, se a matéria não fosse eterna, já há muito tempo haveriam todas as coisas volvido ao nada, e do nada teria renascido tudo o que vemos. Mas, como já antes demonstrei que **nada pode ser criado do nada** e que nada do que surgiu pode voltar ao nada, devem ser de matéria imperecível os elementos a que tem, no fim de tudo, de voltar a matéria para que possa bastar à renovação das coisas. São, portanto, os elementos, sólidos e simples, nem de outro modo poderiam, conservando-se através das idades, ter renovado tudo desde tempos infinitos. (LUCRÉCIO, 1985, p. 96, grifo nosso).

Para melhor compreender esse ponto de vista em *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, é preciso considerar que o protagonista menciona com frequência o conceito lucreciano sobre a possível eternidade da matéria, do qual *a matéria volta a ser matéria*. Lucrécio, descrevendo o processo natural do ciclo da vida, da eternidade da matéria *versus* finitude da vida, gerando o repetitivo processo da transformação/destruição que leva à reprodução e renascimento de todas as coisas, confirma, explicitamente, a representação do materialismo em Foscolo, na irrefreável transformação das coisas e da lei universal da natureza que destrói para mais uma vez reproduzir *ad aeternum*. É o caso da carta de 13 de maio de 1798, na qual Jacopo Ortis narra:

*Mi sono trovato su la montagnuola presso la chiesa: suonava la campana de' morti, e il presentimento della mia fine trasse i miei sguardi sul cimiterio dove ne' loro cumuli coperti di erba dormono gli antichi padri della villa - Abbiate pace, o nude reliquie: **la materia è tornata alla materia; nulla scema, nulla***

irmão de Cícero chamado Quinto. Segundo outras fontes, o trabalho foi feito pelo próprio Cícero, que tinha pelo poeta do materialismo profunda admiração (JOYAU; RIBBECK, 1985, p. 17).

*crece, nulla si perde quaggiù; tutto si trasforma e si riproduce - umana sorte!
men felice degli altri chi men la teme.*²³ (FOSCOLO, 1997, p. 81, grifo nosso).

Para Lucrécio (1985, p. 69), a vida se realiza no eterno movimento e na combinação dos átomos para formar os corpos compostos: “Estas moléculas primordiais são indestrutíveis e simples, sem forma, a fim de se poderem transformar em todas as coisas. Nem a matéria nem o espaço têm limites além daqueles que recebem um do outro; é sobre isso que repousa a eternidade da natureza.” A morte, para o filósofo, é “a dissolução dos átomos no ser vivo” (LUCRÉCIO, 1985, p. 69), condição esta que abraça todo ser que possui vida, e “[...] a natureza não é mais do que uma perpétua agitação, um nascer e um morrer perpétuos.” (LUCRÉCIO, 1985, p. 70). Desse modo, é inútil cogitar a possibilidade de existir vida após a morte, posto que ao corpo não é dada a capacidade de nascer por si próprio,

[...] nem cresce nem parece durar depois da morte. Não é como a água que perde o vapor que lhe foi dado e nem por isso fica destruída, mas permanece intata: não é, digo eu, do mesmo modo que os órgãos podem suportar, abandonados, a retirada da alma: perecem profundamente abalados e em podridão se abatem. (LUCRÉCIO, 1985, p. 152).

Em tais princípios, é possível observar que a alma e o espírito são de natureza material, havendo uma ligação que os influencia mutuamente. Vale lembrar que, mesmo refletindo sobre a concepção materialista e atomista de todo ser que possui vida, os epicuristas não negam a existência dos deuses, da mesma forma como não a defendem. Para estes filósofos, os deuses podem até existir, mesmo de forma material, mas, se existem, eles não se importam com os seres humanos e não interferem no seu percurso, o que resulta na descrença do conceito *destino* como algo traçado pelos deuses, representado tão fortemente nas tragédias gregas. O pensamento de Lucrécio (1985, p. 68) busca analisar o princípio do prazer que leva a humanidade à crença no sagrado como uma sublime fuga, “[...] porque, se os homens vissem diante de si fim certo de seus males, teriam a força de resistir às superstições e às ameaças dos padres; sentem-se impotentes porque julgam que têm de sofrer depois da morte castigos eternos.” Diante do reconhecimento da efemeridade de tudo que possui vida, o filósofo mais uma vez questiona:

²³ “Eu estava sobre o pequeno monte junto à igreja: soava os sinos dos mortos, e o pressentimento do meu fim atraiu meu olhar para o cemitério onde, em montes cobertos de grama, dormem os antigos antepassados do vilarejo – Fiquem em paz, ó nuas relíquias: **a matéria retornou à matéria; nada diminui, nada cresce, nada se perde aqui embaixo; tudo se transforma e se reproduz – destino humano!** Menos infeliz quem menos o teme.” (FOSCOLO, 2015, p. 95-96, grifo nosso).

E tu ainda hás de duvidar e ainda te hás de indignar porque vais morrer? Estás ainda vivo e vendo e, no entanto, a tua vida é morta porque estragas, dormindo, a maior parte do tempo e acordado ressonas, não deixas de ver sonhos, trazes a alma atormentada por vãos receios e não podes encontrar nunca a origem do mal quando, pobre de ti, te perseguem inúmeros cuidados e vagueias, como flutuando, ao sabor dos erros do teu espírito. (LUCRÉCIO, 1985, p. 170-171).

Em vários momentos da narrativa de *Ultime lettere di Jacopo Ortis* é possível visualizar tal aspecto da concepção materialista de Lucrécio, como na já citada carta de 13 de maio de 1798, na qual Jacopo questiona a existência de Deus, que teria ao mesmo tempo trazido à Terra a Virtude, sua filha primogênita, e a Desventura. O materialismo foscoliano é aqui representado mesclando-se à imagem do bosque de pinheiros e ao pressentimento do seu fim, quando *a matéria volta à matéria*:

*- Sposato mi sdraiai boccone sotto il boschetto de' pini, e in quella muta oscurità, mi sflavano dinanzi alla mente tutte le mie sventure e tutte le mie speranze. Da qualunque parte io corressi anelando alla felicità, dopo un aspro viaggio pieno di errori e di tormenti, mi vedeva spalancata la sepoltura dove io m'andava a perdere con tutti i mali e tutti i beni di questa inutile vita. E mi sentiva avvilito e piangeva perché avea bisogno di consolazione - e ne' miei singhiozzi io invocava Teresa.*²⁴ (FOSCOLO, 1997, p. 81).

O desespero do protagonista se intensifica à medida que a possibilidade de construir uma vida com Teresa torna-se cada vez mais distante. Nas cartas enviadas a Lorenzo, intensifica-se a ideia de Teresa como *companheira de sepulcro*, causando a impressão de que esses pensamentos envolvem Jacopo por imaginá-la como morta, para se tornar eternamente sua, como narrado na carta de 27 de maio de 1798. Nesta, está manifestada explicitamente a ideia extrema do suicídio, pois Jacopo reflete acerca da sua mortalidade, e seu sofrimento e desesperança o levam a querer *sair do inferno da vida*, chegando quase satirizar a sua condição e a condição de todos os homens:

[...] e quando mi sento tuonare nell'anima quella tremenda sentenza: Non sarò vostra mai; io trapasso di furore in furore, e medito delitti di sangue. [...] io ti morirò a' piedi; ma tutto tuo, e sapendo che pur t'ho lasciata innocente – ma

²⁴ “- Exausto, deitei-me de bruços no bosque de pinheiros, e, naquela muda escuridão, desfilavam na minha mente todas as minhas desventuras e todas as minhas esperanças. Para qualquer parte que eu corresse desejando a felicidade, depois de uma amarga viagem cheia de erros e de tormentos, eu via escancarada a sepultura onde acabaria, com todos os males e todos os bens desta inútil vida. E me sentia abatido e chorava porque tinha necessidade de consolo - e aos soluços eu invocava Teresa.” (FOSCOLO, 2015, p. 96).

*insieme infelice! Tu, se non potrai essermi sposa, mi sarai almeno compagna nel sepolcro. Ah no; la pena di questo amore fatale si rovesci sopra di me. Ch'io pianga per tutta un'eternità; ma che il cielo, o Teresa, non voglia che tu sia lungamente per mia cagione infelice! [...] **Tu non se'immortale. Or via, soffriamo dunque; e sino agli estremi - uscirò, uscirò dall'inferno della vita; e basto io solo: a questa idea rido e della fortuna, e degli uomini, e quasi della onnipotenza di Dio.***²⁵ (FOSCOLO, 1997, p. 93-94, grifo nosso).

Na carta de 27 de agosto de 1798, escrita em Florença, Jacopo retoma o tema político da peregrinação às tumbas dos grandes italianos, e visita a Igreja de Santa Cruz, onde estão enterrados ilustres italianos, como Michelangelo, Galileo e Maquiavel; citada nos versos d'*Os Sepulcros*. O materialismo foscoliano mostra-se bastante evidenciado e é assim explicado por Gleiton Lentz (2009, p. 361):

[...] à visão materialista da morte como “nada eterno”, [Foscolo] contrapôs a ilusão de uma sobrevivência garantida pelos sepulcros que, se de um lado, preservam os vínculos familiares e os valores, isto é, aqueles valores que inspiram os homens a cumprir “nobres empresas” (pátria, glória, heroísmo), por outro, se constituem em matéria de poesia, poesia imortal que “vence o silêncio de incontáveis séculos” e a própria morte, consentindo uma sobrevivência ideal aos mortos.

Na já citada carta de 20 de março de 1799, nos momentos finais do destino do protagonista, é notável o pensamento atomista desenvolvido por Foscolo ao representar o seu personagem. Jacopo se questiona sobre o que é a vida, o que ele mesmo é, o que é o mundo e o que ele faz nele; chega à conclusão, novamente, da sua pequenez diante de tudo, e percebe-se como um átomo:

Io non so né perché venni al mondo; né come; né cosa sia il mondo; né cosa io stesso mi sia. E s'io corro ad investigarlo, mi ritorno confuso d'una ignoranza sempre più spaventosa. Non so cosa sia il mio corpo, i miei sensi, l'anima mia; e questa stessa parte di me che pensa ciò ch'io scrivo, e che medita sopra di tutto e sopra se stessa, non può conoscersi mai. Invano io tento di misurare con la mente questi immensi spazj dell'universo che mi circondano. Mi trovo

²⁵ “[...] e quando ouço trovoar na alma aquela terrível sentença *Jamais serei sua*; eu passo de furor em furor e planejo delitos de sangue. [...] eu morrerei aos seus pés, mas todo seu e sabendo que a deixei inocente – mas ao mesmo tempo infeliz! Se você não puder se casar comigo, será ao menos minha **companheira na sepultura**. Ah, não, que a pena deste amor fatal se volte contra mim. Que eu chore por toda a eternidade, mas que o céu, ó Teresa, não queira que você seja infeliz por muito tempo, nem por minha causa! [...] **Você não é imortal**. Agora vamos, soframos, portanto; e até os extremos – sairei, sairei do inferno da vida, e basta eu somente: **a essa ideia rio da sorte, dos homens e quase da onipotência de Deus.**” (FOSCOLO, 2015, p. 110-111, grifo nosso).

*come attaccato a un piccolo angolo di uno spazio incomprensibile, senza sapere perché sono collocato piuttosto qui che altrove; o perché questo breve tempo della mia esistenza sia assegnato piuttosto a questo momento dell'eternità che a tutti quelli che precedevano, e che seguiranno. Io non vedo da tutte le parti altro che infinità le quali mi assorbono come un atomo.*²⁶ (FOSCOLO, 1997, p. 174).

Por fim, na carta de 25 de março de 1799, escrita poucas horas antes da sua morte, Jacopo acrescenta esse proscrito à última carta que deixa a Lorenzo. Na carta de adeus à Teresa, ele afirma que levará o retrato da jovem com ele, sobre o peito, para ser enterrado com o seu cadáver. Percebe-se aqui, novamente, a visão esperançosa, ainda que vã, de Teresa como sua companheira de sepulcro. O materialismo é aqui celebrado também no pedido final de Jacopo, de que seu cadáver não receba qualquer tipo de funeral ou lápide: “*Fa ch'io sia sepolto, così come sarò trovato, in un sito abbandonato, di notte, senza esequie, senza lapide, sotto i pini del colle che guarda la chiesa. Il ritratto di Teresa sia sotterrato col mio cadavere.*”²⁷ (FOSCOLO, 1997, p. 186).

Considerações finais

Nas cartas de Jacopo Ortis é possível encontrar o tema *morte* representado em um considerável número e em diversos aspectos: morte de toda esperança; morte dos sonhos de pátria; morte do amor e das crenças do protagonista. É visível ainda uma possibilidade quase que paradoxal entre a crença no divino e no material, crença essa presente nos epicuristas, os quais acreditam na finitude da alma com a morte, embora também acreditam na existência dos deuses, mesmo que estes não atuem sobre o mundo ou sobre os humanos. A morte, no romance analisado, é ora vista como um *sacrifício*, o que remete à visão mítica e religiosa, ora em contraste com a concepção materialista da eternidade da matéria *versus* a finitude da vida. Como procuramos demonstrar nas suas falas, Jacopo Ortis ecoa termos específicos que remetem ao poeta latino, sendo, portanto, viável

²⁶ “Eu não sei nem por que vim ao mundo, nem como, nem o que é o mundo, nem o que eu mesmo sou para mim. E se eu corro para investigá-lo, retorno confuso por uma ignorância cada vez mais assustadora. Não sei o que são o meu corpo, os meus sentidos, a minha alma, e essa mesma parte de mim que pensa naquilo que escrevo e que medita sobre tudo e sobre si mesma não pode se conhecer jamais. Em vão tento medir com a mente estes imensos espaços do universo que me circundam. Encontro-me como que ligado a um pequeno canto de um espaço incomprensível, sem saber por que estou aqui em vez de em outro lugar; ou por que este breve tempo da minha existência foi destinado a este momento da eternidade e não a todos os que o precederam e que o seguirão. Eu não vejo por todos os lados senão infinitudes que me absorvem como um átomo.” (FOSCOLO, 2015, p. 213).

²⁷ “Faça com que eu seja sepultado em um local abandonado como aquele em que serei encontrado, à noite, sem exéquias, sem lápide, sob os pinheiros da colina voltada para a igreja. Que o retrato de Teresa seja enterrado com meu cadáver.” (FOSCOLO, 2015, p. 230).

afirmar que o materialismo foscoliano tem, em partes, alicerces no pensamento do atomismo, levado à Roma clássica por Lucrecio. O materialismo foscoliano traz um olhar complexo acerca da morte, mas, ao mesmo tempo, lógico: por um lado, leva o leitor à esfera dos sonhos e ideais, dos vínculos aos antepassados, do respeito à terra e ao solo em que se nasce, das esperanças, das paixões e do amor; por outro lado, o traz de volta à realidade da eterna condição humana. Porém, no nosso entendimento, a interpretação do tema da morte em *Ultime lettere di Jacopo Ortis* não foi esgotada neste estudo e deve ser observada a partir de diferentes significados.

SIMONI, K.; BEZ BATTI, K. Death as portrayed in *Ultime lettere di Jacopo Ortis*: a look at the foscolian materialism. **Itinerários**, Araraquara, n. 43, p. 135-154, jul./dez. 2016.

■ **ABSTRACT:** *Ugo Foscolo (1778-1827) was already well known in Italy when he wrote his epistolary novel Ultime lettere di Jacopo Ortis (1802-1817); this was the piece, nonetheless, which would end up immortalizing him. Within this novel, Foscolo portrays the intricate period in which Italy, marked by the Napoleonic government, was inserted – reflecting thereby upon themes such as the human condition, the value of the classics, the necessity of a national ideal, friendship, and love. Death permeates such issues, and it consists in the specific focus of this study – as we aim at verifying Foscolo’s materialism under the light of Lucretius’ atomist philosophy. A brief parallel between Foscolo and the historic context is primarily traced, as a necessary path for one to access how death is addressed within the novel; afterwards, how such death is therein represented is also discussed. At a final moment, the focus shifts to the manner of how Foscolian materialism is related to Lucretius’ philosophic doctrine (1st century B.C.), which might be visualized in the poem De rerum natura. The research corpus comprises the letters from October the 11th, 13th, and 26th, November the 12th and 20th, and December the 11th, 1797; May the 13th, 1798; and March the 5th, 14th, and 25th, 1799.*

■ **KEYWORDS:** *Ultime lettere di Jacopo Ortis. Death. Materialism. Lucretius.*

REFERÊNCIAS

ANSELMINI, G. M. **Perfil storico della letteratura italiana**. 4.ed. Milano: Sanzoni, 2008.

ARIÈS, P. **História da morte no ocidente**. Tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BUONAFINA, M. T. **As “Ultime lettere di Jacopo Ortis”, de Ugo Foscolo**: análise acompanhada de tradução comentada e anotada. 2007. 206 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-13082007-151702/pt-br.php>>. Acesso em: 17 fev. 2015.

CHARTIER, R. **A história ou a leitura do tempo**. Tradução Cristina Antunes. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

COULANGE, F. **A cidade antiga**: estudos sobre o culto, o direito, as instituições da Grécia e de Roma. Tradução Jonas Camargo Leite e Eduardo Fonseca. 12. ed. São Paulo: Hemus, 1975.

DE CAPRIO, V. **Progetto letteratura**: l’età napoleonica e del risorgimento. Torino: Einaudi Scuola, 2003.

ENEI, B. **Aulas de literatura italiana e desafios críticos**. Ponta Grossa: Todapalavra, 2010.

FOSCOLO, U. **Ultime lettere di Jacopo Ortis**. A cura di Giuseppe Nicoletti. Firenze: Giunti, 1997.

_____. **Lettere d’amore**. A cura di Guido Bezzola. 2. ed. Milano: Bur Rizzoli, 2006.

_____. **As últimas cartas de Jacopo Ortis**. Tradução Andréia Guerini e Karine Simoni. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2015.

JOYAU, E.; RIBBECK, G. Introdução. In: EPICURO et al. **Antologia de textos/ Epicuro. Da natureza/ Tito Lucrécio Caro. Da república/ Marco Túlio Cícero. Consolação a minha mãe Hélivia; Da tranquilidade da alma; Medéia; Apocoloquintose do divino Cláudio/ Lúcio Aneu Sêneca. Meditações/ Marco Aurélio**. Traduções e notas de Agostinho da Silva et al., estudos introdutórios de E. Joyau e G. Ribbeck. Contêm vida e obra de Epicuro, Lucrécio, Cícero, Sêneca e Marco Aurélio. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985. p. 17-28. (Os pensadores, v. 5).

LENTZ, G. Dei Sepolcri/Os Sepulcros. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 361-381, jul./dez. 2009.

LUCRÉCIO. Da natureza. In: EPICURO et al. **Antologia de textos/ Epicuro. Da natureza/ Tito Lucrécio Caro. Da república/ Marco Túlio Cícero. Consolação a minha mãe Hélivia; Da tranquilidade da alma; Medéia; Apocoloquintose do divino Cláudio/ Lúcio Aneu Sêneca. Meditações/ Marco Aurélio**. Traduções e notas de Agostinho da Silva et al., estudos introdutórios de E. Joyau e G. Ribbeck. Contêm vida e obra de Epicuro, Lucrécio, Cícero,

Sêneca e Marco Aurélio. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985. p. 82-280. (Os pensadores, v. 5).

MILZA, P. **Storia d'Italia**: dalla preistoria ai giorni nostri. Milano: Corbacci, 2006.

PALUMBO, M. **Saggi sulla prosa di Ugo Foscolo**. Napoli: Liguori, 1994.

RAIMONDI, E. **Romanticismo italiano e romanticismo europeo**. Milano: Bruno Mondadori, 1997.

TERZOLI, M. A. **Con l'incantesimo della parola**: Foscolo scrittore e critico. Roma: Edizioni Di Storia e Letteratura, 2007.

VERDENELLI, M. **Foscolo**: una modernità al plurale. Roma: Anemone Purpurea, 2007. 442 p.

Recebido em 30/11/2016

Aceito para publicação em 03/05/2017



EM BUSCA DE UM *ETHOS* SICILIANO

Fabiano Dalla BONA*
Roberta BARNI**

- **RESUMO:** Servindo-se do conceito de *ethos* de Mainguenau, o presente artigo procura delinear, mediante a análise do discurso literário de alguns escritores sicilianos, a seguir aceito, reiterado e retransmitido pelos próprios habitantes da ilha, os diversos *ethé* ligados à ilha mediterrânea, partindo da clareza de que uma ‘identidade’ e um ‘caráter’ típicos nada mais são do que um discurso, ou melhor, discursos, em que tais características, conforme a época e o autor, vieram a ter denominações diferentes.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Discurso literário e identidade. Identidade siciliana. *Sicilianismo*. *Sicilitudine*. *Sicilianitudine*.

A difícil definição de uma identidade siciliana

Se definir o conceito de identidade é, por si só, uma difícil tarefa, definir uma identidade siciliana é ainda mais complicado. Entre os próprios sicilianos as perspectivas sobre a Sicília são múltiplas e variadas; todavia as tradicionais representações da ilha, criadas e transmitidas pelos viajantes do *Grand Tour*, ainda persistem no imaginário. O caso da Sicília é apenas um dentre muitos outros de implicação consensual da história e da imagem em seus processos identitários.

A Sicília é a maior ilha do Mediterrâneo e um vasto tabuleiro de lendas e de lugares comuns. Sua posição estratégica fez dela, ao longo dos séculos, cobiçado alvo de conquista. Descrita por Fernand Braudel (2010, p. 157) como “um continente em miniatura”, a ilha tem todas as qualidades necessárias para ser um terreno propício à reivindicação de especificidades na construção de uma identidade.

Luigi Pirandello (1867-1936) afirmava que os sicilianos sofriam de uma solidão cruel, numa sociedade que funcionava conforme regras bem peculiares. Ele descreve o caráter dos sicilianos em um discurso que pronunciou em 1920, por

* UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Departamento de Letras Neolatinas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-917 – fdbona@gmail.com

** USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – rbarni@usp.br

ocasião do octogésimo aniversário de Giovanni Verga (1840-1922), reproduzido mais tarde por Sciascia (2004, p. 863):

Tutti i siciliani in fondo sono tristi, perché hanno quasi tutti un senso tragico della vita e anche quasi una istintiva paura di essa oltre quel breve ambito del covo, ove si senton sicuri e si tengono appartati. Avvertono con diffidenza il contrasto tra il loro animo chiuso e la natura intorno, aperta, chiara di sole, e più si chiudono in sé, perché di quest'aperto, che da ogni parte è il mare che li isola, cioè li taglia fuori e li fa soli, diffidano, e ognuno è e si fa isola a sé, e da sé si gode, ma appena, se l'ha, la sua poca gioia, da sé, taciturno e senza cercar confronti, si soffre il suo dolore spesso disperato.¹

Sciascia (2004) acrescenta que os sicilianos não desconfiam do mar e da sua natureza isolante, mas sim daquele mar que consentiu que a ilha fosse invadida e conquistada repetidas vezes no curso dos séculos. A insegurança é a componente primária da sua história: o medo, em sua concepção histórica tornou-se existencial, tendendo a desaguar numa forte tendência ao isolamento voluntário e à solidão. Por outro lado, a própria insularidade é vivida pelos sicilianos como um privilégio: é exatamente dessa convicção que nascem a alienação e aquela “loucura” em sentido pirandelliano, e é assim que eles amadurecem antigos comportamentos de presunção e de arrogância. Sciascia (2004, p. 604) afirma que “[...] é na história que se deve procurar a explicação das peculiaridades sicilianas.” Daqui emerge o primeiro importante conceito ideológico: o de *sicilianismo*.

Sicilianismo e ideologia sicilianista

Embora a história nunca lhe tenha permitido tornar-se realidade, o mito da nação siciliana tem origens antigas e atravessou muitos séculos. O Movimento da Independência Siciliano (MIS), ativo em 1943 e refundado em 2004, confirma sua persistência. Ao longo dos séculos, uma *ideologia sicilianista* cujo principal objetivo era o de afirmar a primazia da Sicília no pensamento e na civilização, foi impulsionado pela classe dominante e pelos estudiosos da sociedade insular. O século XIX, marcado por divergências entre a Sicília e Nápoles – capital do Reino das Duas Sicílias, deu nova direção e nova força à *ideologia sicilianista* colocando-o

¹ “No fundo todos os sicilianos são tristes porque possuem, quase todos, um sentido trágico da vida e também quase um medo instintivo dela, além daquele breve âmbito da toca onde se sentem seguros e se mantêm apartados. Percebem com desconfiança o contraste entre a sua alma fechada e a natureza ao redor, aberta, iluminada pelo sol, e fecham-se ainda mais em si porque desconfiam deste aberto, que por todos os lados é o mar que os isola, isto é, os deixa de fora e os torna solitários, desconfiam, e cada um é, e se torna ilha apartada, e consigo próprio desfruta, mal e mal – se a tiver – a sua pouca alegria, sozinho, taciturno e sem procurar cotejos, sofre sozinho a própria dor, não raro desesperada.” (SCIASCIA, 2004, p. 863, tradução nossa).

a serviço de uma reivindicação independentista. Os *sicilianistas* defendiam principalmente a ideia de que a falta de capacidade de emancipação da ilha devia ser procurada fora dela: a responsabilidade pelo subdesenvolvimento recaía sobre os opressores dos sicilianos – napolitanos, setentrionais ou estrangeiros – julgados culpados de terem deserdado e ultrajado a ilha ao longo da história (MARINO, 1988, p. 166).

