

RELIT

EDIÇÃO N.02, V.1, Março DE 2011.

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DO NEIITA
NÚCLEO DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DE ITALIANO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA - BRASIL

Ensaaios

O humano não tem fronteiras: O dia de um escrutinador, de Italo Calvino Claudia Maia.....	4
Escrita de Zeno: Configurações da Ficção Narcisita Cristiane Vanessa Miorin.....	10
“Não sermos homens? Não estar no homem?": Uma leitura de Homens e não de Elio Vittorini Eliziane Mara de Souza.....	19
Norberto Bobbio e o Novecento: o vôo da coruja de Minerva sobre a política do Século XX Giovani M. Lunardi.....	25
O Rio como fantasma da nação em Claudio Magris e Juan José Saer Kelvin Falcão Klein.....	31
Estilhaços da II Grande Guerra em Santa Catarina: A perda da língua Maristela Fatima Fabro.....	38
As reminiscências do pós-guerra em uma comunidade italiana do Vale do Rio Tijucas: História e Memória Paulo Augusto Tamanini.....	49
A temática mítica como alternativa ao neorrealismo no cinema de Pasolini e Nelson Pereira dos Santos Ulysses Maciel.....	55
Il Nazionale-popolare di Eduardo De Felippo; Ovvero Napoli milionária! Nell'Italia della “svolta” Yuri Brunello.....	61
Lugar, espaço, território; Máfia e Sicília: espaços traçados nas obras de Leonardo Sciascia Maria Amelia Dionisio.....	74
Le Stralunate Visioni Di Marcovaldo Valentina Drago.....	83

Resenhas

Conjecturas Sobre o Romance Patricia Peterle.....	91
--	----

Traduções

A Literatura Comparada Armando Gnisci..... Tradução Helena Meneghello	95
---	----

Editorial

Esse segundo número da RELIT é dedicado à literatura italiana do século XX e, mais especificamente, à literatura produzida no período denominado de pós-guerra. Alguns dos textos publicados foram apresentados, sob forma de comunicação, no I Colóquio Internacional do NEITA, cuja temática principal foi *A Itália do pós-guerra em diálogo*. Outros foram selecionados para comporem esse número.

De meados da década de 1940 em diante, a Itália passa por um profundo momento de transformações: a crise com o fim da guerra, o repensar o presente pensando num devir, sem deixar, contudo, de considerar o passado, o *boom* econômico e cultural dos anos 60. Enfim, um momento cultural rico e complexo, de revisão dos cânones da modernidade.

Dentre os importantes autores tratados, Eduardo de Filippo, importante figura do teatro, Norberto Bobbio, intelectual e filósofo, Elio Vittorini, tradutor, mediador cultural graças a seu trabalho nas editoras e sobretudo escritor a partir de *Homens e não*. Um título já inquietante, que remete à Itália do período da *resistenza*. Ensaio esses que dialogam com *La giornata di uno scrutatore* e *Marcovaldo*, livros paradigmáticos de Italo Calvino, pois marcam a presença desse escritor na cena mundial e, conseqüentemente, chamam a atenção do mundo para a produção intelectual italiana. Polêmico, atuante, um intelectual por excelência é Pier Paolo Pasolini, que aqui é lido a partir da sua produção fílmica e pela comparação com Nelson Pereira dos Santos. Ainda dentro da esfera do público e do privado, há a figura de Leonardo Sciascia, escritor-investigador que, com a reinvenção do tradicional gênero policial, propõe uma forma de ressemantizar o mundo invisível da máfia, presente em vários de seus textos literários e ensaísticos.

Seguindo uma proposta mais contemporânea, estabelecendo relações com a América latina, um outro ensaio aproxima o italiano Claudio Magris do argentino Juan José Saer. Mantendo o olhar no novo continente, mais dois textos tratam da questão da imigração italiana no Brasil, mais precisamente no sul do Brasil, sempre a partir de uma leitura do pós-guerra.

E para finalizar esse número, as outras sessões dedicadas a resenhas e traduções, que tratam de dois dos maiores comparatistas italianos: Franco Moretti e Armando Gnisci.

Boa Leitura!



**O HUMANO NÃO TEM FRONTEIRAS:
O DIA DE UM ESCRUTINADOR, DE ITALO CALVINO**

**CLAUDIA MAIA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

[...] se um Novo Mundo fosse descoberto agora, saberíamos vê-lo?
Saberíamos descartar de nossa mente todas as imagens que nos
habitamos a associar à expectativa de um mundo diverso [...] para
colher a verdadeira diversidade que se apresentaria aos nossos olhos?
Italo Calvino

Em conferência pronunciada em 1961 e publicada quase vinte anos depois em *Una pietra sopra* (1980) com o título “Diálogo de dois escritores em crise”, Italo Calvino argumenta:

[...] para um escritor, a situação de crise, quando uma determinada relação com o mundo sobre a qual ele construiu seu trabalho se revela inadequada e é necessário encontrar outra relação, outra maneira de considerar as pessoas, a lógica das histórias humanas, essa é a única situação a dar frutos, a permitir tocar alguma coisa verdadeira, a permitir escrever precisamente aquilo que os homens necessitam ler, mesmo que não percebam ter essa necessidade. (CALVINO, 2006, p. 80)

Dois anos depois, em 1963, Calvino publica *La giornata d'uno scrutatore*, livro que trata de uma “situação de crise”, que parte de uma experiência vivida em 1953, quando o escritor esteve no Cottolengo por alguns minutos, como candidato do Partido Comunista, para “engrossar a lista”, como se diz. A essa primeira experiência, segundo Calvino insuficiente para escrever o conto que desejava, somou-se uma outra: em 1961 foi nomeado escrutinador e pôde assistir a todo o desenrolar das eleições no grande sanatório de Turim. Calvino assim descreve o choque que essa experiência lhe causou:

O resultado foi que fiquei completamente impossibilitado de escrever durante muitos meses: as imagens que tinha nos olhos, de infelizes sem capacidade de compreender ou falar ou se movimentar, para os quais se encenava a comédia de um voto delegado mediante o padre ou a freira eram tão infernais que só poderiam ter me inspirado um panfleto violentíssimo, um manifesto antidemocrata cristão, uma seqüência de anátemas contra um partido cujo poder se sustenta em votos (poucos ou muitos, a questão não é essa) obtidos daquele modo. Enfim: primeiro estava quase sem imagens, agora tinha imagens demasiado fortes. Tive de esperar que se afastassem, que ficassem um pouco esbatidas na memória; e tive de deixar amadurecer cada vez mais as reflexões, os significados que delas se irradiam, como uma seqüência de ondas ou círculos concêntricos. (CALVINO, 2002, p. 85)

O dia de um escrutinador integra o ciclo de narrativas que Calvino pretendia intitular *Meados de século*, histórias dos anos 50 que se apresentam como comentários e reflexões sobre a realidade àquela época. Assim como outros textos seus, parte de uma experiência autobiográfica “ligeiramente deformada”, como ele mesmo define, e expressa as inquietações políticas de um *comunista partido ao*

meio, que avalia conceitos que lhe pareciam já consolidados, como o de normalidade e de humano, e outros que, por mais que fossem discutidos, ainda permaneciam no invólucro da indefinição, como o de comunismo e de história.

Assim como vários outros livros do escritor, também este se inscreve entre a narrativa e o ensaio, característica que acabou por marcar sua literatura. A narrativa acompanha o dia de trabalho de Amerigo Ormea, integrante do Partido Comunista nomeado escrutinador durante as eleições de 7 de junho de 1953, para uma seção dentro do Cottolengo. Das muitas reflexões que essa experiência suscita no protagonista, destacam-se aquelas referentes ao partido comunista, à religião e à história, reflexões que acabam por desencadear uma pungente definição do humano. O texto se divide em quinze capítulos e já no primeiro o narrador lança traços do retrato de Amerigo, “filiado a um partido de esquerda”, mas não um daqueles que “gostavam de ficar na linha de frente”, “não era o que se costuma chamar de “político” ou “ativista”, mas pronto a desenvolver qualquer tarefa que “considerasse útil” e “conforme a sua pessoa”. (CALVINO, 2002, p. 10)

Para Amerigo, estar no Cottolengo era como “penetrar para além das fronteiras do seu mundo”: o grande instituto religioso que abrigava deficientes de todo o tipo, também chamado de Casa da Divina Providência, era “quase uma cidade dentro da cidade”, uma *cidade invisível* poderíamos dizer, apartada do cotidiano dos cidadãos e que, à época das eleições, com o voto obrigatório, transformara-se em uma fábrica de votos do Partido Democrata Cristão. O próprio edifício, descreve o narrador, constitui um “corpo disforme”, “de contornos irregulares”, “que fora aumentando aos poucos mediante novos legados e construções e iniciativas” (CALVINO, 2002, p. 12), como a espelhar a anormalidade que ali se abrigava, anormalidade esta que ao se repetir acaba por se tornar normalidade, constituindo, assim, um mundo em si, que desafia qualquer critério de separação ou exclusão.

Toda a narrativa transcorre sob o ponto de vista de Amerigo, cujas reflexões aparecem como que fragmentadas e dispersas, próprias de uma experiência que vai se constituindo aos poucos, conforme as discussões dos membros da seção sobre os problemas corriqueiros do trabalho eleitoral e a aparição dos eleitores, cada um em sua estranheza e deformidade; e também segundo aquela prática que Calvino adotou em vários de seus textos: argumentar com o pensamento oposto, do adversário, para chegar com mais frieza e serenidade ao seu julgamento. Em uma única frase que ocupa quase duas páginas, a qual se vale, segundo Domenico Scarpa, de uma “dialética agonizante”, o narrador apresenta o credo político de Amerigo, sua particularidade enquanto comunista. A descrição é agonizante à medida que utiliza de uma sintaxe confusa, entremeada de pausas e recomeços, como uma tentativa de definição da sua participação no partido, e também agonizante no sentido que prefigura um fim (lembramos que Calvino se desligara do partido em 1957). Ao fim da descrição, o narrador trata dos sentimentos de pessimismo e otimismo que caracterizam Amerigo enquanto comunista:

[...] também atraía Amerigo esse jogo no qual muitas regras pareciam estabelecidas e insondáveis e obscuras, mas de muitas outras se tinha a sensação de participar de sua criação [...] dentro desta participação no comunismo, havia uma nuance de reserva sobre as questões gerais, o que levava Amerigo a escolher as tarefas de partido mais limitadas e modestas, e mesmo nestas indo sempre preparado para o pior, procurando manter-se sereno mesmo em seu (mais um termo genérico)

pessimismo (em parte também hereditário, aquele ar suspiroso de família que distingue os italianos da minoria laica, que toda vez que vence percebe ter perdido), mas sempre numa linha subordinada a um otimismo igual ou mais forte, o otimismo sem o qual não seria comunista (então preciso dizer, antes: um otimismo hereditário, da minoria italiana que julga ter vencido sempre que perde; isto é, o otimismo e o pessimismo eram, se não a mesma coisa, as duas faces da mesma folha de alcachofra) [...]. (CALVINO, 2002, p. 14-15)

Esse emaranhado de pessimismo e otimismo, que faz com que Amerigo seja capaz de avaliar como se estivesse dentro e ao mesmo tempo fora, pode ser traduzido pela máxima de Gramsci que Calvino cita em seu artigo “O miolo do leão”: “pessimismo da inteligência, otimismo da vontade” (CALVINO, 2002, p. 22). “Nunca criar demasiadas ilusões e não deixar de acreditar que tudo o que se fizer poderá ser útil” (CALVINO, 2002, p. 10), essa a frase que resume a postura da personagem. O dia das eleições no Cottolengo não apresenta nada da euforia dos anos que se seguiram logo após a Libertação, em que todos se dedicavam aos atos da política e às questões universais. Ali se percebe novamente a “velha separação ente administradores e administrados” (CALVINO, 2002, p. 20) e a democracia se mostra indiferente ao sofrimento e à dor, que irrompem com toda força nesse dia em que a natureza parece questionar a história.

Se por um lado a desolação da democracia apresentava ali uma lição ao fascismo, que pretendeu se impor com todo seu brio e sua pompa, por outro acabava por confirmar o aspecto de abatimento que reveste qualquer organismo ou instituição em que a fase inicial, de ânimo e grande vontade, dá lugar à rotina e ao hábito, como teria acontecido com o comunismo, por exemplo, segundo as reflexões de Amerigo. Nesse sentido, a personagem questiona o papel das instituições, que se renovam apenas em função das “vontades e necessidades humanas”. Em entrevista a Carlo Bo publicada em 1960, Calvino já havia declarado que a sua história política era acima de tudo uma história de homens, de presenças humanas, mais que de ideias, o que confirma sua relação não muito plácida com as grandes organizações.

A realidade disforme e monstruosa observada por Amerigo leva-o a pensar no acaso da natureza e nos desígnios da história. Apenas o acaso teria feito dele um eleitor consciente, que presta à democracia seu papel de cidadão, e não um daqueles incapazes que habitavam o Cottolengo, os quais votavam para dar crédito à lei embuste que determinava que todos, inclusive os deficientes e incapazes, deveriam exercer seu direito civil do voto. Para Amerigo, essa violenta determinação tinha o apoio sórdido da Igreja:

Que lei-embuste, que nada! A armadilha já fora preparada havia muito tempo. A Igreja, após longa recusa, tinha tomado ao pé da letra a igualdade dos direitos civis de todos os homens, mas ao conceito de homem como protagonista da História substituíra o de carne de Adão mísera e infecta e que ainda assim Deus pode salvar com a Graça. O idiota e o “cidadão consciente” eram iguais perante a onisciência e o eterno, a História era devolvida as mãos de Deus, o sonho iluminista posto em xeque quando parecia estar vencendo. O escrutinador Amerigo Ormea sentia-se um refém nas mãos do exército inimigo. (CALVINO, 2002, p. 26)

A comunhão entre a Igreja e o Estado constituía, mais uma vez, um empecilho à participação do homem na história. A partir daí, Amerigo passa a questionar o conceito de igualdade e também o sentido de beleza. “O que é

essa nossa necessidade de beleza?”, ele se perguntava. “Não seria ela mais histórica do que natural?”, imposta por um modelo forjado pelos valores desse mundo distante do Cottolengo? Haveria ali um sentido de história, um sentido de participação efetiva do homem, ali onde a única intervenção eficaz parece ser a oração? Por mais que procurasse um rastro de história nos gestos cotidianos de cada habitante do Cottolengo, tanto das freiras quanto dos pacientes, para Amerigo a história ali tinha sido interrompida em algum momento de seu curso, contorcida sobre si mesma, em um lugar separado de todo o resto.

No livro de 1947, *A trilha dos ninhos de aranha*, o narrador apresenta, sob o ponto de vista do comissário Kim, a seguinte descrição da história:

Depois, atrás dos homens, a grande máquina das classes que avançam, a máquina impelida pelos pequenos gestos diários, a máquina onde outros gestos queimam sem deixar vestígios: a história. Tudo deve ser lógico, tudo deve ser compreensível, na história e na cabeça dos homens: mas entre uma e a outra resta um salto, uma região escura onde as causas coletivas se tornam causas individuais, com monstruosos desvios e vínculos impensados. (CALVINO, 2004, p. 134)

Assim, para Calvino, por um lado, a história se constitui como uma entidade desmedida e impessoal, em um intenso fazer-se, como a natureza; e, por outro, é influenciada pelas escolhas, os sentimentos e as fraquezas dos indivíduos. Quanto a esse sentido, Kim argumenta que apenas o fazer e o pensar dos *partigiani*, que estão do lado “certo”, influenciam a história, apenas esses trazem consequência; os dos outros (o lado oposto da guerra, dos fascistas) somente “confirmam o grilhão” e, por isso, são apagados pela história. Essa postura condiz com aquela porção de otimismo sem a qual um comunista não seria comunista, aquela porção de irracionalidade que acaba por instigar os homens à luta. A história, assim, se constituiria tanto por um furor coletivo quanto pelo furor individual, que impele cada um a sua tarefa. Em outras palavras, conforme argumentou Calvino em vários textos, todo evento e toda ação humana repercutem sobre o universo inteiro.

Quando Amerigo sai da seção eleitoral e vai até seu apartamento, suas reflexões, que por vezes se mostraram inconsistentes e oscilantes, começam a se firmarem. Ele chega em casa à procura de um livro que pudesse auxiliar suas reflexões, ainda que de forma contraposta. A leitura de um fragmento de Marx, que toma a natureza como corpo inorgânico do homem e, portanto, meio imediato de sua sobrevivência, desencadeia a principal discussão do livro: o conceito de humanidade. A leitura e as reflexões da personagem são entremeadas pelas interrompidas conversas com Lia (sua namorada) ao telefone, a mais importante delas sobre uma possível gravidez. Ele, sempre pronto a avaliar tudo da maneira mais racional possível, absolutamente contra a procriação irresponsável, e ela, ao contrário, disposta a aceitar o curso da natureza e a “lógica da fisiologia”. Nesse ponto da discussão, Amerigo lança algumas perguntas sobre o humano:

[...] no fundo, o que poderia ter mudado nela? Pouca coisa: alguma coisa que ainda não era e que portanto podia ser rechaçada de volta ao nada (de que ponto em diante um ser é realmente um ser?), uma potencialidade biológica, cega (de que ponto em diante um ser humano é humano?), algo, que apenas uma deliberada vontade de fazê-lo ser humano podia fazer com que passasse a estar entre as presenças humanas. (CALVINO, 2002, p. 64)

De volta ao Cottolengo, Amerigo segue em sua tarefa como escrutinador, agora recolhendo os votos daqueles impossibilitados de saírem das enfermarias, onde o sofrimento e a desfiguração dos doentes eram maiores e a beleza e o humano, mais distantes. Nesse momento, uma imagem lhe chama a atenção: um velho pai que descasca amêndoas para o filho doente e lhas entrega, olhando-se fixamente um para o outro. Esse olhar do pai para o filho, Amerigo o considera uma espécie de reconhecimento; o pai queria fazer-se reconhecido, “para não o perder, para não perder aquele quinhão, pouco e mal, mas seu, que era seu filho” (CALVINO, 2002, p. 69). Ao contrário da freira, que tinha decidido cuidar daqueles deficientes como uma milícia, renunciando ao resto do mundo e tomando essa renúncia como um ato de liberdade, o pai que vinha ao Cottolengo todos os domingos para alimentar o filho não o fazia por escolha, mas porque era necessário ao filho, reflete Amerigo: “[...] aqueles dois, assim como são, são reciprocamente necessários. E pensou: é isso, esse modo de ser é o amor. E depois: o humano chega onde chega o amor, não tem fronteiras, a não ser as que lhe damos.” (CALVINO, 2002, p. 74)

Essa conclusão sobre o humano a que chega Amerigo é, em suma, uma conclusão sobre as relações humanas e a relação com a realidade, que não estariam, portanto, na razão, mas na empatia. É observando a relação entre o pai camponês e o filho deficiente que Amerigo reconhece o seu amor para com Lia. Ambas as relações faziam parte daquele emaranhado que acaba por ligar as pessoas, e o Cottolengo não estava apartado disso. Também em *A trilha dos ninhos de aranha*, é o amor o responsável pelo furor individual e desencadeador da história. O já citado capítulo nono, que destoa, por seu caráter ensaístico, reflexivo e ideológico, de todos os outros, assim termina: “eu te amo, Adriana. Isso, nada mais do que isso, é a história.” (CALVINO, 2004, 147)

Em *O dia do escrutinador*, portanto, Calvino apresenta sua visão da infelicidade natural, do sofrimento e da dor humanas, enfim da presença do mal no universo, uma visão que, ao tratar do amor, renuncia, de certa forma, à racionalidade, característica marcante em sua literatura. O conto, escrito de 1953 até 1963, durante longos dez anos, apresenta, sobretudo, aquele sentimento do “chocar-se com as coisas” que parece ter acompanhado o pensamento do escritor desde seus primeiros escritos, e mais que em qualquer outro texto que trata do comunismo, da política e dos anos que seguiram à guerra, neste a própria linguagem demonstra a oscilação que caracterizou sua postura frente à política àquela época. Postura essa que procura avaliar o que há de aparente no real e, ao mesmo tempo, o que há de real nas aparências, e, assim, fixar-se no presente:

Atravessara um mundo que recusava a forma, e ao se encontrar agora no meio dessa harmonia quase fora do mundo, percebia que não lhe importava. Era outra coisa o que buscava fixar agora, não as imagens do passado e do futuro. O passado (justamente pelo fato de ter uma imagem tão acabada na qual não se podia pensar em mudar nada, como neste dormitório) parecia-lhe uma grande armadilha. E o futuro, quando dele construímos uma imagem (isto é, o anexamos ao passado), também tornava-se uma armadilha. (CALVINO, 2002, p. 81)

O debater-se com a realidade disforme do Cottolengo, em que Amerigo descobrira pulsar ainda algo do humano, aliás, onde havia arriscado sua definição do humano, leva-o a começar de uma tábula rasa, em desilusão com o que restara do passado. Em sua “situação de crise”, ao deparar-se com o

diferente, o estranho, procura uma nova maneira de entender a lógica das relações humanas e, assim, desvencilhar-se de toda experiência. Nessa postura de Amerigo, entrevê-se o conceito de leveza, que Calvino defendeu como um valor a ser preservado no próximo milênio, ou seja, quando a humanidade está condenada ao peso do viver e tudo parece petrificado, é preciso mudar o ponto de observação e considerar o mundo e os homens sob outro olhar.

Referências Bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 1)

CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 80.

CALVINO, Italo. *A trilha dos ninhos de aranha*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 134.

CALVINO, Italo. *Eremita em Paris*: páginas autobiográficas. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

CALVINO, Italo. *O dia de um escrutinador*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 85.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SCARPA, Domenico. *Italo Calvino*. Milano: Mondadori, 1999.

ESCRITA DE ZENO: CONFIGURAÇÕES DA FICÇÃO NARCISISTA

CRISTIANE VANESSA MIORIN
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Nascido Ettore Schmitz, de pai judeu e mãe italiana, em Trieste, Italo Svevo encontrou na Psicanálise – mesmo considerando-a ineficaz para “homens doentes” de verdade – elementos perfeitos para caracterizar o sentimento de inadequação que caracteriza as suas principais personagens em *A consciência de Zeno*. Inadequação que reflete, em grande medida, sua inquietação e seus questionamentos como escritor à frente de seu tempo – ainda que ele jamais tenha se preocupado em fazer parte de qualquer autodefinida vanguarda. Antecipando, já em suas primeiras narrativas, técnicas e tratamentos literários que só se tornariam correntes décadas mais tarde – como a opção pelo homem fraco e insignificante como protagonista – Svevo custou a obter reconhecimento, chegando a ser acusado de escrever mal.

Em termos temáticos a produção de Svevo, era já no século XIX afinada com problemas de uma extraordinária modernidade, dentre os quais, a questão do homem engaiolado pelos mecanismos da rotina, que tem de dar conta do ritmo imposto pela realidade e a reflexão sobre a incapacidade de inserção, ou mesmo a recusa a inserir-se. A obra de Svevo encontra-se também adiantada no tempo no que diz respeito a seu próprio ser enquanto obra de arte, uma vez que o autor insere, em sua narrativa, o artefato crítico, desnudando o processo pelo qual sua escrita se constrói. Quem acusava Svevo de escrever mal acreditava que escrever bem era usar uma linguagem ornada. A sua escritura é “descuidada”, mas não porque não soubesse escrever. O que hoje nos parece muito moderno em seu estilo é essa capacidade de se adaptar aos vários registros da realidade e, principalmente, o fato de escrever sobre o ato de escrever.

Nas obras svevianas mais maduras, observa-se um decorrente perscrutar das essências das personagens e também das obras enquanto construtos literários. A matéria narrada é também objeto de estudo da própria narrativa, que se olha, se analisa, se ironiza e coloca o leitor como elemento participativo no jogo de descobrir significados subjacentes às palavras.

Esse “olhar para dentro”, seja no que se refere aos personagens, seja no que se refere à obra, constitui a verdadeira matéria-prima da prosa de Svevo, tão objetiva ou mesmo “dura” na aparência. Svevo foi um escritor-ponte, que produziu sua obra numa época de transição decisiva não somente entre dois séculos, mas entre duas maneiras de se viver e retratar o mundo, entre dois estados de consciência, abrindo as portas para a instauração da Modernidade em suas obras.

Um olhar a frente de seu tempo

O processo de escrita criado por Svevo em *A consciência de Zeno* instaura um questionamento sobre o próprio movimento criador que envolve o romance e a Literatura. A obra tem início com uma participação em tom de desabafo do psicanalista da personagem Zeno. Nesse relato, encontramos um misto de vingança e desafio, uma vez que o médico anuncia as “verdades e mentiras” contidas na autobiografia que ele mesmo publica como vingança ao paciente que se subtraiu à cura. Ao terminar esse pequeno desabafo, termina assinando sua pequena participação (transcrita abaixo) na obra: *Doutor S.* (SVEVO, 1990, p. 5). A assinatura é bastante importante para as considerações acerca da obra como um todo. Doutor S. (S. de Svevo?) é uma instância que tangencia todo o romance, uma vez que é uma voz outra que se coloca diante do leitor e lança dúvidas sobre tudo aquilo que pode ser lido durante o desenrolar da narrativa.

Sou o médico de quem às vezes se fala neste romance com palavras pouco lisonjeiras. Quem entende de psicanálise sabe como interpretar a antipatia que o paciente me dedica.

Não me ocuparei de psicanálise porque já se fala dela o suficiente neste livro. Devo escusar-me por haver induzido meu paciente a escrever sua autobiografia; os estudiosos de psicanálise torcerão o nariz a tamanha novidade. Mas ele era velho, e eu supunha que com tal evocação o seu passado refluísse e que a autobiografia se mostrasse um bom prelúdio ao tratamento. Até hoje a idéia me parece boa, pois forneceu-me resultados inesperados, os quais teriam sido ainda melhores se o paciente, no momento crítico, não se tivesse subtraído à cura, furtado-me assim os frutos da longa e paciente análise destas memórias.

Publico-as por vingança e espero que o autor se aborreça. Seja dito, porém, que estou pronto a dividir com ele os direitos autorais desta publicação, desde que ele reinicie o tratamento. Parecia tão curioso de si mesmo! Se soubesse quantas surpresas poderiam resultar do comentário de todas as verdades e mentiras que ele aqui acumulou!...

Doutor S.

Já no início do livro, é apresentado um ponto muito importante para a discussão da obra como construto crítico e artístico, que transgride os limites impostos pelas figuras do Escritor, do Narrador personagem e do Crítico. Há uma desestabilização dessas três instâncias literárias.

Esse pequeno trecho discute quem, na verdade, escreveu a autobiografia e leva o leitor a especular sobre o fazer literário desde o início e a desconfiar do contrato assinado entre leitor e escritor: aceitar o que foi escrito como verdade. O médico atua como uma espécie de editor que lê, analisa e julga o que foi escrito, apontando para as “verdades e mentiras” que o narrador acumulou em sua autobiografia.

A discussão gira em torno de quem realmente escreveu o romance, se Zeno ou se Svevo (na figura de Doutor S.) e segue muito além da superfície tranquila da obra: essas instâncias literárias confundem-se e evidenciam um questionamento muito vívido acerca da construção de *A consciência de Zeno*. Dr. S., no papel de publicador de uma autobiografia, desliteraliza a obra, uma vez que a apresenta como um documento real, fruto de sessões psicanalíticas. Em termos composicionais, a advertência contida no “Prefácio”, responsável pela aparência de real que o texto ostenta, apresenta a função de estabelecer um pacto de leitura do autor com o leitor. No momento em que Svevo nos diz que Zeno é o sujeito enunciador daquele discurso que leremos, passamos a aceitar este fato como verdadeiro e a nos comportar como se estivéssemos lendo seu discurso e não o de Svevo. Por outro lado, essa mesma

estratégia também aciona o sinal de alerta para o leitor, que desconfia da assinatura deixada por Doutor S. Afinal, quem é o responsável pelas memórias?

Em *A consciência de Zeno*, o arcabouço inventivo que Svevo preparou para trazer a obra a público autoriza-nos a crer que tenha levado a extremo a elaboração de um simulacro de real. A opção pela forma diário, cuja autoria engenhosamente atribui ao fumante inveterado Zeno, negando, com isso, seu papel criador da obra, não ilustraria, afinal, o que Ismael Cintra (1985, p. 45) caracteriza como a problematização ou olhar crítico do alicerce em que repousa a arte narrativa, a representação da realidade? Ora, não estaria Svevo fundindo as vertentes do criador e do crítico?

A advertência feita por *Dottor. S.* ocupa espaço importantíssimo na obra, está no início, antes mesmo de se iniciarem as memórias de Zeno Cosini e está a meio caminho entre o estatuto do real e o da ficção. Para Juracy Assmann Saraiva (1993, p. 37), nelas o autor assume tanto a função (real) de escritor, quanto à função (ficcional) de médico no texto: o que é indicado pela sigla ao final do “Prefácio”.

Apesar de declarar que o texto não é seu, Svevo assume como tarefa de uma espécie de editor a publicação dos originais. Segundo *Dottor S.*, com a publicação que vem a público, o leitor terá acesso não só às memórias de Zeno, mas também às mentiras e verdades acumuladas nas linhas por ele escritas. Há, nesse processo, a denúncia do artifício que constitui a ficcionalidade. Diegeticamente, o médico faz seu diagnóstico analisando a autobiografia do paciente e se vinga, como havia, inicialmente, proposto. Mas, por outro lado, o texto deixa transparecer o arcabouço crítico usado em sua feitura fazendo surgir a desconfiança de que o que foi narrado pode ser mentira, bem como todas as outras afirmações, isto é, pode ser também o “Prefácio” um subterfúgio que brinca com o leitor atento e com o desatento.

Está assim proposto o pacto ao leitor. Este passa, hipoteticamente, a aceitar que aquelas memórias são mesmo fruto da análise psiquiátrica feita por Zeno, muito embora também esteja o leitor avisado do falseamento que enfrentará.

A exigência de verossimilhança assinalada por Tomachevski em seu clássico ensaio “Temática” parece, dessa forma, satisfeita. Segundo o crítico russo, “sabendo do caráter inventivo da obra, o leitor exige, entretanto, uma certa correspondência com a realidade e vê o valor da obra nessa correspondência” (TOMACHEVSKI, 1971, p. 187). Por outro lado, o leitor se mantém informado de que o documento que está lendo é composto por “verdades e mentiras” (SVEVO, 1990, p. 5) e tem a oportunidade de se preparar para participar ativamente da decifração da leitura por ele empreendida.

O pacto de crença no que é escrito pelo narrador personagem é relativizado já na primeira página da história que se inicia. O psicanalista, que já leu a autobiografia de Zeno, antecipa o fato de que nem tudo o que foi escrito é real e chama a atenção do leitor para as surpresas que podem surgir da análise dessas verdades e mentiras. Não seria mesmo ingenuidade imaginar que essas mesmas verdades e mentiras referem-se somente ao narrado e não ao ato de narrar? Por qual motivo, então, haveria uma advertência já na entrada do romance?

Svevo joga com a linguagem literária. As narrativas mais comuns eram aquelas ligadas ao contexto real e não ao mundo verbal. Como Svevo era um autor além de seu tempo, tinha pleno domínio sobre o processo criativo e verbal. O Narciso de sua obra literária está diante do lago e se olha, indagando-se sobre sua beleza, sobre sua existência fugidia, sobre sua estrutura e sua razão de ser, em último grau, sobre sua construção enquanto romance.

Barthes assinala o início do processo de incorporação da crítica ao corpo de obras literárias dizendo:

Durante séculos, os escritores não imaginavam que fosse possível considerar a literatura (a própria palavra é recente) como uma linguagem, submetida, como qualquer outra linguagem, à distinção lógica: a literatura nunca refletida sobre si mesma (às vezes sobre suas figuras, mas nunca sobre seu ser), nunca se dividia ao mesmo tempo em objeto olhante e olhado, em suma, ela falava mas não se falava. Mais tarde e provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura. (BARTHES, 1970, p. 27-28)

O teórico nos fala sobre a oposição entre uma literatura mimética e uma outra voltada para si mesma, para sua construção, sem o uso da realidade circundante como retratação fiel, mas que a inaugura como a possibilidade de ver esse mesmo mundo como artifício, o que transformaria o leitor consciente da narrativa que lê e do papel ficcional dela. Residiria nesse ponto a dúplice referência de Barthes à literatura: “objeto olhante e olhado”, que investiga e que é investigado.

Literatura narcisista

Linda Hutcheon (1984, p. 15, tradução nossa), ao analisar os modos e formas da literatura autoconsciente cunha o nome narrativa narcisista e vai ao encontro de estudos feitos por Barthes, tecendo a seguinte afirmação sobre alguns autores:

Barthes certa vez viu este processo como tendo começado com Flaubert (e quiçá com James, Manzoni?) e sua consciência artesanal da fabricação literária. Mallarmé (e Gide, Huxley, Joyce, Svevo e Mann?) trouxeram para a literatura aquele misto de literatura e pensamento crítico sobre ela.

A estudiosa inclui Svevo dentre os autores que possuem em sua escrita o processo de crítica sobre o fazer literário e analisa a obra *A consciência de Zeno* a partir do enfoque narcisista, isto é, a partir de uma postura consciente e criteriosa de escrita que joga com seu ser. Como exemplo, pode-se observar a imagem do vício de fumar, tão recorrente durante a narrativa. É a partir do desejo de abandonar o fumo que o narrador busca o tratamento psicológico e instaura-se o início da escrita da autobiografia pelo locutor.

O vício do protagonista e a autobiografia escrita tão penosamente no início do tratamento ocultam, em outro nível, a relação entre a diegese e o desvelar de seu artifício. Tomemos como exemplo o trecho abaixo:

As datas inscritas nas paredes de meu quarto eram de cores variadas e algumas até a óleo (...). Algumas delas gozavam de minha preferência pela concordância dos algarismos. Recordo uma data do século passado que me pareceu a lápide capaz de selar para sempre o túmulo de meu vício: “Nono dia do nono mês de 1899”. Significativa, não é mesmo? O novo século trouxe-me datas igualmente musicais: “Primeiro dia do primeiro mês de 1901”. Ainda hoje sinto que se fosse possível repetir a data eu saberia como iniciar nova vida.

Mas outras datas viriam e, com um pouco de imaginação, qualquer uma delas poderia adaptar-se a uma boa intenção. Recordo, pelo fato de que me pareceu conter um imperativo supremamente categórico, a seguinte data: “Terceiro dia do sexto mês de 1912 às 24 horas”. Soa como se cada número dobrasse a parada do antecedente.

O ano de 1913 deu-me um momento de hesitação. Faltava o décimo terceiro mês para fazê-lo corresponder ao ano. Mas não se pense que seja necessário tamanho acordo numa data para dar ensejo a um último cigarro. Muitas datas, que encontro consignadas em livros ou quadros preferidos, despertam a atenção pela sua inconseqüência. Por exemplo, o terceiro dia do segundo mês de 1905, às seis horas! Nesta também há um ritmo, quando se observa que cada uma das cifras é como uma negação da precedente. Muitos acontecimentos, quase todos, desde a morte de Pio IX ao nascimento de meu filho, pareceram-me dignos de ser festejados com o férreo propósito de sempre. (SVEVO, 1980, p. 16-17).

As datas são apresentadas como metáforas das palavras. A combinação ou não das palavras mostra-se como um artifício e até mesmo como um olhar brincalhão sobre a Literatura, uma vez que comenta, por meio das datas sonoras e belas, a literatura meticulosa, moldada, medida, ornada e depois afirma “Mas não se pense que seja necessário tamanho acordo numa data para dar ensejo a um último cigarro” fazendo referência à moderna literatura que começava a esboçar-se. O cigarro (romance) e o vício (ato de escrever) são a grande motivação da existência do protagonista e da obra em que se festeja com o “férreo propósito de sempre” (SVEVO, 1980, p. 17), o fumo, a escrita e o seu fazer.

A literatura se transforma de objeto “olhante” a objeto “olhado”, assim como afirma Barthes (1970, p. 28). Cada data é vista de modo crítico. Cada uma delas é tida como significativa, mesmo aquelas que aparentemente não possuem nexos nenhum. Também assim é o trato com as palavras. A aparente desordem pode ocultar o trabalho metalingüístico com a ficção.

De modo aparentemente despropositado, o autor dá início a uma explicação sobre o seu modo de fazer literatura. Por meio das datas, em que se reafirma o propósito de parar de fumar, o autor, por meio do narrador, mostra o ritmo ou a arritmia que advém do construto artístico e joga com o leitor, pois a linguagem metaficcional incumbe-se de ocultar o verdadeiro propósito da descrição das datas, que é o de fazer literatura. (MIORIN, 2006, p. 114)

A literatura autoconsciente é profundamente abordada por Linda Hutcheon (1984). Para a autora, metaficção é ficção sobre ficção, isto é, ficção que inclui em seu interior um comentário sobre sua própria identidade narrativa ou lingüística. No dizer de Barthes, a metalinguagem deixa de ser atividade exclusivamente crítica – uma espécie de metalinguagem exterior ao texto – para se tornar elemento participante da produção estética. Deixa de ser um fazer crítico para se tornar componente expressivo, situado no interior do próprio objeto literário. Para designar essa autoconsciência textual, Hutcheon utiliza o adjetivo narcisista, a partir de uma leitura alegórica do mito de Narciso. A autora alerta para as possíveis leituras psicanalíticas do termo, descartando-as, uma vez que narcisista, no caso, é o texto, não o autor.

Narrativa narcisista é, portanto, a narrativa que, como Narciso, se enamora de sua própria imagem refletida. É o processo feito visível por meio dessa reflexão. De acordo com Barthes, “a procura de uma metalinguagem se define em última instância como uma nova linguagem-objeto”. (BARTHES, 1970, p. 28).

A metaficção constitui o primeiro comentário crítico da ficção e dessa forma estabelece a moldura crítica na qual deve ser considerada. Os romances metaficcionais tendem a ser construídos com base em uma oposição fundamental: a construção de uma ilusão ficcional, como no realismo tradicional, e o desnudamento dessa ilusão. Temos então que o mínimo denominador da metaficção é criar simultaneamente um universo ficcional e elaborar uma assertiva sobre a criação desse universo. Os dois processos estão reunidos numa tensão formal que anula a distinção entre criação e crítica. (MIORIN, 2006, p. 115)

Segundo Hutcheon, a metaliteratura pode assumir formas diversas. A expressão da metalinguagem pode ser construída, direta ou indiretamente, pelo narrador, por meio de digressões ou ironia, bem como pode ser deflagrada tanto pelas personagens, quanto pela temática conjuntiva apresentada na progressão dos eventos narrados. Temos ainda manifestações da narrativa metaficcional tanto em apêndices, introduções, prefácios, pós-escritos e similares, quanto na tematização do processo enunciativo ou de leitura, no questionamento do artefato literário, ou ainda num amálgama de todas essas possibilidades (HORN, 2000, p. 44).

Em *A consciência de Zeno*, a metaliteratura se constrói, principalmente, por meio de um amálgama de duas das categorias elencadas por Hutcheon. Além do “Prefácio”, escrito supostamente pelo Doutor S., temos também a ironia desferida por Zeno. É a partir dessa ironia que se vislumbra com nitidez o aparato crítico (questionamento do artefato literário).

Em sua tese de doutoramento, Maria Celeste Tommasello Ramos (2001, p. 83), ao discorrer sobre os narradores de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e *A consciência de Zeno*, de Italo Svevo, faz a seguinte colocação:

(...) os narradores-protagonistas vão espalhando por todo o texto as pistas que despertam o leitor para o fato de que o discurso deles não é confiável. Isso leva o interlocutor a imaginar que as pessoas e situações que são descritas por eles talvez não sejam assim, ou não tenham ocorrido da forma como eles as narram. Ao leitor restam as suposições sobre o que seria “verdade”, ou melhor, é-lhe permitido dar uma outra versão para os acontecimentos ficcionais narrados.

E mais adiante:

É evidente que esse mentir e deixar-se pegar no ato faça parte do “jogo enunciativo” do discurso de cada enunciador, nos dois textos. Este procedimento constrói uma espécie de retórica do avesso nos discursos dos dois romances, ou melhor, uma retórica auto-reflexiva, com discurso metalingüístico ou auto-reflexivo. (RAMOS, 2001, p. 85).

Cintra (1985, p. 123-125) observa essa mesma retórica em *Esaú e Jacó*, uma vez que nessa obra é possível vislumbrar a construção do discurso, que caminha para o sentido de desnudar “o jogo da representação” a fim de “desmascarar o processo de construção da obra”.

Concordamos com Ramos (2001, p. 85) quando afirma que “é exatamente o desacordo entre as afirmações (...) que instaura um processo de desconfiança da aparente retórica do texto que cria a auto-reflexividade, fazendo com que a retórica espelhe-se nela mesma, para fazer-se analisar enquanto construção”.

Desse modo, a tentativa de ocultamento da autoconsciência narrativa nas várias redes de correlações existentes na obra e a incorporação do fazer literário reverberam o trabalho com o discurso, com sua construção ambígua e plurissignificativa, expressão sígnica que funciona como uma pequena máquina de produzir significados.

A narrativa narcisista, assim como o belo jovem mitológico, sofre uma metamorfose. Para Hutcheon (1984, p. 7, tradução nossa), o aviso de Tirésias sobre o destino de Narciso pode ser associado ao destino do romance. Narra-nos Ovídio que, ao nascer, o pequeno Narciso foi levado por sua mãe ao oráculo de Tirésias, uma vez que aquela estava intrigada com a grande beleza de seu filho. O adivinho disse “Terá vida longa, desde que nunca se veja”, porém, como bem se sabe, Narciso conheceu sua própria imagem e caiu em desgraça.

Linda Hutcheon (1984, p. 10-13, tradução nossa) desenvolve uma leitura alegórica do Mito de Narciso em seu estudo *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, vejamos:

No mito, o destino de Narciso é perfigurado através da ninfa Eco, que se apaixona perdidamente por ele. Eco não pode permanecer em silêncio, não pode ser ignorada e não pode se constituir numa força criativa e autônoma por si mesma. Seu destino é muito diferente do da linguagem romanesca. Ela não pode ser silenciada por sua existência autônoma em relação à função artística, mas também não pode agir de forma completamente autônoma, por ser igualmente referencial e funcionar como um veículo para conotações fora de seu controle. No entanto, uma nova dimensão pode ser considerada, uma vez que por sua natureza romanesca, seus referentes pertencem a um universo verbal ficcional e não necessariamente ao mundo real. Quando o realismo era visto como o objetivo básico da ficção, o romance, como Narciso, parecia recusar-se a dar independência à sua linguagem ou prestar atenção a ela. Inconsciente do valor e da impossibilidade de ignorar o componente verbal de sua forma, o romance continuou a não se preocupar criticamente consigo, até que se tornou intrigado com sua própria reflexão. Daí em diante, mais auto-consciente, passou a considerar cada vez mais sua imagem como válida de tratamento literário. O processo de narração começou a invadir o conteúdo da ficção. Eco, ou o processo verbal, saiu de seu esconderijo. Incapaz de se conformar com a visão espelhada de si mesmo, o romance continuou a se consumir, ao menos aos olhos de alguns críticos, até a forma que restou. Tais críticos refletem o ponto de vista de Ovídio sobre o destino de Narciso.