A **ideologia sicilianista** do século XIX teve profunda implicação na construção identitária da ilha, pois forneceu o material histórico e antropológico necessário à sua edificação. Essa abundante contribuição permitiu à Sicília provar a sua singularidade e seu poder, além de reivindicar um estatuto diferente, independente e autônomo daquele imposto pelas nações às quais, historicamente, pertenceu, em nome de um direito à diferença fundado na autenticidade irreduzível de sua cultura e de suas tradições.

A Unificação italiana de 1860 forçou a **ideologia sicilianista** a modificar os seus parâmetros e a se adaptar às mudanças de autoridade nas novas relações de força, agora impostas por um centro de poder muito distante: o Piemonte, com capital em Turim. Ao modificar as relações de poder, o evento unificador impeliu a Sicília a se reposicionar no panorama cultural, político e econômico da nova nação. As primeiras pesquisas e enquetes publicadas após 1860 condenaram a ilha a uma inquietante alteridade e marcaram profundamente na consciência dos italianos a imagem de um Sul retrógrado, delinquente e bárbaro, congelado na tradição, na qual recorrem estereótipos dos quais, em seguida, as mídias, os manuais escolares e a própria literatura se apropriaram e disseminaram.

Os sicilianos sentiram desde aquele momento a urgência de defender a ilha e de provar que ela era dotada de uma história e de uma cultura de antigas raízes e de prestígio, além de possuir traços de caráter atípicos, que mereciam ser valorizados.

O desejo de demonstrar a especificidade da comunidade insular no tempo e no transcender dos eventos dos quais ela fora vítima permitiram, também, a legitimação da vontade expressa dos sicilianos de mudar o lugar que ocupavam nas relações de poder pós-Unificação. A necessidade de definir essa identidade siciliana acabou por criar um léxico de caráter identitário, como testemunham os vocábulos *sicilianismo*, *sicilitudine* e *sicilianità*. Esses neologismos são partícipes do processo de identidade, pois tiveram por missão representar as especificidades sicilianas, expressando suas diferenças ante as culturas do continente e, por vezes, unificando seus membros em torno de um projeto político nacionalista e/ou de autonomia. Todavia é prudente não confundir **ideologia sicilianista** com *sicilianismo*.

De acordo com o dicionário de Tullio De Mauro (1999, p. 588), o termo *sicilianismo* tem o primeiro uso registrado em 1864, logo depois da unificação da península, portanto. Ali, está definido como: “O movimento político e atitude intelectual que reivindica autonomia cultural e política da Sicília frente ao resto da Itália.” Outros dicionários italianos consagrados afirmam ser o *sicilianismo* tão

somente um fenômeno linguístico que indica a entrada de uma palavra ou frase do dialeto siciliano em outro dialeto ou na língua italiana, ou de um vocábulo ou locução típicos do dialeto siciliano.

O *sicilianismo* é um subproduto da *ideologia sicilianista* elaborado pelas classes dominantes locais logo após a unificação. Depois dela, a crise do mito da “nação siciliana” relegou esse novo termo a um papel meramente apologético: ele vinculava a crença de que a ilha jamais poderia se emancipar por culpa do Norte da Itália, e pretendia defender a honra dos sicilianos ultrajados e explorados pelos novos concidadãos, além de denunciar os erros e a violência infligidos pelo novo Estado. Os pensadores do *sicilianismo* contestaram, por exemplo, a luta contra o *brigantaggio* e recusaram os primeiros resultados dos inquéritos parlamentares sobre a Sicília, como aquela de Leopoldo Franchetti (1847-1917) e Sidney Sonnino (1847-1922), que a julgaram atrasada (FRANCHETTI; SONNINO, 1925).

Não obstante a ideologia defendida pelo *sicilianismo* pós-unitário ter sido contestada por inúmeros intelectuais, ela teve um papel importante na construção da identidade siciliana, pois, de um lado, dotou a ilha de uma história e de uma cultura voltadas, por natureza, a suscitar um sentimento identitário, e por outro, continuou a influenciar as teses dos sulistas e o discurso de construção identitária no século XX.

A construção identitária exigiu uma reescritura da história da Sicília. Autores como Michele Amari (1806-1889) revisitaram períodos culturalmente eminentes da ilha, como a ocupação árabe e o período árabe-normando, que fizeram dela um local de convivência pacífica entre culturas tão diferentes. Em 1843, Amari publicou uma nova edição de sua obra *La guerra del vespro siciliano*, sobre as chamadas Vésperas Sicilianas de 1282, fato histórico transformado em mito e interpretado como a primeira manifestação de identidade daquele povo. A obra foi publicada em Paris, um ano após o exílio do autor, causado pela polêmica das ideias autonomistas e revolucionárias que seu estudo defendia.

No plano antropológico, os trabalhos dos demopsicólogos e antropólogos sicilianos Salvatore Salomone Marino (1847-1916), Serafino Amabile Guastella (1819-1899) e Giuseppe Pitre (1841-1916)² dotaram a Sicília de um vasto repertório de tradições, usos e costumes, provérbios, cantos populares e lendas. Vários estudos linguísticos foram também realizados, como nas obras de Innocenzio Fulci (1789-1856), Corrado Avolio (1843-1905) e Antonino Traina (1819-1897)³.

A análise do *sicilianismo* desenvolveu-se principalmente nos escritos de Leonardo Sciascia, que criticou um certo *sicilianismo* tendente à exaltação, em oposição à tese de Giovanni Gentile (1875-1944) de “uma Sicília sequestrada”⁴,

² Cf. Salomone-Marino (1870), Guastella (1882) e Pitre (1872).

³ Cf. Fulci (1855), Avolio (1882) e Traina (1868).

⁴ “*L'isola era stata sempre sequestrata, a causa del mare e della scarsezza dei commerci, da ogni*

isto é, extirpada do movimento da cultura europeia. Sciascia prefere falar de “uma insularidade de alma dos sicilianos”, retomando as palavras de Lampedusa (2011 p. 181)⁵, ou, ainda, de *sicilitudine* como consequência da sucessão de dominações, causa de um certo medo em relação ao estrangeiro que, com o tempo, se tornou existencial; uma insularidade cujos efeitos negativos são revertidos em positivos:

*L'insicurezza è la componente primaria della storia siciliana; e condiziona il comportamento, il modo di essere, la visione della vita – paura, apprensione, diffidenza, chiuse passioni, incapacità di stabilire rapporti al di fuori degli affetti, violenza, pessimismo, idealismo – della collettività e dei singoli. [...] E a un certo punto l'insicurezza, la paura, si rovesciano nell'illusione che una siffatta insularità, con tutti i condizionamenti, le remore e le regole che ne discendono, costituisca privilegio e forza là dove negli effetti, nella esperienza, è condizione di vulnerabilità e debolezza. E ne sorge una specie di alienazione, di follia, che sul piano della psicologia e del costume produce atteggiamenti di presunzione, di fierezza, di arroganza.*⁶ (SCIASCIA, 2004, p. 963-964).

Desafiado por seu passado, por seu sentido político e suas origens aristocráticas, o termo *sicilianismo* representa mais uma corrente identitária do que uma verdadeira definição de identidade. No entanto, o campo semântico do termo “identidade” foi enriquecido com novas palavras dispostas a cobrir essa função: os termos *sicilianità* e *sicilitudine* expressam uma condição mais adequada, mais coerente com a mentalidade do siciliano, e foram beneficiados com o apoio dos maiores nomes da literatura local. Essas duas palavras destacam o envolvimento de literatura siciliana em seu processo identitário.

A literatura a serviço da identidade siciliana: *sicilianità* e *sicilitudine*

A literatura siciliana desempenhou um papel importante na fundação da identidade local e na reabilitação de sua cultura; além de contribuir significativamente

relazione col resto del mondo.” [A ilha sempre fora sequestrada, por causa do mar e da escassez de comércios, de qualquer relação com o resto do mundo.] (GENTILE, 1963, p. 5, tradução nossa).

⁵ “*una terrificante insularità di animo*” [uma espantosa insularidade de alma], diz literalmente Lampedusa (2011 p. 181, tradução nossa).

⁶ “A insegurança é a componente primária da história siciliana; e condiciona o comportamento, o modo de ser, a visão da vida – medo, apreensão, desconfiança, paixões fechadas, incapacidade de estabelecer relações para além dos afetos, violência, pessimismo, idealismo – da coletividade e dos indivíduos. [...] e a certa altura a insegurança, o medo, se revertem na ilusão que tal insularidade, com todos os condicionamentos, as hesitações e regras que dela derivam, constituem o privilégio e a força quando nos efeitos e nas experiências é condição de vulnerabilidade e fraqueza. E disto surge uma espécie de alienação, de loucura, que no plano da psicologia e dos costumes produz posturas de presunção, de orgulho, de arrogância.” (SCIASCIA, 2004, p. 963-964, tradução nossa).

para o prestígio da literatura italiana, ela também colaborou ativamente na criação de uma memória coletiva, além de influenciar consideravelmente na identificação daquelas características consideradas tipicamente sicilianas.

A participação da literatura na reinvenção dos elementos que compõem a memória coletiva da Sicília e habilita seus indivíduos a formar uma rica representação do próprio patrimônio é evidente. No entanto, nota-se que a identidade siciliana é, não raro, construída em histórias de ficção, alimentada por mitos e estereótipos literários. Basta lembrar a Sicília de Giovanni Verga (1840-1922) como ilha-refúgio, cujo isolamento permitiu a manutenção de caracteres primitivos da própria sociedade; ou a de Elio Vittorini (1909-1966) como um arquétipo absoluto e purificado que contém a verdade do mundo; também há aquela Sicília atemporal de Gesualdo Bufalino (1920-1996) e Giuseppe Bonaviri (1924-2009), ou ainda aquela de homicídios e máfia, de Leonardo Sciascia (1921-1989) e Andrea Camilleri (1925-). Essa impregnação foi tão forte que especialistas em literatura italiana, como Francesco De Sanctis (1817-1883), deduziram que a identidade siciliana foi elaborada por sua própria literatura. Segundo esse historiador da literatura, foi graças ao cruzamento das culturas árabe e normanda que a ilha viveu seu apogeu cultural, e seu vulgar cantado e escrito, que ainda não era o dialeto siciliano nem a língua italiana, foi um elemento que marcou a imaginação e despertou uma vida moral e intelectual. “A Sicília tornou-se o centro da cultura italiana.” (DE SANCTIS, 1870, p. 6).

A abundância de obras literárias escritas sobre a ilha, após 1860, revela a atenção que os autores deram às temáticas relativas a ela. A Sicília é um *leitmotiv* constante na produção literária local, uma verdadeira obsessão através da qual os autores questionam, sem solução de continuidade, a própria condição de sicilianos. Malatesta (2000, p. 16) interpretou essas tematizações obsessivas como a causa de uma identidade dúbia: “Os escritores sicilianos falam constantemente da própria terra porque não sabem exatamente quem são.”

Sicilianità

Nec tecum nec sine te vivere possum. A citação de Ovídio (*Amores*, 3, 11, 39), depois retomada no famoso epigrama de Marcial (XII, 46), aparece no ensaio de Sciascia de 1989:

Sicché alla domanda: “come si può essere siciliano?” un siciliano può rispondere: “con difficoltà”. Questa difficoltà il siciliano Giuseppe Antonio Borgese ha condensato nel “nec tecum nec sine te vivere possum” dell’antico poeta... Scrittori come lo stesso Borgese e quelli che abbiamo nominato e altri che sono da ricordare e da leggere, l’hanno dispiegata nella loro opera; e poeti e anche pittori. E sono scrittori ed artisti che attraverso la particolarità e le

*particolarità della Sicilia hanno raggiunto l'universalità. E anche noi siamo qui, a viverla, questa dolorosa e gioiosa difficoltà: "né con te né senza di te posso vivere".*⁷ (SCIASCIA, 1989, p. 13).

Francesco Merlo define da seguinte forma a *sicilianità*:

*La sicilianità ne tiene in vita un'altra [Sicilia] dove nessuno ha mai messo piede: Sicilia è una voce, alla lettera S, dopo Shangri-la e prima di Spoon River; di quel Dizionario dei luoghi immaginari la cui consultazione scriveva Italo Calvino "è indispensabile". La Sicilia dunque non più come metafora ma come expediente, la projeção de un disagio arcaico e di una retorica da esule che ha trasformato una grande cultura in pregiudizio, l'intelligenza in furbizia, la letteratura in retorica. E bisognerebbe davvero che qualcuno, nel 2013 che arriva, avesse la forza di organizzare una rivoluzione culturale, una sorta di guerra di liberazione contro l'imperante, dilagante, ossessivo cretinismo sicilianista.*⁸ (MERLO, 2012).

Essa necessidade de identificação incentivou (e ainda incentiva) os escritores a tornarem-se os intérpretes da *sicilianità* e a inventarem um novo vocábulo capaz de definir a personalidade do siciliano. Falamos da criação de um *ethos* no sentido da análise do discurso de linha francesa, conforme a definição que oferece Maingueneau.

De Mauro (1999, p. 587) atribui à *sicilianità* as seguintes acepções: “ser siciliano”, “[...] particularidade daquilo que é verdadeiramente siciliano ou que é atribuído aos sicilianos na língua, na cultura, nos costumes e na civilização.”

Vocábulo solar, *sicilianità* pode ser considerado um termo identitário, pois supõe que cada siciliano carregue consigo um mundo hermético de valores com o qual ele acredita se identificar. A *sicilianità* implica a consciência e o orgulho de

⁷ “De modo que à pergunta: ‘como se pode ser siciliano?’ um siciliano pode responder: ‘com dificuldade’. Tal dificuldade do siciliano Giuseppe Antonio Borgese condensou no ‘*nec tecum nec sine te vivere possum*’ do antigo poeta... Escritores como o próprio Borgese e aqueles que citamos e aqueles que devemos lembrar e ler, a destrincharam em suas obras; e poetas e também pintores. E são os escritores e os artistas que através dos detalhes e dos detalhes da Sicília atingiram a universalidade. E nós também estamos aqui, a vivê-la, essa dolorosa e alegre dificuldade: ‘nem contigo nem sem ti posso viver’.” (SCIASCIA, 1989, p. 13, tradução nossa).

⁸ “A *sicilianità* alimenta outra Sicília, onde jamais ninguém pisou: Sicília é um verbete, na letra S, depois de Shangrilá e antes de Spoon River, naquele Dicionário de lugares imaginários cuja consulta, escrevia Italo Calvino, ‘é indispensável’. Portanto, a Sicília não mais como metáfora, mas como expediente, a projeção de um desconforto arcaico e de uma retórica de exílio que transformou uma grande cultura em preconceito, a inteligência em esperteza, a literatura em retórica. E realmente seria preciso que alguém, no ano de 2013 que está chegando, tivesse a força de organizar uma revolução cultural, uma espécie de guerra de liberação contra o imperante, difuso, obsessivo cretinismo *sicilianista*.” (MERLO, 2012, tradução nossa).

sentir-se diferente. Ela reivindica a própria especificidade em contraste com aquela italiana. Os escritores sicilianos legaram à literatura italiana muitos testemunhos, fortes e densos dessa *sicilianità*.

A produção de obras dedicadas à Sicília é repleta de imagens e paisagens, de tradições, provérbios e lendas. As obras de Giovanni Verga (1840-1922), Federico De Roberto (1861-1927), Luigi Capuana (1839-1915), Vitaliano Brancati (1907-1954), Leonardo Sciascia (1921-1989), Gesualdo Bufalino (1920-1996), Vincenzo Consolo (1933-2012), Andrea Camilleri (1925-) e tantos outros, jamais cessaram de contar a Sicília e se inscrevem em uma dinâmica literária regionalista que foi garantia do sucesso dessas obras para além das fronteiras da ilha e da própria Itália.

Além de suas produções literárias, esses autores optaram por continuar as suas reflexões sobre a *sicilianità* e por fornecer um *corpus* de imagens e de representações através de seus livros, de caracteres folclóricos e antropológicos, de obras de caráter linguístico, glossários ou ainda por meio de entrevistas à imprensa.

Se os escritores sicilianos e os dicionários de língua italiana deram a possibilidade à *sicilianità* de definir e especificar aquela população, certos eruditos a contestaram. Borgese (2005, p. 24) indica que, para o escritor palermitano Michele Perriera, a *sicilianità* não tem sentido, a não ser que seja utilizada no plural. Considerando a Sicília a maior ilha mediterrânea, e também a mais populosa, e admitindo ainda a existência de diversidades linguísticas, culturais e econômicas em seu seio, os sicilianos poderiam partilhar, assim, uma identidade exclusiva, e/ou uniforme em todos os pontos? Bufalino procurou responder a essa pergunta intitulado sua antologia de *Le Cento Sicilie*.

Para Leonardo Sciascia, a *sicilianità* oferece uma definição do siciliano que lhe parece incompleta. A particularidade da condição humana e histórica daquela gente necessitaria de outra definição, e o termo que ele escolhe para representá-la é *sicilitude*.

Sicilitudine

Enquanto *sicilianità* determina o siciliano como um ser, *sicilitudine* é uma manifestação da personalidade daquele ser. A palavra é encontrada na maioria dos dicionários de língua italiana, sendo definida como “[...] conjunto dos costumes e dos comportamentos tradicionalmente atribuídos aos sicilianos.” (DE MAURO, 1999, p. 588).

Interrogando-se sobre a própria condição, os escritores sicilianos inventaram expressões intensas para tentar definir a identidade. Gesualdo Bufalino (1998, p. 10) descreve a condição da ilha como um “luxo difícil”; Pirandello (apud SCIASCIA, 1986, p. 216) afirma que os sicilianos são acometidos por uma “taciturnidade desesperadora”; e Sciascia (1989, p. 12) observa que é um lugar “difícil de compreender”.

O conceito de *sicilitudine*⁹, foi cunhado em 1959 pelo escritor, poeta e pintor futurista Crescenzo Cane (1930-2012), que conferiu ao termo uma acepção polemicamente marxista, apontando nele a chave para a compreensão profunda do fazer literário dos sicilianos. Vejamos os traços que o escritor considera pertinentes ao termo:

*Una grande cautela negli affari privati e l'estrema temerarietà in quelli pubblici; l'insicurezza come "componente primaria della storia siciliana" per le continue invasioni dal mare, radice di "paura, apprensione, diffidenza, chiuse passioni, incapacità di stabilire rapporti al di fuori degli affetti, violenza, pessimismo, fatalismo"; una specie di follia che taleinsicurezza e vulnerabilità traduce in un singolare complesso di superiorità; una vocazione al separatismo e all'indipendenza che, dando vita nei secoli a privilegi e franchigie, ha generato quella "coscienza giuridica astratta e involuta" che è alla base delle "facoltà causidiche e sofistiche" che già Cicerone attribuiva ai siciliani.*¹⁰ (ONOFRI, 2004, p. 70).

Por outro lado, a insegurança da ilha, sua vulnerabilidade, sua tendência ao separatismo e sua secular disponibilidade à ilusão de independência levaram as potências dominantes à concessão de privilégios aptos a dar a ilusão de independência a todos os sicilianos, bem como garantias concretas e benefícios à antiga classe aristocrática, que poderíamos chamar hoje de burguesia. Privilégios dos quais, como afirma Sciascia (2007. p.13), o povo jamais desfrutou, apesar de a cultura siciliana “ter se movido, e ainda se mover, a sua volta”.

Já Frétygné (1998, p. 866) resume as características da *sicilitudine* como

L'ensemble de données psychologiques et existentielles comme le souci de l'oisiveté, l'art de la sieste, l'obsession de la femme et de la virilité, le mépris du commerce, l'indifférence vis-à-vis du Christianisme, un rapport ambigu avec une nature à la fois belle et cruelle..., qui perdurent à travers les siècles, offrent

⁹ “La *sicilitudine* è una condizione dello spirito che scaturisce dalla paura e dalla solitudine che ti assale vivendo in Sicilia.” [A *sicilitudine* é um estado de espírito que se origina no medo e na solidão que te assalta, vivendo na Sicília.] (ZINNA, 1998, p. 137, tradução nossa).

¹⁰ “Uma grande cautela nos negócios privados e um extremo atrevimento naqueles públicos; a insegurança como ‘componente primária da história siciliana’ pelas contínuas invasões pelo mar, raiz de ‘medo, apreensão, desconfiança, paixões fechadas, incapacidade de estabelecer relações além dos afetos, violência, pessimismo, fatalismo’; uma espécie de loucura que essa insegurança e vulnerabilidade traduzem em um peculiar complexo de superioridade; uma vocação ao separatismo e à independência que, dando vida nos séculos a privilégios e franquias, gerou aquela ‘consciência jurídica abstrata e tortuosa’ que é a base das ‘faculdades solicitadoras e sofisticas’ que Cícero já atribuía aos sicilianos.” (ONOFRI, 2004, p. 70, tradução nossa).

*la possibilité de cette correspondance magique entre la Sicile actuelle et la Sicile éternelle.*¹¹

O historiador Correnti (2015) pondera os termos *sicilitudine* e *sicilianità* e, ao criticá-los por serem redutivos, afirma:

*Quanto al concetto di sicilitudine (o di sicilianitudine, o di isolitudine, come qualcuno ha fatto), esso è una particolare interpretazione del sicilianismo, ed è pedissequamente esemplata sulla parola francese négritude, che indica il complesso dei valori etnici e culturali propri delle popolazioni africane, come esaltazione della loro specifica nazionalità; ed è un termine che è stato coniato nel 1961 dal letterato palermitano Crescenzo Cane; ed è stato poi adoperato da critici come Natale Tedesco e da scrittori come Leonardo Sciascia: ma sono in molti gli studiosi siciliani, tra cui il sottoscritto, a rifiutare decisamente che il concetto di sicilitudine possa applicarsi alla Sicilia, perché esso si riduce ad una sorta di isolazionismo spirituale, fatto soprattutto di recriminazioni e di piagnistei, per cui la Sicilia si collocherebbe al di fuori del tempo e della storia, rimanendo un'entità a sé, e addirittura costituendo un mondo a parte: il che è concezione antistorica, come vedremo, e assolutamente arbitraria, che non ha alcun riscontro nella realtà degli accadimenti riguardanti la Sicilia, perché, come io ho documentato dal 1953 in tutte le mie pubblicazioni storiche, che oggi hanno raggiunto il non piccolo numero di novanta, per un totale di oltre ventimila pagine, la Sicilia ha sempre avuto una vocazione europea nella sua cultura.*¹²

¹¹ “O conjunto de dados psicológicos e existenciais como a preocupação de ociosidade, a arte da sesta, a obsessão pela mulher e pela virilidade, o desprezo pelo comércio, a indiferença face-a-face ao Cristianismo, uma relação ambígua com a natureza ao mesmo tempo bela e cruel... que perduram através dos séculos, oferecem a possibilidade dessa correspondência mágica entre a Sicília atual e a Sicília eterna.” (FRÉTIGNÉ, 1998, p. 866, tradução nossa).

¹² “Quanto ao conceito de *sicilitudine* (ou *sicilianitudine*, ou de *isolitudine* [*ilheitude*], como alguns fizeram), é uma interpretação peculiar do sicilianismo, e é servilmente calcada na palavra francesa *négritude*, que indica o conjunto dos valores étnicos e culturais próprios das populações africanas, como exaltação de sua específica nacionalidade. É um termo que foi cunhado em 1961 pelo literato palermitano Crescenzo Cane; e depois foi adotado por críticos como Natale Tedesco e por escritores como Leonardo Sciascia: mas são muitos os estudiosos sicilianos, dentre os quais me incluo, a recusar decididamente que o conceito de *sicilitudine* possa aplicar-se à Sicília, pois ele se reduz a uma espécie de isolacionismo espiritual, feito principalmente de recriminações e de queixas, pelos quais a Sicília se colocaria fora do tempo e da história, permanecendo uma entidade em si, e até mesmo constituindo um mundo à parte. Trata-se de uma concepção anti-histórica, como veremos, absolutamente arbitrária, que não tem o menor reflexo na realidade dos acontecimentos que concernem à Sicília, porque, como documentei desde 1953 em todas as minhas publicações históricas – que hoje atingiram o número nada insignificante de noventa, em um total de mais de vinte mil páginas –, a Sicília sempre teve uma vocação europeia em sua cultura.” (CORRENTI, 2015, tradução nossa).