Se para alguns críticos, isso significa a morte do romance, a autora objeta que Narciso, como o romance, parece habilitado a viver em outro mundo. Mesmo que o romance hoje, como os críticos “ovidianos” sustentam, tenha morrido como gênero, nenhuma prova pôde ser encontrada. O corpo não foi encontrado; a forma simplesmente introduziu-se em outro mundo, com uma aparência e uma atitude bastante similares. Narciso não morreu, mas se transformou na flor que leva seu nome. Tanto Ovídio, quanto as náiades e dríades que lamentam a transformação de Narciso são vistos ironicamente pela autora como representativos dos críticos que lamentam a morte do romance, recusando-se a aceitar que a forma da ficção pode apenas ter mudado. Os críticos ovidianos talvez não tivessem percebido que

(...) a literatura – em especial o romance – parecia estar brincando com sua própria destruição. Mas não terá ela, de certa forma, provado ser, como sustenta Barthes, mais como aquela heroína raciniana que morreu de se conhecer, mas viveu de se procurar? (HUTCHEON, 1984, P. 15, tradução nossa).

A procura ficcional transformou-se – metamorfoseou-se – na procura da ficcionalidade, na procura de seu *status* como ficção. Mudaram os interesses em torno da Literatura. O interesse por como a arte é criada supera muitas vezes o interesse pelo que é criado. Processo e produto concorrem em grau de importância. Assim como o belo Narciso, também a literatura “ao fingir destruir-se como linguagem objeto sem se destruir como metalinguagem” (HORN, 2000, p. 49), faz com que sobreviva a metalinguagem ou a flor, que se configura nessa outra maneira de narrar.

A flor de Narciso

Ao abandonar a forma original e aceitar o desafio de olhar para dentro de si mesmo, Narciso deu início a um processo que, aparentemente, o levaria a ruína. O que se notou, por outro lado, foi o surgimento de uma nova etapa, de uma nova existência, a partir da qual mudaram não só os meios de sobrevivência do corpo, mas o corpo em si. O mesmo pode ser aplicado à literatura narcisista, se comparada àquela mimética. As duas existem, mas de modos diferentes. Cada qual enfoca diferentes pontos de diferentes modos, fazendo surgir daí significados diversos.

A obra *A consciência de Zeno* é exemplo de um romance que celebra a construção literária e seus artifícios. Criando situações em que as instâncias literárias tradicionais (autor, narrador, personagens) são questionadas, a narrativa empurra o leitor rumo à interpretação meticulosa e não ingênua.

Ao desatar o nó do realismo que vinculava a matéria narrada ao real inquestionável, *A consciência de Zeno* obriga o leitor a galgar degraus interpretativos complexos, pois força não só a observação das suas figuras, mas também de seu ser. O jogo, já no início do romance, com a questão da autoria das memórias publicadas por vingança eleva o valor da aposta e os apostadores (leitor e autor) se arriscam em um jogo sem regras definidas, afinal, cada frase, imagem e palavra ocultam significados subjacentes.

A obra *A consciência de Zeno* é, não só a obra da maturidade de Svevo, mas também exemplo de seu trabalho consciente com as palavras. O artefato crítico é posto em acordo com a diegese de modo natural, como se se cumprisse a previsão de um oráculo. Tirésias conhecia o futuro de Narciso do mesmo modo como Svevo parece conhecer o futuro da Literatura no começo do século XX. A única diferença entre os dois é que Svevo, ao contrário do oráculo de Tebas, sabia que mesmo depois do momento da consciência (momento em que Narciso se olha no espelho), a possibilidade de existência continuaria tão fecunda quanto antes.

A literatura narcisista, aqui estudada a partir da obra *A consciência de Zeno*, é a prova de que a metamorfose sofrida pelas artes em geral no início do século passado culminou com o questionamento

acerca da essência do fazer artístico, mas não sacrificou, por sua vez, o próprio fazer artístico. Muito pelo contrário, metamorfoseou-o na flor narciso que se renova sempre.

Referências bibliográficas:

ASSMANN, J. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Edusp, 1993.

CINTRA, I. A. *A retórica da narrativa em Machado de Assis (Esaú e Jacó)*. Tese de doutorado. São Paulo: 1985. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

HORN, V. *Tommaso Landolfi e a ficção narcisista*. São Paulo: 2000. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

HUTCHEON, L. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York e London: Methuen, 1984.

MIORIN, C.V. *Narcisismo literário: espelhamento, procura e fuga em A consciência de Zeno e O meu ócio*, de Italo Svevo. São José do Rio Preto: 2006. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

RAMOS, M.C.T. *A representação em Memórias Póstumas de Brás Cubas e A Consciência de Zeno*. São José do Rio Preto: 2001. Tese (Doutorado) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

SVEVO, I. *A consciência de Zeno*. 2.ed. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In *Teoria da literatura: formalistas russos*. EIKHENBAUM et al. Porto Alegre: Globo, 1970.

NÃO SERMOS HOMENS? NÃO ESTAR NO HOMEM?": UMA LEITURA DE *HOMENS E NÃO DE* ELIO VITTORINI

ELIZIANE MARA DE SOUZA
UNIVERSIDADE FEDERA DE SANTA CATARINA

Ogni contrada è patria del ribelle,
Ogni donna a lui dona un sospir
Nella notte lo guidano le stelle,
forte il cuore e il braccio nel colpir.
Cessa il vento, calma è la bufera
Torna a casa il fiero partigian
Sventolando la rossa sua bandiera
Vittoriosi e alfin liberi siam.
(Fischia Il Vento, F. Cascioni, 1944)

C'è nel mio libro un personaggio
che mette al servizio della propria fede
la forza della propria disperazione d'uomo.
(VITTORINI, 1986, p.9)

Esse artigo busca refletir sobre a obra *Homens e Não* (1945) de Elio Vittorini (1908-66), escrito entre a primavera e o outono de 1944. Considerada obra precursora da Resistência Italiana, a trama envolve um grupo de *partigiani* na luta em face do horror e da violência nazifascista no Norte da Itália, e, particularmente os dramas pessoais do personagem Ene 2.

Essa obra como as outras possui uma relação com a experiência de vida desse romancista, tradutor e intelectual italiano militante. Além de *Uomini e No*, escreveu outras obras, entre as quais, *Conversazione in Sicilia* (1941), *Il Garofano Rosso* (1942) e *Sardegna come infanzia* (1952).

Suas vivências, assim deixaram marcas em seu percurso intelectual e literário. Vittorini nasceu na Sicília, transferindo-se posteriormente para Florença. Em virtude do conteúdo de um artigo de sua autoria, Vittorini restou expulso do partido fascista. Posteriormente aproximou-se do partido comunista e tomou parte ativa no movimento de Resistência. Foi preso em 1943 e foi redator chefe do jornal *Unità* e da Revista *Il Politécnico*¹:

Il Politécnico pretendeu alargar os limites da cultura, atingindo uma relação de massa entre cultura e público, tendo como objetivo uma mudança radical tanto de uma como do outro. A idéia central da revista é uma cultura criativa, capaz de inventar e construir uma nova forma de vida, de mudar o mundo, permanente experimentação de liberdade: a cultura deve antecipar e antever com absoluta autonomia a liberdade que a política deverá depois traduzir em práxis, através da revolução. (CERRUTTI, Et.al, p.549)

A Revista *Il Politécnico* consistiu na revista mais famosa do pós-guerra. Ela foi fundada em 1945 por Vittorini e seguirá até 1947 quando tal autor se envolverá numa polêmica com Togliatti, chefe do Partido Comunista, acerca das relações entre política e cultura.

¹ Os dados biográficos sobre Vittorini foram extraídos principalmente da introdução feita por Giansiro Ferrata do livro *Uomini e No*.

As relações entre Literatura e História intensas no século XX, refletiram-se nas produções intelectuais do período de Guerra e Pós-Guerra. Cumpre salientar, todavia que, apesar de tais produções possuírem relações com eventos e dados históricos elas são obras de ficção. Na literatura pode-se até partir da realidade, mas não há um compromisso de se continuar. Difere, portanto, da História (com H maiúsculo), interessada no real, no documentar um acontecimento.

Na década de 40, o norte da Itália restava dominado pelas tropas nazi-fascistas, experimentando um período de guerra civil. O movimento de Resistência era formado por civis que se opunham declaradamente ao fascismo. Muitos escritores italianos se engajaram neste movimento como Beppe Fenoglio e Elio Vittorini, escrevendo obras consideradas neorealistas.

O neorealismo consiste, consoante a lição de Falcetto (2003, p.45), num:

prodotto di una insólita pressione del contesto extraletterario sul mondo della letteratura, Il contesto storico culturale (la guerra, la Resistenza e i loro effetti sulla mentalità collettiva, sugli intellettuali e sulla gente comune) segna una perentoria interruzione di continuità e sembra invitare a un profondo rinnovamento.

Esses autores possuem algumas semelhanças, mas também particularidades, estilos e pontos de vista próprios. Quanto às semelhanças, genericamente, pode-se afirmar que há uma ligação dos escritos com dados da realidade, tendo como temas as razões sociais da existência, a opressão dos agricultores², a miséria, a luta política, a situação italiana da época, etc. Observa-se que a narrativa liga-se à denúncia e documentação. Busca-se aproximar o autor do leitor pelo uso de linguagem simples, do dialeto, de eventos e realidades da época, até então opacas. Surgem, ainda, o novo gênero conto testemunho, a crônica partigiana, da resistência vivida ou então o memorial dos que sobreviveram à deportação para os campos de concentração (FALCETTO, 2003, p.44-5)

Como se pode inferir houve uma influência da Resistência sobre a literatura italiana. Nesta senda, é útil a distinção feita por Asor Rosa (2003, p.95) entre uma literatura da Resistência e uma Resistência da e na literatura. A primeira consiste na que tem por objeto de pesquisa temas, argumentos, eventos da Resistência, já a segunda, não tem uma relação assim com os fatos históricos, mas aborda o problema com o objetivo de concatenar algumas conclusões sob o ângulo cultural e ideal.

Com o arrefecimento do fascismo e conseqüentemente da censura tornou-se possível incluir-se novos temas nas obras literárias, com destaque para as menções à luta armada partigiana, num afã de comunicar após anos de repressão e silêncio.

Parece que, aqui, não podem ser aplicadas algumas categorias de Benjamin (1994, p.198), como a categoria *experiência comunicável*. Afinal, se Benjamin, referindo-se à Primeira Guerra Mundial afirma que “os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos e sim mais pobres em experiência comunicável”. Assim, o silêncio serve para se esquecer e evitar o sofrimento de ter que rememorar situações de trauma.

² Exemplificando podem-se citar as obras da primeira fase de Ignazio Silone (1900-78), podendo-se observar uma consciência da marginalização do camponês na sociedade, além de uma aproximação de idéias socialistas e depois comunistas, antifascismo, etc.

Contrariamente, no período da Resistência e Pós Segunda Guerra, o que se observa é uma vontade de deixar um testemunho, uma versão alternativa à oficial, totalitária, ressignificar, reconstituir, recriar eventos, cenas pessoais ou coletivas para poder continuar vivendo.

Assim, em *Homens e Não* há uma liberdade na abordagem de temas antes censurados e no uso da linguagem. Quando são usadas palavras em alemão, como nas passagens em que existe um diálogo entre alemães, isto se faz para dar maior realismo e não para rebuscar o narrado.

Com uma narrativa descontínua, esse é um romance que retrata com crueza a tragédia moral da Europa em guerra. Em *Homens e Não* é a Resistência, não o fascismo, conforme Cerrutti (1989, p.554), que é projetada numa aura mítica, “já que uma vez mais a palavra do escritor tenta superar os dados imediatos para tocar a verdade absoluta daqueles trágicos momentos”. Num tom pessimista, às vezes desesperado, em outras, testemunhal, são narrados acontecimentos trágicos ocorridos em Milão.

Neste sentido, conforme Marnoto (p.169-70)

Vittorini não representa apenas os aspectos gloriosos da Resistência, aqueles que se consubstanciaram em seu enaltecimento épico em chave mítica, como também aquelas facetas da luta armada que, por porem em causa a visão impoluta de uma empresa indefectível, também ilustram um importante capítulo do que foi a história da Resistência

Desta forma, embora o livro tenha tido sucesso, não há aqui uma celebração da resistência. Assim, são perquiridos os valores humanos perdidos na guerra, além da necessidade de resistência, e, ao mesmo tempo, surgem dúvidas acerca dos fatos e sobre o real significado do combater e morrer.

No romance o autor utiliza uma estratégia narrativa peculiar. Exsurtem duas narrativas até certo ponto dissociadas: uma feita por um narrador onisciente, aborda os acontecimentos num inverno de 1944 em Milão, tendo como personagem principal Ene 2, um *partigiano*.

Numa segunda narrativa, em itálico, vislumbram-se meditações sobre a situação do protagonista. Dessarte: “O homem chamado Ene 2 está em seu quarto (...) Há dez anos que quero escrever sobre ele(...) o meu pensamento vai até ele, e me cabe levantar e correr para a sua casa. ‘Estou aqui’, digo-lhe, ‘Ene 2’”. (VITTORINI, 2007, p. 31). Conforme se pode inferir do excerto citado, parece que se trata do fantasma de Ene 2 falando com o personagem. Em virtude disso, essas intervenções acontecem somente quando Ene 2 está sozinho e entra em seu quarto.

Esta invenção de Vittorini foi chamada de *espectro escritor* pela tradutora Maria Helena Arrigucci (2007, p.253). Por meio desse recurso é possível pausar a narrativa que vinha se desenvolvendo de modo rápido, cheia de diálogos, para, então, tecer-se comentários sobre a guerra, sobre o ser humano, acerca do que existe e sobre o que ainda virá. Ainda, na mesma página, observa a tradutora, “o livro testemunha a procura do autor por novos modos de expressão, que conciliem as exigências da realidade, de ater-se aos fatos para contar a luta cruel e fatal, e – ao mesmo tempo – de olhá-los com visada de poeta, que investiga as almas com paixão”.

Homens e Não é um romance denso, com relevo para a descrição de atividades cotidianas de um grupo *partigiano* e para os dramas pessoais de Ene 2. Trata-se apenas de um codinome, um pseudônimo no lugar de um nome próprio e verdadeiro do intelectual, de uma identidade. Ene 2 está engajado numa

luta desesperada contra o nazi-fascismo como capitão do Grupo de Ação Patriótica/*Partigiana* – GAP e suas atividades de guerrilheiro se entrelaçam com a sua complicada situação amorosa.

Do ponto de vista sentimental, o protagonista vive um relacionamento difícil, de 10 anos, um amor contrariado pela suíça Berta, que é casada e hesita em deixar o marido para se tornar sua companheira, lançando mão de desculpas e promessas.

Ambos se reencontram no meio da trama, mas não conseguem consumir seu amor em meio aos trágicos acontecimentos vislumbrados na Milão ocupada pelas tropas nazi-fascistas. O amor de Enne 2 ficará, assim, inconcluso. No final ante ao desejo de realização individual o protagonista opta por uma ação que proporcionaria um bem coletivo (matar o Cão Negro, um líder fascista).

Enquanto a narrativa se desenrola são descritas cenas impressionantes como a morte de um prisioneiro por cães, bem como o horror causado aos habitantes de Milão diante da fileira de corpos de prisioneiros fuzilados em represália à morte de quatro alemães e do chefe do tribunal: “Eram homens? (...) Mas o que aconteceu? Olhava nos rostos que tinha ao redor, queria saber e não havia mais o que ver. O que tinham feito àqueles homens? E quem lhes tinha feito àquilo? Por que lhes tinham feito? (VITTORINI, 2007, p.114-5)

Em algumas passagens menciona-se que pessoas eram escolhidas aleatoriamente, postas contra um muro e fuziladas. Sem interrogatório, contraditório ou ampla defesa, nem uma acusação concreta, sem documentos que comprovassem devidamente o cometimento de alguma infração.

Isso conduz a incontáveis questionamentos presentes em *Homens e Não*: Por que os fuzilamentos? Quem são esses homens? Por que viviam como animais perseguidos e a todo dia expunham suas vidas? Por que dormiam com uma pistola debaixo do travesseiro? Por que lançavam bombas? Por que matavam? Por que lutar? Por que agora estavam lutando?:

O que aqueles dois jovens tinham a fazer com as metralhadoras? Os seus interesses eram simples, pacíficos; nada acontecera pessoalmente a eles que os impelisse ao desespero. Por que tomavam parte de uma luta que exigia combater com a força do desespero? (VITTORINI, 2007, p.59).

Qual o sentido do trabalho feito pelos *partigiani*? A personagem Selva, salientando a importância de se ter uma companheira dá uma resposta: “É preciso que os homens possam ser felizes. Tudo tem algum sentido somente para que os homens sejam felizes. Não é somente por isso que as coisas têm algum sentido?” (VITTORINI, 2007, p.16).

Como já pode ser notado pela pergunta que compõe o título desse artigo, o livro é permeado pelo questionamento sobre o que significa ser homem ou não, sobre o humano e o desumano. O sofrimento, a fome, a expiação, os sentimentos são facilmente identificados com o homem, mas e a ausência deles? O ofendido é facilmente identificado com o humano, mas e o que ofende? Seria bicho?

Na obra, há um abismo entre aqueles que são considerados homens, identificados com os *partigiani* e os outros, não homens, identificados com os nazi-fascistas, que representam o mal, o desumano, as atrocidades.

No fim do romance, planeja-se um atentado contra o terrível chefe fascista Cão Negro. A operação não é bem sucedida e Ene 2 resta identificado. Concomitantemente, Ene 2 toma consciência que não poderá realizar suas ambições amorosas com Berta, entra em crise existencial e efetua reflexões sobre a luta partigiana, sobre seus companheiros perdidos, etc.

Os seus amigos então tentam, sem sucesso, fazer com que ele deixe Milão, mas Ene 2, rechaça tal possibilidade. Seu esconderijo acaba denunciado pelo *tabacajo* e, mesmo avisado por operários de tal fato, ele se recusa a deixar seu posto e toma uma decisão suicida, opta por resistir sozinho à captura, com o objetivo de matar Cão Negro, embora isso lhe custe sua própria vida.

Antes disso, ele dá uma arma para um operário, que dará continuidade na luta partigiana. Este operário, nas últimas páginas do livro, se nega a matar um nazista, por achar que ele está muito triste e se rever nos olhos deste alemão, num símbolo de esperança, da solidariedade ante a beligerância que divide os homens.

Assim, não se buscou neste artigo fazer uma leitura exaustiva de todos os aspectos envolvidos na obra *Homens e No*, até por se tratar de uma obra densa, complexa, que envolve temas pesados, podendo originar múltiplos enfoques.

Dificuldades a parte, a obra leva a refletir sobre os valores humanos perdidos no tempo de guerra e, pode-se dizer que, com sua escrita Vittorini, deixou uma contribuição fundamental para a literatura italiana.

Referências Bibliográficas:

ASOR ROSA, Alberto. *L'influenza della resistenza nella letteratura italiana contemporanea*. In: BIANCHINI,

Andrea. LOLLI, Francesca. *Letteratura e Resistenza*. Pesaro/Urbino. :Istituto Pesarese/CLUEB, 2003, p.43-57.

_____. *Scrittori e popolo: il populismo nella letteratura italiana contemporanea*. Roma: Savelli, 1976.
BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CASCIONE, Felice. *Fischia il vento*. Disponível em: <http://italiasempre.com/verpor/fischiailven2.htm>. Acesso em: 15 de julho de 2010.

CERRUTI, Marco. Et.al. *Literatura Italiana: linhas, problemas, autores*. Tradução de Nilson Carlos Moulin Louzada, Maria Betânia Amoroso, Neide Luzia Rezende. SQUAROTTI, Giorgio Bárberi (Org). São Paulo: Nova Stella/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro/Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

FALCETTO, Bruno. Neorealismo e scrittura documentaria. In: BIANCHINI, Andrea. LOLLI, Francesca. *Letteratura e Resistenza*. Pesaro/Urbino. :Istituto Pesarese/CLUEB, 2003, p.43-57.

FEDERICIS, Lidia de. *Letteratura e Storia*. Roma: Laterza: Bari, 1998.

GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2006.

MARNOTO, Rita. Uomini e no: literatura e resistência. *Estudos Italianos em Portugal*. Lisboa: Instituto Italiano de Cultura em Portugal/FBA/Gráfica de Coimbra. Nova Série, número 0, 2005.

Disponível em:
<https://estudogeral.sib.uc.pt/jspui/bitstream/10316/12145/1/UOMINI%20E%20NO%20LITERATURA%20E%20RESIST%C3%8ANCIA.pdf> . Acesso em: 24 de set de 2010.

PEREGO, Giovanna. Le recensione: La memoria è un bene rinnovabili. Disponível em:
<http://www.memoriarinnovabile.org/include/spaw2/uploads/files/Vittorini.pdf>. Acesso em: 03 de set de 2010.

PETRONIO, Giuseppe. *Racconto del novecento letterario in Italia* (1940-1990). Milano: Oscar Mondadori, 2000.

TELLINI, Gino. *Il romanzo italiano dell'ottocento e novecento*. Milano: Bruno Mondadori, 1998.

VALLECCHI, Tascabili. *Dizionario della letteratura italiana contemporânea: movimenti letterari – scrittori*. RONCONI, Enzo. (Org.) Firenze: Vallecchi Editore, 1973.

VITTORINI, Elio. *Homens e não*. Tradução Maria Helena Arrigucci. Cosac Naify, 2007.

_____. *Uomini e no*. Introd. Giansiro Ferrata. Milano: Mondadori, 1986.

NORBERTO BOBBIO E O NOVECENTO: O VÔO DA CORUJA DE MINERVA SOBRE A POLÍTICA DO SÉCULO XX

GIOVANI M. LUNARDI
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

O filósofo e jurista italiano Norberto Bobbio (1909-2004) viveu filosoficamente e politicamente sua época, sendo uma testemunha ocular e crítica de seu tempo. A trajetória de vida percorrida pelo filósofo italiano no *novecento* seguiu estritamente o sentido aristotélico de “viver”: *zoon politikon* e *bios politikós*, ou seja, como animal político e tendo uma vida política. Além de ser uma testemunha e analista da história recente, participou ativamente e tomou partido em todas as circunstâncias e ocasiões. Ainda hoje, ele é um semeador de idéias através de suas obras e continua exercendo influência marcante sobre a construção do pensamento contemporâneo, voltado para as novas interrogações e desafios colocados pelo milênio nascente.

Bobbio representa para o *novecento* aquilo que Hegel entendia como o verdadeiro papel da filosofia, conforme escrito no *prefácio* da sua obra *Princípios da Filosofia do Direito*:

Para dizermos algo mais sobre a pretensão de se ensinar como deve ser o mundo, acrescentaremos que a filosofia chega sempre muito tarde. Como pensamento do mundo, só aparece quando a realidade efetuou e completou o processo da sua formação. O que o conceito ensina mostra-o a história com a mesma necessidade: é na maturidade dos seres que o ideal se ergue em face do real, e depois de ter aprendido o mundo na sua substância *o reconstrói* na forma de um império de idéias. Quando a filosofia chega com a sua luz crepuscular a um mundo já a anoitecer, é quando uma manifestação de vida está prestes a findar. Não vem a filosofia para *a rejuvenescer*, mas apenas reconhecê-la. Quando as sombras da noite começam a cair é que levanta vôo o pássaro de minerva (HEGEL, 1997, p. 15)

No presente trabalho examinamos esse “vôo” filosófico que o pensador italiano realiza sobre o *novecento* e, mais particularmente, a *Itália do pós-guerra*, tendo como fio condutor a temática dos direitos humanos. Utilizamos como material de pesquisa bibliográfica principalmente sua última obra - *Autobiografia* - publicada em 1997 e ainda não traduzida no Brasil³.

Inicialmente, destacamos uma curiosidade: Norberto Bobbio é o autor acadêmico italiano mais traduzido e comentado na América Latina. Essa predominância se deve basicamente por dois motivos:

- *primeiro*, pelo estilo de suas obras. Seus livros, na maioria das vezes, são frutos de cursos universitários, possuindo aquela clareza, profundidade, sistematicidade e elegância de estilo que não encontramos em ambientes universitários dominados pela hegemonia de um jargão acadêmico propositadamente obscuro, hermético, inacessível e autoreferencial.

- *segundo*, suas obras são um ponto de referência para os militantes dos direitos humanos dentro e fora dos campi universitários: o seu livro mais famoso - *A Era dos Direitos*⁴ - foi reeditado dezenas de vezes

³BOBBIO, Norberto. *Autobiografia*. (a cura di Alberto Papuzzi) [1997]. (2 ed.). Roma: Editori Laterza, 2007. As traduções nesse trabalho são de minha autoria.

⁴BOBBIO, Norberto. *A Era dos Direitos*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2000.

e tornou-se um verdadeiro *vade-mecum* por todos aqueles que querem se aproximar do estudo dos direitos humanos.

Podemos afirmar que o filósofo italiano possui uma influência e presença profunda no pensamento e cultura ibero-americana.

Norberto Bobbio nasceu em Turim, no seio de uma família burguesa tradicional, filho de um médico-cirurgião, Luigi Bobbio, neto de Antonio Bobbio, professor primário, depois diretor escolar, católico liberal que se interessava por filosofia e colaborava, periodicamente, nos jornais. Viveu sua infância e adolescência em uma família abastada, com criadas e motorista. Não obstante as origens abastadas e o estrato social elevado a que pertence por força da posição social do pai, é marcado por uma educação liberal. Diz na *Autobiografia*, "na minha família nunca tive a impressão do conflito de classe entre burgueses e proletários. Fomos educados a considerar todos os homens iguais e a pensar que não há nenhuma diferença entre quem é culto e quem não é culto, entre quem é rico e quem não é rico" (2007, p.22). E também registra,

recordei esta educação para um estilo de vida democrático numa página de Direita e Esquerda em que confesso ter-me sentido pouco à vontade diante do espetáculo das diferenças entre ricos e pobres, entre quem está por cima e por debaixo na escala social, enquanto o populismo fascista tinha em mira arregimentar os italianos dentro de uma organização social que cristalizasse as desigualdades (2007, p. 25).

Mesmo tardiamente, adquiriu consciência política e relembra que,

não foi no ambiente familiar que amadureci a aversão ao regime mussoliniano. Eu fazia parte de uma família filofascista como de resto o era grande parte da burguesia. Adquire a educação política no liceu Massimo d'Azeglio, nas aulas de Augusto Monti, amigo de Piero Gobetti e colaborador na revista *Le rivoluzioni liberali*, na convivência com Leone Ginzburg, judeu russo, de quem se diz impressionado por uma inteligência viva, um "antifascista absoluto" (2007, p.33).

Os amigos, diz ele, fizeram-no sair, pouco a pouco, do "filofascismo familiar" (2007, p. 40). Acaba o liceu em 1927 e inscreve-se na Faculdade de Jurisprudência da Universidade de Turim. Convive com professores notáveis, que lhe ajudam a moldar a personalidade, os gostos e a traçar o seu próprio caminho. Em 1931, licencia-se em *Jurisprudência* com uma tese de Filosofia do Direito. Em 1935, obtém um lugar de docente de Filosofia do Direito na Universidade de Camerino, mas para isso foi necessário que escrevesse uma carta a Benito Mussolini pedindo a intercessão do mesmo devido às acusações de ligações antifascistas. Essa carta acompanhará a vida de Bobbio como crítica à fraqueza e ao discurso vazio dos intelectuais. O filósofo italiano refuta essas acusações afirmando: "quem viveu a experiência do Estado de ditadura sabe que é um Estado diferente de todos os outros. E até esta minha carta, que agora me parece vergonhosa o demonstra (...). A ditadura corrompe o espírito das pessoas. Constrange à hipocrisia à mentira ao servilismo" (2007, p. 52). Ele, ao longo da sua carreira acadêmica, transitará da filosofia do direito, para a filosofia política, ciência política e historiador do pensamento político. Torna-se membro da Academia Britânica de Ciências e senador vitalício da Itália.

A visão de Bobbio é uma visão cética e pessimista quanto ao futuro da Itália e da própria sociedade ocidental. Em 1996, ele escreveu seu último artigo político no qual afirma que:

Considero-me em tudo um homem da *primeira república*. Não tenho mais confiança em política naquilo que se diz *novo* por ser *novo*. O que se diz *novo* hoje na cena política italiana como os partidos *Lega Nord* e *Forza Italia* são na verdade todos filhos legítimos do fascismo. O sistema político italiano é ainda por demais instável. Cada vez mais os negócios políticos são difíceis de decifrar. Cada vez mais entendo menos, ou melhor, talvez não tenha mais vontade de tentar entender (2007, p. 123).

Esse ceticismo político de Bobbio está presente também na sua teoria sobre os direitos humanos. Para ele, a *Declaração Universal dos Direitos Humanos* foi uma inspiração e orientação para o crescimento da sociedade internacional, com o principal objetivo de torná-la um Estado e fazer ao mesmo tempo com que os seres humanos fossem iguais e livres. Pode-se afirmar que é um marco histórico, pois “representa a consciência histórica que a humanidade tem dos próprios valores fundamentais na segunda metade do século XX. É uma síntese do passado e uma inspiração para o futuro: mas suas tábuas não foram gravadas de uma vez para sempre” (BOBBIO, 2004, p.53). Ou seja, é um processo não concluído.

No que diz respeito ao conteúdo da Declaração, o filósofo italiano considera que “com relação ao conteúdo, ou seja, à quantidade e à qualidade dos direitos elencados, a Declaração não pode apresentar nenhuma pretensão de ser definitiva” (2004, p.51); não é suficiente que estejam declarados e escritos, devem torná-los realidade a fim de se evitar que permaneçam no plano do discurso teórico.

Nessa concepção dos direitos humanos não se pode falar de direitos universais, pois cada povo é livre para estabelecer seus próprios valores e direitos. Não é à toa a afirmação de Norberto Bobbio que direitos humanos são históricos, pois:

do ponto de vista teórico, sempre defendi – e continuo a defender, fortalecidos por novos argumentos – que os direitos do homem, por mais fundamentais que sejam, são direitos históricos, ou seja, nascido em certas circunstância, caracterizadas por lutas em defesa de novas liberdades contra velhos poderes, e nascidos de modo gradual, não todos de uma vez e nem de uma por todas (2004, p. 25).

Fica claro, de acordo com Bobbio, que os direitos humanos são históricos, mutáveis, no sentido de que podem e devem ser adequados conforme as transformações da sociedade com suas novas exigências. Nesse sentido, escreve que “a história humana é ambígua e pode ser interpretada de diferentes modos, segundo quem a interpreta e segundo o seu ponto de vista” (2000, p. 476).

O filósofo italiano desenvolve sua discussão dos fundamentos dos direitos do homem a partir da análise dos modos de fundamentação dos valores absolutos e as dificuldades de localizá-los. Em suas próprias palavras, “não se trata de encontrar o fundamento absoluto – empreendimento sublime, porém desesperado -, mas de buscar, em cada caso concreto, os vários fundamentos possíveis” (2004, p. 43). Nesse sentido podemos dizer que os direitos do homem possuem diversos fundamentos. Norberto Bobbio aponta que “nos dias de hoje o cerne da problemática dos direitos humanos não reside na sua fundamentação, mas no desafio da sua tutela” (2004, p. 11).

A tese central de Bobbio é que não existem direitos fundamentais absolutos e que há diversos fundamentos para tais direitos. Ele observa que muitos dos direitos individuais e fundamentais, presentes em Declarações universais, continuam sendo violados. Segundo suas próprias palavras:

Somente será possível falar legitimamente de tutela internacional dos direitos do homem quando uma jurisdição internacional conseguir impor-se e superpor-se às jurisdições nacionais, e quando se realizar a passagem da garantia **dentro do Estado** – que é ainda a característica predominante da atual fase – **para a garantia contra o Estado** (BOBBIO, 2004, p. 59).

Se cotidianamente direitos são violados, demonstra-se que a luta precisa ser diariamente repetida, renovada, fortalecida. Por essas razões, Norberto Bobbio destaca que os problemas relativos aos direitos dos seres humanos não podem ficar restrito aos filósofos, exige atuação política. Uma vez que:

o problema que temos diante de nós não é filosófico, mas jurídico e, num sentido mais amplo, político. Não se trata de saber quais e quantos são esses direitos, qual é a sua natureza e seu fundamento, se são direitos naturais ou históricos, absolutos ou relativos, mas sim qual é o modo mais seguro para garanti-los, para impedir que, apesar de solenes declarações, eles sejam continuamente violados (2004, p. 45).

Constata que as atuais sociedades são profundamente marcadas pela violência, miséria, a fome e tantos outros problemas geradores de crise que demandam não apenas a proclamação dos direitos, mas sua proteção. Repetindo, segundo Bobbio “o problema fundamental em relação aos direitos do homem, hoje, não é tanto o de justificá-los, mas o de protegê-los. Trata-se de um problema não filosófico, mas político” (2004, p. 43). Nessa perspectiva, a tarefa mais urgente é encontrar os meios para realizar os direitos e não se perder em discussões sobre fundamentos. Vale ressaltar que o conceito de direitos humanos em uma concepção de democracia, significa afirmar a soberania dos cidadãos. Ele reforça que:

direitos do homem, democracia e paz são três momentos necessários do mesmo movimento histórico: sem direitos do homem reconhecidos e protegidos, não há democracia; sem democracia, não existem as condições mínimas para a solução pacífica dos conflitos. Em outras palavras, a democracia é a sociedade dos cidadãos, e os súditos se tornam cidadãos quando lhe são reconhecidos alguns direitos fundamentais; haverá paz estável, uma paz que não tenha a guerra como alternativa, somente quando existirem cidadãos não mais apenas deste ou daquele Estado, mas do mundo (2004, p. 21).

A democracia de fato é um requisito fundamental para a verdadeira prática e eficácia dos direitos humanos. Neste contexto, ele escreve que: “a efetivação de uma maior proteção dos direitos humanos está ligada ao desenvolvimento global da civilização humana” (2004, p. 64).

Em 1987, Bobbio fez um discurso na *Universidade de Madri* e expôs que:

Refletindo sobre o tema dos direitos do homem, pareceu-me poder dizer que ele indica um sinal do progresso moral da humanidade. Mas é esse o único sentido? Quando reflito sobre outros aspectos de nosso tempo – por exemplo, sobre a vertiginosa corrida armamentista, que põe em perigo a própria vida na Terra –, sinto-me obrigado a dar uma resposta completamente diversa. [...] O progresso para Kant não era necessário. Era apenas possível. Ele criticava os “políticos” por não terem confiança na virtude e na força da motivação moral, bem como por viverem repetindo que “o mundo foi sempre assim como o vemos hoje”. Kant comentava que, com essa atitude, tais “políticos” faziam com que o objeto de sua previsão – ou seja, a imobilidade e a monótona repetitividade da história – se realizasse

efetivamente. Desse modo, retardavam propositalmente os meios que poderiam assegurar o progresso para o melhor. Com relação às grandes aspirações dos homens de boa vontade, já estamos demasiadamente atrasados. Busquemos não aumentar esse atraso com nossa incredulidade, com nossa indolência, com nosso ceticismo. **Não temos muito tempo a perder** (2004, p. 80).

Percebemos aqui, o apelo de Bobbio para que os governos e a sociedade em geral avancem em uma efetiva defesa e promoção para a garantia dos direitos fundamentais. Ele alerta que:

O problema real que temos de enfrentar, contudo, é o das medidas imaginadas e imagináveis para a efetiva proteção desses direitos. É inútil dizer que nos encontramos aqui numa estrada desconhecida; e, além do mais, numa estrada pela qual trafegam, na maioria dos casos, dois tipos de caminhantes, os que enxergam com clareza, mas têm os pés presos, e os que poderiam ter os pés livres, mas têm os olhos vendados (2004, p. 57).

O filósofo italiano critica que todas as nossas proclamações de direitos estão apartadas de nossa realidade, ficam restritas “ao mundo do ideal, ao mundo daquilo que deveria ser”. Sua visão é que os direitos do homem (*diritti dell'uomo*) é uma grande invenção da nossa civilização, mas é uma invenção que é mais “anunciada que seguida”. Esse novo *ethos* mundial dos direitos do homem resplandece em todas as declarações internacionais e nos congressos mundiais que os celebram e os comentam, no entanto, é sistematicamente violado em *quase* todos os países do mundo (diz Bobbio – “podemos afirmar ‘todos’, sem medo de errar”), sejam ricos ou pobres, potentes ou fracos, etc (2007, pp. 257-263). Segundo Bobbio, a Revolução Francesa representou “uma disposição moral da espécie humana”, através de uma constituição “em harmonia com os direitos naturais dos homens, de tal feita que estes que obedecem à lei devam também, reunidos, legislar” (2000, p.483). Bobbio desconfia da certeza preconizada pelos ideais do *Iluminismo*, pois para ele, os direitos do homem como sinal de progresso moral da humanidade, como crescimento moral, deveria ser medido “não pelas palavras, mas pelos fatos”. O filósofo italiano escreve que “devemos reconhecer (...) que o nosso senso moral avança, mas, no entanto, avança mais lentamente que o avanço do poder econômico, do poder político, do poder tecnológico” (2007, pp. 257-263).

Por fim, Bobbio faz um balanço pessimista dos acontecimentos do seu século (*o novecentos*) - “sou filho de um século que será forçosamente recordado como o mais cruel da história” – e revela um ceticismo com relação ao futuro da humanidade - “como tenho dito tantas vezes, a história humana, entre a salvação e a perdição, é ambígua. Não sabemos nem mesmo se somos nós os donos de nosso destino” (2007, p. 263).

Referências Bibliográficas:

BOBBIO, Norberto. *A Era dos Direitos*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

_____. *Teoria Geral da Política*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2000.

_____. *O Filósofo e a Política*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.

BOBBIO, Norberto. *Autobiografia*. (a cura di Alberto Papuzzi) [1997]. (2 ed.). Roma: Editori Laterza, 2007.

CARBONARI, P.C. et al. *Sentido Filosófico dos Direitos Humanos: leituras do pensamento contemporâneo*. Passo Fundo: IFIBE, 2006. (Coleção Filosofia e Direitos Humanos: 1).

_____. *Realização dos direitos humanos: coletânea de referências*. Passo Fundo: IFIBE, 2006. p.15-16.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Princípios da filosofia do direito*. (Tradução de Orlando Vitorino) São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LAFER, Celso. *Norberto Bobbio e a Filosofia do Direito*. Revista CULT, São Paulo, n.104, jul. 2006. pp. 51-65.

**O RIO COMO FANTASMA DA NAÇÃO
EM CLAUDIO MAGRIS E JUAN JOSÉ SAER**

**KELVIN FALCÃO KLEIN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

Os dois livros, de Magris e Saer, respondem a linhas de trabalho que ambos já haviam percorrido ou que percorreriam ainda mais. No caso de Magris, *Danubio* está em franco diálogo com os textos reunidos em *Microcosmos*, que também respondem por um hibridismo entre fato e ficção, memória e relato de viagem. Em livros como *O senhor vai entender* ou *Às cegas*, a chave ficcional de Magris fica mais pronunciada do que nos outros dois livros citados. O caso de Saer é bastante semelhante, pois também ele, ao longo de sua carreira, dosou a produção ensaística com a produção ficcional. *El río sin orillas*, ainda que guarde semelhanças com vários dos livros de ficção de Saer, como *O enteado* e *As nuvens*, permanece em sua bibliografia como um evento único, por sua extensão e engenhosidade. Não é possível afirmar, com certeza, qual gênero responde por *El río sin orillas*. Seu pertencimento é oscilante.

O rio, por conta de sua fluidez, é utilizado, por Saer e Magris, como metáfora para a impureza cultural que constitui toda nação. Não há sistema de pensamento, ou cenário intelectual, que não tenha sido atravessado por forças que eram, a princípio, estranhas. Saer inicia seu relato a partir da viagem, a partir do avião que o levará novamente à Argentina, um solo familiar que é contemplado a partir dos muitos anos que já leva vivendo na França. Saer, quando se propõe a refletir sobre o rio da Prata como uma entidade que testemunha, permanentemente, a impureza cultural, leva em consideração a perspectiva do expatriado.

E Magris, da mesma forma: italiano de Trieste, cidade conhecida por seus múltiplos pertencimentos, com sólida formação em língua e literatura alemã, autor do celebrado ensaio *O mito habsbúrgico na literatura austríaca moderna* (1963), tradutor e ficcionista, inicia seu livro *Danúbio* a partir da briga entre dois minúsculos municípios, situados na Floresta Negra, sobre qual deles detém a verdadeira nascente do rio. Todo o extenso estudo de Magris remete continuamente ao lado belicoso e revanchista do pertencimento e das tentativas de marcar territórios, limites, umbrais ou fronteiras. Essa preocupação está ligada a um viés pessoal, a justificativa de sua formação alemã, e, também, a um viés ético e histórico: “interrogar-se sobre a Europa significa, hoje, interrogar-se também sobre a própria relação com a Alemanha” (MAGRIS, 1992, p. 31). Ao mesmo tempo em que restringe sua preocupação inicial, Magris, no desenvolvimento de seu relato, complexifica o gesto inicial. A Alemanha como ponto de partida diz respeito ao “tratado”, se recuperarmos a distinção operada por Saer. O Danúbio como um fluxo que embaralha os pertencimentos é da ordem do “imaginário”, ou seja, da faceta ficcional que se move de forma subterrânea em *Danúbio*. Magris, assim como Saer, investe no aprofundamento dessa oscilação – a tradição e a criação estão em permanente contato (atração e repulsão simultâneas).

A violência inerente ao pertencimento geográfico é, também, um elemento importante na argumentação de Saer. E o conflito mais evidente no rio da Prata, a partir do qual ele passa a ser povoado e que o define historicamente, é aquele entre índios e espanhóis. Saer sublinha, primeiro, a violência antiga que forjava as relações entre os índios: *“las tribus del territorio argentino vivían guerreando entre ellas, a veces a causa de antagonismos ancestrales e irreconciliables o de rencillas episódicas a las que bastaba una mera transgresión protocolar para desencadenarse”* (SAER, 2009, p. 70). Em seguida, a violência entre índios e espanhóis, *una guerra que durará, con las más variadas peripecias, tres siglos y medio; el intercambio de atrocidades sólo acabará em 1880, con el exterminio definitivo de una de las partes involucradas en el conflicto* (p. 70-71). E, finalmente, a violência da geografia contra os dois grupos: *indios y europeos tenían, en ese lugar, un enemigo común: el hambre* (p. 71). Saer sabe que não escaparia de um simplismo de intenções se afirmasse, sem rodeios, que tal violência ainda permanece no Rio da Prata. Mas fica evidente, em sua narrativa, a preocupação com uma reflexão acerca das possíveis ramificações que tal passado traumático ainda mantém no presente.

II

O rio serve como um aglutinador de tempos, como o mecanismo que permite ao escritor ordenar a cronologia a partir de outra lógica. Eventos díspares são aproximados e figuras dissonantes são sobrepostas. Não é possível entrar duas vezes no mesmo rio, mas é possível extrair de um mesmo rio, ao longo do tempo e no acompanhamento de seu curso, inúmeras possibilidades de criação e de problematização do espaço e do viver.