A *sicilitudine* evoca a solidude e o hermetismo do siciliano. Na opinião de Frétygné (1998, p. 867), a *sicilitudine* de Sciascia “[...] *échappe à l’histoire qui a simplement la fonction d’illustrer la sicilidade.*”¹³ Vito Di Bella, siciliano residente em Florença, propõe ainda o termo *sicilianitudine* como variante de *sicilitudine*, embora tais vocábulos, nota, não se encontrem nos dicionários. Tais palavras denotariam uma postura defensiva, em termos étnicos e antropológicos, mais emocional do que racional, em relação ao mundo externo:

[...] *la negritudine, con la difesa dei valori culturali, tribali, religiosi e sociali da preservare contro l’invasenza dei bianchi; la sicilianitudine, con il contrasto della subdola caratterizzazione di mafiosità, di parassitismo sociale, di incapacità a reggere i tempi moderni, rivolta dall’esterno ai siciliani. [...] Il nuovo termine coniato non può intendersi semplicisticamente come l’essere ed il sentirsi siciliano per legami di sangue, per luogo di nascita, per dialetto parlato, per appartenenza al vissuto storico della Sicilia o per vincolo amministrativo. Questi sono elementi propri della sicilianità, parallela all’italianità. Sicilianitudine è la coscienza di appartenere ad un modello culturale proprio, ad un’indole come temperamento prevalente, ad un proprio costume di vita praticato perché ritenuto valido, a fattori comportamentali sentiti e diffusi presso larghi strati della gente isolana, radicati nella coscienza dei figli fin dall’infanzia.*¹⁴ (DI BELLA, 2005, p. 4).

Correnti (2015) propõe ainda outro adjetivo para a identificação dos sicilianos, a *siciliania*, que, depois de elencar os diversos termos que identificaríamos o sentimento que liga o siciliano à terra natal – entre os quais aparece inclusive o conceito de “isolitudine” – o autor assim define

La mia “siciliania” consiste quindi nel mettere la cultura storica siciliana a contatto con la cultura storica del mondo civile, dimostrando documentatamente

¹³ “[...] escapa à história cuja função é simplesmente ilustrar a *sicilidade.*” (FRÉTYGNÉ, 1998, p. 867, tradução nossa).

¹⁴ “[...] a negritude, com a defesa dos valores culturais, tribais, religiosos e sociais a serem preservados contra a invasividade dos brancos; a *sicilianidade*, com o contraste da sorrateira caracterização da mafiosidade, de parasitismo social, de incapacidade de suportar os tempos modernos, que de fora dirigem aos sicilianos. [...] O novo termo cunhado não pode ser entendido simplesmente como ser e sentir-se siciliano por laços de sangue, por local de nascimento, pelo dialeto que se fala, pela pertença à vivência histórica da Sicília ou por vínculo administrativo. Estes são elementos próprios da *sicilianidade* paralela à *italianidade.* *Sicilianidade* é a consciência de pertencer a um modelo cultural próprio, a uma determinada índole como temperamento prevalectente, a um próprio hábito de vida praticado porque tido como válido, a fatores comportamentais sentidos e difundidos em grandes extratos das pessoas da ilha, radicados na consciência dos filhos desde a infância.” (DI BELLA, 2005, p. 4, tradução nossa).

*che, nell'evoluzione storica dell'Europa la Sicilia è stata un modello per gli stati europei, con l'organizzazione normanna dello Stato, con l'esempio di Libertà del Vespro; e in tempi più recenti, anticipando il femminismo, e la fondazione della Croce Rossa internazionale.*¹⁵

Interessante notar que, em todos esses conceitos, a questão do isolamento é uma constante. A identidade siciliana é uma identidade insular, mas de uma ilha sem fronteiras muito bem definidas, uma identidade de mar aberto e de terras severas, porém acolhedoras.

Expressando a especificidade do povo siciliano, *sicilianismo*, *sicilianità* e *sicilitudine* participam plenamente na construção da identidade local a partir da unificação da Itália. No entanto, a busca por essa “identidade siciliana” continua sendo questão em aberto. Desde janeiro de 2010, o *Dipartimento di Salvaguardia del Patrimonio Culturale e Ambientale* da Região da Sicília tornou-se o *Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana*. A Região ainda aprovou uma moção para o retorno do ensino do dialeto siciliano e da história da Sicília nas escolas. Essa notícia confirma que a identidade não pode ser considerada um processo finito, mas, ao contrário, deve ser entendida como algo que se adapta ininterruptamente à dinâmica dos processos históricos que atravessa.

O que podemos perceber mediante a análise de todos os termos acima enumerados, é que estamos diante da construção de vários *ethé* discursivos.

Na opinião de Maingueneau (1997, p. 50), a análise do discurso

[...] recusa a concepção que faria da discursividade um suporte de “doutrinas” ou mesmo de “visões de mundo”. O discurso bem menos do que um ponto de vista, é uma organização de restrições que regulam uma atividade específica. A enunciação não é uma cena ilusória onde seriam ditos conteúdos elaborados em outro lugar, mas um dispositivo constitutivo da construção do sentido e dos sujeitos que aí se reconhecem.

Falamos assim de *ethé* sicilianos não doutrinários, vendo o *ethos* como aquele termo que tomamos emprestado da antiga retórica e que designa a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso para exercer influência sobre sua audiência. Junto do *logos* e do *pathos*, faz parte da trilogia aristotélica dos meios de prova (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006, p. 220). No entanto, Maingueneau (2008) desvia a focalização do *ethos* da figura do orador, como no entendimento de

¹⁵ “Portanto, a minha ‘*sicilianità*’ consiste em colocar a cultura histórica siciliana em contato com a cultura histórica do mundo civilizado, demonstrando documentalmente que, na evolução histórica da Europa, a Sicília foi um modelo para os estados europeus, com sua organização normanda do Estado, com o exemplo de Liberdade do Vespro; e em épocas mais recentes, antecipando o feminismo e a fundação da Cruz Vermelha Internacional.” (CORRENTI, 2015, tradução nossa).

Aristóteles, para o universo do discurso, e assim o *ethos* atua naqueles processos de produção de sentido cuja finalidade é coordenar a adesão dos sujeitos ao discurso, em consonância com o tema, o tom, a coesão, ao vocabulário, etc. Desse modo, o *ethos* atua como um meio, *medium*, pelo qual os enunciadores oferecem pistas aos co-enunciadores, a partir das quais eles possam formar uma ideia do sujeito enunciadador. Maingueneau (2008, p. 17, grifo do autor) afirma ainda que “[...] para além da *persuasão* por meio de argumentos, essa noção de *ethos* permite refletir sobre o processo mais geral de *adesão* dos sujeitos a um certo discurso.”

Ao pensarmos os conceitos de *sicilianismo*, *sicilianità* e *sicilitudine* percebemos que, de fato, não são argumentos persuasivos que os configuram, mas verdadeiros processos de adesão dos sujeitos – sicilianos, no caso, – àqueles discursos originados no século XVIII, pelos próprios sicilianos e pela visão dos estrangeiros-viajantes do *Grand Tour*. Os sicilianos, e de maneira mais específica, os escritores sicilianos, passaram a incorporar tais noções em seus discursos, validando uns aos outros através dessa adesão/identificação. E vale ressaltar que, por *incorporação*, Maingueneau (2008, p. 18) entende “[...] a maneira como o intérprete – audiência ou leitor – se apropria desse *ethos*.” Daqui parece emergir espontaneamente uma pergunta: estamos falando de estereótipos?

A resposta quem nos fornece é sempre Maingueneau. Para o estudioso francês, o teatro e a literatura propuseram, outrora, estereótipos de comportamentos, e “[...] cada conjuntura histórica se caracteriza por um regime específico de *ethé*.” (MAINGUENEAU, 2008, p. 18). Acrescenta ainda:

[...] a leitura de muitos dos textos que não pertencem ao nosso ambiente cultural (no tempo e no espaço) é frequentemente dificultada não pelas lacunas graves do nosso saber enciclopédico, mas porque se perdem os *ethé* que sustentavam tacitamente sua enunciação. (MAINGUENEAU, 2008, p. 18).

Muito embora na opinião do linguista se percam os *ethé* – porque “[...] de uma época a outra ou de um lugar a outro, não são as mesmas zonas de produção semiótica que propõem modelos para as maneiras de falar, as que ‘dão o tom’ [...]” (MAINGUENEAU, 2008, p. 19) –, aqui, em nossa análise, o lugar permanece o mesmo (a Sicília); mudam sim as épocas, e as zonas de produção semiótica podem variar entre obras de sicilianos escritas na própria ilha, obras de sicilianos escritas fora da ilha e obras de estrangeiros escritas sobre a Sicília. As últimas talvez sejam as que menos nos interessam aqui, pois nossa tentativa é de buscar um *ethos* siciliano no discurso de sicilianos, e não naquele dos forasteiros.

O *ethos* de uma enunciação literária não é apreendido em sua totalidade senão através da leitura do próprio texto, e o enunciador necessita, também, de uma cenografia, que segundo Maingueneau (2012, p. 87-88), não é um mero cenário no qual esse discurso se apresenta, internamente a um espaço já edificado

e independente dele, e que constitui progressiva e paradoxalmente o próprio dispositivo da fala; assim a cenografia é “[...] ao mesmo tempo fonte do discurso e aquilo que ela engendra; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, estabelecendo que essa cenografia onde nasce a fala é precisamente a cenografia exigida para enunciar como convém.”

Por conseguinte, a adesão ao discurso e às ideias também é operada pela “maneira de dizer” e pela “maneira de ser”, na qual o co-enunciador é chamado a participar daquele mundo representado pela enunciação. Maingueneau (2008, p. 29) acrescenta ainda que “[...] o poder de persuasão de um discurso deve-se, em parte, ao fato de constranger o destinatário a se identificar com o movimento de um corpo, seja ele esquemático ou investido de valores historicamente especificados.”

O estudioso francês conclui que “[...] a adesão do destinatário se opera por um escoramento recíproco entre a cena da enunciação, da qual o *ethos* participa, e o conteúdo nela desdobrado.” (MAINGUENEAU, 2008, p. 29).

Insularidade, maritimidade e ilheidade

A insularidade da Sicília – categoria literária, antropológica e até espiritual, ou simplesmente metáfora, como afirmava Leonardo Sciascia – de fatores mais ou menos concretos de identidade ou de isolamento, é, antes de tudo, um dado geográfico. “*Sono convinto che la Sicilia offre la rappresentazione di tanti problemi, di tante contraddizioni, non solo italiani ma anche europei, al punto di poter costruire la metafora del mondo odierno.*”¹⁶ (SCIASCIA, 1979, p. 78). Não nos surpreende, portanto, que esse fator geográfico insular tenha sido valorizado e muito enfatizado para representar, e explicar, o caráter e a fisionomia unitária e individual da Sicília, não apenas em termos históricos, mas quase fazendo referência a um elemento cognitivo primário: uma região natural, em sentido geográfico. Esse isolamento, essa insularidade, é percebida com muita sensibilidade por Bufalino e Zago (1993, p. v-vi):

Capire la Sicilia significa dunque per un siciliano capire se stesso, assolversi o condannarsi. Ma significa, insieme, definire il dissidio fondamentale che ci travaglia, l'oscillazione fra claustrofobia e claustrofilia, fra odio e amor di clausura, secondo che ci tenti l'espatrio o ci lusinghi l'intimità di una tana, la seduzione di vivere la vita come un vizio solitario. L'insularità, voglio dire, non è una segregazione solo geografica, ma se ne porta dietro altre: della provincia,

¹⁶ “Estou plenamente convencido de que a Sicília oferece a representação de inúmeros problemas e inúmeras contradições, não só italianos mas também europeus, a ponto de poder constituir-se na metáfora do mundo hodierno.” (SCIASCIA, 1979, p. 78, tradução nossa).

*della famiglia, della stanza, del proprio cuore. Da qui il nostro orgoglio, la diffidenza, il pudore; e il senso di essere diversi.*¹⁷

Uma análise do fenômeno insular, segundo Diegues (1998), requer uma abordagem multidisciplinar, pois é um tema que não diz respeito apenas à geografia ou à sociologia, mas também se liga à antropologia, à psicologia e à literatura, acrescentamos. Dentre os diversos enfoques teórico-metodológicos possíveis para se analisar as sociedades insulares, destacam-se os pontos de vista histórico e antropológico, que se baseiam em três conceitos básicos: a *ilheidade*, a *maritimidade* e a *insularidade*. Diegues (1998, p. 3), ao falar de ilheidade, demonstra que a afirmação ou reconstrução de identidade por meio da valoração do próprio estilo de vida e território

[...] parece estar associada à reação dos moradores das ilhas contra a verdadeira invasão turística que tem levado a uma perda crescente do acesso à terra, comprada pelos veranistas. Essa tomada de consciência de um modo de vida particular, diferente das populações continentais, está associada a um conjunto de representações e imagens que os ilhéus formaram a respeito de seu espaço geográfico-cultural, oriundas de sua insularidade. A esses processos, marcados pela presença de mitos, os geógrafos e antropólogos franceses dão o nome de “ilheidade” (*ileité*), distinta do conceito de insularidade que caracteriza os processos relacionados com a distância e o isolamento geográfico e social.

Já a maritimidade “[...] desempenha papel fundamental na própria representação que os ilhéus têm de si e de suas relações com a sociedade abrangente (regional ou nacional).” (DIEGUES, 1998, p. 39). E acrescenta que “[...] a maritimidade não é um conceito referente diretamente ao mundo oceânico como entidade física, é uma produção social e simbólica que nem sempre existe em todas as sociedades insulares.” (DIEGUES, 1998, p. 40).

E, finalmente, a insularidade é aquele conceito

[...] resultante de práticas econômicas e sociais decorrentes da vida num território geograficamente limitado, com fronteiras geográficas e culturais definidas e cercado pelo oceano. A pergunta básica que se deve fazer é: até que ponto a

¹⁷ “Para um siciliano, portanto, compreender a Sicília significa compreender a si mesmo, absolver-se ou condenar-se. Mas, ao mesmo tempo, significa definir o dissídio fundamental que nos atormenta, a oscilação entre claustrofobia e claustrofilia, entre ódio e amor pela clausura, conforme estejamos tentados pela emigração ou nos lisonjeie a intimidade de uma toca, a sedução de viver a vida como um vício solitário. A insularidade, quero dizer, não é uma segregação apenas geográfica, mas carrega consigo outras: da província, da família, do quarto, do próprio coração. Deriva daí nosso orgulho, a desconfiança, o pudor; e a sensação de sermos diferentes.” (BUFALINO; ZAGO, 1993, p. v-vi, tradução nossa).

insularidade contribui para a produção de uma identidade particular, a do ilhéu, diferenciada daquela do habitante do continente? (DIEGUES, 1998, p. 40-41).

Já Giovanni Gentile (1963, p. 4-5), ao discorrer sobre a cultura siciliana e seu isolamento, afirma:

*La cultura siciliana, scarsa di contenuto e di tenacia tradizione, non mancava, per altro, di un carattere suo ben determinato, e non era possibile infatti che non si stampasse un'impronta rilevata di quell'isolamento geografico e storico, onde essa rimase tutta chiusa in se medesima, come una nazione particolare, fin quasi alla vigilia del '60. Che anzi può dirsi che se nessun italiano, uscito fuori della propria regione, è stato dopo il 1860 meno regionalista del siciliano, nessuno come lui ebbe così forte e fiero spirito regionale prima di quell'epoca, e anche dopo se rimasto legato alla propria terra.*¹⁸

Embora discordemos do fato de Gentile definir a cultura siciliana como escassa de conteúdo – mas ele, como siciliano, assume aqui o papel de autoridade –, partilhamos de sua opinião sobre o espírito de forte pertença do siciliano e da sua ligação com a terra, basta pensar na figura do escritor Tomasi de Lampedusa. Em suas experiências fora da Sicília, e fora da Itália, ele se manteve vinculado à sua terra, àquela Sicília oligárquica do século XIX que tão bem descreve em seu *Gattopardo*. O forte sentimento de ligação com a terra natal impele-o a descrevê-la, e a descrever o próprio caráter de siciliano, com suas qualidades e defeitos, exaltando e criticando sua própria *sicilianità*. A busca pela milenária identidade siciliana poderia ter determinado caracterizações infinitas de lógica *sicilianista* que, na verdade, acabaram por caracterizar a interpretação historiográfica e literária do *Novecento*.

Diegues (1998, p. 53) discorre sobre o isolamento fazendo uma revisão das correntes antropológicas que estudam as populações insulares. E afirma que

Dada a importância atribuída a variáveis físicas como o isolamento e a presença do mar como obstáculo ao contato com o continente, muitos cientistas sociais tendem a rejeitar as análises baseadas em conceitos como o da insularidade por considerá-las marcadas pelo determinismo geográfico. Péron (1993), no entanto,

¹⁸ “A cultura siciliana, escassa em conteúdo e de tradição tenaz, não era destituída de uma característica própria e bem determinada, e não era possível, de fato, que não se imprimisse uma marca registrada por aquele isolamento geográfico e histórico, em que ela permaneceu encerrada em si própria, como uma nação particular, até quase às vésperas de 1860. Tanto assim que se pode afirmar que se nenhum italiano que tivesse deixado a própria região, foi, após 1860, menos regionalista do que o siciliano, por outro lado ninguém como o siciliano teve um espírito regional tão forte e orgulhoso antes daquela época, e mesmo depois dela, se tivesse permanecido ligado à própria terra.” (GENTILE, 1963, p. 4-5, tradução nossa).

afirma que o relativo isolamento não é determinante na organização social das ilhas, uma vez que muitas delas mantiveram e ainda mantêm estreitos contatos com as populações do continente.

Para o estrangeiro, por exemplo, uma ilha é sempre sinônimo de um lugar paradisíaco ou de um *locus amoenus*. De fato, Ferrara (1822, p. 19), ao escrever um guia para viajantes do século XIX, indicava que “[...] *la dolcezza del clima, il bel cielo, il raggio vivace della luce, la fecondità del terreno hanno reso in ogni tempo la Sicilia uno dei uno dei più interessante paesi della Terra.*”¹⁹

Já para o ilhéu, ela não é necessariamente esse espaço paradisíaco à margem das normas vigentes, tampouco uma projeção fictícia de outro mundo, mas o lugar de ancoragem frágil e instável, o lugar de sua vida diária. A precariedade dos espaços e da vida insular é também de ordem política, econômica e cultural; nela a vida frequentemente é difícil, num território geograficamente limitado, com recursos naturais também limitados, muitas vezes esquecido, dependente de decisões e políticas definidas no continente, como historicamente é o caso da Sicília. As representações sociais de seus habitantes são marcadas pela instabilidade, precariedade e dependência. Como afirma Racault et al. (1995, p. 69), elas alimentam, por reação, o imaginário invertido que tende a fazer da ilha um centro e uma origem. Transformar imaginariamente o espaço periférico da ilha num lugar central, investi-lo de sua própria história é, muitas vezes, a utopia dos próprios ilhéus.

Tanto para Bufalino como para Sciascia, a Sicília se apresenta como uma terra misteriosa, na qual luz e luto, alegria e fatalismo, Eros e Thanatos parecem compenetrar-se mutuamente, assumindo um caráter cósmico e universal. Bufalino (1988, p. 73) fala da ideia de uma ilha duplamente prenha de vida e de morte:

*È come se, navigando fra Scilla e Cariddi, sul solco della nave due sirene affiorassero e vi tentassero con due lusinghe contrarie: una celeste, che parla di gelsomini d'Arabia, letizia di luna, spiagge simili a guance dorate; l'altra scura, infera, con mezzogiorni ciechi a picco sulle terrazze e sangue che s'asciuga adagio ai piedi di un vecchio ulivo.*²⁰

¹⁹ “A doçura do clima, o belo céu, o raio intenso da luz, a fecundidade da terra tornaram a Sicília – em todas as épocas – um dos países mais interessantes da Terra.” (FERRARA, 1822, p. 19, tradução nossa).

²⁰ “É como se, ao navegar entre Cila e Caribdis, aparecessem duas sereias no sulco do navio, e que tentassem com duas lisonjas opostos: uma celeste, que fala de jasmims das Arábias, regozijo de Lua, praias similares a faces douradas; a outra escura, infernal, com meios-dias cegos a pique nos terraços e sangue secando vagarosamente aos pés de uma velha oliveira.” (BUFALINO, 1988, p. 73, tradução nossa).

Já Sciascia (1979, p. 16) descreve, num primeiro momento, o mesmo contraste evidenciado por Bufalino, ao escrever que “[...] *da un lato, un paesaggio nudo e desertico, il regno delle zolfare, dall’altro vigne, ulivi, mandorleti, disordinati e belli.*”²¹. Por outro lado, aponta o estado de isolamento e de perene decadência no qual a ilha se encontra, com evidentes ecos *gattopardistas* em seu discurso. Poderíamos falar, inclusive, de um intertexto entre as palavras de Sciascia e aquelas de Lampedusa:

*Io non ho affatto l’impressione che la Sicilia abbia mai conosciuto una qualsiasi età dell’oro seguita da una decadenza. Qui da noi, la decadenza non è uno stato congiunturale, bensì permanente. È sempre esistita. Tutti quelli che sono sbarcati sull’isola hanno rapinato tutto quel che potevano: hanno cominciato i romani disboscando a man salva, poi la cosa è continuata con gli spagnoli, con i piemontesi. [...] Tuttavia, ironia della sorte, quest’isola mille volte invasa è stata tagliata fuori dalla storia dei grandi popoli e della grande cultura.*²² (SCIASCIA, 1979, p. 48).

Essas características – para além da tônica de isolamento e insularidade que distinguem os discursos do Príncipe de Salina – podem ser notadas no romance de Lampedusa (2011), especialmente no antológico diálogo do Príncipe Don Fabrizio com o piemontês Chevalley de Monterzuolo. O Príncipe está consciente da sua condição de ilhéu e do declínio da classe aristocrática siciliana pós-unitária, da decadência do sistema feudal, antigo, do qual era representante, enquanto o piemontês tenta convencê-lo a integrar o novo parlamento continental. Para o piemontês, a Sicília era realmente aquele lugar exótico, e o próprio Príncipe e seus filhos tentam passar-lhe essa ideia assim que Chevalley desembarcara na ilha. Mas Salina não acredita em mudanças:

Sono almeno venticinque secoli che portiamo sulle spalle il peso di magnifiche ed eterogenee civiltà, tutte venute da fuori, nessuna fatta da noi germogliata da noi stessi [...] Siamo molto stanchi, svuotati lo stesso. [...] Il sonno... un lungo sonno: questo è ciò che i Siciliani vogliono, ed essi odieranno sempre chi li vorrà svegliare, sia pure per portar loro i più bei regali. [...] Tutte le manifestazioni

²¹ “De um lado, uma paisagem despojada e deserta, o reino das minas de enxofre; do outro vinhedos, oliveiras, pequenas amendoeiras, desordenadas e belas.” (SCIASCIA, 1979, p. 16, tradução nossa).

²² “Não tenho mesmo a impressão de que a Sicília tenha alguma vez conhecido alguma época de ouro seguida por uma decadência. Aqui na Sicília a decadência não é um estado conjuntural, mas permanente. Sempre houve. Todos os que desembarcaram na ilha assaltaram tudo que podiam: começaram os romanos, desmatando desenfreadamente, depois a coisa prosseguiu com os espanhóis, com os piemonteses. [...] Todavia, ironia da sorte, esta ilha mil vezes invadida ficou isolada da história dos grandes povos e da grande cultura.” (SCIASCIA, 1979, p. 48, tradução nossa).

*siciliane sono oniriche, anche le più violente: la nostra sensualità è desiderio di oblio, le schioppettate e le coltellate nostre, desiderio di morte; desiderio di immobilità voluttuosa, cioè ancora di morte, la nostra pigrizia, i nostri sorbetti di scorsonera o di cannella.*²³ (LAMPEDUSA, 2011, p. 178-179).

Aqui Don Fabrizio parece encarnar com resignação aquela herança grega ligada à Moira, sempre associada à negatividade, assim elaborada por De Benedetti (1976, p. 286): “[...] *nella misura in cui il siciliano porta in sé un’eredità greca, possiamo supporre che sia rimasto in lui questo sentimento negativo del destino: come catastrofe ineluttabile e, infine, annullamento.*”²⁴

BONA, F. D.; BARNI, R. On the search for a Sicilian *ethos*. **Itinerários**, Araraquara, n. 43, p. 155-176, jul./dez. 2016.

- **ABSTRACT:** *Using Mainguenu’s concept of ethos, this article aims to outline, by analyzing the literary discourse of some Sicilian writers, which was accepted, repeated and passed on by the own inhabitants of the island, the various ethé linked to the Mediterranean island. This starts at the point in which the clarity that a typical ‘identity’ and ‘character’ is nothing more than a speech or, rather, speeches, in which such characteristics, according to the period and author, came to have different names.*
- **KEYWORDS:** *Literary discourse and identity. Sicilian identity. Sicilianismo. Sicilitudine. Sicilianitudine.*

REFERÊNCIAS

AMARI, M. **La guerra del vespro siciliano**. Parigi: Baudry, 1843.

AVOLIO, C. **Introduzione allo studio del dialetto siciliano**. Noto: Fratelli Zammit, 1882.

²³ “Há pelo menos vinte e cinco séculos que carregamos nos ombros o peso de civilizações magníficas e heterogêneas, todas vindas de fora, nenhuma que tenha brotado por aqui [...] Estamos muito cansados, esgotados do mesmo modo [...] O sono... um longo sono: é o que os sicilianos querem, e eles sempre odiarão quem quiser despertá-los, mesmo que seja para lhes entregar os mais belos presentes. [...] Qualquer manifestação siciliana, é onírica, mesmo a mais violenta: nossa sensualidade é desejo de olvido, nossos tiros e nossas fachadas, desejo de voluptuosa imobilidade, portanto ainda de morte, a nossa preguiça, os nossos sorvetes de jasmim ou canela.” (LAMPEDUSA, 2011, p. 178-179, tradução nossa).

²⁴ “[...] na medida em que o siciliano carrega em si uma herança grega, podemos supor que tenha ficado nele esse sentimento negativo do destino: como catástrofe indelével e, enfim, como anulação.” (DE BENEDETTI, 1976, p. 286, tradução nossa).

- BORGESE, G. A. **Una Sicilia senza aranci**. Cava de' Tirreni: Avagliano, 2005.
- BRAUDEL, F. **Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II**. Traduzione di Carlo Pischeffa. Torino: Einaudi, 2010. v. 1.
- BUFALINO, G. **La luce e il lutto**. Palermo: Sellerio, 1988.
- _____. **La luce e il lutto**. 2. ed. Palermo: Sellerio, 1998.
- BUFALINO, G.; ZAGO, N. **Cento Sicilie**: testimonianze per un ritratto. Firenze: La Nuova Italia, 1993.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. Tradução Fabiana Komesu. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- CORRENTI, S. **La memoria della "sicilianità"**. Disponível em: <<http://archive.is/20130913090228/www.entasis.it/Magazine/MagazineC.htm>>. Acesso em: 01 ago. 2015.
- DE BENEDETTI, G. **Verga e il naturalismo**. Milano: Garzanti, 1976.
- DE MAURO, T. **Grande dizionario Italiano dell'uso**. Torino: UTET, 1999. v. 6.
- DE SANCTIS, F. **Storia della letteratura italiana**. Napoli: Tipografia Morano, 1870. v. 1.
- DI BELLA, V. Il bicchiere è mezzo pieno o mezzo vuoto? **Lumie di Sicilia**, Firenze, n. 55, p. 4-5, ott. 2005.
- DIEGUES, A. C. **Ihas e mares**: simbolismo e imaginário. São Paulo: Hucitec, 1998.
- FERRARA, F. **Guida dei viaggiatori agli oggetti interessanti a vedersi in Sicilia**. Palermo: Tipografia Francesco Abate, 1822.
- FRANCHETTI, L.; SONNINO, S. **La Sicilia nel 1876**. 2. ed. Firenze: Valecchi, 1925.
- FRÉTIGNÉ, J.-Y. Du sicilianisme à l'histoire de la Sicile. **Mélanges de l'École Française de Rome: Italie et Méditerranée**, Roma, v. 110, n. 2, p. 853-875, 1998.
- FULCI, I. **Lezioni filologiche sulla lingua siciliana**. Catania: Reale Ospizio di Beneficenza, 1855.
- GENTILE, G. **Il tramonto della cultura siciliana**. 2. ed. Firenze: Sansoni, 1963.
- GUASTELLA, S. A. **Vestru**: scene del popolo siciliano con illustrazioni in dialetto. Palermo: Piccitto & Antoci, 1882.

LAMPEDUSA, G. T. Il Gattopardo. In: _____. **Opere**. 7. ed. Milano: Mondadori, 2011. p. 5-268.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. Tradução Freda Indursky. 3. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 1997.

_____. A noção de ethos discursivo. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (Org.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11-29.

_____. **Discurso literário**. Tradução Adail Sobral. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

MALATESTA, S. **Il cane che andava al mare ed altri eccentrici siciliani**. Milano: Neri Pozza, 2000.

MARINO, G. C. **L'ideologia sicilianista**: dall'età dei lumi al Risorgimento. Palermo: Flaccovio, 1988.

MERLO, F. La sicilitudine e l'imbroglione dell'identità / SIAMO TUTTI MELANZANE CONFUSE. **Francesco Merlo**, Sicilia, 31 dez. 2012. Disponível em: <<http://www.francesco.comerlo.it/2012/12/31/la-sicilitudine-e-limbroglione-dellidentita-siamo-tutti-melanzane-confuse/>>. Acesso em: 11 jun. 2015.

ONOFRI, M. **Il sospetto della realtà**: saggi e paesaggi italiani novecenteschi. Roma: Avagliano, 2004.

PITRÈ, G. **Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane**. Catania: Giuseppe Pedone Lauriel, 1872.

RACAULT, J.-M. et al. **L'Insularité**: thématique et représentations. Paris: Harmattan, 1995.

SALOMONE-MARINO, S. **Canti popolari siciliani**. Palermo: Francesco Giliberti, 1870.

SCIASCIA, L. **La Sicilia come metafora**. Milano: Mondadori, 1979.

_____. **Delle cose di Sicilia**. Palermo: Sellerio Editore, 1986

_____. Come si può essere siciliani? In: SCIASCIA, L. **Fatti diversi di storia letteraria e civile**. Palermo: Sellerio, 1989.

_____. Gli zii di Sicilia. In: _____. **Tutte le Opere**. Milano: Bompiani, 2004. v. 1.

_____. **La corda pazza**: scrittori e cose della Sicilia. 2. ed. Milano: Adelphi, 2007.

TRAINA, A. **Nuovo vocabolario siciliano-italiano**. Palermo: Giuseppe Pedone Lauriel, 1868.

ZINNA, L. La dimensione insulare e il connotato del “restare/partire”. In: SCHEMBARI, E. (Org.). **Atti sul Convegno di studi su la poesia del secondo novecento siciliano**. Ragusa: Libroitaliano, 1998. p. 137-139.

Recebido em 16/10/2016

Aceito para publicação em 13/04/2017



VARIA

VARIA

DRUMMOND E VALÉRY: ENIGMAS EVENTUAIS

Gustavo Ponciano Cunha de OLIVEIRA*
Jamesson Buarque de SOUZA**

- **RESUMO:** Este artigo apresenta uma leitura de *Claro enigma*, de Drummond, adversa à oposição entre este livro e *A rosa do povo*. A chave da leitura é a epígrafe de *Claro enigma*, “*Les événements m’ennuient*”, de Valéry. A leitura amplia a observação de Arrigucci Júnior sobre a relação entre exterior e interior na poesia de Drummond, pois em *A rosa do povo* há poemas de sensível interioridade e *Claro enigma* é impregnado de história. Como paratexto, a epígrafe valeriana é lida segundo considerações teóricas de Genette. Nesse sentido, a epígrafe não é lida no artigo literalmente, mas consoante suas possíveis fontes: “Propos me concernant” e uma carta escrita a André Gide publicada em *Histoire-Politique*. A pesquisa apresenta o poema “O enigma”, de *Novos poemas*, como ponte entre *A rosa do povo* e *Claro enigma* e como elemento fundamental para a apreensão da expressividade do exterior e do interior como unidade da obra poética drummondiana.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Claro enigma*. Drummond. *Les événements m’ennuient*. Valéry. Epígrafe.

“*Não é música ouvida de passagem; rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma.*”
“Procura da poesia”, em *A rosa do povo*
(ANDRADE, 2002, p. 117).

Claro enigma (1951), o quinto livro de poesia de Carlos Drummond de Andrade, é emoldurado por um paratexto, a epígrafe de Paul Valéry: “*Les événements m’ennuient*”. Periódicos especializados em arte e literatura associam o fragmento do poeta francês a uma mudança de rumos na poética drummondiana ou a um racionalismo, de fundo clássico, que oblitera o engajamento social que associam, com maior facilidade e velocidade, a uma pretérita produção do poeta

* UFG – Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Letras – Departamento de Estudos Literários. Goiânia – GO – Brasil. 74001-970 – gponciano.co@gmail.com

** UFG – Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Letras – Departamento de Estudos Literários. Goiânia – GO – Brasil. 74001-970 – jamessonbuarque@gmail.com

mineiro (mais frequentemente *A rosa do povo*, lançado em 1945)¹. Em tais leituras, o livro de 1951 (o único de Drummond com uma epígrafe), diferentemente do predecessor posto em contraste, é tomado por uma “melancolia” que implica em apatia (social e histórica na representação poética).

Na extinta revista *Bravo!* podemos ler:

“Les événements m’ennuient”, ou “os acontecimentos me entediam”. A epígrafe, de autoria do poeta francês Paul Valéry, prenuncia a temática predominante em *Claro Enigma* (1951), a melancolia e o desencanto com a vida que se encaminha em direção à morte. Desenganado com a capacidade de intervir no mundo, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) experimenta o fim da esperança engajada que conheceu em meados dos anos 40, em *A Rosa do Povo*. (SCHNEIDER; MINANI, 2011).

No *blog* da Cosac Naify, em seu comentário editorial sobre a publicação da edição crítica da poesia de Drummond, produzida entre os anos de 1930 e 1962, encontramos os seguintes dizeres:

Claro enigma tem como epígrafe uma suposta frase de Paul Valéry: “Les événements m’ennuient” (Os acontecimentos me entediam), deixando claro que a realidade imediata que atravessava *A rosa do povo* já não importava a Drummond. Até hoje não se descobriu de que texto de Valéry essa frase foi pinçada pelo poeta mineiro, mas ela foi tomada sempre ao pé da letra. (COSAC NAIFY, 2012).

Tomado “ao pé da letra”, ou lida muito rapidamente, sem levar-se em consideração os contextos implicados, sem observar-se criticamente o que é e como opera uma epígrafe, o fragmento de Valéry selecionado por Drummond resolve-se facilmente: se os eventos entediam o poeta, é porque ele desocupa-se da história e do real, temas aos quais dedicou-se anteriormente, antes das “incertezas” e do “desencanto”, como em *A rosa do povo*. Os dois fragmentos acima, da revista e do *blog*, são ecos ou a herança de parte da leitura (especializada ou não) que, à época da publicação de *Claro enigma*, fez-se de seu conteúdo e de sua relação com a epígrafe cuja fonte atribui-se a Valéry. Como aponta José Guilherme Merquior (1996, p. 100), leitores e críticos configuraram, tão logo receberam a coletânea de 1951, um terceiro Drummond: depois do humorismo inicial e do ‘poeta social’ de *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*, eis que surgia o “[...] pessimista semi-clássico, fugido da sociedade, alheio às lutas concretas, descrente de tudo e de todos.” O “formalismo” de *Claro enigma* era motivo de contestação,

¹ Em 1948, Drummond lança *Novos poemas*, normalmente esquecido por aqueles que exigem, enfaticamente, a comparação de *Claro enigma* com *A rosa do povo* para, ao final, opô-los.

escreve o ensaísta, apesar de não duvidarem de sua qualidade poética. Vê-se que a “ingenuidade crítica” que Merquior (1996, p. 101) localizou, com relativo espanto, nos comentários dirigidos ao então novo livro de Drummond quando compunha seu ensaio, em janeiro 1965, ainda reverbera em parcela dos comentadores do século XXI. Atribuímos parte desta ingenuidade crítica a uma leitura rápida da epígrafe de Valéry².

Já na revista *Cult*, vê-se a leitura de uma constância na poética drummondiana ao associar a epígrafe de *Claro enigma* à imagem da pedra:

A lembrança do poema de 1924 [“No meio do caminho”] ocorre desde a leitura da epígrafe – o verso *les événements m’ennuient*, de Valéry – que sintetiza a náusea do livro *Claro enigma*. A melancolia petrifica: é uma doença dos olhos, que o melancólico traz sempre afiados [...]. O que importa não é o aparecimento do obstáculo, mas a ausência de vontade que antes dele já obstruía o caminho. (MARQUES, 2002).

A observação de Marques (2002), apesar de concentrar-se na **melancolia** – o índice comumente associado a *Claro enigma* e que se opõe à **esperança** de *A rosa do povo* em uma leitura apressada –, agrada mais a perspectiva aqui adotada pelo fato de procurar uma frequência na produção drummondiana. Ela é parcialmente influenciada por outra linha crítica da abordagem da obra de Drummond, a qual, parece-nos, Davi Arrigucci Júnior (2002) sintetiza:

Desde a segunda metade dos anos 30 até o livro *Claro Enigma*, de 1951, se acentua muito, na fortuna crítica de Drummond, a ideia do poeta público, que respondeu aos grandes temas de seu tempo. Isso é em parte verdadeiro, mas pode causar um equívoco: o de se acreditar que o poeta ficou dilacerado entre as exigências da forma e as do objeto exterior. A questão é que o objeto não é exterior. O poeta está falando de coisas que estão interiorizadas. Ele não é mais social por tratar de temas políticos. A política está em tudo. O social também. A questão é ver como isso aparece.

Alguns dos mais notáveis poemas de interiorização da sensibilidade moderna estão na *Rosa do Povo*, tido como exemplo de livro participante. Mesmo *Claro Enigma*, que tem aquela epígrafe de Paul Valéry, (“*Les événements m’ennuient*”, algo como “os acontecimentos me chateiam”), está empapado de história. É só ler.

² Tal parcela da crítica ignora também o primeiro verso de “Procura de poesia” de *A rosa do povo*, o qual deveria causar, ao menos, ressalva sobre sua leitura da epígrafe de Valéry que alimenta a oposição poeta metafísico/poeta social: “Não façam versos sobre acontecimentos” (ANDRADE, 2002, p. 117).

Não há fases distintas, com qualidades marcantes e exclusivas, na poética drummondiana, é o que defende Arrigucci Júnior (2002) e o que reverbera no fragmento da *Cult* (MARQUES, 2002).

Porém, diante do apresentado por Marques (2002), propomos outra leitura de “No meio do caminho”, de *Alguma poesia* (1930). Nos concentramos na **diferença** frente à **tautologia** do poema: “Nunca me esquecerei desse acontecimento / na vida de minhas retinas tão fatigadas” (ANDRADE, 2002, p. 16). A redundância, como observa Haroldo de Campos (1992, p. 50-51), é a técnica estética que dá suporte à “emoção-surpresa” representada nos dois versos supracitados. Observando o poema pelo prisma da leitura operada sobre a epígrafe valeriana em *Claro enigma* (o que, fatalmente, é assumir a ideia de certa constância poética em Drummond, como apreende Arrigucci Júnior), o relevante não é simplesmente a pedra, o acontecimento; há, mais profundamente, a tomada de consciência acerca das “retinas tão fatigadas”, que é ainda compreensão sobre o cansaço como resultado de um devir proporcionado pela repetição experimentada junto ao enigma-pedra; a redundância questionadora gera conhecimento sobre as minúcias do caminho percorrido. Essa leitura ficará clara com o debate que se segue.

É importante compreender o que é o **paratexto** para que o alcance do uso da epígrafe por parte de Drummond e sua decorrente recepção crítica fiquem claros. O termo denomina, segundo Genette (1987), a apresentação exterior de um livro (nome do autor, título), o sauguão que antecipa o texto, e a suíte oferecida ao leitor (o que vem antes e depois da coletânea de poemas, antes e depois de algum específico poema, no caso drummondiano aqui observado).

Intenção e responsabilidade do autor, aponta Genette (1987, p. 8, tradução nossa), o paratexto é zona imprecisa entre o interior (o texto) e o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), zona de transição e transação entre o texto e o fora-texto (*hors-texte*), uma franja, fronteira incerta “[...] lugar privilegiado por sua pragmática e estratégia, por sua ação sobre o público a serviço [...] de uma melhor recepção do texto e de leitura mais pertinente [...] segundo o olhar do autor e de seus aliados.”³ É margem portadora sempre de um comentário autoral, ou mais ou menos legitimado pelo autor. É **inserção externa** (o oximoro resulta de sua configuração ambígua explicitada pelo prefixo *para*-⁴) que rodeia e prolonga o texto

³ “[...] *lieu privilégié d’une pragmatique e d’une stratégie, d’une action sur le public au service [...] d’un meilleur accueil du texte et d’une lecture plus pertinente [...] aux yeux de l’auteur et de ses alliés.*”

⁴ “‘Para’ é um prefixo antitético duplo, que significa ao mesmo tempo proximidade e distância, similaridade e diferença, interioridade e exterioridade, algo que está dentro de uma economia doméstica e ao mesmo tempo fora dela, que se encontra simultaneamente deste lado de uma linha, soleira ou margem limítrofe e também além dela, equivalente em *status* e ao mesmo tempo secundário ou subsidiário, submisso, como um hóspede é submisso ao anfitrião, um escravo ao senhor. Além do mais, uma coisa em ‘para’ não está apenas, ao mesmo tempo, dos dois lados da linha limítrofe entre o dentro e o fora. Ela também é o próprio limite, a tela que é uma membrana permeável conectando o

principal, justamente por apresentá-lo, não apenas no sentido habitual do termo: “[...] por **fazê-lo presente**, por assumir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e sua consumação, pelo menos atualmente, sob a forma de livro.”⁵ (GENETTE, 1987, p. 7, tradução nossa, grifo do autor). É o interesse comum que reúne sob a denominação **paratexto** “[...] um conjunto heteróclito de práticas e discursos de todos os tipos e épocas.”⁶ (GENETTE, 1987, p. 8, tradução nossa).

Com a epígrafe aqui selecionada, deparamo-nos com um exemplo da categoria de paratextos peritextuais (gêneros discursivos que circundam o texto no espaço do mesmo volume, em oposição aos epitextuais, que se situam no exterior do livro). É um paratexto relativamente restritivo (destinado exclusivamente aos leitores da coletânea de poesia acionada. O nível de restrição eleva-se quando a leitura da epígrafe é crítica, destinada à reflexão especializada em literatura). É, ainda, um paratexto oficial, de responsabilidade do autor do texto (Drummond faz o recorte em Valéry e, subsequentemente, a colagem em epígrafe), senão encargo do editor do texto – esta, a hipótese menos provável, especialmente se se leva em consideração os indícios levantados por John Gledson (2003) que lhe permitem apontar Paul Valéry como importante influência na obra de Drummond.

Na busca pelas funções da epígrafe, Genette (1987, p. 159) acaba por descobrir uma de suas peculiaridades: suas aplicações não são explícitas. Epigrafar, afirma o pesquisador, é um gesto mudo; seu caráter oblíquo imputa ao leitor sua interpretação. Portanto, comentar o paratexto que emoldura, por exemplo, *Claro enigma* é também a revelação das associações críticas realizadas – ler a epígrafe é empreender os limites da própria leitura. Somos nós, os leitores, em um ato reflexivo (nas diversas acepções do termo), os responsáveis por localizar/atribuir o nível operacional da epígrafe – seu caráter antitético duplo ainda nos impede de excluir a responsabilidade autoral na realização epigráfica.

Essa característica está subordinada ao próprio estatuto da epígrafe, o mais marginal dos paratextos. Genette (1987, p. 147, tradução nossa)⁷ a define inicialmente como “uma citação colocada *en exergue*, geralmente no topo da obra”. *En exergue*, afirma o pesquisador, significa literalmente fora da obra (*‘hors’ de oeuvre*), em uma borda, geralmente antes do texto, como as margens das moedas e medalhas destinadas às inscrições. O posicionamento da epígrafe, por excelência

dentro e o fora. Ela confunde um com o outro, permitindo que o fora passe ao dentro, fazendo o dentro passar para fora, separando-os e juntando-os. Ela também forma uma transição ambígua entre um e outro. Embora possa parecer que determinada palavra em ‘para’ escolha univocamente uma dessas possibilidades, os outros significados estão sempre presentes, como uma luminosidade na palavra que a faz recusar-se a permanecer imóvel numa frase.” (MILLER, 1995, p. 13-14).

⁵ “[...] *pour le rendre présent, pour assumer sa présence au monde, sa ‘réception’ et sa consommation, sous la forme, aujourd’hui du moins, d’un livre.*”

⁶ “[...] *un ensemble hétéroclite de pratiques et de discours de toutes sortes et de tous âges.*”

⁷ “*une citation placée en exergue, généralement en tête d’oeuvre.*”

e potencialmente em *para*, somado a uma leitura ansiosa ou desatenta, pode promover uma resolução rápida: a epígrafe explica a obra. De fato, segundo as teses de Genette, esta é uma de suas funções, a mais canônica, mas não a única.

Minha hipótese é a de que a epígrafe em *Claro enigma* articula diversas funções simultaneamente. A primeira (sem necessariamente pretender delinear aqui uma ordem operacional) é seu mais poderoso efeito oblíquo, o **efeito epígrafe** (GENETTE, 1987, p. 163). A simples presença da epígrafe é motivo de atenção, especialmente em um autor que a dispensou em todos seus outros livros. O efeito epígrafe ativa a reação crítica – de forma ansiosa e equivocada, ou não – porque é sinal de cultura. É uma senha de intelectualidade, afirma Genette (1987), que, sugiro, não passará incólume pela leitura especializada que pretende ascender a esta mesma intelectualidade (Drummond e seu pensamento; Valéry e seu pensamento; a relação entre eles). Uma das expressões em francês usadas por Genette para explicar tal função, *mot de passe*, é interessante porque remete às palavras dispostas em epígrafe, o limiar que deve ser decifrado pelo leitor que pretende acessar, sem ignorar a relação (*hors-*)*texte*, o texto principal.

A outra função da epígrafe que localizamos – a mais relevante à leitura – é a que surge de seu contato com o título da obra. A princípio, assim como na canônica aplicação como comentário ao conteúdo do texto, da relação epígrafe/título apontam funções espontaneamente reconhecidas: transmissão de uma pura **informação**, **justificação**, revelação da **intenção**. São estes exercícios subordinados ao “comprometo-me a dizer a verdade”⁸ (GENETTE, 1987, p. 16, tradução nossa), compromisso (autoral, editorial) prontamente aceito por aquele leitor que Genette (1987, p. 9, tradução nossa) chama de dócil, “o que não é certamente o caso de todos”⁹. Porém, em *Claro enigma*, a conexão do título com a epígrafe desempenha uma função mais profunda e ambígua. Segundo Genette (1987, p. 160), a prática neste nível se impõe quando o título é constituído de um empréstimo, de uma alusão ou de uma deformação paródica. É aqui que se torna relevante o lançamento editorial de Drummond de 1948, com seu livro *Novos poemas*, normalmente esquecido pelos críticos que impõem uma comparação opositiva entre *Claro enigma* e *A rosa do povo*. Na hipótese aqui levantada, o título do livro de 1951 faz alusão ao último poema de seu antecessor direto, “O enigma”, o que vincula as duas obras de forma fundamental e que retomaremos mais adiante.

Drummond não indica de que obra retirou seu paratexto, a citação de Valéry. A dúvida cresce porque o poeta francês aplicou variações à frase epigrafada. Há, pelo menos, duas possíveis fontes. A primeira é “Propos me concernant”, texto das *Notes de Mauvaises pensées et autres*:

⁸ “je m’engage à dir la verité”.

⁹ “ce qui n’est certes pas le cas de tous”.

>> Aqui um outro traço (incomum, imagino) de meu perfil. **“Os acontecimentos me entediam”**. Dizem-me: Que época interessante!...

>> E eu respondo: Os acontecimentos são a espuma das coisas. Mas **é o mar que me interessa**. É no mar que se pesca; é sobre ele que se navega; é nele que se mergulha... Mas a espuma?..

>> Os acontecimentos são “efeitos”. São produtos da sensibilidade: bruscas precipitações ou simplificações que marcam o início ou o fim de qualquer período instituído; eles ou são apenas acidentes singulares, dos quais não se pode extrair nada, ou apenas consequência, que interessa principalmente por sua preparação ou seus resultados.