A submissão ao fluxo do rio é, além de temporária, mais um elemento a reforçar o caráter enviesado das expedições de Magris e Saer. O fluxo do rio leva sempre a uma única direção, e essa inexorabilidade das leis naturais só pode ser refutada naquilo que há de artificial e construído em seu percurso, que são justamente as cidades, os prédios e as figuras históricas que encontram durante o percurso.

Assim como a água não conhece limites, e é insensível ao debate sobre nascentes e afluentes, o acúmulo cultural engendrado pelo Danúbio e pelo rio da Prata (esses arquivos invisíveis geograficamente situados) também não pode ser definido em categorias ou compartimentos estanques, podendo ser solicitado a partir de qualquer coordenada.

Esse procedimento de intervenção historiográfica permite a Saer, por exemplo, tornar o embate de Jorge Luis Borges e Roger Caillois sobre o romance policial, nas páginas da revista *Sur*, contemporâneo das especulações desenvolvidas por Charles Darwin, durante a viagem que fez pelo rio da Prata.

De forma sutil, Saer apresenta o dissenso entre Borges e Caillois: o argentino comprometido com a tradição indutiva anglo-saxã e o francês com a tradição dedutiva francesa, discordância que acarreta uma heterogeneidade radical, responsável por determinar escolhas intelectuais e modos de transmissão e percepção de referências completamente diversos. São duas políticas de retrospectiva a partir do fragmento, duas leituras do traço e do rastro, duas concepções do contrabando, duas táticas de filiação e contágio, que espelham e replicam imagens de conflito acumuladas ao longo do rio da Prata.

A situação com Darwin é análoga: fragmento e todo se confundem, assim como o pretense esclarecimento se confunde com o mundo obscuro que o inaugura, que requisita a emergência da hipótese e da explicação. Há filiação e contágio também em Darwin, e seu movimento de desarquivamento do latino-americano funciona, nas páginas de Saer, como um fantasma possível, ou um decalque anacrônico, para Borges e Caillois e para a velha fábula do olhar estrangeiro sobre as terras bárbaras.

III

Um dos momentos em que Magris faz uso da sobreposição temporal, incitada pelo fluxo do Danúbio, é durante sua visita à casa do escritor Elias Canetti. Kafka e Canetti são os escritores mais citados em *Danúbio*. Funcionam como contrapontos a figuras literárias menos representativas e também como figuras de intervenção sobre um cenário inóspito ou particularmente difícil de ser apreendido. Nesses casos, Magris recorre a Kafka e a Canetti não para explicar as incongruências, mas para apreciá-las em suas indecidibilidades.

Diante da casa de Canetti, Magris se questiona a respeito da cisão que o escritor escolheu para si mesmo, um corte que dividiu sua obra entre um primeiro momento de provocação e coragem intelectual e um segundo momento de explicação e homogeneização. Alçado à fama, Magris diz que Canetti impõe a si um autocomentário, uma descrição enfadonha daquilo que já teve lugar, trocando *Massa e poder* e *Auto-de-fé*, os livros que permaneceram durante décadas profundamente desconfortáveis para a sociedade europeia, por seus volumes autobiográficos, que terminam por congelar toda a energia revolucionária de suas primeiras obras.

Magris diz mais: o primeiro Canetti jamais ganharia o Nobel sem a intervenção do segundo Canetti, um Canetti mais velho, moldado pelas concessões, dirigindo uma recepção mais amena e historicamente apaziguada de seus próprios livros. E, nesse momento, Magris recorre novamente a Kafka, ilustrando a explicação de Canetti com o seguinte paralelo: “como se, com decênios de atraso, se descobrisse o *Processo* kafkiano e reaparecesse Kafka, mais idoso e amável, a servir de guia em seus próprios labirintos” (MAGRIS, 1992, p. 363).

Kafka e Canetti funcionam como duplos para Magris, unidos até certo ponto e irremediavelmente opostos depois disso. Sua visita à casa de Canetti está no fim do livro. Há um baque na leitura quando Magris enuncia sua crítica, um corte abrupto nas relações com um autor, Canetti, que vinha recebendo elogios toda vez que aparecia na narrativa. Magris não apenas confronta dois Canettis, separados no tempo, como faz emergir da tumba um Kafka póstumo, para acentuar a sua decepção com o gesto explicativo de Canetti. Magris está em constante contato com a produção ensaística de Canetti, especialmente o volume que este dedicou às cartas de Kafka, *O outro processo*, além dos três volumes autobiográficos (alvo da crítica, do “corte abrupto”). Magris avalia não apenas sua leitura de Canetti; avalia também a leitura que Canetti realizou de Kafka, e consegue vislumbrar nessa confluência toda uma poética do pertencimento europeu. Para Magris, o Danúbio fala da “velhice e co-presença dos

séculos”, da “confluência de vencidos e vencedores, o choque dos povos mais tarde confundidos e misturados no tempo e na água” (MAGRIS, 1992, p. 286).

IV

O livro de Magris é da mesma natureza dos livros do escritor alemão W.G. Sebald, principalmente no que diz respeito à errância e à desterritorialização – aquela sensação de que um caminho tomado ao acaso (uma cartografia pessoal) diz, e recebe, mais da geografia explorada que um mapa ou tratado. Ainda mais do que a desterritorialização, está em operação uma *extraterritorialidade*, na acepção que dá George Steiner ao termo: é no exílio da língua que se dá, pela via da ausência, a formação de uma nação para um escritor (STEINER, 1990, p. 15-21).

Magris e Sebald compartilham com Robert Walser esse impulso pelo andar à deriva, pela *flânerie*. Todos padecem da irresistível vontade de percorrer os lugares não-contemplados, descartados como desinteressantes ou irrelevantes para a historiografia clássica. Há, em Magris, assim como em Sebald e Walser, uma mescla do arcaico com o futurista: estão em contato com a terra, e com os caminhos inexplorados da terra, para absorver o que quer que tenha sobrado da história, para captar os influxos dos tempos que se acumulam nas cidades centenárias e, principalmente, nas árvores centenárias que circundam essas cidades; estão em busca de uma comunicação que esteja além das palavras – o arcaico como a tradição oral, como a magia (aquela magia ancestral cuja perda, segundo Walter Benjamin, é o primeiro motivo de tristeza para as crianças – conforme aponta Giorgio Agamben no ensaio “Genius”, de *Profanações* (2007, p. 15-22)).

Mas, assim como estão em contato com o arcaico, com o início, com a primeira camada, os caminhantes também estão em contato com o fim, com a destruição, com a resolução e dissolução do tempo e da história. A busca pelo puro é constantemente atravessada pela consciência das ruínas, pela consciência de que não há semblante original, ou ainda, de que aquilo que nos sobra é apenas o fragmento. É por isso que, tanto Sebald quanto Magris, estão atentos ao que teve lugar, à placa que indica o que já não existe mais, ao banal da história, ao ridículo do monumento, ao lado fetichista e paródico da homenagem, ao caráter fantasmático da memória (que se regozija com o abismo entre expectativa e realização).

Até o índice e a forma usada para separar os capítulos remete a esse cenário, especialmente se confrontarmos *Danúbio* com *Os anéis de Saturno*, de Sebald. Muitas divisões, capítulos breves dentro de uma grande seção, que levam títulos muito característicos, como epitáfios, como enigmas, que identificam ao mesmo tempo em que deixam em suspenso, prometendo uma história ou um dado histórico que só mais adiante será dado, sub-repticiamente.

Em Saer, a relação do caminhante com a geografia e o rio é também fundamental. Ao passo que para Magris a errância aparece como um elemento cultural positivo, e determinante para muitos escritores (Joseph Roth, por exemplo, escritor austríaco a quem Magris dedicou todo um livro: *Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*), principalmente quando Magris encontra, no museu de uma minúscula cidade, uma representação dos sapatos do Judeu Errante, Saer, ao contrário, sublinha a

relação do gaúcho e do índio com o cavalo, principal meio de transporte e de segurança diante da planície infinita, ressaltando, também, que a pior condição possível para um homem era estar a pé (algo que, no contexto brasileiro, remete à “trilogia do gaúcho a pé”, de Cyro Martins, composta pelos romances *Sem rumo*, *Porteira fechada* e *Estrada nova* – justamente um retrato da pobreza no campo e da falta de recursos de um homem que está sem sua montaria).

O cavalo era fundamental para percorrer o rio da Prata por conta do vazio da geografia: não havia nada, semanas de jornada sem qualquer mudança na paisagem (como o próprio Saer mostra no romance *As nuvens*). Tanto Magris quanto Sebald, e o Thomas Bernhard de *Perturbação* (livro no qual o narrador acompanha o pai, médico itinerante, nas cidadezinhas austríacas), apresentam caminhantes que encontram uma geografia completamente diversa, irregular e povoada, heterogênea, marcada pela história e pelos fluxos migratórios. Em situação semelhante à de Saer em *El río sin orillas* está o Cormac McCarthy de *Meridiano sangrento*: lá os índios também aprendem a andar a cavalo e o oeste só faz sentido ao homem provido de sua prótese animal – o homem a pé morre de fome, de sede e de insolação.

V

Por mais que Magris e Saer insistam no caráter fantasmático da fronteira, no caráter irredutivelmente ficcional da fronteira, mostrando que a geografia é fluida, eles também insistem que esse espaço, e a ideia de unificação que frequentemente solicita esse espaço, são sinônimos de conflito. Assim como no escritor português Gonçalo Tavares, que apresenta uma Europa sem a menção específica a países em suas ficções, a fluidez do rio é também um recurso para evidenciar a face perniciosa da indistinção, a torção dialética do pertencimento. Para que haja guerra, basta dois sujeitos num mesmo espaço, e essa é a tônica de uma importante vertente da literatura na contemporaneidade – basta pensarmos em livros como *Jerusalém*, do já referido Gonçalo Tavares, ou ainda *Extensão do domínio da luta*, de Michel Houellebecq, ou *Casa de encontros*, de Martin Amis.

O próprio nome do rio de Saer leva a marca da guerra: Rio da Prata, ou seja, riqueza e abundância, vistas e nomeadas a partir de um desejo de apropriação por parte dos espanhóis. A narrativa de Saer toma como tarefa também a atualização desse nome – o que era a riqueza ontem e o que é hoje, de que forma ela circula e de que forma é vista e alardeada. As relações entre os homens e as nações tornaram-se ainda mais complexas, e a prata de ontem – simples, material – disseminou-se em uma série vasta de elementos tomados como valiosos.

Neste ponto talvez esteja a principal diferença entre os textos de Saer e Magris: o desejo de apropriação que acompanha a história do Rio da Prata toma uma feição monotemática e monomaníaca, enquanto o Danúbio responde por uma cacofonia de interesses. Para Saer, o Rio da Prata aparece para a Europa como um quintal, como um apêndice, como uma plataforma de testes. No Danúbio de Magris, tudo que ele encontra são camadas e mais camadas de povoamento e reivindicações de posse. As comunidades que se formam ao longo dessas margens (Danúbio e Rio da Prata) respondem a estímulos de ordem bastante diversa.

VI

Em seu livro *Comunidades imaginadas*, o historiador Benedict Anderson toca e aprofunda muitos dos temas levantados tanto por Saer quanto por Magris. Anderson faz questão de cuidar dos dois lados: o movimento colonizador que sai da Europa e o movimento de recepção que surge nas Américas. Segundo Anderson, os dois campos respondem a “percepções cambiantes do tempo” (2008, p. 22), no sentido de que uma movimentação espacial e geográfica levaria, necessariamente, a uma mudança na concepção de “história”. A história compreendida como uma adequação das práticas discursivas ao tempo decorrido e disponível. Ou seja, aparecem aqui duas vias que Saer e Magris souberam ver muito bem: o tempo histórico deve ser vivenciado também a partir das possibilidades que encerra, além da perspectiva retrospectivista comum.

Por isso que uma aproximação entre esferas tão distintas e distantes como o Danúbio (e *Danubio*) e o Rio da Prata (e *El río sin orillas*) gera desconforto: há um descompasso entre as temporalidades que cada rio carrega consigo, e essa confluência gera dissonância e não harmonia ou afinação. “Já no século XVI”, escreve Benedict Anderson, “os europeus tinham começado a adotar o estranho hábito de denominar lugares remotos, primeiro nas Américas e na África, depois na Ásia, Austrália e Oceania, como 'novas' versões de (portanto) 'velhos' topônimos em suas terras de origem” (2008, p. 256). Essa nomeação procura indicar uma sincronicidade que é sempre artificial e fabricada, cujo objetivo é mascarar a complexidade desses anacronismos que efetivamente criam e sustentam as nações. Nomear um local estranho como se fosse o simples desdobramento de um local familiar é a tentativa de domesticar um espaço que amedronta aqueles que chegam pela primeira vez. Os dois locais, o “novo” e o “velho”, passam a ocupar um mesmo tempo vazio e homogêneo – uma sincronicidade estática.

Uma leitura comparada de *Danubio* e *El río sin orillas*, portanto, não se encerra aqui. Trata-se, no fim das contas, de uma das atualizações possíveis para um tema que atravessa disciplinas ao longo de décadas, e que encontra, na ficção contemporânea um laboratório de fermentação. Pois é preciso levar em conta que os “tratados” de Saer e Magris são, também, “imaginários”, instantâneos de lucidez cujo objetivo é ampliar a concepção de tempo e espaço daqueles que entram em contato com os textos.

Referências Bibliográficas:

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MAGRIS, Claudio. *Danúbio*. Trad. Elena Grechi e Jussara de Fatima Mainardes Ribeiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- SAER, Juan José. *El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2009.
- SEBALD, W. G. *Os anéis de Saturno*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002.

STEINER, George. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ESTILHAÇOS DA II GRANDE GUERRA EM SANTA CATARINA: A PERDA DA LÍNGUA.

MARISTELA FATIMA FABRO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Introdução

A proposta deste artigo tem como objetivo demonstrar como o medo ainda nos dias atuais reverbera nos idosos descendentes de italianos que vivenciaram o período da II Guerra Mundial que ocorreu entre os anos de 1939 e 1945.

Desse modo, além da guerra a política nacionalista do Presidente Getúlio Vargas interferiu de modo decisivo na vida dos descendentes de italianos, mesmo já nascidos no Brasil, mas ainda falavam a língua italiana e mantinham a cultura de seus ascendentes.

A intenção do Governo Brasileiro e Catarinense era a total substituição da língua e costumes italianos pelos brasileiros, ou seja, a completa nacionalização de quem ainda não fosse “verdadeiramente brasileiro”.

Assim muitos descendentes de italianos foram perseguidos e vigiados nas suas próprias casas, falar em língua que não fosse à nacional “a portuguesa” passou a ser considerado como um crime.

Já com a entrada do Brasil na II Guerra Mundial, outros fatores passaram a interferir contra quem tivesse a nacionalidade ou descendência dos chamados países do Eixo, a Itália, a Alemanha e o Japão.

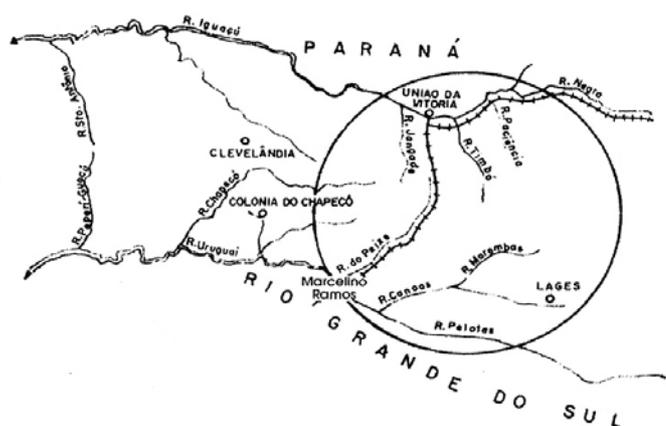
Em Santa Catarina, os migrantes e descendentes de estrangeiros que vieram, principalmente para o oeste catarinense sofreram com as medidas nacionalistas, implementadas em todo o **Estado** principalmente com a criação de inúmeros decretos que normatizaram a legislação estadual.

Este artigo é resultante de pesquisa de dissertação de mestrado, onde foram realizadas 16 entrevistas, sendo 4 homens e 12 mulheres, com idade entre 72 a 80 anos. Sob a orientação da professora Dr^a Elizabeth Farias da Silva e está inserido na temática do Núcleo de Pesquisa “Projetos globais e o estranho. Situações locais e o diverso”, registrado junto ao CNPQ.

O Vale do Rio do Peixe

O Vale do Rio do Peixe é composto por diversos municípios que seguem o curso do Rio de Peixe em sua extensão. Dentre elas destacam-se no contexto do século XX, Joaçaba, Herval D'Oeste, Caçador, Rio das Antas, Videira, Tangará, Luzerna, Lacerdópolis, Pinheiro Preto, Piratuba, Capinzal entre outros.

O mapa 1 mostra o traçado da estrada de ferro, cortando o estado de Santa Catarina e seguindo o curso do Rio do Peixe.



Mapa 1: Vista Parcial do estado de Santa Catarina que é cortado pelo Rio do Peixe e pela Malha Viária da Estrada de Ferro
Fonte: Santos (2000, p. 17)

A Colonização do Vale do Rio do Peixe – Um breve histórico

O Vale do Rio do Peixe está situado na região meio oeste do estado de Santa Catarina. Uma região que enfrentou diversos conflitos durante o período de colonização.

“A disputa das terras tanto em nível internacional quanto nacional, durante as fases de ocupação indígena e cabocla, despertou a atenção do governo estadual para a necessidade de criação de uma política governamental de povoamento”. Reforça, também que em consequência a essa política vieram um contingente de migrantes significativo, o que tornou a história dessa região diferente, pois, não houve essa preocupação com o setor público nos primeiros anos do século XX (NODARI, 2009, p. 24).

Essa região só teve o seu real impulso quanto à colonização depois de findado a Guerra do Contestado, que foi uma disputa de terras entre os estados de Paraná e Santa Catarina. Seu fim ocorreu no ano de 1916 e como consequência, a definição do território e a criação de diversas cidades: como a de Chapecó e Cruzeiro, hoje nominada de Joaçaba. Esse território de disputa fica entre o Rio do Peixe e o Rio Peperiguaçu (NODARI, 2009, p. 26; PIAZZA E HÜBENER, 1983, p.100-105).

Nessa mesma região ocorreu a construção da Estrada de Ferro São Paulo – Rio Grande do Sul pela *Brazil Railway Co.* Como forma de pagamento pela construção da estrada de ferro que corta Santa Catarina, a empresa recebeu quinze quilômetros de largura em terras ao longo dos trilhos. Esse fator favoreceu a formação dos primeiros núcleos no Vale do Rio do Peixe, que foram se formando ao longo dos trilhos e seguiram o curso do Rio do Peixe (PIAZZA; HÜBENER, 1983, p. 105).

Naquele contexto, com a construção da estrada de ferro e surgiram várias cidades que atraíram cada vez mais os “[...] descendentes de imigrantes que originalmente haviam se localizado no Rio

Grande do Sul e europeus que, vitimados pelas agruras da Primeira Guerra Mundial, procuravam novas terras para refazer suas vidas” (Santos, 2000, p. 15-26).

Outro fator de colonização da região foi causado pelo esgotamento da fronteira agrícola no estado vizinho o Rio Grande do Sul. Muitos migrantes passaram a procurar novas terras e a região do Vale do Rio do Peixe que eram promissoras,

Também nesse contexto, a nova fronteira agrícola se abria à colonização, nos moldes que ocorrera em outras áreas de colonização do sul do Brasil, resultando num intenso processo colonizatório, em especial, entre as décadas de 1920 a 1960.

A abertura dessa nova fronteira agrícola ocorreu em um momento em que as outras regiões de colonização, em particular em Santa Catarina e do Rio Grande do Sul, passavam por dificuldades relacionadas à pressão demográfica e, por outro lado, as regiões de campo se encontravam ocupadas por fazendeiros detentores de grandes latifúndios. (RADIN, 2005, p. 205-206)

A região com clima parecido e oferta de lotes de terras favoreceu a vinda de muitas famílias oriundas do Rio Grande do Sul. Um dos atrativos era a possibilidade de se manterem próximas, territorialmente e construir uma nova vida com sua cultura e língua italiana (RADIN, 2001a, p. 146-147).

O Brasil e o Estado Novo.

O Brasil, desde a crise de 1929, vinha sofrendo com como a inflação que gerava o alto custo de vida. Os déficits orçamentários, os baixos salários e o crescente desemprego afetavam diretamente todos os brasileiros e a vida política do país (CARONE, 1977, p. 83).

Desse modo, Carone (1977, p. 81) reforça: “Não se pode entender os projetos iniciais e a existência de medidas nacionalizadoras sem saber que o Estado – e, mais ainda, o Estado Novo – se organiza de uma maneira nova, numa tentativa de planejar e criar uma visão própria dos problemas”.

Assim, o Brasil da década de 30 vivenciava um período de supostas ameaças “estrangeiras” e essas poderiam abalar a soberania nacional. Destacam-se entre elas o comunismo e o nazismo e o fascismo. Algumas de suas características estavam representadas pela centralidade do poder nas mãos do líder, fortalecimento da sua imagem e utilizaram largamente os meios de comunicação como forma de afirmação de poder, da imagem e da demonstração de seus feitos para toda nação.