>> A história não percebe mais que “acontecimentos”. Reduz um homem aos fatos mais proeminentes e mais fáceis de perceber e definir – seu nascimento, suas poucas aventuras, sua morte, – e perdemos assim a textura de sua vida. Reduzir uma vida a um “resumo”! É justamente o contrário do valorizar alguma coisa.

>> Assim, o “verso excepcional” é um acontecimento em um poema, mas é preciso admitir que ele tende a destruir esse poema; seu valor o torna isolável. Ele é uma flor que se destaca de uma planta e com a qual se adorna a memória. Um gosto muito refinado, invejoso de seu poder singular, poderia então condenar tais belezas e sugerir que nos privemos delas tão logo surjam. Esta renúncia tomaria o valor de uma estranha resolução...¹⁰ (VALÉRY, 1960, p. 1509-1510, tradução nossa, grifo do autor).

¹⁰ “>>> *Voici un autre trait (rare, je pense), de mon signalement. ‘Les événements m’ennuient.’ On me dit: Quelle époque intéressante!...*

>> *Et je réponds: Les événements sont l’écume des choses. Mais c’est la mer qui m’intéresse. C’est dans la mer que l’on pêche; c’est sur elle que l’on navigue; c’est en elle que l’on plonge... Mais l’écume?..*

>> *Les événements sont des ‘effets’. Ils sont des produits de sensibilité: brusques précipitations ou simplifications, qui signalent le commencement ou la fin de quelque durée instituée; et ils ne sont ou que des accidents d’une fois, de quoi l’on ne peut rien tirer; ou que des conséquence, dont le principal intérêt est dans leur préparation ou dans leurs suites.*

>> *L’histoire ne peut guère noter que des ‘événements’. Mais réduisez un homme aux faits les plus saillants et les plus faciles à percevoir et à définir – sa naissance, ses quelques aventures, sa mort, – et vous perdrez de vue la texture de sa vie. Réduire une vie à un ‘résumé’! C’est tout le contraire qui pourrait valoir quelque chose.*

>> *Ainsi, le ‘très beau vers’ est un événement dans un poème mais il faut avouer qu’il tend à détruire ce poème; sa valeur le rend isolable. Il est une fleur que l’on détache de la plante, et dont se pare la mémoire. Un goût très raffiné pourrait donc condamner ces beautés trop jalouses de leur puissance singulière et suggérer de s’en priver quand elles viennent se donner. Ce renoncement vaudrait une étrange force d’âme...”*

A segunda possível fonte para a epígrafe de *Claro enigma* é a observação à carta escrita a André Gide em oito de agosto de 1941, publicada em *Histoire-Politique*, que integra os *Cahiers*:

Escrevo a Gide:.. encontramos **sempre** no **que é fabricado** o esquecimento das coisas mais simples, mais óbvias. E, no entanto, embora se tornem imperceptíveis pela obviedade mesma, é suficiente valer-se do mais ingênuo questionário para fazê-las surgir à mente. O estudo da história conduz invariavelmente à negligência do essencial em benefício dos efeitos. Eu acredito, pelo contrário, que o que é desvalorizado forma o espírito, – os efeitos são “acontecimento” (salvo o caso em que desejamos produzi-los, o que pode acontecer). Mas o evento passado é um foguete já lançado. Além disso, os acontecimentos me entediam: são os funcionamentos e as constâncias que me interessam. Uma tempestade é algo entediante. Mas os hábitos do mar, o casco e o motor, isso é o que importa. Uma reflexão sobre a fisiologia é para mim mais excitante que todo o Shakespeare – o afirmo não para denegrir Shakespeare, mas para anular os efeitos que ele pode produzir sobre tais mentes muito (como você diz) **parciais**. Essas mentes são as histórico-políticas.¹¹ (VALÉRY, 1974, p. 1520, tradução nossa, grifo do autor).

Les événements m'ennuient: a frase, deslocada de seus possíveis contextos, tomada “ao pé da letra” (COSAC NAIFY, 2012), é facilmente remetida à dedicação ao rigor clássico, que de fato se encontra em Valéry e em Drummond (especialmente no livro epigrafado). O perigo é transformar tal dedicação em exclusividade: limitar, no caso observado, *Claro enigma*, partindo da leitura da epígrafe, ao resultado de um exemplar trabalho da forma, que chegou a preocupar certa parcela da crítica, como aponta Merquior (1996), e que implicaria na despreocupação com a representação do social e histórico (para responder à recorrente oposição *A rosa do povo/Claro enigma*). Essa leitura rápida, localizada nos dois fragmentos de periódicos em amostra, é, em parte, resultado dos jogos de paratexto e de citação empreendidos pela epígrafe de Drummond. Deslocado dos possíveis originais, o fragmento alcança relativamente autonomia para ser

¹¹ “J’écris à Gide: .. on trouve **toujours** dans **ce qui se fabrique** l’oubli des choses les plus simples, les plus évidentes. Et pourtant, quoique devenues imperceptibles par évidence même, – il suffit de se servir du questionnaire le plus naïf pour les faire venir à l’esprit. L’étude de l’histoire conduit invariablement à négliger l’essentiel au profit des ‘effets’. Je crois, au contraire, que le devant-êtré-diminué devant l’esprit, – ce sont les ‘événement’ (sauf dans le cas ou on veut les produire, ce qui peut arriver). Mais l’événement passé est une fusée brûlée.. D’ailleurs, les événements m’ennuient: ce sont les fonctionnements et les constantes qui m’intéressent. Une tempête est chose ennuyeuse. Mais les moeurs de la mer, la coque et le moteur, voilà l’important. Une réflexion dans la physiologie m’est plus excitante que tout Shakespeare – Ce qui n’est pas pour ravalier Shakespeare, mais pour annuler tels effets qu’il peut produire sur tels esprits pas assez (comme tu dis) **prévenus**. Ces esprits sont les historico-politiques.”

lido de acordo com o desejo do leitor-crítico. No caso deste artigo, o desejo é não operar uma leitura “ao pé da letra”.

Ponto fundamental para a leitura que apresentamos é o fato de que o conceito de **evento** ou **acontecimento** (*événement*) é definido por Valéry em seus textos. “Evento” (ou “acontecimento”) é, para o poeta e pensador francês, a ocorrência singular tomada por certo discurso – especialmente o histórico (de certa História, positivista), operação expansiva também a vertentes das ciências humanas que se pretendem conclusivas como as ciências naturais – para ser apresentada como verdade única e inquestionável e da qual se fará o uso político. Os eventos são a matéria factual observada isoladamente, que desvia o olhar do essencial porque são apenas sintomas atrativos. São as marcas dos “Tempos” – meras instituições estabelecidas discursivamente por atores políticos que escondem suas ferramentas e pretensões.

Valéry exemplifica: os espíritos históricos-políticos observarão Shakespeare como um evento singular, de grande efeito, mas sem bastidor porque já institucionalizado. Os fisiologistas, por outro lado, entenderão as marcas no corpo como mero sintoma cujas causas estão na profundidade, em seu funcionamento e constância; “são os funcionamentos e as constâncias que me interessam”¹² (VALÉRY, 1974, p. 1520, tradução nossa). Etimologicamente, *événement* (assim como *evento*, em português) é aquilo a que se chega, o produto ou resultado. Valéry quer ir para além da superfície.

A História, ao dedicar-se exclusivamente aos eventos (aos fatos singulares que abrem ou encerram grandes “eras”, “períodos históricos”, “momentos críticos”), faz perder a textura da vida. São as repetições e as experiências banais o que há de mais importante para a formação das ideias essenciais, lê-se em *Mauvaises pensées et autres* (VALÉRY, 1960, p. 785). É o sem valor (o normalmente não selecionado por ser ausente de singularidade) que forma nossa substância mental. Compreender como as repetições se dão e como as banalidades se conectam é o que importa a Valéry. “O que é insensível é o essencial, a marca silenciosa e constante é a vida”¹³ (VALÉRY, 1974, p. 1537, tradução nossa, grifo do autor), escreve em *Histoire-Politique*. Interessa a Valéry (1974, p. 1537, tradução nossa, grifo do autor) “a substância do regime”¹⁴.

As metáforas de Valéry para *événement* dão conta do caráter **aparente** que o objeto conceituado toma em sua crítica à História. Variações à relação mar/espuma, apresentada na citação de “Propos me concernant”, surgem em *Homo*: “Os acontecimentos são a espuma das coisas”¹⁵ (VALÉRY, 1974, p. 1383, tradução

¹² “ce sont les fonctionnements et les constantes qui m'intéressent”.

¹³ “C'est ce qui est insensible qui est l'essentiel, la marche silencieuse et constante est la vie”.

¹⁴ “la substance de regime”.

¹⁵ “Les événements sont l'écume des choses”.

nossa). “Os acontecimentos são as espumas, as ondas que impendem a visão sobre as **coisas**”¹⁶ (VALÉRY, 1974, p. 1437, tradução nossa, grifo do autor); em *Histoire-Politique*: “Os acontecimentos históricos são como as ondas, tão visíveis sobre o mar. Mas é o mar o que importa, e as profundezas sob as quais ele exerce sua força.”¹⁷ (VALÉRY, 1974, p. 1479, tradução nossa). No comentário à carta a Gide, a tormenta é entediante. O que importa são os costumes do mar, seus hábitos, seu comportamento repetitivo que antecede o mero efeito, a tempestade; o molusco que compreende seus movimentos redundantes, que habita sua profundidade e a tautologia de seu motor. E no mesmo texto complementa, em nota marginal, a afirmação de que o evento acontecido é um foguete em chamas: “que poderia iluminar todo um campo de insensatez”¹⁸ (VALÉRY, 1974, p. 1520, tradução nossa).

Em *Histoire-Politique* surge outra metáfora, a dos **eventos geológicos**:

Comparação. A geologia é um tipo de história – se ela limitar-se a perceber e registrar as erupções prodigiosas, a célebre inundações etc. ela fará aquilo que a história faz com seus acontecimentos.

Mas ela investiga as modificações lentas e que ninguém, no presente, é capaz de observar – isto é o que deveria fazer a **história**. Aqui vale destacar: a história comum **recebe** os fatos todos prontos, os acontecimentos registrados – Enquanto aquela da qual falo **investigaria** os acontecimentos, ou melhor, os iluminaria, os transformaria em **acontecimentos** em retrospectiva.¹⁹ (VALÉRY, 1974, p. 1503, tradução nossa, grifo do autor).

A proposta de Valéry à História é a de que ela cuide de seu objeto com verificação e acuidade geológica. Erupções prodigiosas e inundações célebres são apenas **eventos geológicos** acabados – o superficial. É o que escapa aos olhos, as modificações lentas que antecedem tais eventos, que constitui o verdadeiro objeto da Geologia (e da História).

A sugestão que oferecemos é a de que uma parcela da crítica (incluída a do século XXI aqui previamente citada) opera uma leitura **eventual** da epígrafe de

¹⁶ “*Les événements sont les écumes, les brisants qui empêchent de voir les choses*”.

¹⁷ “*Les événements historiques sont comme les brisants qui sont si visibles sur la mer. Mais c’est la mer qui importe et les fonds sur lesquels elle exerce ses efforts*”.

¹⁸ “*qui a pu éclairer tout un champ de sottises*”.

¹⁹ “*Comparaison. La géologie est une sorte d’histoire – qui se elle se bornait à noter et conter telles éruptions prodigieuses, telle inondation célèbre etc. elle ferait ce que fait l’histoire avec ses événements.*

Mais elle recherche les modifications lentes et que personne n’a pu observer tel jour – Ce que devrait faire l’histoire. Mais ici cette remarque : l’histoire ordinaire reçoit les faits tout donnés, les événements enregistrés – Tandis que celle dont je parle rechercherait les événements, ou plutôt ce qui, mis lumière, deviendrait événements après coup.”

Valéry; a ela escapa o essencial porque permanece na **espuma**, tratando-a “ao pé da letra”. A singularidade do evento epígrafe – mais crucial que extraordinário, em tal leitura – oferece a percepção de que um novo poeta nasce em *Claro enigma*: o Drummond metafísico, que se desprende do factual (dos *événements*, na equivocada apreensão do termo). Obviamente, parte de como esta leitura crítica ansiosa funciona e está subordinada ao **efeito epígrafe** e aos jogos de **paratexto** e de **citação** implicados pelo fragmento emoldurante de Drummond/Valéry.

Anteriormente afirmamos que o título de *Claro enigma* faz alusão ao poema “O enigma”, de *Novos poemas*, e que a epígrafe, entre outras funções exercidas, é instrumento de conexão entre eles. *Les événements m'ennuient*: a frase de Valéry em epígrafe é aqui compreendida como contestação das (supostas) verdades, imediatas, que barram o acesso ao processo formador dos acontecimentos, que desvinculam do feito extraordinário a profundidade (o **funcionamento** e a **constância**, a **substância de regime**, nos termos valerianos) e que menosprezam as repetições cotidianas para concentrar-se no singular (no próprio *événement*).

A partir dessa leitura da epígrafe, tomando-a como de fato emoldurante do livro aqui observado, contraponho a tese de que Drummond é menos social ou político (e, por extensão, porque é mais “formal”) em *Claro enigma* do que em sua poesia pretérita apresentando a ideia de que o poeta, no livro de 1951, vincula sua escrita a um debate sobre o conhecimento proporcionado pela contestação. Nem mesmo o trabalho com as formas poéticas e a influência de Valéry escapam a essa investigação contestadora que gera saber (poético e ético)²⁰.

Claro enigma, entre outras temáticas, reflete eticamente (politicamente, socialmente) sobre a verdade. O faz por meio da representação de um **exercício de finitude** (dos eventos e dos conhecimentos que os cercam; do homem diante do conhecimento e do mundo; da vida; da poesia...) na qual atua uma importante figura, o **interceptante** – termo que excertamos dos dois últimos versos de “O enigma”, de *Novos poemas*, o livro esquecido pela crítica que rapidamente afasta o Drummond metafísico do poeta de *A rosa do povo*: “Mas a Coisa interceptante não se resolve. Barra o caminho e medita,/ obscura” (ANDRADE, 2002, p. 243).

Para Gledson (2003, p. 148-149), Drummond é influenciado pelo “problema do limite” que instiga Valéry e que surge, na produção do poeta mineiro, com variantes. Em “Extraordinária conversa com uma senhora de minhas relações”, de *Contos de aprendiz*, lançado no mesmo ano de *Claro enigma*, objeto contemplado e poeta estão presos “entre a transcendência e o ridículo, na fronteira entre eles” (GLEDSON, 2003, p. 148), entre a atração física pela mulher no ônibus e a pureza em seu comportamento polido, no sorriso educado; e no vestido, a membrana que é o limite, que não está apenas entre o mostrar e o esconder, entre o prazer carnal

²⁰ Sobre a tensão admiração/distanciamento na relação que Drummond trava com a produção de Valéry, consulte-se John Gledson (2003).

e o estético, mas que instiga a ponto de tornar-se “o próprio mistério das coisas” (ANDRADE, 1969, p. 148).

Em “O enigma”, de *Novos poemas*, e “A máquina do mundo”, de *Claro enigma*, afirma Gledson (2003, p. 149), há, possivelmente, a influência do “isolamento de uma ‘forma obscura’ do caos circundante” que o pesquisador identifica no enigmático objeto – simultaneamente humano e natural, ordenado e desordenado – encontrado por Sócrates em uma praia no diálogo *Eupalinos*, de Valéry.

É também o questionamento diante de um limite, de uma situação em *para-*(retomando o prefixo usado por Genette (1987) e Hillis Miller (1995)) – o das ciências humanas em relação às ciências naturais e exatas – o que faz o poeta francês voltar-se contra a História (e outras humanidades) aparelhada pelo positivismo: reflexão sintetizada na epígrafe de *Claro enigma*. Na leitura aqui realizada, “O enigma” e “A máquina do mundo” questionam o *evento* na acepção valeriana do termo.

Nos dois poemas, o *topos* é o da estrada, dado em seus primeiros versos. Em “O enigma”: “As pedras caminhavam pela estrada. Eis que uma forma obscura lhes barra/ o caminho” (ANDRADE, 2002, p. 242). Em “A máquina do mundo”: “E como eu palmilhasse vagamente/ uma estrada de Minas, pedregosa” (ANDRADE, 2002, p. 301). Em ambos, o caminhante (as pedras, o poeta) depara-se com o **interceptante**, a evidência do problema insolucionável: o **enigma**. “A máquina do mundo” altera a lógica inicial da apresentação da dúvida à certeza de “O enigma”: neste, as pedras (dotadas de inteligência e sabedoria) são barradas por “uma forma obscura” (ANDRADE, 2002, p. 242). Naquele, o ambiente obscuro, de aves que pairam no céu de chumbo, de uma escuridão crescente, é invadido pela máquina do mundo que se entreabre, luminosa, mas barrada pela esquivia do poeta.

No texto de *Novos poemas*, as pedras, diante do interceptante, interrogam-se progressivamente: a experiência, o hábito e o instinto são insuficientes para compreender o enigma. Assim, as caminhantes reconhecem a estagnação de sua sabedoria. O conhecimento certo sobre todas as coisas é tornado inoperante pela forma obscura. “As pedras detêm-se. No esforço de compreender, chegam a/ imobilizar-se de todo” (ANDRADE, 2002, p. 243). Os enigmas são limites-operantes porque exigem “argúcia alheia que os liberte/ de sua confusão amaldiçoada. E repelem-na ao mesmo tempo, tal é a con-/ dição dos enigmas” (ANDRADE, 2002, p. 303). Travar o avanço – este é o grande efeito proporcionado pela forma obscura: paralisar o mundo, mas aquele mundo das pedras, de certezas e sabedoria. Nos dois últimos versos, a meditação da coisa interceptante, que não se resolve, dá conta de que a barreira é também passagem, a um estágio de investigação do próprio pensamento (e assim o enigma se intercepta), sobre a maneira e os aspectos das coisas – sobre a profundidade do caminho outrora conhecido e trilhado na superfície. O que é barrado é a proposta de **evento**.

Em “A máquina do mundo”, o poeta que palmilha (como que palmilha) uma estrada de Minas é dotado de um “ser desenganado” (ANDRADE, 2002, p. 301), “noturno e miserável” (ANDRADE, 2002, p. 302), que é fonte, junto dos montes, da “escuridão maior” (ANDRADE, 2002, p. 301) que toma a cena onde se entreabre o objeto interceptante. Apesar da esquivia do poeta, não há como não ver a máquina do mundo. De fato, ele lista o que nela vê, em sete estrofes:

As mais soberbas pontes e edifícios,
o que nas oficinas se elabora,
o que pensado foi e logo atinge

distância superior ao pensamento,
os recursos da terra dominados,
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo que define o ser terrestre
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos minérios,
dá volta ao mundo e torna a se engolfar
na estranha ordem geométrica de tudo,

e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que tantos
monumentos erguidos à verdade;

e a memória dos deuses, e o solene
sentimento de morte, que floresce
no caule da existência mais gloriosa,

tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino agosto,
afinal submetido à vista humana. (ANDRADE, 2002, p. 302-303).

Mas, antes mesmo de listar o que vê, o poeta revela o baixo poder de sedução da máquina do mundo diante do que já viu e viveu: se o fulgor da máquina é tolerável o é porque “as pupilas gastas na inspeção/ contínua e dolorosa do deserto” já são suficientemente experimentadas, assim como a mente “exausta de mentar // toda uma realidade que transcende/ a própria imagem sua debuxada/ no rosto do mistério, nos abismos” (ANDRADE, 2002, p. 301). Os sentidos e as intuições que a máquina do mundo tenta estimular do caminhante são inacessíveis porque já foram

demasiadamente usados na investigação da repetição cotidiana, “os mesmos sem roteiro tristes périplos” (ANDRADE, 2002, p. 302), da qual a própria caminhada em cena faz parte. Mesmo a máquina do mundo, antes de abrir-se, reconhece no poeta interceptado a experiência investigativa:

O que procuraste em ti ou fora de
teu ser restrito e nunca se mostrou,
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ausculta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,
esse nexos primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste... vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo. (ANDRADE, 2002, p. 302).

O proposto pela máquina do mundo não é mais interessante ao poeta porque, parcialmente, ele já conhece seu conteúdo, mesmo que, parcialmente, ainda lhe seja vedado. É próprio dos enigmas a existência em limite: e nas buscas de outrora, foi exatamente o que o caminhante encontrou. Agora, maduro, de “pupilas gastas” (ANDRADE, 2002, p. 301) ou, como o poeta de “No meio do caminho”, de “retinas tão fatigadas” (ANDRADE, 2002, p. 16), não chega a surpreender-se com a oferta do transcendente ser interceptante. Ele opta pelo devir:

Mas, como eu relutasse em responder
a tal apelo assim maravilhoso,
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,

a esperança mais mínima – esse anelo
de ver desvanecida a treva espessa
que entre os raios do sol inda se filtra;

como defuntas crenças convocadas
presto e fremente não se produzissem
a de novo tingir a neutra face

que vou pelos caminhos demonstrando,
e como se outro ser, não mais aquele
habitante de mim há tantos anos,

passasse a comandar minha vontade
que, já de si volúvel, se cerrava
semelhante a essas flores reticentes

em si mesmas abertas e fechadas;
como se um dom tardio já não fora
apetecível, antes despiciendo,

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho. (ANDRADE, 2002, p. 303).

Um *claro enigma* não é um enigma resolvido, mas um enigma do qual se tomou consciência, pelo amadurecimento, de que não se decifrará: e esta é a sua primorosa contribuição – na relação com o poeta, na estrada, reforçar a dúvida onde a inteligência pretendeu a certeza – fomentar a dúvida por dentro de si que é a manutenção do devir. E, assim, o ser interceptante, a máquina do mundo, é interceptado pelo conhecimento questionador do caminhante: amiúda-se em estágio original, para que o poeta retome seu vagar. Interceptante e interceptado são ambos. “Vagoroso”, “vagamente” – reconectam-se primeiro e último versos.

Operar contestações é, por fim, uma das qualidades da escrita poética nesta leitura proporcionada pela produção drummondiana:

Esse meu verbo antipático e impuro
Há de pungir, há de fazer sofrer,
Tendão de vênus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará: tiro no muro,
Cão mijando no caos, enquanto arcturo,
Claro enigma, se deixa surpreender. (ANDRADE, 2002, p. 261).

A poesia é ela mesma **claro enigma**; um interceptante interceptado por seu próprio funcionamento. Assim, por sua vez, a rosa, em *A rosa do povo*, é ela mesma a poesia de pessoas viventes em uma época de angústia e devir sombrio. *Claro enigma* é antes uma face mais madura no conjunto da obra poética drummondiana, ou digamos, um ponto de equilíbrio de sua poesia de antes e de depois, e que coincide com *A rosa do povo* no sentido de que a exterioridade é mais expressiva neste

livro enquanto a interioridade é mais expressiva naquele. Isso na faz da epígrafe *Les événements m'ennuient* um signo de contraponto, de dizer que Drummond se alheia, porque entediado (uns disseram “frustrado”) de lidar diretamente com a ordem política, como os problemas sociais e com a crise histórica da humanidade sob a Segunda Guerra – conforme comumente a crítica em geral considera de *Sentimento do mundo* a *Claro enigma*, tomando-se *A rosa do povo* como obra central no intervalo entre 1940 e 1951.

De *A rosa do povo* a *Claro enigma*, Drummond não se opõe entre expressividade mais voltada ao exterior e mais voltada ao interior, ele se completa, formula uma unidade, própria do conjunto de sua obra poética. Drummond faz dizer que os acontecimentos que saltam aos olhos não valem por sua forma em específico, pelo seu corpo visível, mas por sua incidência progressiva, pela repetição de eventos que lhes compõem, repetição essa que organizam o estar no mundo a ponto de permitir, pela poesia (com seu verbo impuro), a descoberta de si na partilha. Somos todos, no conjunto da vida, que terminamos por dar forma aos acontecimentos, e isso, em *Claro enigma*, já está distante das condicionantes de evidente ordem política, social e histórica própria da poesia de *Sentimento do mundo*, *José* e *A rosa do povo*, uma vez que o poeta chega ao basilar, ao cerne, ao interior dessa ordem.

OLIVEIRA, G. P. C.; SOUZA, J. B. Drummond and Valéry: eventual enigmas. *Itinerários*, Araraquara, n. 43, p. 179-195, jul./dez. 2016.