Assim, “A expansão do nazismo, o receio de controle do Sul do País pela Alemanha e a deflagração da Segunda Guerra Mundial exacerbaram as perseguições”. Como consequência muitos migrantes e descendentes foram presos e perseguidos por sua nacionalidade de origem alemã e italiana principalmente. (SANTOS, 2000, p. 28-29),

O fator determinante para o golpe de estado brasileiro ocorreu em setembro de 1937 com a apreensão do “Plano Cohen”. O plano relatava sobre uma suposta tomada de poder pelos comunistas, a sua frente estava Luís Carlos Prestes. Para que não ocorresse o início de uma revolução comunista, o Brasil sob as ordens de Vargas decreta golpe do Estado Novo e instaura a Constituição de 1937(CPDOC/FGV, [19--]).

O golpe do Estado Novo ocorreu no dia 10 de novembro de 1937, Vargas não encontrou resistência por parte dos parlamentares. Governou por oito anos com poderes ditatoriais que foram garantidas pela constituição que o presidente promulgou (BRANDI, [19--], p. 20; SKIDMORE, 1982, p. 50).

Dessa maneira o Estado, em redefinição, objetivava gerar os “verdadeiros brasileiros” em zonas de colonização, ditas, “estrangeiras”. Para que ocorresse a formação do Estado Novo, o Presidente Getúlio Vargas demandou diversas medidas de cunho nacionalista que atingiram o país nos setores: econômico, social e o político.

No contexto educacional brasileiro, “Com os Grupos Escolares, a República brasileira tenta imprimir via Educação, a concepção de Estado moderno – com feições do nominado Estado-Nação, implícita a ela, a República” (RIBEIRO e SILVA, 2003, p. 7-8), portanto seguindo uma tratativa dos primórdios da república brasileira a esfera da educação terá observação especial no período do Estado Novo.

A questão da língua

A questão de outras línguas faladas no Brasil que não fosse a nacional foi fortemente vigiada por nossos governantes pois, estas eram consideradas como ameaça à soberania nacional. Como destaca o interventor Nereu Ramos “Desconhecer a língua da pátria é pecar gravemente contra ela. É faltar a um dos seus grandes mandamentos. Desestimá-la, atentar contra a sua unidade” (RAMOS, 1939, p. 10).

Fator de interferência para que a língua nacional não se fixasse entre os migrantes e descendentes foi a questão do afastamento territorial da colônia com a cidade, que no início da colonização favoreceu para que as línguas e culturas estrangeiras predominassem sobre a nacional.

Como a política imigratória inicial não abrangia preocupações educacionais, desta maneira as zonas de colonização estrangeira ficaram desprovidas de estabelecimentos públicos de ensino. Muitos migrantes eram responsáveis por criar e manter suas próprias escolas (FIORI, 2003, p. 13).

Dessa maneira, “A campanha de nacionalização brasileira planejava ‘erradicar as influências externas’ através da assimilação compulsória dos descendentes de imigrantes, que se encontravam etnicamente diferenciados”, o objetivo era “abrasileirar uma população considerada estrangeira, à força, se necessário”. (SEYFERTH, 2003, p. 57).

A língua nacional era considerada pelos governantes brasileiros como um dos fatores que iriam unir o país e conseqüentemente, a garantia da soberania nacional do país. Assim:

Uma das medidas que mais marcaram essa população foi a nacionalização das escolas. Embora mesmo os defensores de tal política admitissem que a proliferação de instituições de ensino onde a língua oficial não era a nacional fosse uma consequência do descaso do governo brasileiro pelas colônias de imigrantes, nem por isso defendiam uma repressão menos ‘enérgica’, pois era como ‘enérgica’ que se classificavam muitos atos de violência. (PAULILO, 1998, p. 115-116).

“A questão da língua tornava-se estratégica: o controle sobre o seu uso passou a constituir-se num elemento de significativa importância para garantir a homogeneidade cultural, a afirmação do Estado sobre a sociedade e a integração sobre a nação.” (CAMPOS, 2006, p. 114)

Como consequência das medidas nacionalizadoras implementadas pelo Brasil, “Muitos pais deixaram de falar seus idiomas de origem em suas casas ou abandonaram seus sobrenomes nos registros dos novos filhos” (SANTOS, 2000, p. 29).

Para erradicar a língua italiana falada na região oeste de Santa Catarina utilizou-se a escola como meio transformador e manipulador dessa nova geração que entrava e que estava na escola. Assim, “O Estado brasileiro cumpria seu papel, naquele momento, de padronizar a fala, de tornar único um falar que fugia às possibilidades de controle oficial” (CAMPOS, 2006, p. 114).

A questão educacional

Para atingir o objetivo de impor a língua nacional, o interventor Nereu Ramos tomou diversas medidas de cunho repressivo (coerção física direta) e de domínio (educação) para que a língua portuguesa substituísse a língua dos “estrangeiros” utilizando para isso a educação e a escola.

“A prática interventora do Estado junto à sociedade foi tomada como parte do movimento dirigido para modificar comportamentos e sentimentos dos indivíduos na sua vida cotidiana” (CAMPOS, 2006, p. 19), o objetivo era refazer os hábitos e condutas o que implicava uma nova relação entre o Estado e a sociedade e reforça “O movimento, vinculado a um amplo projeto de caráter nacionalista, atingiu diversas instituições, como família, escola, espaço de trabalho e lazer”. Desse modo

É a república brasileira circunscrevendo um lugar/espaço próprio de cunhagem de corpos e espíritos sob nova dimensão. É a ereção de uma tentativa de um novo cunho nas subjetividades de alunos e alunas não só através da cultura letrada, mas também em um espaço praticado, próprio do dominador – a escola. É nesse espaço praticado onde as novas gerações receberão saberes e diretrizes condizentes com a concepção de Estado-Nação. A disciplina terá vínculo com o cidadão e a pátria será trabalhada pela escola, como uma segunda mãe. (RIBEIRO E SILVA, 2003, p. 13)

Em Santa Catarina, “[...] o Interventor Nereu Ramos sancionou decretos impondo maior eficiência na nacionalização do ensino. Passaram a ser proibidos nomes estrangeiros nas escolas e o não funcionamento de escolas particulares sem a devida licença do Estado” (PIAZZA; HÜBENER, 1983, p. 137).

Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde do Estado Novo “[...] promoveu a nacionalização de cerca de duas mil escolas localizadas nos núcleos de colonização do sul do país, medida intensificada após a decretação de guerra do Brasil à Alemanha, em 1942” (CPDOC/FGVa, [19-], s/p).

A II Guerra Mundial e descendentes de italianos

O medo de falar a língua italiana passou a ser o cotidiano dos migrantes estabelecidos em Santa Catarina. Muitos viviam escondidos, foram perseguidos e vigiados, pois, eram considerados como inimigos do Brasil. A situação agravou-se mais ainda após a entrada do Brasil na II Guerra Mundial.

Inicialmente, o Brasil declara sua neutralidade quanto ao seu posicionamento frente à II Guerra Mundial, contudo após o ataque a Pearl Harbor altera seu posicionamento e declara apoio aos países aliados formados por Inglaterra, URSS, França e Estados Unidos contra os países do eixo a Alemanha, a Itália e o Japão (BRANDI, [19--], p. 23-26).

Assim as conseqüências recaíram sobre os descendentes não só de italianos, como destaca-se: “A guerra é como uma pedra jogada na água: para além do impacto localizado, ela provoca várias ondas e, nestas, leva o desespero, o sofrimento, a destruição para muito além do lugar de impacto” (PEDRO, 2005, p. 12).

Dessa maneira, os migrantes e descendentes dos países do eixo passaram a ser considerados inimigos em solo brasileiro por parte dos brasileiros em razão da sua nacionalidade (BRANDI, [19--], p. 23-26).

“Em Santa Catarina, como em todo o país, alemães, italianos, japoneses e descendentes foram os alvos suspeitos na mira da população e da polícia, o que oportunizava, então, enfrentamentos étnicos”. Como consequência para os estrangeiros que aqui viviam de descendência dos países do Eixo além de financeiras foram de ordem emocional (FAVERI, 2005, p. 43). Os fatos ocorridos nesse período deixaram cicatrizes nesses descendentes. Esses indivíduos já nascidos no Brasil, mas ainda eram e se consideravam como filhos do país de ascendência e não brasileiros.

As marcas deixadas pelas perseguições contra os descendentes do “Eixo” deixaram sentimentos que refletem até os dias atuais. Muitas pessoas que viveram naquele período, ainda hoje em pleno século XXI, onde a democracia lhes dá o direito de falar, eles se calam. Alguns baixam a cabeça, mas o olhar revela que existe algo difuso que não quer ser lembrado. Sobre a questão do medo ele é:

[...] mais assustador quanto difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivo claros; quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se pode vê-la. ‘Medo’ é o nome que damos a nossa *incerteza*: nossa *ignorância* da ameaça e do que deve ser feito – do que pode e de que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance. (BAUMAN, 2008, p. 8, destaque do autor).

A situação dos descendentes do eixo era frágil e a qualquer momento a sua liberdade poderia ser perdida ou mesmo *caçada*. “O medo da prisão ao menor deslize na língua agravou-se com o temor de castigos físicos, estratégias disciplinadoras presentes nas representações deste contexto de absoluto controle, sobretudo sobre os estrangeiros e descendentes” (FAVERI, 2005, p. 262)

Não só o medo faz parte das conseqüências das políticas de nacionalização e da II Guerra Mundial, o ressentimento se incluiu nesse conjunto de sentimentos que marcaram a vida dos migrantes

e descendentes de italianos que se estabeleceram em Santa Catarina. Assim, “Ressentimentos: talvez seja a melhor palavra, no plural, para localizar os sentidos vividos nos anos em que o Brasil esteve envolvido nas tramas da Segunda Guerra Mundial, interferindo decisivamente na vida cotidiana de homens e mulheres” (FAVERI, 2005, p. 37) e reforça que:

Naqueles tempos, estratégias governamentais arvoraram-se na produção de sujeitos que temessem um ‘outro’, ou aquele que, na contingência das relações, era inimizado por conta de sua origem étnica. Ao mesmo tempo, pretenderam que construíssem como ‘bons brasileiros’ e patriotas – não sem intolerâncias, silêncios, violências, astúcias, marcas inscritas na contemporaneidade, que mexem em fragmentos descontínuos, próprios do lembrar no diálogo com o passado. (FAVERI, 2005, p. 37-38).

Em relação à produção de medos, o pior para os indivíduos naquele momento eram as prisões, desde os campos de concentração, as delegacias e cadeias locais, sem esquecer os castigos físicos que os atormentavam durante o decorrer da guerra. No período de guerra em todo o Brasil, essa política repressiva, de certo modo, retirava qualquer direito de defesa para os considerados estrangeiros. Muitos homens e mulheres foram presos sem provas suficientes e reforça: “Destas redes ficaram cicatrizes, rancores e ressentimentos que ainda cavoucam nas memórias”. Alguns crimes contra a segurança nacional que ocorriam nas cidades do interior eram enviados e internados na Penitenciária Agrícola de Florianópolis. Os pedidos de perdão eram enviados para Nereu Ramos e Getúlio Vargas pelos familiares das vítimas. (FAVERI, 2005, p. 205-222)

Sobre a legalidade dos prisioneiros da II Guerra Mundial destaca-se:

A reclusão de alemães, japoneses e italianos considerados prisioneiros de guerra compôs mais um episódio da história política repressiva do governo autoritário de Vargas que, dessa vez, encontrou respaldo nas relações de guerra e nos enunciados do Direito Internacional, regulamentando o isolamento de civis estrangeiros em situações de conflito, caso fossem julgados uma ameaça a segurança nacional. (PERRAZZO, 2009, p. 30).

A seguir seguem algumas notícias de dois periódicos da região do Vale do Rio do Peixe, **O Voz d’Oeste e a Tribuna**, que circularam entre os 1937-1945. Traziam as informações sobre a nacionalização e a II Guerra Mundial que além de noticiarem, de forma sutil, os acontecimentos com os estrangeiros. Ressalta-se: a reprodução é tal qual.

A **Voz d’Oeste**, no dia 25/02/1939, noticiava: “Nós E Os Estrangeiros” artigo que tratava de descendentes de estrangeiros estavam alistado no exército:

Já foi suficientemente discutido na imprensa do país o caso dos quinhentos conscritos que o General Meira de Vasconcelos enviou ao Rio, e que nem sequer conheciam a língua e as insígnias de sua pátria[...].

A utilização contínua e habitual de uma língua estrangeira oferece campo propício ao advento de concepções alienígenas, em detrimento daquilo que nos deve interessar.

Não somos, nem nunca fomos inimigos dos nossos irmãos que de outras terras, buscaram as plagas hospitaleiras do Brasil, onde não existem ódios de raças, nem preconceitos de religião [...].

O que não se compreende è a conduta de muitos que tímbram em conservar, no afeto e juízo de seus filhos, não o ideal de sua verdadeira pátria, mas os pendores da pátria longuinha de seus ancestrais.

Isso constitui um mal para a existência de nossa pátria.

É um atentado a unidade e soberania brasileira.

[...] Esses moços que não articulam uma palavra da lingua nacional nasceram no Brasil e portanto são brasileiros. Não obstante, viviam á margem da civilização brasileira, noutra mundo, não chegando a sua receptividade o clangor de nossas tradições, nem os contagiando o entusiasmo de nossas almas, orgulhosas da gloria imensa de haverem despertado no solo impotente da grande patria!

Daí a reação de nossos dirigentes, no sentido de acabar com esses quistos sociais, que tanto poderiam comprometer a unidade do nosso país. [...]

É preciso inculcar no ânimo de nossos patrícios, filhos de pais estrangeiros, o grande sentimento de amor da sua propria patria.

É preciso que eles se habituem a falar o nosso doce idioma, não só no recesso do lar, que é o prolongamento da escola, mas também, em publico, nos centros de diversões nas estradas de ferro, e em toda parte afim de que o continuo cavaquear em lingua estrangeira não fira a natural suceptibilidade do povo brasileiro. (GASPAR COUTINHO, p. 4).

No dia 13/12/1941, o mesmo periódico relata o artigo relatava sobre a proibição a todos os estrangeiros (não americanos) a fazer retiradas, nos bancos, qualquer valor superior a cinco contos de réis. Para os japoneses, a situação era ainda pior, “não podiam retirar nenhum valor”. Notícia do Rio de Janeiro para o periódico **Voz d’Oeste** (s/a, p. 1).

Em 28/03/1942, no decorrer da guerra, o artigo intitulado: “Vigilantes pelo Brasil”. Descrevia que: “nunca se fez distinção entre os brasileiros e estrangeiros e esses fizeram de seus núcleos colônias sua pátria dentro do Brasil, mesmo os nascidos aqui não a consideram como pátria. Todos devem estar vigilantes para o Brasil contra as ameaças” (J. AMAZONAS, p. 1).

No dia 29/08/1942, na cidade de Cruzeiro, a notícia: “Brasileiros! Chegou a nossa hora”. O artigo relatava que, aproximadamente, mil pessoas, presentes na cidade, demonstravam repulsa ao eixo. O país vinha sendo apunhalado por “NIPO-NAZI-FACISTA e apoiava um combate aos inimigos, os Quinta Coluna, que tinham os mesmos direitos que todos os brasileiros (**Voz d’Oeste**, JOAQUIM ENNES TORRES, p. 1).

A **Tribuna**, no dia 22/09/1943, notificava que a Itália firmara a paz com os Estados Unidos. Referia que o “O espirito do povo italiano é bom e pacifico.” Como nós os brasileiros, e descreve que Hitler tentou passar seu sonho a Mussolini, contudo não aconteceu. “A Alemanhã não vencera esta guerra. Abaixo os fantoches comunistas” (J. AMAZONAS, p. 1).

A entrada do Brasil na II Guerra foi amplamente divulgada pelos meios de comunicações e anunciada pelo periódico: “O Brasil lutando ao lado das Nações Unidas envia o primeiro contingente aéreo para a luta contra os inimigos” (**A TRIBUNA**, GERALDO N. SERRA, 01/01/1944, p. 4).

Sobre a vitória das Nações Unidas, o jornal **A TRIBUNA** noticiou: “Joaçaba vibrou, ontem, do mais justificado entusiasmo com a notícia da extraordinária vitória das Nações Unidas - a Invasão”. Relatava que, após as primeiras notícias, fecharam-se as portas do comércio e as pessoas se dirigiram à praça pública, muitos foguetes eram ouvidos por toda a cidade. Com execução do Hino Nacional, cantado pelo povo, seguiu-se uma passeata, tendo à frente duas bandeiras nacionais (07/06/1944, s/a, p.1).

Os artigos traziam as informações para os leitores sobre os acontecimentos e demonstravam como deveriam ser algumas condutas e propunha a nacionalização de todos os considerados não brasileiros.

Com o desenrolar da guerra, “A comunidade italiana no Brasil, sofreu, por sua vez, reveses distintos daqueles empreendidos contra os alemães e japoneses, tanto assim que o internamento recaiu, em sua maioria, sobre a tripulação de navios e aeronaves” (PERAZZO, 2009, p. 351).

Após “Passado o conflito bélico, advieram outros silêncios. A maioria das pessoas que sentiu o peso das normatizações preferiu calar, e é compreensível que preferissem esquecer” (FAVERI, 2005, p. 444). No contexto real de quem foi lutar a favor do Brasil na II Guerra contra seus compatriotas e familiares. Muitos desses ainda viviam no espaço real da guerra, a Itália. Muitas vidas foram alteradas e nunca voltariam a ser as mesmas, ficou um sentimento doloroso de lutar contra sua própria nacionalidade, seu povo.

Ocorreu, também, o racionamento de alguns alimentos durante o período em que ocorreu a II guerra mundial. Pelo fato de serem descendentes de estrangeiros, muitos tiveram dificuldades em conseguir alguns produtos, como principalmente o café e o açúcar como relata Zelinda (2010). Pedro (2009) também conta sobre a dificuldade durante a guerra: tinham de racionar café e açúcar. Como não encontravam o pó para fazer o café, a sua mãe torrava a cevada e depois jogava água quente para a sua família tomar no lugar do café.

Augusta (2009) relembra “Que passava os trens pra cima e pra baixo aí, eu me lembro que diz que era guerra que tinha, não sei o que, eu morava do outro lado [...] isso eu me lembro”.

Duzolina (2010) conta que cantava: “[...] faz com que a guerra acabe na terra”.

José (2008), sobre a II Guerra Mundial, narra:

A gente lembra assim que nos tínhamos um vizinho que era alemão. E ele sempre vinha na nossa casa. Então ele falava que eles tinham um rádio clandestino por aí, da Alemanha. Toda a sexta-feira eles saíam de casa, que era um vizinho né. Iam lá numa comunidade para escutar como que tava a guerra e depois que eles perderam a guerra eles ficaram mais assim, neutro né, não falavam mais, que antes eles falavam que se eles ganhassem a guerra eles iam de volta pra Alemanha, mas não foram mais de volta. Só que eles eram gente boa, até o pai de um desses aí, não falava em brasileiro, só em alemão e não entendia nada em brasileiro.

Considerações finais

Resultante de pesquisa de mestrado, os saldos indicam uma tensão, ainda hoje, existente nos idosos entrevistados corporificada no medo e na negação da memória daqueles momentos vivenciados.

Esse pós-guerra foi marcante para todos os descendentes de estrangeiros estabelecidos no estado, um período que se quer esquecido.

As consequências ficaram registradas nas memórias dos entrevistados. Percebeu-se que em seus olhos a dor ainda persiste, o medo em falar ficou refletido nas negações de participarem das entrevistas. Outra pista revelada na frase “eu falo mas não quero que grave”. Medo de uma guerra e de um tempo que não vai voltar, mas ainda, está vivo em suas mentes.

Referências Bibliográficas:

BAUMAN, Zygmunt. *Medo Líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BRANDI, Paulo [19--],

<http://www.cpdoc.fgv.br/dhbb/verbetes_htm/5458_20.asp> Acesso em: 17 março 2009. p. 20.

CARONE Edgard. *O ESTADO NOVO (1937–1945)*. São Paulo. BELATRIX, 1977.

CAMPOS, Cyntia Machado. *A política da língua na era Vargas: proibição de falar alemão e resistências no Sul do Brasil*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

CPDOC/FGV [19--], s/p

<http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos30-37/ev_plano_cohen.htm>. Acesso em: 06 junho 2009.

CPDOC/FGVa, [19--], s/p

<http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/biografias/ev_bio_gustavocapanema.htm>. Acesso em: 19 mar. 2009.

FÁVERI, Marlene de. *Memórias de uma (outra) guerra: cotidiano e medo durante a Segunda Guerra em Santa Catarina*. 2. ed. Itajaí. E. Univali; Florianópolis: Ed. da Ufsc, 2005.

FIORI, Neide Almeida. *Etnia e educação: a escola “alemã” do Brasil e estudos congêneres*. In: _____, Neide Almeida (org.). Florianópolis: Editora da UFSC, Tubarão Editora UNISUL, 2003.

NODARI, Eunice Sueli. *Etnicidades renegociadas: práticas socioculturais no Oeste de Santa Catarina*. Florianópolis: Ed. da Ufsc, 2009.

PAULILO, Maria Ignez Silveira. *Terra à vista... e ao longe*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.

PEDRO, Joana Maria, Prefácio. In: FÁVERI, Marlene de. *Memórias de uma (outra) guerra: cotidiano e medo durante a Segunda Guerra em Santa Catarina*. 2. ed. Itajaí. E. Univali; Florianópolis: Ed. da Ufsc, 2005.

PERAZZO, Priscila Ferreira. *Prisioneiros da Guerra: os “súditos do eixo” nos campos de concentração brasileiros (1942–1945)*. São Paulo, Fapesp, 2009.

PIAZZA, Walter Fernando.; HUBENER, Laura Machado. *Santa Catarina: história da gente*. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1983.

RADIN, José Carlos (org.). *Cultura e identidade italiana no Brasil: algumas abordagens*. Joaçaba: UNOESC, 2005.