■ **ABSTRACT:** *This paper presents a reading of Claro enigma, by Drummond, adverse to the opposition between this book and A rosa do povo. The key for the reading is the epigraph in Claro enigma, “Les événements m’ennuient”, by Valéry. The study amplifies Arrigucci Junior’s opinion about the relationship between exterior and interior in Drummond’s poetry: there are poems of sensitive interiority in A rosa do povo, and the historical thought permeates Claro enigma. As paratext, the valerian epigraph is approached according to Genette’s theory. Thus the epigraph is not read literally, but according to their possible sources: “Propos me concernant” and a letter to André Gide published in Histoire-Politique. The study proposes the poem “O enigma”, included in Novos poemas, as a bridge between A rosa do povo and Claro enigma, essential to perceive the exterior and interior expressiveness as the poetic unit in Drummond writings.*

■ **KEYWORDS:** *Claro enigma. Drummond. Les événements m’ennuient. Valéry. Epigraph.*

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. **Contos de aprendiz**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

_____. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ARRIGUCCI JÚNIOR, D. Davi Arrigucci Jr. fala sobre Drummond. [21 nov. 2002]. Entrevistador: Flavio Moura. **Trópico**, 2002. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1484,1.shl>>. Acesso em: 23 jan. 2015.

CAMPOS, H. Drummond, mestre de coisas. In: _____. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 49-55.

COSAC NAIFY. Drummond e a explicação da vida. **Blog da Cosac Naify**, 23 jul. 2012. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/337036238/Blog-da-Cosac-Naify-Poesia-1930-62-pdf>>. Acesso em: 31 jan. 2015.

GENETTE, G. **Seuils**. Paris: Seuil, 1987.

GLEDSON, J. Drummond e Valéry. In: _____. **Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos**. Tradução Frederico Dentello. São Paulo: Cia. das letras, 2003. p. 140-169.

MILLER, J. H. **A ética da leitura: ensaios 1979-1989**. Tradução Eliene Fittipaldi e Kátia Orberg. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MARQUES, I. O legado da pedra. **Revista Cult**, São Paulo, n. 62, 2002. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/o-legado-da-pedra/>>. Acesso em: 31 jan. 2015.

MERQUIOR, J. G. **Razão do poema: ensaios de crítica e de estética**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SCHNEIDER, D.; MINANI, T. Claro enigma. **Bravo!**, São Paulo, 11 jul. 2011. Disponível em: <<http://educarparacrescer.abril.com.br/leitura/claro-enigma-402900.shtml>>. Acesso em: 31 jan. 2015.

VALÉRY, P. **Oeuvres**. Paris: Gallimard, 1960. v. 2.

_____. **Cahiers**. Paris: Gallimard, 1974. v. 2.

Recebido em 13/10/2016

Aceito para publicação em 18/06/2017



A FUGA DAS DONZELAS: UM EXERCÍCIO DE MORFOLOGIA COMPARADA

Rodrigo CERQUEIRA*

- **RESUMO:** Este artigo se pretende um exercício de morfologia comparada. Ao estudar um elemento importante do enredo de três peças de meados do século XIX brasileiro – a fuga –, busca-se demonstrar como suas variações dão conta de explicitar as soluções simbólicas encontradas pela forma literária para lidar com contradições reais da sociedade brasileira do período. Assim, pode-se dizer, *grosso modo*, que as feições liberalizantes do seu uso em Martins Pena, quando aparece como uma possibilidade de afirmação individual frente à ingerência externa, são progressivamente alteradas em Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar, na esteira da consolidação de uma hegemonia conservadora a partir da década de 1850.
- **PALAVRA-CHAVE:** Teatro brasileiro. Martins Pena. Joaquim Manuel de Macedo. José de Alencar. Morfologia.

Prólogo

No final de 1859, o *Correio Mercantil* (1859, p. 1) soltou uma nota na sua seção “Notícias Diversas”, na qual se lia que uma menor, Josefina, havia sido raptada de sua casa na rua da Prainha. Embora sua mãe, Faustina Maria da Conceição, conhecesse o raptor, não nomeado no informe, estava impossibilitada de “prosseguir com os termos do processo”, porque era “pobre”¹. Poucos dias depois, outra nota informava à boa sociedade da Corte que a ofensa já havia sido corrigida: “O subdelegado do distrito, logo que soube do ocorrido, providenciou de modo que anteontem os dois moços foram recebidos em casamento na igreja matriz de Santa Rita.” (CORREIO MERCANTIL, 1860, p. 2). As duas notas são curtas, meramente informativas, sem muitos detalhes ou julgamentos. Quem sai bem nesse pequeno instantâneo é o subdelegado, que se mostra mais preocupado com a moral e os bons costumes da população, mesmo a mais pobre, do que com as ninharias pecuniárias dos trâmites judiciais.

* UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras. Guarulhos – SP – Brasil. 04021-001 – drigocerqueira@gmail.com

¹ Todas as citações de textos do século XIX foram atualizadas. Já a pontuação foi mantida tal como no original.

Gilberto Freyre (2006) também aborda a questão do rapto em *Sobrado e mucambos*, ressaltando igualmente a moral como principal preocupação dos articulistas que cita. Como se trata de um texto opinativo, aqui o tom sobe, e a ênfase recai naquilo que está sendo aviltado: não importa o casamento posterior, o fato em si é imoral. A simples existência do rapto se torna índice do “enfraquecimento da autoridade paterna”, que deixa de ter ingerência sobre assunto de tamanha gravidade. Uma vez ignorada essa instância, onde reside a maturidade, a responsabilidade e a ordem, o resultado não poderia ser outro que não a “[...] dissolução dos mais poderosos vínculos da família e o aniquilamento da sociedade.” (Redator do “Retrospecto Semanal” apud FREYRE, 2006, p. 247).

A posição do redator do *Diário de Pernambuco* é tão clara que dispensa maiores comentários: o rapto é uma afronta direta à norma patriarcal, que rege, dentre tantas outras coisas, a disposição dos jovens para o casamento. Conseqüentemente, o que o rapto põe em xeque é um dos fundamentos mais importantes da sociedade brasileira do século XIX, independente da classe social. Entre os mais abastados, estava em jogo o controle sobre a sucessão do patrimônio (o que explica o número de casamentos endogâmicos, entre primos principalmente, impedindo a dispersão dos bens), além dos vínculos materiais e de interesse entre grupos distintos (NEEDELL, 2006). Já para as famílias mais pobres, que não dispõem de tantas posses assim, o matrimônio serve para estreitar laços de reciprocidade e solidariedade, dois dos mais importantes valores em contexto regido pela lógica do favor.

Por outro lado, a existência dos casamentos por rapto parece indicar uma resistência a esse gerenciamento opressivo dos desejos. Gilberto Freyre (2006, p. 206-267), muito acusado de saudosismo do universo patriarcal, lê o fenômeno nessa chave avançada. O casamento por rapto permite a ascensão de grupos sociais, mulatos e bacharéis, que, a despeito do mérito pessoal, viam suas oportunidades fechadas pela impossibilidade de atender aos critérios restritos impostos pela normatividade senhorial, calcados nos preconceitos étnicos (brancos se casam com brancos) e sociais (ricos se casam com ricos). O rapto, contudo, não funciona como uma possibilidade de abertura apenas para os homens. Para a mulher, revela um espaço para a expressão de um afeto sincero, em dia com a sociabilidade moderna, que prega a autenticidade do desejo frente às ingerências externas, em especial àquelas movidas por interesses materiais.

Sintetizando essa questão, o rapto pode ser percebido como um signo disputado por duas normas: uma, de extração moderna, acentua a liberdade individual; outra, com certo ranço colonial, enfatiza a necessidade de uma autoridade superior, sem a qual não existiria ordem social. A hipótese desse artigo é que cabe à forma literária a estruturação e a avaliação desse embate, atribuindo-lhe sentidos diversos. Esse sentido, contudo, não depende única e exclusivamente da vontade do escritor. Pretendo demonstrar, através da análise de três representações distintas do rapto (ou melhor, da fuga, como aquele será requalificado a seguir),

tanto como as possibilidades de atribuição de sentido estão ancoradas no contexto histórico dentro do qual aquelas representações emergem, quanto como a análise morfológica historicamente direcionada me parece ser a melhor maneira de captá-las em suas mudanças. Isto é, somente através da singularização de um elemento (a fuga), dispondo-a em três momentos distintos (nas obras de Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar), seremos capazes de fazer ver como as transformações formais dão notícia das forças sociais em disputa.

Ato I

O acaso levou José, par amoroso de Aninha, a ficar trancafiado na casa dela, enquanto aguardava que Manuel João, pai da moça e membro da Guarda Nacional, o levasse à Corte para que, de lá, fosse mandado às províncias do sul, onde combateria os movimentos sediciosos que se multiplicavam pela época da Regência. Frente à urgência da situação, Aninha não conta conversa: “Se fugíssemos agora para nos casarmos?” (PENA, 2007a, p. 37). Antes de voltarmos ao enredo, cabe nos determos em algo que salta aos olhos. Embora as notas do *Correio Mercantil* e o redator do *Diário de Pernambuco* (isso sem contar o próprio Gilberto Freyre, em seus comentários) falem em rapto, a ação aqui, como nas demais peças ao longo do caminho, receberá uma outra denominação – *fuga* –, o que lhe altera substancialmente a natureza. O rapto pressupõe uma relação desigual entre as partes envolvidas. Enquanto o raptor é marcado pelo signo da agência, ao raptado, ou, no nosso caso, raptada, cabe o da passividade. É certo que os papéis de gênero cumprem uma função importante na construção desse esquema. Há, contudo, uma outra perspectiva, essa historicamente mais determinada, atuando de maneira igualmente decisiva aí: a passividade da mulher, em contexto de opressão patriarcal como o brasileiro do século XIX, atende a uma necessidade moral. A agressão de seu raptor, que, ao levá-la contra sua vontade, assume toda a responsabilidade do ato, a mantém pura para o casamento, evitando que sobre ela recaia qualquer pecha. Não estamos muito distantes do que José Carlos Gnaccarini (1989, p. 149) chama de “rapto consensual”². Frente a certos constrangimentos sociais, o rapto consensual, que conta inclusive com a anuência paterna, funciona como uma válvula de escape, afirmando, ao mesmo tempo, um espaço de decisão para os diretamente envolvidos e a manutenção da estrutura de dependência.

Voltemos à peça de Pena (2007a, p. 8), que, não tratando mais a questão de fora, dá voz aos envolvidos: “Nós nos casaremos na freguesia, sem que teu pai o saiba; depois partiremos para a Corte e lá viveremos.” A fala de José expressa um

² Embora trabalhando em outras coordenadas geográficas e temporais – o interior de São Paulo na primeira metade do século XX –, há certas semelhanças estruturais entre as duas situações (pobreza, necessidade de mão de obra, privilégio masculino nas escolhas referentes ao casamento etc.) que permitem, espero, o uso do seu conceito aqui.

convite. A ênfase recai, portanto, sobre um consenso – o aceite da outra parte –, como o que vínhamos tratando, mas um tanto modificado, porque não envolve mais a esfera paterna, deixada agora no escuro. De qualquer maneira, uma vez deslocado o foco da atenção para o casal, torna-se impossível mantermos de pé a ritualística do rapto consensual, calcada na ficção da coação do jovem don-juan. Como Gnaccarini (1989, p. 159) ressaltou, o rapto consensual, se abre espaço para o “processo de libertação dessas mulheres”, cujo desejo pessoal não deixa de ser levado em conta, segue alimentando uma “situação de extrema dependência em que ainda subsistem”. A fuga depende, em parte, desse mesmo esquema, em que a autonomia se manifesta sem questionar abertamente lócus da autoridade, tensionando-o, porém. A concordância não passa mais pelo crivo paterno, que, daquela forma, continuava a par inclusive as possibilidades de sua contestação; diz respeito, antes, à deliberação feminina, que se apodera do seu próprio destino. Ao se romper com os papéis de gênero e com o acordo tácito que regulava as possibilidades de burla da autoridade, a fuga encena um dos temas mais caros ao pensamento social brasileiro, que girava ao redor das formas e alcance do mando.

A fuga envolve sempre dois momentos distintos: primeiro, o da deliberação, em que o casal reflete sobre sua situação, expõe suas expectativas, desejos e medos, num misto de realismo e fantasia; e, depois, o da ação, quando transformam em realidade a sua decisão. Logo no início de *O juiz de paz da roça*, tomamos notícia, num encontro às escondidas, de que, mesmo com a venda do bananal que possuía, José não conseguiu o dinheiro necessário para se tornar um pretendente respeitável. É ante a recusa, tida como certa, que nos deparamos com a sua ideia de que a fuga era a única saída possível. Aninha, se não aceita nem nega de imediato, duvida, como parece ser de bom tom para uma moça que se dá ao respeito. Tem-se início aqui um dos pontos mais importantes desse estágio deliberatório, em que cabe ao personagem masculino elencar as razões pelas quais a moça deve tomar uma atitude que pode pô-la a perder. As de José se deslocam entre dois polos, ambas envolvendo a Corte: um, de caráter mais realista, gira ao redor das formas de subsistência fora do domínio familiar, como qual estariam rompendo, que é o emprego no Corpo de Permanentes³; se esse se resolve sem maiores problemas, é no outro polo, o da fantasia, onde José encontra seu trunfo. Aqui, o Rio de Janeiro é um grande

³ Segundo Marcos Luiz Bretas (1998, p. 223), o alistamento nas forças policiais era, ao menos para os voluntários e apesar das condições precárias de trabalho, uma boa opção de sustento nas primeiras décadas do século XIX: “O engajamento era feito no nível mais baixo, e o policial podia obter promoções até os postos superiores, num modelo de carreira pouco usual para as modernas concepções de exército.” Havia, contudo, uma diferença entre o alistamento voluntário e o compulsório: “[...] aqueles que não se engajassem ‘voluntariamente’ na força policial teriam o destino involuntário dos corpos de primeira linha, podendo deixar a cidade, e sendo submetidos a condições de disciplina e pagamento ainda inferiores.” (BRETAS, 1998, p. 227). Essa diferença explica porque, para José, fazer parte do Corpo Permanente era uma escapatória possível para poder se casar com Aninha, enquanto o alistamento compulsório era uma penitência.

palco em que se sucedem números de mágica, malabarismo, encenações e mesmo bizarrices, um grande divertimento, em suma, que encanta Aninha: “Que vontade tenho eu de ver todas estas coisas!” (PENA, 2007a, p. 10). A Corte, portanto, com suas possibilidades e encantamentos, passa a funcionar, positivamente, como uma válvula de escape da vida na roça, “onde não se ouve senão os sapos e as intanhas cantarem” (PENA, 2007a, p. 11).

A ação de Aninha, ao libertar José e fugir com ele, rompe com a ritualística do rapto consentido, que pressupõe a passividade da moça e conta com a anuência paterna. Não é por menos que José não possa ser qualificado de raptor, e ela, pelo menos nesse primeiro momento, passe a ser enquadrada numa categoria extremamente problemática no universo simbólico das redes de cordialidade: “Filha ingrata!” (PENA, 2007a, p. 39). Mas antes mesmo que pudesse sair para dar queixa do ocorrido, os dois jovens retornam e, segundo as indicações cênicas, “*ajoelham-se aos pés de MANUEL JOÃO*” (PENA, 2007a, p. 39). Note-se como a fuga, embora uma afronta à autoridade paterna, não concretiza o grande medo do redator do *Diário de Pernambuco*, para quem uma ofensa de tal gravidade levaria fatalmente à dissolução do tecido social e à anarquia. Depois de reafirmar sem concessões sua autonomia individual, Aninha retorna, plenamente satisfeita, ao seio da família, onde é reintegrada sem maiores discussões: “Está bom, levantem-se; já agora não há remédio.” (PENA, 2007a, p. 40).

Se a ofensa ao pai não põe o mundo abaixo, ela tampouco é indicativa de uma reestruturação da ordem noutros termos. Salvo pelo casamento, todos os passos seguintes do entrecho são igualmente restauradores do estágio inicial. Ao Juiz de Paz não só não causa o menor desconforto não mais poder alistar José, como se propõe, de bom grado, a dar uma festa de improviso para comemorar o casamento dos moços. Depois, iniciados os festejos, não há qualquer reprovação social por parte da comunidade que incida sobre a atitude de Aninha, assim como tampouco a autoridade de Manuel João sai diminuída na estima pública por não ter conseguido controlar a filha. Pelo contrário, há até um elogio discreto à moça, “[...] que foi mais esperta, furtou a chave e fugiu com ele [...]”, ao que o Juiz de Paz acrescenta, igualmente sem qualquer tom de censura, que a “menina não perde ocasião!” (PENA, 2007a, p. 44). O resultado é ainda positivo noutro sentido, econômico. No início da peça, tomamos conhecimento de que os “[...] meias-caras agora estão tão caros! Quando havia valongo eram mais baratos.” (PENA, 2007a, p. 6). Se a proibição do tráfico tornou a vida mais pesada para Manuel João, o casamento da filha acrescenta mais um braço para ajudar no roçado. Noutras palavras, a fuga, um gesto de autonomia, funciona como uma espécie de restauração reformada da ordem, que continua se alimentando do sistema de produção de dependentes, além de encontrar uma saída, em grande medida avançada, em relação ao problema da mão de obra (avançada não porque conteste o trabalho escravo, o que não faz, mas porque tampouco advoga pela retomada do comércio).

Entreato

De Martins Pena, passando por Joaquim Manuel de Macedo até chegar a José de Alencar, esse será o percurso da demonstração, ao longo do qual tentarei chamar a atenção para redução do potencial contestatório da fuga como elemento literário. Essa forma vai dando conta de representar, segundo um ponto de vista dominante – canônico –, as soluções simbólicas necessárias para o problema da importação de um ideário liberal e moderno, sem dúvida prestigioso, que, pregando a autonomia individual, ia de encontro à ideologia senhorial, segundo a qual não há vontade que não seja mero espelho da vontade do senhor-proprietário.

Mas o encaminhamento da questão da fuga em *O juiz de paz da roça* é, na verdade, anômalo. Não há, como pode parecer, um desenvolvimento progressivo da forma cultural, como se tudo fosse apenas uma mera questão de adequação ao ideário dominante. Até Macedo estreitar na ficção, em 1844, com *A moreninha*, Pena dá à fuga outros tratamentos, em que os jovens têm menos autonomia de ação. Em *Os dois ou O inglês maquinista* (escrita provavelmente em 1842), Felício, nosso herói, não tem dinheiro para competir com Negreiro, rico mercador de escravos e pretendente de Mariquinha. Num momento de desespero, ele propõe a fuga, ao que ela nega: “Adeus! Nunca pensei que você me fizesse semelhante proposição.” (PENA, 2007b, p. 207). Felício se desculpa, e a história se resolve por meio da interferência paterna, que retorna depois de ser dado como morto e põe ordem na casa. Em *O Judas em sábado de aleluia*, de 1844, é a vez de Ambrósio, Capitão da Guarda Nacional e antagonista do nosso herói, Faustino, propor a Maricota que fugissem. Ela, que não é nenhum modelo de conduta, aceita apenas para mantê-lo como um possível marido: “[...] (*à parte*) Era preciso que eu fosse tola. Se eu fugir, ele não casa.” (PENA, 2007c, p. 249).

As duas moças são decididas e abusadas e jogam com os pretendentes dentro dos limites mais elásticos da moralidade dos cidadãos livres e pobres. É o que Antonio Candido (2004, p. 41), que revelou essa dinâmica, chama de “dialética da malandragem”, um vai-e-vem entre a ordem e a desordem, cuja adesão a um dos polos, sempre transitória, ocorre mais por conveniência ou necessidade – afinal, “a avaliação das ações é feita segundo sua eficácia” – do que pela anuência irrestrita a um conjunto inviolável de normas. Essa é uma perspectiva que ajuda a ler *O juiz de paz da roça*, mas não exatamente as outras duas peças, nas quais a fuga constitui uma ação pouco pragmática sob o ponto de vista feminino, pois não lhe garante o casamento, seu prêmio final. Tome-se *O diletante* (1844), em que essas questões estão embaralhadas. A fuga, aqui, não faz mais parte do enredo; o precede. Nessa peça, na qual não há casal romântico por quem torcer, Marcelo, roceiro honrado de São Paulo, está na Corte para tratar do seu casamento arranjado com Josefina, moça da estirpe das outras, que, por sua vez, está apaixonada por Gaudêncio, um janota arrivista. O conselho de Marcelo

é que a moça deve, antes de se comprometer, buscar conhecer seu pretendente para que não cometa o mesmo erro de sua irmã, fugida com um negociante do Rio que esteve em sua casa para cobrar uma dívida. O sentido do enredo, que exprime agora uma visão externa aos envolvidos no ato⁴, está direcionado para a contenção do ímpeto autonomista da moça – “eu hei de me casar com o Dr. Gaudêncio, dê no que der” (PENA, 2007d, p. 367), já formalizado aqui na chave negativa do capricho. O casamento ao final do enredo, ao contrário das demais peças, não é mais o dos jovens apaixonados, o qual nunca deixa de ser uma realização pessoal. Feito sob a mira da espingarda de Marcelo, que descobre ser Gaudêncio o responsável pela perda da irmã, o matrimônio não tem mais nada da possibilidade de renovação social posta em cena no final, quando da superação dos obstáculos que impediam a plena realização dos amantes (FRYE, 1990). É um simples ato de uma autoridade violenta, que, do alto de sua prerrogativa, busca repor, num desfecho triste, a moral que lhe fora afrontada.

Por que, então, dada a formalização anômala da fuga, atentar-se a *O juiz de paz da roça*? A resposta passa pela boa lembrança de Carlo Ginzburg (2004, p. 556), para quem “[n]o norm can predict the full range of its transgressions; transgressions and anomalies, on the contrary, always imply the norm and therefore urge us to take it into account as well.”⁵ A tensão entre a realização do casamento e o pedido de perdão de joelhos explicita o alcance das possibilidades de representação historicamente abertas ao dramaturgo. O contexto de regresso conservador, que vai dar as cartas da década de 1840 em diante, atingindo seu auge em meados de 1850, revela a dificuldade de se continuar pensando a fuga nos mesmos termos de *O juiz de paz da roça*. Sua mera presença no enredo, contudo, não deixa de indicar, por outro lado, que o impulso que a move não se perde de todo, afinal “[...] the context can select forms – but it cannot generate them. Ruling forms, then, like ruling ideas, are not quite the forms of the ruling class: they are the forms the ruling class has selected – without having produced them, however.”⁶ (MORETTI, 1988, p. 266).

⁴ “Eu estava então no serro. Minha mãe e minha irmã o receberam com agasalho, e esse homem pagou a hospitalidade seduzindo e roubado minha irmã.” (PENA, 2007d, p. 396). Note-se, por fim, que aqui a fuga passa a ser vista de fora outra vez, daí sua caracterização como roubo (rapto).

⁵ “Nenhuma norma pode antecipar todas as possibilidades de sua transgressão; transgressões e anomalias, por sua vez, sempre contêm a norma e, portanto, nos impele a levá-la em consideração também.” (GINZBURG, 2004, p. 556, tradução nossa).

⁶ “[...] o contexto pode selecionar as formas – mas ele não pode produzi-las. As formas dominantes, assim, como as ideias dominantes, não são bem as formas das classes dominantes; elas são as formas que a classe dominantes selecionou – sem, contudo, tê-las produzido.” (MORETTI, 1988, p. 266, tradução nossa).

Ato II

Vilma Arêas (2006, p. 2001), organizadora da edição de que tenho me valido, situa a escrita de *O juiz de paz da roça* por volta de 1833, sendo levada aos palcos apenas em 1838. Um momento histórico posterior à abdicação de 1831, a partir da qual uma ideologia liberal de feições mais avançadas ganha força. É parte desse movimento, por exemplo, a proibição do tráfico de escravos (1831), que encareceu a mão-de-obra, e o crescimento da importância dos juizes de paz (o cargo é de 1824), em que a autoridade local se fazia ouvir antes que o poder central. Como vimos, ambos funcionam como um pano de fundo para a ação da peça de Martins Pena. É possível, como aponta Jeffrey D. Needell (2006), que nunca a coroa, índice do poder estatal, tenha sido percebida de maneira tão enfraquecida como nesses primeiros anos da década de 1830.

Quase duas décadas depois, quando Joaquim Manuel de Macedo retoma a cena da fuga em *O fantasma branco*, de 1850, a situação era bem outra, tanto em termos literários quanto históricos. Deslocada da parte de baixo da sociedade brasileira, dos homens livres e pobres, para o topo, onde residem os grandes proprietários e seus herdeiros, o problema que aflige ao casal de protagonistas (Maria e José, ou Juca, como quase todos o chamam) não diz mais respeito à falta de dinheiro ou ao alistamento compulsório, mas à birra de dois irmãos, Galatéia e Tibério, seus pais, respectivamente, que, depois de discutirem sobre a conveniência de se permitir o estudo dos filhos, se fizeram “inimigos irreconciliáveis” (MACEDO, 1863, p. 13). Mas, independentemente da clivagem social, o desejo da fuga está assentado em interdições análogas, isto é, no bloqueio à plena realização pessoal dos jovens, que encontra sua formalização, aqui como antes (e como em praticamente toda a literatura produzida ao longo do século XIX), na impossibilidade de uma escolha autônoma do par amoroso.

Contudo, a proposta de Juca a Mariquinha, ao contrário da do outro José, não tem qualquer base real. A direção indicada por Pena era a da Corte, onde se misturavam um princípio de realidade, o trabalho no Corpo de Permanentes, com um princípio de prazer, o da cidade como um espaço cênico. A de Macedo (1863, p. 129), por sua vez, mais romântica, busca guarida no campo, onde “haverá [...] uma árvore frondosa, a cuja sombra nos abriguemos”. A capital do império não é mais um lugar para o qual se fugir, mas do qual se fugir, afinal, “o que há na corte é um luxo imenso de lisonjas e de mentiras” (MACEDO, 1863, p. 6). Vista de baixo e de fora, a cidade é um lugar do qual se escapar do policiamento do campo; visto de cima e (ao menos parcialmente) de dentro, lócus de corrupção e vício, é o campo que ganha novo sentido, positivo, passando a ser tomado como o único lugar possível de se viver relações autênticas.

A convenção romântica funciona aqui em registro sempre descolado do real – “uma cabana humilde será para nós um palácio” (MACEDO, 1863, p. 129) –,

reduzindo, ao caricaturá-lo, o potencial disruptivo da fuga. Esse descolamento se aplica igualmente à retórica liberal, inflamada em seu sentido progressista antitirânico, fora do qual a fuga não tem legitimidade. O arbítrio da tia, que quer obrigar a filha a se casar contra sua vontade, não deixa de ser visto pelo moço como de fato é, “[...] uma prepotência, [...] contra a constituição, contra as garantias, contra a liberdade.” (MACEDO, 1863, p. 42). Exposta a opressão, o encaminhamento das coisas não poderia ser, pelo menos à primeira vista, mais lógico: “[...] eis aí! fazem destas e depois queixam-se quando as filhas fogem de casa.” (MACEDO, 1863, p. 42). Mas, se o diagnóstico e a constatação são bem fundamentados, a saída recai no descolamento romântico do mundo: “[...] para vê-la vencerei todas as dificuldades... viverei uma vida romanesca... cheia de belos episódios, de atrevidas aventuras. [...] nunca pensei que teria a felicidade de ser herói de um romance.” (MACEDO, 1863, p. 38-39). Esse quixotismo parece indicar que, para o grupo de proprietário e seus herdeiros, não há qualquer possibilidade de existência efetiva fora desse universo onde impera o arbítrio. Afinal, este não deixa de ser algo a ser herdado por esses jovens, quando se tornarem eles mesmos proprietários.

Se, em *Juiz de paz da roça*, Aninha se encanta com a descrição de José – “Que vontade tenho eu de ver todas essas coisas!” (PENA, 2007a, p. 10) –, aqui, ao contrário, é Mariquinha quem é responsável por resgatar a sensatez, lida sob o signo conservador da obediência irrestrita. Não é que Macedo negue a satisfação pessoal; nega-se a possibilidade de satisfação pessoal fora da norma, que é ditada pela organização familiar: “Que felicidade suprema é essa, meu primo, que tem por princípio um crime, e por base a desmoralização e a vergonha?...” (MACEDO, 1863, p. 129-130). A perspectiva de Mariquinha é praticamente a mesma que a do redator do *Diário de Pernambuco*, negando a ambivalência da fuga, que, bem ou mal, ainda persistia na fala romântica de Juca. Assim, por um lado, tendo em vista que a tirania, a autoridade absoluta de um sobre o outro, não goza de prestígio, a fuga permanece no horizonte de possibilidades⁷. Mas, por outro, quando simbolicamente formalizada ora de maneira ilusória, ora pela desonra, a fuga perde seu apelo e sua legitimidade, tornando-se uma ação de jovens irresponsáveis, negada pela sensatez da protagonista feminina:

Pois então, eu havia de abandonar a casa paterna para segui-lo contra a vontade de minha mãe?... e depois, meu primo, a vergonha que teria de acompanhar-me por toda a parte, a reprovação pública, o descrédito de meu nome, a maldição

⁷ Vilma Arêas (2006, p. 208-209) encontra essa mesma distinção entre a realização de um ato violador da norma, em Pena, e o reconhecimento da sua possibilidade, em Macedo, sem que o ato se concretize: em *O macaco do vizinho*, de Macedo, “[...] à semelhança de Martins Pena (*Os ciúmes de um pedestre*) descobria-se que a mulher podia enganar também o marido e não somente o pai [...]. A diferença é que na peça de Pena a mulher realmente se envolve com outro, que penetra em sua casa durante a ausência do marido, e em *O macaco do vizinho* o adultério é apenas uma possibilidade.”

enfim, não iriam cair também sobre a cabeça do homem que eu amo tanto?...
(MACEDO, 1863, p. 130).

Compare-se essa passagem com a resposta de Manuel João, do Juiz de Paz e mesmo da população reunida para a festa, em que, se a esperteza da moça não é abertamente elogiada, tampouco é desqualificada, para que tenhamos a proporção da mudança.

Ainda assim, a postura de Mariquinha configura um dilema típico do liberalismo brasileiro em fase de restauração conservadora não sem já lhe indicar uma resposta: “Meu Deus!... que devo fazer?... faltar às leis do pudor? nunca... expor meu primo ao mau gênio de minha mãe... receio muito...” (MACEDO, 1863, p. 145-146). A satisfação pessoal, o substrato liberal da peça, ainda permanece em pauta. A fuga, contudo, para ativar seu potencial disruptivo, precisa do consenso de ambas as partes, cujos desejos foram postos em segundo plano por uma autoridade heteronômica, o que, dado os diversos travamentos de Mariquinha, não acontece em nenhum momento. Noutras palavras, o impulso liberalizante, que ainda existe e goza de certo prestígio e mesmo necessidade, não pode ser concretizado quando ocorre dentro de um contexto de hegemonia conservadora. Não é de se estranhar, portanto, que a fuga, síntese de autonomia e recusa de permanecer trancada no quarto, quando ocorre, se dê para dentro da casa – “para onde se pode fugir sem corar...” (MACEDO, 1863, p. 146), que é o oratório familiar.

Se *O fantasma branco* formaliza a fuga de uma maneira distinta de *O juiz de paz da roça*, ambos resolvem a questão da mesma maneira, de joelhos. Em Pena (2007a, p. 40), contudo, se trata de um pedido de perdão de um ato que efetivamente aconteceu: “Há muito tempo que nos amamos, e sabendo que não nos daríeis o vosso consentimento, fugimos e casamos na freguesia.” E a capital continua funcionando como uma espécie de ponta solta, pressionando, em contexto de escassez de mão-de-obra escrava, a autoridade paterna: “[...] e se o senhor não quer que eu viva aqui, irei para a Corte [...]” (PENA, 2007a, p. 41), declara José. O perdão, de joelhos, marca o respeito pela autoridade, o que não implica a negação do espaço de autoafirmação recém-conquistado. Em Macedo, por sua vez, tanto a realização da fuga quanto o poder de barganha dos jovens já não existe, tornando a contrição dos protagonistas um ato de subserviência completo. Acrescente-se a isso o rol de impropérios pelos quais Juca e Mariquinha têm que passar (ofensas, vergonha, ameaça de violência física, trancafiamento), todas aceitas de bom grado, estrategicamente, é verdade, e teremos o tom da reestruturação ideológica da fuga levada a cabo pela peça. A união final, sem a qual não se pode falar em comédia⁸,

⁸ Um ponto que Vilma Arêas (2006, p. 212) retoma de Northrop Frye: “A obediência aos valores patriarcais no teatro de Macedo (religião, pureza e conformismo) perturba um dos princípios básicos da comédia, que é justamente o advento do novo em luta com princípios ultrapassados.” Me parece, contudo, que essa obediência não é desprovida de tensões, como tenho tentado demonstrar, em que

não passa pela agência moderna, mesmo uma que não abandone uma prestação de contas bastante paternalista. Em Macedo, quem sai fortalecido é o imaginário conservador, assentado na bondade dos mandatários. Comovidos pela cena dos dois jovens orando ao pé da santa, Galatéia e Basílio fazem as pazes e permitem o casamento dos jovens, apagando a pecha do arbítrio que os moveu durante todo o enredo e reafirmando que somente a obediência irrestrita à família e à religião, onde reside a “honra dos filhos” (MACEDO, 1863, p. 143), é capaz de trazer-lhes a felicidade.

Ato III

Para que seja legítima, a fuga deve ser precedida por todo um processo de fechamento, para os jovens casais, da possibilidade de agir autonomamente de acordo com seus mais íntimos desejos amorosos. Não é de se estranhar, portanto, que a fuga em si, sua ação, esteja localizada no fim do enredo, como um último recurso frente a um estado de coisas que não lhes deixou outra alternativa. Como vimos, mesmo essa configuração está sujeita a alterações, pequenas mas significativas, daí que *O juiz de paz da roça* se adéque melhor a essa estrutura do que *O fantasma branco*. Oito anos depois de Macedo, José Alencar volta ao tema em *As asas de um anjo*. Se Macedo tomou e preservou a estrutura, ressignificando-a de modo a deslegitimar seu impulso liberal, Alencar dará um passo além e modificará a própria estrutura em que se insere a fuga. Quer dizer, ao antecipar a deliberação e a ação, condensando-as ambas ainda no “Prólogo”, ele é capaz de reorganizar todos os elementos envolvidos, dando conta, com esta forma específica, de uma outra dinâmica social.

Mudanças sociais à parte, tudo começa, como sempre, com o pai. Ao saber que um “bonequinho da moda” (ALENCAR, 1860, p. 20), cuja lábia julga irresistível e ameaça a honra das mulheres, está rondando a vizinhança, Antonio decide apressar o casamento da filha, Carolina, com Luiz, seu sobrinho, um tipógrafo sisudo e trabalhador que mora de favor em sua casa. Não sabemos nada do passado de Antonio. Quando o encontramos pela primeira vez, já é um morador da Corte. Ainda assim, ele guarda muito dos elementos arbitrários da autoridade rural, a começar pela negação do amor: “Quando me casei com tua mãe ela não sabia que historia era essa de amor; e nem por isso deixou de gostar de mim, e ser uma boa mulher [...]” (ALENCAR, 1860, p. 14), no que repete as palavras de Galatéia, em

o elemento moderno, encarnado na fuga, ainda persiste, mesmo que enfraquecido. Do mesmo modo que persiste a condição social que a torna necessária, o arbítrio paterno. Caberá a Alencar, dar a última volta nesse parafuso, formalizando a fuga à maneira irrevogavelmente conservadora. Por sinal, essa posição intermediária do teatro de Macedo é reconhecida pela própria autora: “Assim vemos que as fronteiras da comédia de Macedo podem estar entre as de Martins Pena e as comédias de José de Alencar.” (ÁREAS, 2006, p. 209).

O fantasma branco: “[...] o que é amor?... ouviu! não quero que minha filha ande com amores na cabeça: por ventura amei eu a teu pai quando casei?” (MACEDO, 1863, p. 14). Repõe-se, quase uma década depois, o mesmo antagonismo entre uma postura moderna, que garante o respeito à individualidade, e outra, atrasada e autoritária, que esvazia a importância do desejo do indivíduo, atrelando-o à vontade paterna. Mas Alencar, vinculado à renovação do teatro brasileiro através da incorporação do etos burguês posto em cena pela comédia realista francesa (FARIA, 1993), apresenta uma novidade formal, que reorganiza o velho problema. Em Macedo, a despeito do arbítrio, que não aprova, as figuras paternas não perdem sua legitimidade na estrutura da peça. Em Alencar, já há a possibilidade de afirmação de uma outra vontade que não apenas a do chefe da família. Quer dizer, a autoridade de Antonio ainda se apresenta como inconteste – se dá ao direito de decidir unilateralmente sobre o destino matrimonial da filha e não gosta de “ouvir razões” (ALENCAR, 1860, p. 11) –, mas já não goza do mesmo alcance. Quando Luiz entra em cena e toma conhecimento dos fatos, sua primeira fala é peremptória e decidida: “Não, Antonio” (ALENCAR, 1860, p. 15), ao que o tio, depois de umas explicações, aquiesce⁹.

Para Alfredo Bosi (1996), o liberalismo (de modo geral e brasileiro mais especificamente) não pode ser tomado como um monólito, que prega sempre a mesma peça ideológica ao longo de todo o século XIX. No intuito provocativo de historiar e especificar as faces que a ideologia liberal assumiu por aqui, Bosi (1996, p. 241 e p. 206) a divide em dois momentos: primeiro, mais conservador, é marcado por um “*ethos* agromercantil” e estava na base do processo de independência, permitindo ao “cidadão-proprietário” a liberdade de vender o que bem entendesse, gente inclusive, e de ser politicamente representado. O segundo, forjado no contexto de expansão capitalista da década de 1850, é mais moderado, urbano, tensionando a estabilidade das formas tradicionais de mando.

A negativa resoluta de Luiz ganha sentido nesse caldo, mas não pode ser lida em termos agônicos. Vivendo de favor em sua casa, Luiz não deixa de manter uma postura deferente em relação ao tio. Note-se ainda que, nesse mesmo sentido, por mais que o motivo da negativa seja dos mais avançados, o respeito à decisão da prima, ao qual já volto, sua racionalização não pode ser expressa nesses termos, mas por meio de uma mentira, afinal ela “[c]onhece o caráter de seu pai e sabe

⁹ Compare-se essa dinâmica com uma de *O fantasma branco*, em que Galatéia responde a uma negativa de um outro Antonio, seu sobrinho: “Jamais consentirão?!?! bravo! esta ainda é melhor!... pois quem há de atrever-se a dar ordens em minha casa? quem não se achar a seu gosto aqui, ponha-se no olho da rua!” (MACEDO, 1863, p. 112). Nesse sentido, a modernização dos palcos levada adiante por Alencar não me parece só mais um mero capítulo da nossa “comédia ideológica” de sempre, como aponta Costa (1989, p. 13), na esteira de Roberto Schwarz (2000). Aquela modernização alencariana incide sobre a avaliação de um elemento morfológico dos mais importantes na caracterização da autoridade na ficção brasileira até então (a autoridade rural inconteste), que entra numa área cinzenta nesse novo quadro social, urbano, sem a mesma efetividade de antes.

que quando ele quer as coisas não há vontade que lhe resista.” (ALENCAR, 1860, p. 31). Nesse novo quadro, a falha trágica, se se pode falar assim, não está nem no autoritarismo do pai nem na postura respeitosa de Luiz, mas na inocência de Carolina, que é iludida a acreditar que tem autonomia para tomar decisões importantes.

Como nas demais peças, o espaço de satisfação pessoal de Carolina está fechado. Apaixonada por Ribeiro, ela só pode se encontrar com ele secretamente. Será ele, portanto, o agente da proposta de fuga. Ao contrário do que acontece em *O juiz de paz da roça* e *O fantasma branco*, aqui Ribeiro não é um dos polos do par romântico, por cuja união, impossibilitada seja pela situação social ou pelo arbítrio paterno, torcemos. Formalmente, Ribeiro, o “bonequinho da moda” (ALENCAR, 1860, p. 20), pertence a uma categoria de jovens, apelidada pelo padre Lopes Gama (1996, p. 55), um moralista de meados do século XIX, de gamenho, “[...] aquele indivíduo que não tem outro ofício, outro emprego, outro cuidado, senão embonecar-se para namorar.” Fútil e vaidoso, vestido sempre com o que há de mais atual em termos de moda, Ribeiro é a própria encarnação da adesão acrítica ao que Alencar (1872, p. xiv) chamará, noutro momento, de “importação contínua de ideias e costumes estranhos”. Registre-se que o cerne do problema não está na importação, que, especialmente quando se fala de Europa, mantém inalterado seu prestígio; está, antes, na falta de maturidade das escolhas: “copiam tudo, aceitam o bom e o mau, o belo e o ridículo” (ALENCAR, 1872, p. xv). Nesse prefácio, escrito em 1872, Alencar repõe, quase que literalmente, as preocupações do padre Lopes Gama (1996, p. 83), de 1832, para quem “[...] não somos mais do que escravos convertidos, que sem reflexão, sem ideias próprias, seguimos maquinalmente as leis arbitrárias dessa divindade fantástica [que é a moda francesa].” O que me interessa, contudo, é o desenvolvimento dessa constatação, exposta com muito mais clareza por Gama (1996, p. 87-88) do que por Alencar:

O que reprovo na maior parte das coisas é o excesso e a extravagância, e essa espécie de fanatismo gamenho, com que muito dos nossos moços abraçam as modas, fazendo consistir nestas frivoleiras o seu total e único merecimento. Por outra parte, conhecendo os males horríveis que o luxo acarreta, e que se pode chamar a fonte de toda a imoralidade pública, desejara vê-lo coartado, porque é evidentíssimo que uma moça que se habitua ao fausto, um rapaz que se aveza ao mesmo, em lhes faltando os meios lícitos, em não tendo quem lhes forneça por caminhos honestos esses nada, aliás muito custosas, a primeira será uma raridade deixar de prostituir-se, para ter quem lhe nutra o luxo, o segundo só quase por milagre não dará em caloteiro, cavaleiro de indústria, salteador e coisa ainda mais vergonhosa.

A moda se torna, nesse passo, signo de ideias e comportamentos estranhos ao encaminhamento tradicional da vida social brasileira. Embora quarenta anos separem os textos, o que preocupa a ambos é, em grande medida, a mesma coisa: que a tentação desse universo, que aflige principalmente os mais fracos (jovens, mulheres e pobres, pertencendo Carolina a todos esses estratos), funcione como motor da dissolução moral.

A primeira implicação dessa alteração do par que delibera sobre a fuga é o esvaziamento dos elementos mais avançados da retórica liberal, sua crítica ao autoritarismo. Se antes, o casal de apaixonados encontrava na fuga (real ou imaginária) uma possibilidade de autoafirmação, agora a coisa muda de figura. Alencar toma de Martins Pena o mote do encantamento. O mundo da rua, ao qual Carolina só tem acesso “espiando pelas frestas da rótula” (ALENCAR, 1860, p. 37), é mais interessante do que este, no qual ela vive. O que se quer encontrar lá fora, contudo, é de natureza distinta. Em Pena, Aninha deseja ver uma Corte moldada pela ingenuidade de imagens que evocam o circo e o teatro. Já Alencar investe no que podemos chamar de retórica do luxo: “Tu és bonita; e Deus criou as mulheres belas para brilharem com as estrelas. Terás tudo isto, diamantes, joias, sedas, rendas, luxo e riqueza. Eu te prometo!...” (ALENCAR, 1860, p. 38). A resposta de Carolina às razões elencadas por Ribeiro para a fuga – “Sonho com o mundo que não conheço! [...] Como deve ser bonito o baile.” (ALENCAR, 1860, p. 39) – repõe, com o sinal rebaixado pela vinculação a uma vida mundana, a vontade de Aninha “de ver todas essas coisas” (PENA, 2007a, p. 10). O que prevalece em *As asas de um anjo* é o moralismo didático, que demonstra a força desse apelo em mulheres ingênuas e, como consequência, o impacto destrutivo disso para a família.

Essa reorganização formal afeta ainda outros elementos dentro da peça. De Macedo, Alencar herda a dimensão impulsiva do romantismo, aquela que não se deixa limitar pelas convenções sociais. Para Ribeiro, “não há impossíveis para o amor” (ALENCAR, 1860, p. 24), assim como, para Juca, “não podem haver remorsos, onde existe amor” (MACEDO, 1863, p. 130). O amor – lembremos: uma novidade importada como a moda, que ainda não fez a cabeça dos velhos – só funciona como uma instância universal, prestigiosa e legitimadora de um ato de subversão como a fuga no caso macediano, em que a satisfação do casal de protagonistas é genuína e está atravancada pelo arbítrio. Em Alencar, desmontado um e outro, tudo recai sobre a mulher, que de virtuosa se torna ingênua e corruptível, deixando completamente de lado, como se já pertencesse a outro mundo, a esperteza tacitamente avalizada de *O juiz de paz da roça*. Nesse novo contexto, despido do antagonismo que afiança o lado progressista do vocabulário liberal, ganha destaque o descrédito em que cai a noção de autonomia – “Ela ama-me! Era por sua por sua própria vontade que me seguia.” (ALENCAR, 1860, p. 41), responde Ribeiro, quando confrontado por Luiz –, enfatizando-a como um gesto egoísta, que coloca a felicidade individual acima do bem estar geral.

Epílogo

O arbítrio e o autoritarismo de Galatéia eram atributos que Macedo já havia exposto noutra momento como, no mínimo, equivocados. Em *A moreninha*, numa situação estruturalmente análoga – a interdição sem motivo da relação entre dois jovens –, o pai de Augusto o prende no quarto para que ele não fosse atrás da moça: “Mania antiga é essa de querer triunfar das paixões com fortes meios: erro palmar [...]” esse dispêndio “[...] de energia e violência com que procura apagar a paixão do filho [...]” (MACEDO, [188-?], p. 226-227)¹⁰. Se o arbítrio paterno não é visto com bons olhos, não se pode dizer, contudo, que ele saia deslegitimado. Há a tensão entre uma conduta que se sabe equivocada e a impossibilidade histórica e literária de elevar o reconhecimento do equívoco à condição de crítica contundente.

Alencar é um herdeiro direto dessa ambiguidade no tratamento da autoridade paterna. A mentira, recurso dos antagonistas sem moral, nunca gozou de boa reputação nos enredos românticos. Contudo, Luiz, um rapaz sério e respeitador, recorre a ela ao afirmar que amava outra mulher. Era a única maneira, argumenta ele em seu pedido de desculpas a Carolina, de impedir o casamento forçado. Quer dizer, o arbítrio paterno continua lá, vivo, mas, agora, sem uma legitimidade de longo alcance que lhe garanta a capacidade de normatização das condutas. Mais vale uma mentira, que não arranha a reputação do protagonista, do que a necessidade de seguir a vontade paterna a ferro e fogo. Não é de se estranhar que seja Luiz e não Antônio a voz da razão presente no momento de crise do prólogo, o da deliberação da fuga entre Carolina e Ribeiro.

Se, como vimos, é a satisfação individual que rege a deliberação da fuga – “A felicidade nos chama” (ALENCAR, 1860, p. 39) –, Luiz entra em cena para puxar o debate noutra direção, a da responsabilidade das ações – “[...] esse amor é perdição; [...] ela vai sacrificar a um prazer efêmero a inocência, e a sua felicidade.” (ALENCAR, 1860, p. 41). Mais importante do que a reposição de um dilema tipicamente liberal é a forma que essa nova autoridade, mais urbana e civilizada, assume: sabendo (aliás, como Macedo sabia) que “não é a força que dobra o coração” (ALENCAR, 1860, p. 40), ela aponta para a falha de uma longa galeria de personagens, de que Antônio é apenas a última ponta. Representantes de outros tempos e outras ideias, o arbítrio desses velhos, que está na origem da fuga, parece não ter mais lugar, pelo menos não para uma consciência como a de Alencar, que, apesar de conservador, se quer em dia com os avanços do mundo. Distanciado do

¹⁰ Diante do arbítrio, a fuga se mostra, novamente, como uma possibilidade de resistência: “Aqui foi o nosso estudante às nuvens, saltou exasperado fora do leito em que se achava deitado, passeou a largos passos por seu quarto, acusou a crueldade dos pais, experimentou se podia arrombar a porta, fez mil planos de fuga, esbraveou, escabelou-se, e como nada disto lhe valesse, atirou com todos os seus livros para baixo da cama, e deitou-se de novo jurando que não havia de estudar dois meses.” (MACEDO, [188-?], p. 227-228). Mas, como estamos tratando de Macedo, ela, como sempre, não é concretizada.

autoritarismo, cabe a Luiz outra postura, que garante a Carolina grande margem de autonomia: “[...] eu vou falar-lhe a linguagem da amizade e da razão. Depois de ouvir-me, ela é livre; e eu juro que não me oporei à sua vontade.” (ALENCAR, 1860, p. 41).