RAMOS, Nerêu. *A OBRA NACIONALIZADORA DO ESTADO NOVO – EDUCAÇÃO FÍSICA*. Florianópolis: Imprensa Oficial do Estado, 1939.

RIBEIRO, Betânia O.Laterza.; SILVA, Elizabeth Farias. *O Grupo Escolar de Villa Platina e a Educação: variações intrínsecas sobre um prédio determinada*. 2003, p 1-20.

SACHET, Celestino., SACHET, Sérgio. *Santa Catarina: 100 anos de História. Da consolidação do Território ao Estado Novo 1916-1937*. Vol. II Florianópolis: Editora Século Catarinense, 1998.

SANTOS, Silvio Coelho (org.). *Santa Catarina no Século XX: ensaios e memória fotográfica*. Florianópolis: Editora UFSC: FCC Edições, 2000, p. 7-61.

SEYFERTH, Giralda. A conflituosa história da formação da etnicidade teuto-brasileira. In: FIORI, Neide A. (org.). *Etnia e educação: a escola “alemã” do Brasil e estudos congêneres*. Florianópolis: Ed. Da UFSC; Tubarão Editora Unisul, 2003.

SKIDMORE, Thomas E. Era de Vargas. In: _____. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco, 1930-1964*. 7 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 21-71.

Jornais:

Voz d’Oeste (1939-1942)

A Tribuna (1943-1944)

AS REMINISCÊNCIAS DO PÓS-GUERRA EM UMA COMUNIDADE ITALIANA DO VALE DO RIO TIJUCAS: HISTÓRIA E MEMÓRIA

PAULO AUGUSTO TAMANINI
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

1. Introdução:

Registra-se a presença dos primeiros imigrantes italianos, vindas da Ilha da Sardenha, no Vale do Rio Tijucas, desde 1936, quando se funda a colônia *Nova Itália*, hoje, município de São João Batista (SC). Quarenta anos mais tarde, após acordos entre o Governo brasileiro e Companhias de Imigrações, outras comunidades surgiram em várias cidades catarinenses.

A imigração não começa até que pessoas descubram que elas não conseguirão sobreviver em sua comunidade de origem. A migração é quase sempre resultante de uma escolha onde fatores de expulsão e atração são mensurados: se por um lado pontua-se a fome, as perseguições étnicas e religiosas e fatores econômicos como os grandes causadores da migração européia dos séculos XIX e XX, o encantamento e a sedução por futuros promissores estão no outro lado da balança (KLEIN, 1999, p. 13).

Entendendo que o imigrante não é pura e simplesmente um indivíduo que se desloca fisicamente de um lugar para outro, mas alguém em deslocamento, o imigrante constitui-se sujeito da transitoriedade, um descobridor e um conquistador do espaço alheio, buscando recomeçar sua história em outros territórios. O imigrante é um indivíduo composto pelo plural: é ele e sua cultura. Neste composto residem elementos passíveis de negociação ou de reorganização frente à demanda e à exigência espaço-cultural em que se insere. Pode-se inferir que há uma luta travada entre aquilo que ele quer reafirmar como característico com o que é negociável funcionando como moeda de troca.

O governo brasileiro, a partir do século XIX, celebrou convênios com companheiras de navegação transoceânica, pagando (per capita), de acordo com o número de imigrantes que chegassem ao Rio de Janeiro, correndo por sua conta a passagem e manutenção dos imigrantes. A propaganda de estímulo às imigrações era convincente: o Brasil era apresentado como um verdadeiro paraíso.

Defendida a política de atração de imigrantes europeus para o Brasil, iniciou-se ampla propaganda no velho continente, a fim de divulgar os benefícios para os que se propusessem a atravessar o Atlântico. À oportunidade de trabalho na lavoura e de aquisição de terras férteis era somada a promessa do governo brasileiro de custear o transporte dos imigrantes até os locais de assentamento e de certa ajuda para a sobrevivência até as primeiras colheitas. Segundo Wilson Rodycz, o governo pagava mensalmente 1400 réis por casal e mais 100 réis por filho. Em contrapartida, os imigrantes deveriam trabalhar 15 dias na cultura de seu lote e os outros 15 dias trabalhavam para o governo; tudo era organizado e vistoriado pelos *inspetores federais* (RODYCZ, 2002, p.50).

Como descreve Alexandre Vorobrieff, o processo de imigração é iniciado com objetivos muito definidos: trazer trabalhadores para o campo e suprimir os vazios demográficos de muitas regiões. Os

povos europeus foram o alvo da política brasileira de atração de mão de obra, sendo realizadas campanhas divulgando oportunidades no Brasil. Durante muito tempo, o governo brasileiro financiou a vinda de imigrantes, desde o embarque na Europa até o assentamento na nova terra (VOROBRIEFF, 2006, p.1).

Como o governo brasileiro dispunha destas terras? Para o equacionamento desta pergunta é preciso retroceder aos idos de 1850. Nesta época, a preocupação com a unidade territorial brasileira trazia a necessidade de ocupar os vastos territórios do interior do país, que apresentava vazios populacionais significativos. Para que o Estado brasileiro pudesse dispor, controlar e regulamentar as terras devolutas fez-se necessária uma mudança na legislação brasileira. No período colonial, ao encontrar terras vazias e ocupá-las, o explorador tornava-se dono das mesmas. Com a Lei nº 601, de 1850, conhecida como *Lei de Terras*, todas as regiões não exploradas passaram a ser propriedade da União. No corpo da mesma lei foi criada a *Repartição Geral de Terras Públicas* que ficava encarregada de dividir, conservar e fiscalizar, vender, distribuir ou promover colonizações. Desta forma, então se tornou possível a oferta de terras a estrangeiros por parte do Estado brasileiro. Em 1891, o Artigo 64 da Constituição Brasileira repassava à responsabilidade das Províncias a guarda e a redistribuição de lotes para os imigrantes.

Para promover a imigração estrangeira em larga escala para o Brasil, sem caráter especulativo ou de lucro, foi criada em 1886, a Sociedade Promotora de Imigração. Amparada pela lei provincial de 28 de outubro de 1885, que tem por base a lei do Império de 28 de setembro de 1885, estabeleceu-se o sistema de imigração por contrato com reembolso da passagem ao imigrante ou à família. Na sua atuação, a Sociedade Promotora de Imigração teve notável preferência por famílias de imigrantes, como defenderia depois Martinho Prado de que a entrada de famílias completas não obstante idosos, incapazes para o trabalho, recém-nascidos, etc. Partia-se do princípio que a presença dos familiares deixava os imigrantes mais seguros, felizes, e, analogamente, mais capazes para o trabalho. De toda forma, apesar das críticas realizadas, o sistema tornou-se eficiente e produtivo em algumas fazendas de São Paulo. Em relatório apresentado em 1888 à presidência da província de São Paulo, a instituição demonstrava as razões pelas quais tinha preferência por atrair famílias completas, pois estas eram mais felizes em virtude da não desagregação familiar; e isso possibilitava encontrarem trabalho juntos (SANTOS, 2007), dando condições de edificarem suas casas, seu *lar*.

2. Casa para o imigrante

Não sendo o *lar*, segundo Mircea Eliade, apenas uma morada, “uma máquina de se habitar, mas um universo que o homem constrói para si, pondo-se no centro” (ELIADE, 1980, p.69), não foi difícil colher narrativas que comprovassem quão doloroso foi deixar pertences e as casas, na época da migração. Sem casa e não havendo mais referência para que se situe como centro polarizador, o homem perde-se e fica cambiante. Não se trata de um espaço geométrico apenas, mas de um espaço existencial, por onde circulam as referências e os valores. A casa torna-se então um local privilegiado,

qualitativamente diferente dos outros, guardando certa excepcionalidade. Então, as rupturas bruscas interrompem não apenas o aconchego e a segurança, antes tidos como certos, mas obstruem os laços com os signos ontológicos. Sem casa, sem o seu centro, as famílias expulsas de seu universo familiar pareciam estar à deriva, indo onde outros quisessem; estavam sem rumo, sem itinerário, guiados por mãos estranhas, a mercê de outras vontades.

No Brasil, influenciado pela conjuntura externa e interna, o governo de Getúlio Vargas adota uma política restritiva à vinda de imigrantes, política esta que encontra sua expressão jurídica em decretos como o 19.482, de dezembro de 1930, elaborado pelo governo provisório onde “limitava a imigração aos estrangeiros, dando preferência, sob certas condições, aos trabalhadores especializados”. Posteriormente, as Constituições de 1934 e a de 1937 mantiveram tais restrições.

A grande fase da imigração italiana para o Brasil se dá *durante* e sobretudo *após* a Segunda Grande Guerra. Diferentemente da primeira, a imigração não era mais subsidiada pelo Estado. Ocorreu em sua maioria por imigrantes que tinham motivos políticos ou religiosos para a saída de seu país.

3. Dores lembradas

Apesar da imprecisão da data, os relatos sobre as imigrações ajudam a pensar sobre o fato em si, onde dores, desesperos e os sentimentos de perda ganhavam forma, rostos, lugar e hora cristalizados nos territórios da reminiscência que impediria o pretérito se distanciar do presente, possibilitando que nunca mais o passado se afastasse dele, dilatando para além dos limites sua permanência (DOSSE, 2001).

Alguns relatos dão conta que muitos dias de quem migrava se resumiam em fugir, andar, ir pelas estradas abertas pelos outros, em busca de algo, em busca de segurança”. Esperanças ganhavam corpo ao trilharem os caminhos já percorridos, pois acreditavam que os que andaram por ali encontraram a *salvação*.

Se, como pontua Certeau, “caminhar é ter falta de lugar e é um processo indefinido (CERTEAU, 2007, p.183), ao fugirem dos locais onde viviam, deixavam para trás não somente seu lugar mas também seus pertences (objetos, móveis, casa, pátio, plantações, estrebaria, horta). Largavam a terra, mas não as raízes e a memória que os vinculavam a uma história a que estavam atreladas. Talvez, por isso mesmo, o que mais pareça ser caro, aos olhos de quem parte, é se desvencilhar das marcas de seu passado registradas em cada pertence abandonado. Homens e mulheres sem chão a procura de um lugar, deficientes de futuro, carentes de possibilidades precisavam buscar outros palcos onde poderiam encenar o seu cotidiano

Era necessário fugir dos inimigos declarados, que invadiam e expulsavam-nos de seu lugar. A invasão é uma violência e a expulsão é uma barbárie. Quem invade vasculha os segredos, os arcanos, o singular que nem sempre quer ser exposto. Logo, a invasão é uma afronta à privacidade, é uma intervenção ao contubérnio, que incomoda, que constrange, fazendo acontecer a erupção de inquietudes

e desconfortos, pois coloca estranhos em lugares desautorizados pela intimidade que faz jus só quem é familiar.

Depoimentos sugerem que o grande medo era a *perda da identidade* causada pelo desenraizamento ou pelas andanças pelo mundo. Sem dúvida, muitos migrantes podem vivenciar a sua trajetória em termos de variadas perdas, e este sentimento doloroso pode fazer parte de sua experiência. Porém, como acentua Inês Signorini, uma coisa é considerar a experiência do migrante, outra é tê-la como referencial de análise, como instrumento de conhecimento (SIGNORINI, 1998, p.90). Também para Ecléa Bosi o enraizamento é um direito esquecido, pois todo homem tem uma raiz, onde é possível conservar vivos alguns tesouros do passado (BOSI, 1987, p.23).

4. Eu e o outro

O imigrante é o centro por onde *gravitam* enorme bagagem simbólica, pois quando o indivíduo chega a um lugar, com ele comparecem tantos outros elementos que formam sua *persona* social. Por *persona* é possível compreender seus costumes, maneiras de pensar, seus hábitos e como ele atribui significado às coisas que estão ao seu redor. O imigrante traz consigo a língua, a culinária, a música e outros elementos que por certo são preciosos e constituem-se marcas de pertencimento.

Para que haja a identificação de um *outro* é necessário que um grupo tenha forte percepção de si; a imagem que o grupo tem de si vai nortear os elementos que farão identificar os similares ou os estranhos. O outro só é concebido como tal por um grupo que tem muito bem sedimentado a maneira como se é percebido. O grupo constrói imagens de si na relação com o diferente e esta construção está em plena transformação, pois o outro sofre de mutações constantes e se prolifera em demasia. Não há somente um outro. Diante de cada pessoa o outro se propaga tão velozmente quanto maior for o número de relacionamentos. Em determinados circunstâncias e tempos até mesmo aqueles que tidos como similares, reaparecem diante dos olhos como um outro. As réplicas perfeitas talvez, só existam no imaginário. Os pares não são cópias; são sujeitos cuja individualidade é ontologicamente construída pelo plural, e, que se diferenciam entre si.

O fato de ser diferente não necessariamente implica em ser melhor ou pior. Quem constrói este juízo de valor são os próprios indivíduos de cada grupo fazendo uso da comparação, conforme as configurações possíveis que são montadas, durante as relações. Por isso, o *outro* faz perceber a existência da alteridade convivendo em um mesmo espaço e faz emergir a possibilidade de juízo. A identidade que se procura preservar em um grupo é a que é vista como comum a um número maior de membros.

É importante observar as estratégias familiares e individuais que foram usadas na adaptação ao novo meio, decorrente do fenômeno migratório, sem que pudesse colocar em risco a manutenção a sua identidade. Parecia que a instituição familiar era o âmbito onde se configurava o *indivíduo italiano* e o lugar onde transmitiam os valores a serem resguardados. É na socialização com outras pessoas da mesma etnia que a função personalizadora da família ganhava força. Famílias que se identificavam e

que comungavam dos mesmos projetos procuravam resistir a tudo o que podia estremecer as estruturas fundantes do *italiano*.

Vozes informam sobre a supervalorização da unidade entre familiares na colônia *Nova Itália*, pois ela garantia a prosperidade da comunidade. Cada membro via-se como defensor e representante dos padrões comportamentais do passado e responsabilizava-se pela sua transmissão que era dada *na e pela* família. Também era na família que funcionava os modelos ou os conjuntos de regras, interpretações, valores e expectativas que indicavam e impunham a maneira de os homens e as mulheres, casados ou não, se comportarem.

Talvez as incertezas provenientes das possíveis misturas comportamentais fossem a causa do medo e, por isso, da inflexibilidade por manter padrões de conduta e vivência seguras, com feições majoritariamente patriarcais e autoritárias. Só os autoritários ou instituições com estas características não admitem conviver com as incertezas, pois elas minam as bases sobre as quais foram construídas. As incertezas, neste estudo, podem ser tomadas como compreensíveis, como também a forma de combatê-las, dada às inúmeras tensões experimentadas.

Nobert Elias, na obra *Sociedade dos Indivíduos*, observa que os indivíduos dentro do grupo se identificam através da similaridade do outro, ou seja, é no outro que se pode perceber quem de fato o indivíduo “é” entre tantos diferentes (ELIAS, 1994). As famílias italianas, ao buscar sua identificação na pretensa homogeneidade de suas vivências, construía ou ressaltavam outras que não existiam anteriormente, avolumando diferenças extra-grupal. Os imigrantes não se viam como estranhos e diferentes, pois para eles o periférico era o ‘outro’.

Nesse sentido, as identidades são constituídas e reconstituídas no interior da representação. As pessoas são colocadas diante de várias representações *identitárias*, com as quais podem se identificar – ou não –, ao menos temporariamente. O que se pensa ser identidade está em contínua transformação, moldada pelo tempo, espaço, circunstâncias e sujeitos a serem percebidos.

O cotidiano das famílias italianas está repleto do simbólico, onde o profano e o sagrado se mesclam na desenvoltura dos afazeres, nos costumes de família e nas práticas devocionais, o que permite focalizar a experiência religiosa católica no contexto de sua cultura.

A manifestação da religiosidade dos imigrantes possibilita compreender sobre quais estereótipos se alicerçam as configurações sociais, a concepção de vida e de morte, celebrações de casamento, festas de Natal e de Páscoa que foram historicamente instituídas. A memória não é apenas lembrança do cotidiano que passou; para o historiador é fonte que se diversifica na forma de como é cercada.

Elas mais do que registros dos instantes, informam sobre o cotidiano, sobre a maneira como indivíduos ou grupos concebem e traduzem sua cultura.

Pela memória desvela-se os pertencimentos, os veículos de afirmação e de identidade; os selos de apropriação e os signos se mostram pelo detalhe, vindo à luz pelas vozes dos outros. Vozes nem sempre claras, lúcidas e que buscam conexões. A memória, em seus fragmentos, ousa puxar para tona o acontecido, o supostamente acontecido, para o deleite dos *pares* que ouvem, mas que provocam no historiador interrogações sedentas de respostas.

Referências Bibliográficas:

BOSI, Eclea. Cultura e desenraizamento. In: BOSI, Alfredo (org). *Cultura Brasileira: tema e situações*. São Paulo: Atica, 1987, p.23.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007, p. 183.

DOSSE, François. *A História à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido*. São Paulo: UNESP, 2001.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: essência das religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, 1980, p. 69.

ELIAS. Nobert. *Sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994.

KLEIN, Herbert S. Migração Internacional na História das Américas. In FAUSTO, Boris (org). *Fazer a América*. São Paulo: EDUSP, 1999, p 13.

RENK, Arlene. A construção social do colono. In_____ *Sociodiceia às avessas*. Chapecó: Editora Grifos, 2000, p. 138.

RODYCZ, Wilson. *Colônia Lucena: crônica dos imigrantes poloneses*. Florianópolis: BRASPOL, 2002, p.50.

SANTOS, Ivisito Poletto. *A Sociedade Promotora de Imigração: formação e influência, 1886-1895*. Revista Histórica. Ed 25. Setembro, 2007.

SIGNORINI, Inês (org). *Lingua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas - SP: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 1998, p.90.

VOROBRIEFF, Alexandre. *Identidade e memória da comunidade russa, na cidade de São Paulo*. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana). Universidade de São Paulo, p. 01.

WEBER, Max. *Ensaio de sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1971, p 416.

A TEMÁTICA MÍTICA COMO ALTERNATIVA AO NEORREALISMO NO CINEMA DE PASOLINI E NELSON PEREIRA DOS SANTOS

ULYSSES MACIEL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO OESTE DO PARÁ

Nello Ajello, em sua obra *O escritor e o poder*, aponta um certo critério, vigente durante a década de 1950, quando o PCI dominava a cultura italiana: “para se julgar se um filme era ‘válido’ (termo que suplantou por longo período o adjetivo ‘belo’) bastava examinar-lhe com cuidado os últimos minutos. Fora inserida – no fotograma final – a Esperança? Então o nada-obsta crítico podia ser concedido sem demora” (Ajello, p. 89). Alberto Moravia assinalava que “o neorrealismo era um fenômeno sobretudo cinematográfico” (Idem, p. 90, nota 6). A evidente opção do cinema italiano por uma estética neorrealista não vigorou somente na Itália. No Brasil, a influência do neorrealismo levou a exageros ainda mais realistas: filmes como *Rio 40 graus* (Pereira dos Santos, 1955) correspondiam a concepções estéticas que identificavam pobreza e ingenuidade com “um mundo fechado e impermeável aos influxos da distante sociedade industrial” (Ajello, p. 91). Tal estética abusava também das personagens estereotipadas, que visavam marcar de antemão o bom e o mau, o justo e o injusto, conduzindo o espectador a uma dada tomada de posição e não a uma fruição da obra de arte ou a uma reflexão estética crítica e enriquecedora. Pode-se identificar até mesmo uma certa exibição da miséria como algo “pitoresco”. No final do filme, o otimismo – a vitória do *mengo*, a atitude boa do policial, a longa sequência do povo sambando –, como se na alegria ingênua do povo houvesse um potencial revolucionário. Ou como se fosse possível a reconciliação pacífica entre morro e asfalto, sugerida pela cena final, em que a câmera focaliza o rosto sofrido da moradora da favela e, ao som do fundo musical do samba, num movimento para cima, mostra as luzes da *Cidade Maravilhosa*.

Fugindo a essa norma, *Accattone* (Pasolini, 1961) e *O boca de ouro* (Pereira dos Santos, 1962; texto teatral de Nelson Rodrigues, 1958) afastam-se do neorrealismo – o negam, mesmo, como estética – e ambos o fazem pela inserção em uma temática mítica. O primeiro por uma identificação de *Accattone* com Cristo. O segundo pela absorção, no filme, dos componentes mítico-trágicos da tragédia urbana de Nelson Rodrigues.

Na tela inicial de *Accattone* há uma citação de Dante (Canto V da *Divina Comédia*) que alude à proteção dispensada pelo *eterno* à alma que chega:

O anjo de Deus me pegou, e o do inferno
Gritava: “Ó tu, do Céu, porque me priva?
Você toma a parte eterna desse homem
Por uma pequena lágrima que me emociona⁵

⁵ Tu te ne porti di costui l’eterno / Per una lacrimetta che’l mi toglie.

O filme de Pasolini segue nesse rumo, da redenção dos pecadores, de Accattone e seus amigos famintos, fome, aliás, comum na Itália do pós-guerra, e comum, portanto em Roma, onde Pasolini passara a viver e onde foram filmadas as sequências de *Accattone*.

O ciclo romano na vida de Pasolini termina com a morte dele, em 1975, encerrando um período que se iniciara ainda sob a influência da guerra, quando Pasolini migra para Roma com a mãe, em parte para escapar das crises de loucura ou de depressão do pai, em parte como uma *metamorfose*, ou seja, como uma morte – da ingenuidade da fase friulana – seguida de uma *ressurreição*, de uma nova forma: a temática realista urbana, que forjou o Pasolini cineasta. Em *Accattone* e *Salò*, Pasolini trata da história da Itália sob o signo da guerra.

Essa metamorfose proporcionada pela guerra é a morte da forma ingênua da arte e a ressurreição na forma de uma visão realista e urbana. Ressurreição entendida como anunciada pelo Centauro para Jasão no filme *Medeia*: “o que o homem viu no cultivo dos cereais, no exemplo das sementes que perdem sua forma sob a terra para logo renascer, tudo isso representou a lição definitiva: a ressurreição, meu querido. Mas agora essa lição já não serve. O que possas entender sobre as sementes já não tem significado para você. Como uma recordação distante que já não te diz respeito. De fato, não há deus algum.”

A morte de Deus para Pasolini, entretanto, gera no homem um estado de profunda angústia, como ele expressa em *Oração sob encomenda*, poema escrito durante a filmagem de *Medeia*:

Deus, e agora?
 Para quem eu vou jogar os grãos por sobre meu ombro esquerdo?
 Eu posso desmembrar um morto
 E enterrar os pedaços nos campos?
 Em sonho, os mortos me aparecem como mascarados ou ratos?
 E depois, eu provo o terror de que o sol, talvez, um dia ou outro,
 Não ressurgja, ou que a erva cesse de brotar?
 E que eu vivo nessa angústia incessante?⁶
 (Pasolini, 2002, p. 132)

Essa mudança do Friul para Roma tem um significado que aparecerá a partir de então como um signo de mudança e de anticonformismo na obra de Pasolini e que marcará mesmo seu cinema. É como se um novo imaginário devesse surgir para o artista do cadáver da Itália devastada pela guerra. A própria concepção de arte de Pasolini será marcada pelo signo da metamorfose, como no filme *Medeia*, os animais mortos e destruídos pelo processo natural e resurrectos pela imaginação na forma dos homens mascarados que saem das plantações. O ciclo da guerra prossegue e culmina em *Salò*, signo da desesperança, já anunciado pelas palavras finais da personagem *Medeia*: “doravante nada mais é possível”, e que prossegue nas terríveis cenas de tortura exibidas no final de *Salò*. É como se Pasolini pronunciasse ao final de *Salò* a frase final do filme renegado *Decameron*: “Por que realizar a obra, se é mais belo sonhar com ela?”

⁶ *Prière sur commande*. Dieu, et maintenant?/À qui vais-je jeter les graines par-dessus mon épaule gauche ?/Puis-je démembrer un mort/et en enterrer les morceaux dans les champs ?/En rêve, les morts m'apparaissent-ils comme masques ou rats ?/Et puis, est-ce que j'éprouve la terreur que le soleil, peut-être, un jour ou l'autre./ ne *resurgisse* pas, ou bien que l'herbe cesse de pousser ? (Grifo no original)

Significativamente *Salò* é de uma época em que na América Latina e em muitos outros países – europeus, africanos, asiáticos – viviam-se sangrentas ditaduras, nas quais a tortura e a morte eram a realidade predominante.

Na temática da obra pasoliniana a metamorfose também se manifesta. É como se a ingenuidade do período friulano devesse morrer com o horror da guerra para que ressurgisse num ambiente revolucionário da cidade, de Roma com suas forças transformadoras, embora Pasolini jamais tenha dado como completada essa revolução. A metamorfose é permanente e dialética: não tem conclusão, não tem final feliz ou solução otimista.

Accattone marca também o afastamento de Pasolini das teses políticas do PCI, movimento marcado pela ambiguidade e pelo exercício de uma contradição, o que remete, mais uma vez, à síntese entre arcaico e moderno, entre a religião cristã primitiva e o mundo capitalista e dessacralizado.. Afirma Alberto Moravia:

[...] neste época [após a ida de Pasolini para Roma, em 1950], ocorre sua importante descoberta das camadas mais baixas do proletariado como sociedade alternativa e revolucionária, análoga à sociedade protocristã, ou seja, portadora de uma mensagem inconsciente de humildade e pobreza contraposta ao hedonismo niilista da burguesia. (Moravia, 1995, p. 4)

Moravia analisa também a alteração que ocorre, em função dessa mudança, na concepção de Pasolini sobre o comunismo, ao mesmo tempo em que define a futura ideologia do diretor italiano, que persistirá até a morte dele. Prossegue Moravia, a respeito da nova concepção de Pasolini sobre o comunismo:

O mesmo não será então um comunismo iluminista e, menos ainda, científico. Ou seja, não será um comunista marxista, mas populista e romântico, animado de piedade patriótica, de nostalgia filológica e de reflexão antropológica, arraigado à tradição mais arcaica, e projetado ao mesmo tempo na utopia mais abstrata. [esse comunista era também] existencial, criador e irracional. Sentimental por escolha cultural consciente e crítico porque cada posição sentimental permite contradições que excluem o uso da razão. Ou seja, Pasolini tinha descoberto precocemente que a razão não se presta a servir, mas vem servida. E que só as contradições permitem a afirmação da personalidade. Em outras palavras, raciocinar é anônimo, contradizer-se é pessoal⁷. (Moravia, 1995, p. 4)

Essa utopia apontada por Moravia faz parte da contradição praticada por Pasolini, que, ao mesmo tempo em que condena o uso da razão como conformismo⁸, aponta para o progresso decorrente do surgimento da razão na democracia grega. A oposição entre conformismo e razão é discutida na

⁷ El mismo no será entonces un comunismo iluminista y, menos aún, científico. O sea, no será un comunismo marxista sino populista y romántico, animado de piedad patriótica, de nostalgia filológica y de reflexión antropológica con arraigo en la tradición más arcaica, y proyectado al mismo tiempo en la utopía más abstracta. Es superfluo agregar que semejante comunismo era fundamentalmente sentimental por ser existencial, creador e irracional. Sentimental por consciente elección cultural y crítico porque cada posición sentimental permite contradicciones que excluyen el uso de la razón. Ahora bien, Pasolini había descubierto muy temprano que la razón no se adapta a servir, viene servida. Y que sólo las contradicciones permiten la afirmación de la personalidad. En otras palabras, razonar es anónimo; contradecirse es personal. (Tradução nossa, a partir de versão em espanhol disponível em: <http://www.libreremo.org>.)

⁸ O termo conformismo indica uma tendência do indivíduo de se adaptar à opinião, aos usos e comportamento já definidos e prevalentes política e socialmente. No âmbito social se define como *conformista* aquele que, ignorando ou sacrificando sua própria expressão subjetiva livre, se adapta ao comportamento geral, às ideias e às regras da maioria ou do grupo a que pertence. É de se notar a conotação extremamente pejorativa desse termo na cultura política italiana. Ver em seguida a citação retirada do filme *Comizi d'amore*.

entrevista de Moravia, feita por Pasolini, que faz parte do filme *Comizi d'amore*: “[Pasolini] quer dizer que quem se escandaliza é psicologicamente inseguro, ou seja, é quase um conformista”. Pasolini insere a discussão sexual, inclusive a das uniões e do divórcio, na história, retirando-a de uma discussão meramente naturalista. Associa estas questões ao momento histórico e político da Itália, dividida entre o Sul camponês e o Norte industrializado, mas mostra também que tal divisão não é geográfica, mas está presente como ideologia em cada italiano. As respostas evasivas dos entrevistados apontam para o quadro de conformismo que se apresenta no país, definido por Moravia, quando contesta Cesare Musatti:

[Musatti] as opiniões sobre sexo têm funções defensivas para as pessoas. Considerar que as coisas devem ser de uma determinada maneira de acordo com certas convenções, com certas instituições, tem sua função psicológica. Defende da agressão dos impulsos instintivos. Temos medo da nossa instintividade e nos defendemos com esse conformismo.

[Pasolini] o escândalo como elemento do instinto de conservação. [a Moravia] o que você diz para concluir?

[Moravia] diria que uma crença conquistada com ajuda da razão e o exato exame da realidade é bastante elástica para [alguém] não se escandalizar mais. Uma crença aceita sem uma análise séria da razão, porque ela está sendo aceita por tradição, tédio ou pela educação passiva, é o conformismo.

[Pasolini] o conformismo é a segurança dos inseguros.

[Moravia] por exemplo, os homens de profundo senso religioso não se escandalizam nunca. Não creio que Cristo se escandalizasse. Os fariseus se escandalizavam⁹.

Sobre a síntese entre arcaico e moderno, afirma Alberto Moravia:

[...] neste época [após a ida de Pasolini para Roma, em 1950], ocorre sua importante descoberta das camadas mais baixas do proletariado como sociedade alternativa e revolucionária, análoga à sociedade protocristã, ou seja, portadora de uma mensagem inconsciente de humildade e pobreza contraposta ao hedonismo niilista da burguesia. (Moravia, 1995, p. 4)

No Brasil, os ecos do neorealismo italiano fizeram também suas vítimas. Nelson Rodrigues, por exemplo, foi um desses incompreendidos. Sintomaticamente, a ingenuidade das personagens do nosso dramaturgo é que lhe vale o rótulo de reacionário. Não engajados no movimento revolucionário da luta de classes, as personagens rodriguianas, se bem que não tão elaboradas intelectualmente como as pasolinianas, que refletiam conflitos antropológicos arcaicos, associam-se a conflitos primitivos da sociedade brasileira, como a santificação da figura da mãe, a exaltação da submissão – principalmente sexual – da mulher ao homem, a exaltação do dinheiro obtido por aqueles que vieram “de baixo”. O que não entenderam os intelectuais de esquerda é que ao buscar tais símbolos no imaginário caótico da nossa sociedade da década de 1950, Nelson não defendia ou exaltava uma existência de homens e mulheres opressores e oprimidas, ou que se praticasse a acumulação de dinheiro obtido de forma ilícita e fácil. Não perceberam que a *praxis* do Nelson-artista voltava-se para a problematização dos conflitos míticos existentes na sociedade brasileira, geradores, no mais das vezes, de tragédias urbanas, aquelas mesmas que Pasolini problematizou de forma intelectualizada – antropológicamente – em *Comizi d'amore*. Ou seja, Nelson criava segundo uma estética mítica e não neorealista, ou ainda, de fundo mítico e não intelectualista e sociocultural.

⁹ Traduzido diretamente do filme.

O que move a trama de *Accattone*, o preenchimento do vazio deixado pela ausência do divino com um sentido de humanidade, obviamente não existe na peça de Nelson Rodrigues *O boca de ouro* e no filme homônimo de Nelson Pereira. O que é produtivo assinalar, comparativamente, é que o diretor brasileiro, segundo afirma Ismail Xavier em “O mito, a mídia, a cena doméstica e a cidade no filme *Boca de Ouro*”, se lança desafiadoramente à realização da filmagem da peça de Nelson Rodrigues e “faz das tensões entre seu ponto de vista e o do dramaturgo um fator de enriquecimento”.

A temática mítica traz para as telas uma possibilidade estética de representar o homem urbano da periferia de um ponto de vista antropológico, o que, citando Massimo Canevacci, corresponderia a uma aproximação etnográfica, iniciada com uma observação da *borgatta* romana e do subúrbio de Madureira, no Rio de Janeiro. Pasolini vale-se de um precioso informante, Sergio Citi, um habitante da periferia, segundo Canevacci. Nelson Pereira vale-se da crônica rodriguiana, registro acurado e crítico do modo de vida da classe média baixa do subúrbio carioca, onde a criminalidade se arvora em fonte de poder e de conhecimento sobre a vida. *Accattone* tem contornos trágicos; *Boca de Ouro* tange a comicidade. Colocados lado a lado, apontam para os limites tênues entre tragédia e comédia. [Crimes e Castigos – Wood Allen]

A comparação, entretanto, aponta para possibilidades bastante produtivas quanto a uma pesquisa profunda dos mitos urbanos e de sua leitura como signos da *hybris* dos heróis urbanos, presente nos dois filmes e causa da derrocada dos dois heróis.

Primeiramente, como um pano de fundo, nota-se a oposição entre pobreza e riqueza, simbolizada na posse ou não do ouro e na associação deste com a morte. *Accattone* possuía ouro, perdera-o em parte, mas no momento em que mergulha no Tibre é instado a entregá-lo antecipadamente aos amigos, como um legado. *Accattone* alega, entretanto, que o ouro o identifica aos faraós. *Boca de Ouro*, por seu lado, ainda no auge da riqueza e do poder, coloca uma dentadura toda feita de ouro e anuncia que só morrerá quando seu caixão de ouro estiver pronto, o que leva Maria Luiza – uma amiga grã-fina – a compará-lo a um deus azteca.

Sintomaticamente, no momento da morte de ambos, *Accattone* está pobre e faminto, enquanto o *Boca de Ouro*, rebaixado pela narrativa de Guigui de deus a assassino de mulheres – tem sua preciosa dentadura roubada no necrotério e é enterrado num caixão de madeira.

A relação de cada um dos personagens com as personagens femininas também apresenta semelhanças e diferenças que podem constituir, numa aproximação comparativa, elementos para um aprofundamento no estudo de uma estética mítica urbana.

Em ambos os filmes, algumas personagens femininas são antroponimicamente associadas a personagens bíblicas ou angélicas, como a Madalena e a Stela (*Accattone*) e a Celeste de *Boca de Ouro*. Aparentemente essas associações selam o destino dessas personagens, pois são elas marcadas para terem finais trágicos: Madalena é presa, Stella se torna prostituta e Celeste é assassinada pelo Boca.

Ainda quanto a essas personagens, se, por um lado, no filme de Pasolini, a temática conduz a uma apropriação estética que opõe divino e profano, no filme de Nelson Pereira, desafiadoramente, como dito no início, trata-se de mitos urbanos de sobrevivência colhidos no subúrbio carioca e estetizados

ironicamente, como uma forma rodriguiana de desmascarar as formas intelectualizadas de se referir ao povo. Esse é o conflito apontado por Xavier entre o Nelson Pereira neorrealista e o Nelson Pereira que avança com a questão estética do cinema brasileiro, assumindo a temática mítica como forma de conhecer o Brasil.

Referências Bibliográficas:

AJELLO, N. *O escritor e o poder*. Uma visão panorâmica da literatura italiana neste século. Trad.: Múcio Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

MORAVIA, A. La ideologia de Pasolini. In: *Pier Paolo Pasolini, un poeta d'opposizione*. Milano: Fondo Pier Paolo Pasolini/ Skira editore, 1995.

PASOLINI, P.P. Médée. Trad.: Christophe Mileschi. Paris: Arléa, 2002.

XAVIER, I. O mito, a mídia, a cena doméstica e a cidade no filme *Boca de Ouro*. In: *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naïf, 2003.

**IL NAZIONALE-POPOLARE DI EDUARDO DE FILIPPO;
OVVERO *NAPOLI MILIONARIA!* NELL'ITALIA DELLA "SVOLTA"**

**YURI BRUNELLO
UNIVERSITÀ "LA SAPIENZA" DI ROMA**

Napoli milionaria! va in scena il 25 marzo 1945 al Teatro San Carlo di Napoli. La guerra non è ancora finita, anche se Napoli è libera dal 1° ottobre 1943. Nell'aprile del 1944 ha luogo la cosiddetta "svolta di Salerno", vale a dire il cambio di rotta tattico (e strategico) del Partito Comunista Italiano, che da partito di quadri si trasforma in un partito di massa, meno settario e teso invece a radicarsi entro il tessuto della società civile. È Palmiro Togliatti che, di ritorno dall'esilio sovietico, fornisce l'appoggio del Pci alla costituzione del secondo governo Badoglio, rinviando la soluzione della questione istituzionale a dopo il conflitto e accantonando così una politica insurrezionale di classe in favore di una politica di alleanza con le altre forze democratiche. Il Pci – all'epoca lo schieramento politico, tra quelli del Comitato di Liberazione Nazionale, meglio organizzato grazie alla diffusione reticolare dei suoi nuclei di lotta antifascista – si spende per dare vita a un'alleanza attiva tra il proletariato urbano settentrionale, i braccianti, i contadini, i mezzadri del meridione e i ceti medi (fino ad allora, in gran parte, fiancheggiatori del fascismo) con lo scopo di portare la democrazia piena nel Paese.

Il Dopoguerra di *Napoli milionaria!*

Dal 1926 le sorti della Penisola erano rette da un regime monopartitico, il regime fascista. Con la creazione del Badoglio II i partiti politici, dopo diciotto anni, possono partecipare di nuovo al governo del Paese. Il verticismo totalitario che ha segnato il ventennio mussoliniano viene spezzato. Non solo. Vengono poste le basi per la fine della supremazia esercitata sulla società italiana da quel blocco industriale e agrario che ha ininterrottamente dominato la vita dell'Italia unitaria. La sconfitta delle truppe dell'Asse apre la strada a una nuova società, economicamente, ideologicamente e politicamente differente, di cui il Pci a metà degli anni Quaranta desidera porsi alla guida. Ricorda Donald Sassoon che "almeno il 40-50 per cento dei partecipanti alla Resistenza armata militavano nelle brigate 'Garibaldi', di ispirazione comunista, mentre dei 300 000 armati che si trovavano nelle file partigiane alla fine dei combattimenti almeno metà erano operai e contadini" e che "su 70 000 partigiani uccisi, 42 500 erano comunisti" (SASSOON, 1980, p. 43). I comunisti italiani che nell'immediato Dopoguerra militano nelle file del Pci, rispetto agli anni del Secondo conflitto mondiale e della Resistenza, sono sempre più numerosi. Alla fine del 1946 il partito guidato da Togliatti, che nel luglio 1943 contava poco più di cinquemila iscrizioni, "sfiorerà il tetto di 1.800.000 iscritti, mentre un anno prima i tesserati erano 502.000, 105.000 dei quali nell'Italia occupata dai tedeschi" (AGOSTI, 2003, p. 312).

I comunisti e i socialisti non avevano mai preso direttamente parte al governo del Paese. La partecipazione diretta alla costruzione di una società nuova, a partire dalle rovine del sistema fascista, è un evento di portata storica. Gli industriali monopolisti del Nord, infatti, e i latifondisti del Sud, pur conservando il predominio economico (i primi addirittura lo rafforzano con l'industria di guerra), attraversano una pesantissima crisi di credibilità ideologica. Il crollo del fascismo e il dramma di un conflitto esiziale sono la testimonianza di come il blocco storico da cui traeva la propria autorità Mussolini sia ormai incapace di far coincidere, anche parzialmente, i propri interessi con quelli dei gruppi sociali subalterni, i quali un simile assetto lo scardinano. È la Resistenza l'opportunità che permette a questi ultimi, ai ceti popolari, in primo luogo al proletariato industriale, di battersi per dirigere culturalmente e politicamente il Paese e rovesciare i rapporti di forza fino ad allora esistenti. Parte da qui il progetto di società che caratterizzerà i primi tre decenni del Dopoguerra italiano e che tramonterà con il tramontare degli anni Settanta. Si tratta dello spirito nuovo che segna il Dopoguerra italiano: l'aver come priorità, da parte delle classi subalterne, la preoccupazione di mantenere centrali nella vita civile i valori e gli ideali di democrazia e di uguaglianza (senza più la mediazione della cultura fascista che riduceva a folklore, a superficialità sciocca e rude l'attività culturale legata ai ceti popolari), esercitando in tal modo un'egemonia culturale sulla parte più significativa della società. Stiamo parlando di quella che fu solo una parentesi nella storia d'Italia. Ma una parentesi fortemente caratterizzante.

L'ingresso massiccio nella cultura italiana del Dopoguerra dei raggruppamenti sociali oppressi dalla realtà del fascismo è volto ad affermare non valori stereotipati e funzionali al potere delle classi dominanti, come nel caso, durante il Ventennio, dell'esperienza di "Strapaese". L'irruzione sovvertitrice a cui ci riferiamo è quella realizzata dai dominati per affermare all'interno della società italiana un prestigio e una dignità d'arte pari, se non superiore, a quella della tradizione fino ad allora prevalente. È di questa sovversione che, per fare solo qualche esempio a casaccio, si nutrono le radici di certo neorealismo o del lirismo scandaloso di Pasolini o, infine, di una certa neoavanguardia, concentrata sulla tecnica e i mezzi di produzione artistica, fino al prevalere, nel corso degli anni Settanta, dell'apnea e del silenzio.

La "svolta di Salerno" sancita da Togliatti ed effettuata dal Pci rappresenta, insomma, il momento in cui, per la prima volta, a operai e contadini è dato di prendere parte, dal punto di vista economico, sociale e soprattutto culturale, alla fondazione di una civiltà diversa da quella fascista, preparandosi a svolgere questo compito nel modo più efficace possibile: senza, cioè, voler esercitare un dominio diretto, dittatoriale, sull'intero corpo sociale, senza lanciarsi in un avventuristico e irrealistico esproprio immediato dei mezzi di produzione con conseguente collettivizzazione. Ciò peraltro non era possibile, dati i rapporti di forza che strutturavano l'Italia post-resistenziale. La strada scelta da Togliatti e dal Pci è, invece, quella della democrazia progressiva, della via italiana al socialismo. E dell'egemonia politica e culturale, vale a dire quella visione per cui la direzione sulle altre classi o frazioni di classe alleate avviene virtù di un'autorità intellettuale e morale, conseguita anche, grazie ai propri intellettuali, mediante gli strumenti della creazione estetica. Se il Pci di Togliatti si organizza perché ciò avvenga, il

fatto è gravido di conseguenze sia per la cultura sia per l'arte. È infatti il rinnovamento culturale diretto dai subalterni l'orizzonte entro cui *Napoli milionaria!* si iscrive e che *Napoli milionaria!* Nell'Italia del Dopoguerra contribuisce a consolidare, quale che sia il grado o meno di diretto coinvolgimento politico del suo autore.

In sintesi e in conclusione, prima di affrontare dall'interno il testo di Eduardo: il Dopoguerra non è semplicemente una suddivisione cronologica, non indica solo il momento in cui termina un conflitto e in Italia ritorna la pace; è *anche* questo, ma è soprattutto l'