Mas há um problema na transferência dessa responsabilidade na esfera da ordem: ela é incapaz de conter a desgraça. Se, em 1858, ano em que *As asas de um anjo* sobe aos palcos, o “*ethos* agromercantil”, esse liberalismo autoritário de primeira hora, já não goza de prestígio, o outro, mais urbano e progressista, ainda não conheceu o impulso que as disputas políticas da década de 1860 vai lhe dar, colocando-o como uma possibilidade efetiva de normatização da vida social. Por enquanto, o que se tem é a visão clara da decadência de um tipo de mando sem a instauração das condições objetivas de introdução do outro. De qualquer maneira, se as coisas no polo da ordem estavam em processo de reorganização, no outro, o da desordem, o desejo de autonomia continua visto sem a boa vontade tensionada de que gozou outrora, quando Pena escreveu *O juiz de paz da roça*; o prisma é a mesma desconfiança do perigo que traz ao tecido social. Ou seja, na impossibilidade de se manter a ordem nos mesmos termos autoritários de sempre, cabe a Alencar fazer representar o potencial destrutivo de quem deseja apenas sua felicidade. O final dessa história é de conhecimento geral.

CERQUEIRA, R. The runaway damsel: an exercise on comparative morphology. *Itinerários*, Araraquara, n. 43, p. 197-214, jul./dez. 2016.

■ **ABSTRACT:** *This paper intends to be an exercise in comparative morphology. Studying an important element of three Brazilian plays of the 19th century – the get-away scene –, it aims to demonstrate how its variations are able to make visible the symbolic solutions found by the literary form in order to deal with real social contradictions. So, it can be said that its more liberal use in Martins Pena’s play, when it can be read as a sign of individual autonomy against a despotic authority, is progressively downgraded in Joaquim Manuel de Macedo’s and José de Alencar’s works, in the process of what was known as 1850’s conservative reaction.*

■ **KEYWORDS:** *Brazilian theater. Martins Pena. Joaquim Manuel de Macedo. José de Alencar. Morphology.*

REFERÊNCIAS

ALENCAR, J. *As asas de um anjo*. Rio de Janeiro: Typographia de Soares & Irmão, 1860.

_____. Benção paterna. In: _____. *Sonhos d’ouro*: romance brasileiro. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872. v. 1, p. v-xix.

ARÊAS, V. A comédia no romantismo brasileiro: Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 76, p. 197-217, nov. 2006.

BOSI, A. A escravidão entre dois liberalismos. In: _____. **Dialética da colonização**. 3. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. p. 194-245.

BRETAS, M. L. A polícia carioca no império. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.12, n. 22, p. 219-234, 1998.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In: _____. **O discurso e a cidade**. 3. ed. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2004. p. 17-46.

CORREIO MERCANTIL. Rio de Janeiro, 30 dez. 1859. Notícias Diversas, p. 1.

_____. Rio de Janeiro, 05 jan. 1860. Notícias Diversas, p. 2.

COSTA, I. C. A comédia desclassificada de Martins Pena. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, n. 12, p. 1-22, 1989.

FARIA, J. R. **O teatro realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1993.

FREYRE, G. **Sobrados e mucambos**: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano. 16. ed. São Paulo: Global, 2006.

FRYE, N. Comic fictional modes. In: _____. **Anatomy of criticism**: four essays. Princeton: Princeton University Press, 1990. p. 43-52.

GAMA, L. **O carapuço**: crônicas de costume. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

GINZBURG, C. Family resemblances and family trees: two cognitive metaphors. **Critical Inquiry**, Chicago, n. 3, v. 30, p. 537-556, Spring 2004.

GNACCARINI, J. C. O rapto das donzelas. **Tempo Social**, São Paulo, n. 1, v. 1, p. 149-168, 1. sem. 1989.

MACEDO, J. M. **O fantasma branco**. Rio de Janeiro: B.-L. Garnier, 1863.

_____. **A moreninha**. Rio de Janeiro: H-Garnier, [188-?].

MORETTI, F. Of literary evolution. In: _____. **Signs taken for wonder**: essays in the sociology of literary forms. London: Verso, 1988. p. 262-278.

NEEDELL, J. D. **The party of order**: the conservative, the state, and slavery in the Brazilian monarchy, 1831-1871. Stanford: Stanford University Press, 2006.

PENA, M. O juiz de paz da roça. In: _____. **Martins Pena**: comédias (1833-1844). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007a. p. 3-48.

_____. Os dois ou O inglês maquinista. In: _____. **Martins Pena**: comédias (1833-1844). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007b. p. 139-220.

_____. O Judas em sábado de aleluia. In: _____. **Martins Pena**: comédias (1833-1844). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007c. p. 221-282.

_____. O dileitante. In: _____. **Martins Pena**: comédias (1833-1844). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007d. p. 347-410.

SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

Recebido em 23/10/2016

Aceito para publicação em 27/05/2017



RESENHAS
REVIEWS

A FENOMENOLOGIA HERMENÊUTICA DE PAUL RICOEUR

Candice Angélica Borborema de CARVALHO*

VALLÉE, M.-A. (Org.). **Du texte au phénomène**: parcours de Paul Ricœur. Paris: Mimésis, 2015. 188 p.

A extensa atividade intelectual de Paul Ricoeur (1913-2005) define-se não apenas pela abrangência de assuntos (são temas de ordem e alcance diversos), mas também pela reproposição deles, uma vez que o filósofo recupera constantemente o núcleo de seu pensamento para reorientar e ampliar a formulação. Em razão dessa abrangência, fundamentada no diálogo com as mais variadas correntes do pensamento, sua obra apresenta dificuldades que não favorecem uma visão do conjunto. Como observa Marc-Antoine Vallée (2015) na abertura da coletânea *Du texte au phénomène*, são inúmeros os obstáculos que encontramos num pensamento denso, minucioso e deliberadamente fragmentário como o desse *philosophe de tous les dialogues*, cuja exigência em descrever rigorosamente os fenômenos o empurra a multiplicar as abordagens, empreender escólios, questionar diferentes métodos, confrontar interpretações.

Sob perspectivas diversas, os textos reunidos na coletânea contemplam os temas mais salientes de que trata a fenomenologia hermenêutica de Paul Ricoeur. O volume compõe-se de nove ensaios, que se deixam agrupar em três núcleos de abordagem, a saber: a dimensão corporal e/ou carnal da ontologia da compreensão, os pressupostos e funcionamento da hermenêutica, a concepção de ipseidade.

No ensaio de abertura, “Penser la chair avec Ricoeur: entre phénoménologie et herméneutique”, Richard Kearney reconstitui as fases que se sucederam na trajetória de Paul Ricoeur. Nos anos 1950, a influência da fenomenologia transcendental de Edmund Husserl e da ontologia existencial de Gabriel Marcel marca as publicações iniciais do filósofo. Inspirado na fenomenologia do corpo (desenvolvida por Husserl e Merleau-Ponty), na ideia de encarnação de Marcel e nas análises do *cogito* encarnado de Maine de Biran, Ricoeur elabora asserções promissoras acerca da significação carnal em sua tese de doutoramento, *Le volontaire et l'involontaire* (1950), primeiro volume do tríptico *Philosophie de la volonté* (1950-1960). A partir

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14801-901 – candicedecarvalho@uol.com.br

dos anos 1960, sem perder de vista os fundamentos do pensamento husserliano, suas reflexões desviam dessa fenomenologia seminal rumo a uma hermenêutica ontológica mediada pela linguagem. Mostrando como essas duas fases dialogam com escritos mais tardios de Ricoeur, em particular *O si-mesmo como outro* (*Soi-même comme un autre*, 1990), o objetivo do artigo é desenvolver o conceito de hermenêutica carnal.

Os dois ensaios subsequentes ampliam a reflexão sobre o sentido da presença carnal do homem no mundo. “Mémoire involontaire et apprentissage de la vérité: Ricoeur relit Proust”, de Jeanne Marie Gagnebin, aborda *Tempo e narrativa* (*Temps et récit*, 1983-1985), trilogia na qual, ao lado de *A metáfora viva* (*La métaphore vive*, 1975), a literatura se faz um pensamento exploratório da ontologia da compreensão ricoeuriana. A hipótese sustentada pelo filósofo é de que há uma reciprocidade entre o ato de narrar e o caráter temporal da experiência humana. Trata-se de mostrar que a narrativa constitui o meio privilegiado pelo qual a experiência temporal do homem se configura. O cruzamento da teoria do tríplice presente das *Confissões* de Santo Agostinho com a teoria do *muthos* (intriga ou trama) como *mimesis praxeos* (representação da ação) da *Poética* de Aristóteles expõe ao leitor os dois conceitos fulcrais do livro, quais sejam: tempo e *mimêsis*. Mais do que uma estrutura estática, o *muthos* é a *estruturação da intriga* (*mise en intrigue*).

O primeiro volume da trilogia estuda as particularidades da narrativa histórica, matéria que seria retomada pelo filósofo no livro *A memória, a história, o esquecimento* (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000). O segundo volume examina os diferentes tipos de análises estruturais da narrativa de ficção (pesquisas de Propp, Bremond e Greimas) e os domínios fundamentais da constituição da narrativa: a ordenação, as relações entre o tempo da narração (*temps du raconter/Erzählzeit*) e o tempo do narrado (*temps raconté/erzählte Zeit*), sobretudo a partir dos conceitos de Harald Weinrich e Günter Müller; o ponto de vista (foco narrativo); a voz narrativa (ato de narrar). Essas noções desembocam nas análises da experiência temporal dos romances de Virginia Woolf (*Mrs. Dalloway*), Thomas Mann (*A montanha mágica*) e Marcel Proust (*Em busca do tempo perdido*). O terceiro volume reúne os resultados dos dois primeiros e aprofunda as interações entre o texto e o leitor. O contraste entre a narrativa ficcional (*le récit de fiction*) e a narrativa histórica (*le récit historique*) resulta na teoria da identidade narrativa, segundo a qual a ficção teria um papel revelador e transformador na coesão da vida. Esse tema seria retomado e ampliado em *O si-mesmo como outro*, indicando a relação entre a problemática do tempo e a questão da identidade. Recuperando essas linhas centrais da teoria do tempo formulada por Ricoeur, Gagnebin sublinha as forças e as fraquezas da análise da experiência temporal de *Em busca do tempo perdido*. Ela sustenta que o filósofo não teria insistido suficientemente na dimensão corporal da memória, crucial nas descrições proustianas.

Luis António Umbelino contribui com “La mémoire, l’espace, l’oubli”. Articulando *Tempo e narrativa* e *A memória, a história, o esquecimento*, o objetivo do artigo é empreender uma hermenêutica do espaço que complete a interpretação da temporalidade através das relações entre tempo, narrativa, memória e história. Noutros termos, trata-se de mostrar que a memória não constitui uma experiência exclusivamente temporal, mas que ela possui igualmente uma dimensão espacial importante.

Os três ensaios subsequentes focalizam os pressupostos e fundamentos do projeto hermenêutico de Paul Ricoeur. Em “Le conflit des herméneutiques”, Marc de Launay avalia criticamente as diferentes concepções hermenêuticas da história e do texto desenvolvidas na ontologia da compreensão ricoeuriana. Partindo do ensaio “Renunciar a Hegel” (sexto capítulo do terceiro volume de *Tempo e narrativa*), que expõe a recusa ao ideal de uma mediação total da história representada pela filosofia hegeliana e se aproxima da mediação aberta desenvolvida por Reinhart Koselleck, o autor sustenta que o propósito ecumênico de conciliar diferentes linhagens da filosofia da interpretação não teria sido mantido até o fim por Ricoeur.

“Premières approches de la question ontologique chez Ricoeur”, de Marc-Antoine Vallée, traz considerações sobre a distinção entre “via curta” e “via longa” esboçada na primeira coletânea hermenêutica do filósofo, *O conflito das interpretações (Le conflit des interprétations. Essais d’herméneutique I, 1969)*. Em contraste com a “via curta” (ontologia da compreensão ao modo de Heidegger, herdada por Gadamer, que rompe com as exigências metodológicas da exegese e se aplica diretamente a uma ontologia do ser finito), Ricoeur (que jamais renunciou ao legado metodológico da epistemologia da compreensão de proveniência diltheyana) propõe fundamentar a inserção da hermenêutica na fenomenologia pela “via longa”. Se a existência humana (a situação do sujeito no mundo e seu enraizamento histórico) se exprime na plurivocidade dos símbolos, o acesso à compreensão do si deve passar necessariamente pela elucidação semântica em torno das significações simbólicas. Com base nessa consideração, a ontologia da compreensão exige um desvio que segue os requisitos das ciências que tentam decodificar os signos do homem – as quais incluem o método crítico e rigoroso das ciências exegéticas e as disciplinas da suspeita (cujos mestres fundadores são Nietzsche, Marx e Freud), isto é, de denúncia daquilo que se dissimula atrás do sentido ilusório (vontade de poder, relações de classes, inconsciente psíquico) – e, depois, a reflexão. O autor mostra que os pressupostos fundadores dessa dinâmica circular da compreensão, caracterizada pelo estatuto indireto da formulação da existência humana, se encontram em germe nas abordagens de cunho reflexivo e existencial desenvolvidas nas primeiras obras de Ricoeur, *Karl Jaspers et la philosophie de l’existence* (1947), escrita em coautoria com Mikel Dufrenne, e a mencionada tríade *Philosophie de la volonté*.

Em seguida, com apoio nos escritos hermenêuticos posteriores a *O conflito das interpretações*, em “Monde du texte et monde de la vie: deux paradigmes contradictoires?”, Michaël Foessel focaliza a relação entre o mundo do texto e o mundo da vida na poética de Ricoeur. Conforme postula o filósofo, a escrita literária não abole a relação entre a dimensão interna do texto (mundo do texto) e a dimensão referencial (mundo objetivo), mas implica, também, num nível ontológico profundo, em razão do poder incessante de refiguração externa do texto pela leitura, uma nova modalidade de interação com o real: o pertencimento participativo do sujeito ao mundo. O caráter linguístico da experiência permite a compreensão e a transformação do sujeito e seus laços com o mundo que o circunscreve e o constitui. Nesse sentido, mostra Foessel, a leitura não seria uma atividade entre outras, mas uma operação paradigmática pela qual o sujeito hermenêutico encontra um sentido interpelado. Noutros termos, pelo movimento da leitura, o mundo a que a obra se refere na modalidade de ficção (mundo objetivo transfigurado em mundo do texto) se desdobra e também se projeta, por meio da linguagem, para as estruturas gerais da existência humana.

“Pour une généalogie de l’ipséité”, de Carmine Di Martino, e “Identité et ipséité: l’apport de Paul Ricoeur et ses prolongements”, de Claude Romano, apresentam considerações sobre o conceito de ipseidade desenvolvido em *O si-mesmo como outro*, ao passo que, mediante o diálogo das linhas centrais desse mesmo livro com a trilogia *Tempo e narrativa*, “Histoire, vérité, ipséité: le pouvoir de l’attestation”, de Aníbal Fornari, traça um paralelo percuciente entre os pensamentos de Paul Ricoeur, Hannah Arendt e Santo Agostinho em torno do tema do nascimento da história, sublinhando o papel central da alteridade no drama político da vida em comunidade, desde os eventos fundadores da comunidade histórica, e no drama existencial da vida individual.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- A misteriosa chama da rainha Loana*, p. 29
- Arte, p. 93
- Benjamin, p. 93
- Cinema, p. 93
- Claro enigma*, p. 179
- Crise do intelectual, p. 77
- Cultura e literatura de massas, p. 15
- Discurso literário e identidade, p. 155
- Drummond, p. 179
- Elsa Morante, p. 59
- Elvira Mujcic, p. 43
- Epígrafe, p. 179
- Exílio, p. 43
- Fulvio Tomizza, p. 43
- Giacomo Leopardi, p. 125
- Identidade siciliana, p. 155
- Identità nazionale*, p. 125
- Inetto*, p. 111
- Italo Svevo, p. 111
- Iúri Lotman, p. 15
- Joaquim Manuel de Macedo, p. 197
- José de Alencar, p. 197
- Les événements m'ennuient*, p. 179
- Letteratura italiana*, p. 125
- Literatura, p. 93
- Literatura italiana, p. 29, p. 111
- Literatura italiana contemporânea, p. 59
- Lucrecio, p. 135
- Martins Pena, p. 197
- Materialismo, p. 135
- Memória, p. 43
- Morfologia, p. 197
- Morte, p. 135
- O nome da rosa*, p. 15
- Pier Paolo Pasolini, p. 59
- Pirandello, p. 93
- Poética da memória, p. 29
- Projeto literário, p. 77
- Semiótica da cultura, p. 15
- Sicilianismo*, p. 155
- Sicilianitudine*, p. 155
- Sicilitudine*, p. 155
- Teatro brasileiro, p. 197
- Ultime lettere di Jacopo Ortis*, p. 135
- Umberto Eco, p. 15, p. 29
- Una vita*, p. 111
- Valéry, p. 179
- Vasco Pratolini, p. 77

SUBJECT INDEX

- Art*, p. 93
Benjamin, p. 93
Brazilian theater, p. 197
Cinema, p. 93
Claro enigma, p. 179
Death, p. 135
Drummond, p. 179
Elsa Morante, p. 59
Elvira Mujcic, p. 43
Epigraph, p. 179
Exile, p. 43
Fulvio Tomizza, p. 43
Giacomo Leopardi, p. 125
Inetto, p. 111
Intellectual crisis, p. 77
Italian contemporary literature, p. 59
Italian literature, p. 29, p. 111, p. 125
Italo Svevo, p. 111
Joaquim Manuel de Macedo, p. 197
José de Alencar, p. 197
Les événements m'ennuient, p. 179
Literary discourse and identity, p. 155
Literary project, p. 77
Literature, p. 93
Lucretius, p. 135
Martins Pena, p. 197
Mass Culture and literature, p. 15
Materialism, p. 135
Memory, p. 43
Morphology, p. 197
National identity, p. 125
Pier Paolo Pasolini, p. 59
Pirandello, p. 93
Poetics of memory, p. 29
Semiotics of culture, p. 15
Sicilian identity, p. 155
Sicilianismo, p. 155
Sicilianitudine, p. 155
Sicilitudine, p. 155
The mysterious flame of queen Loana, p. 29
The name of the rose, p. 15
Ultime lettere di Jacopo Ortis, p. 135
Umberto Eco, p. 15, p. 29
Una vita, p. 111
Valéry, p. 179
Vasco Pratolini, p. 77
Yuri Lotman, p. 15

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

- AGAZZI, Giselle Larizzatti, p. 77
AMÉRICO, Ekaterina Vólkova, p. 15
BARNI, Roberta, p. 155
BETELLA, Gabriela Kvacek, p. 43
BEZ BATTI, Karina, p. 135
BONA, Fabiano Dalla, p. 155
CARVALHO, Candice Angélica Borborema de, p. 217
CASTELAN, Ivair Carlos, p. 111
CERQUEIRA, Rodrigo, p. 197
CORILOW, Priscila Malfatti Vieira, p. 59
OLIVEIRA, Gustavo Ponciano Cunha de, p. 179
ROSA, Paulo Fernando Zaganin, p. 29
SIEGA, Paula Regina, p. 93
SILVA, Gisele Batista da, p. 125
SIMONI, Karine, p. 135
SOUZA, Jamesson Buarque de, p. 179

ÍNDICE DE RESENHAS/ *REVIEWS INDEX*

Autores e Resenhadores/
Authors and Reviewers

VALLÉE, Marc-Antoine, p. 217
CARVALHO, Candice Angélica
Borborema de (Res.), p. 217

Livros Resenhados/
Reviewed Books

*Du texte au phénomène: parcours de
Paul Ricœur*; p. 217

DIRETRIZES PARA AUTORES

Normas para apresentação de originais

A *Itinerários* - Revista de Literatura é uma publicação semestral arbitrada e indexada – avaliada como Qualis A1 –, vinculada ao PPG em Estudos Literários. Publica, desde 1990, trabalhos originais das mais variadas linhas de pesquisa dos Estudos Literários produzidos **por pesquisadores doutores e doutorandos** de instituições nacionais e internacionais, sob a forma de artigos inéditos ou resenhas. Podem ser objeto de resenha obras de teoria e crítica literária publicadas no máximo há 3 anos para obras nacionais e 5 anos para obras estrangeiras.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, devendo vir acompanhados de título, resumo e palavras-chave, no idioma do texto e em inglês. Os autores devem informar, em nota de rodapé informações referente ao(s) nome(s) do(s) autor(es): Universidade por extenso (na língua original da universidade), sigla, faculdade, departamento, cidade, estado, país – email.

Ex: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Araraquara, São Paulo, Brasil – e-mail

Atenção: os trabalhos enviados sem esses dados, inclusive os e-mails, serão descartados.

Originais

Apresentação. O texto deve ser redigido em Word for WINDOWS, versão 6.0 ou mais recente, corpo 12, fonte Times New Roman, espaçamento 1,5. Os artigos devem ter de 10 a 18 páginas no máximo e as resenhas até 3 páginas.

Estrutura. Obedecer à seguinte sequência: título; nome(s) do(s) autor(es) seguido(s) de nota de rodapé conforme indicação acima; resumo (com o máximo de 200 palavras); palavras-chave (com até 5 palavras); texto; título em inglês; abstract e keywords; referências (somente obras citadas no texto).

Qualquer menção ou citação de autor ou obra no corpo do texto, remetendo às referências, deve aparecer com o ano de publicação e a página, inclusive as epígrafes. Citações em língua estrangeira devem vir no corpo do trabalho e sua tradução em nota de rodapé.

Usar negrito para ênfase e itálico para palavras em língua estrangeira. Títulos de obras devem aparecer em itálico, letra maiúscula apenas no início da primeira palavra (ex: *Caminhos da semiótica literária*), e capítulos, contos, ou partes de uma obra devem ser apresentados entre aspas.

Referências. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT.

Livro

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

Capítulo de livro

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.), **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963, p.113-119.

Dissertação e tese

PASCOLATI, S. A. V. **Faces de Antígona**: leituras e (re)escrituras do mito. 2005. 290 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

Artigo de periódico

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários** – Revista de Literatura, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

Artigo de jornal

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

Trabalho publicado em anais

PINTO, M. C. Q. de M. Apollinaire: permanência e transformação. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 1996, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANPOLL, 1966, p. 216-218.

Publicação On-line – INTERNET

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br/>. Acesso em 19 maio 1998.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Candido (1999) assinala... Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p. (CANDIDO, 1999, p.543). As

citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver até três autores, indicam-se todos eles, separando os sobrenomes por ponto e vírgula (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998), e quando tiver mais de três, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960).

Citações de até 3 linhas vêm entre aspas, seguidas do nome do autor, data e página. Com mais de 3 linhas, vêm com recuo de 4 cm na margem esquerda, corpo menor (fonte 11) e sem aspas, também seguidas do nome do autor, data e página. As citações em língua estrangeira devem vir em itálico com tradução em nota de rodapé.

Citação direta com mais de três linhas

Paul Valéry (1991, p. 208) concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

[...]esses discursos são diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outra personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem.

Citação direta com três linhas ou menos

É de Manuel Bandeira (1975, p. 39) o seguinte comentário: “[...] a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.”

Citação indireta

Tem-se na paródia, como afirma Linda Hutcheon (1985, p.21), a manifestação textualizada da auto-referência, do nível metadiscursivo da criação literária.

Citação de vários autores

Não me estenderei sobre esse assunto, por considerá-lo devidamente discutido pelos marxistas clássicos (MARX, 1983, 1969; LENIN, 1977a; LUXEMBURG, 1978).

Citação de várias obras do mesmo autor

Há nele uma diversidade de formas de trabalho; mas em geral subsumidas no capital, e não externas a ele e que resistem à sua expansão, consoante desejam certos partidários do campesinato, cujo exemplo maior é Martins (1979, 1980, 1984, 1986).

Citação de citação

Para Vianna (1986, p. 172 apud SEGATTO, 1995, p. 214), “[...] a política do PCB acabou por imprimir uma conotação progressista na natureza congenitamente autoritária do estado brasileiro.”

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página; as remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos e apêndices: Só quando absolutamente necessários.

Tabelas: Numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e com títulos.

Figuras: As figuras, mesmo incluídas no texto, devem ser apresentadas à parte em arquivo-imagem, nos formatos: .bmp, .gif, .ipg, .jpg, .cdr, .pcx, ou .tiff.

Recomenda-se examinar os números da Revista disponíveis on line.

A desconsideração das normas implicará a não publicação do trabalho. Os artigos recusados não serão desenvolvidos ao(s) autor(es).



Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2ª metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Candido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa
- 36 – Literatura & Cinema
- 37 – Literaturas de expressão inglesa
- 38 – Tradução Literária
- 39 – Literaturas em Língua Alemã
- 40 – Escritas do Eu
- 41 – Literaturas de língua espanhola
- 42 – Identidades: o eu e o outro na literatura



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:

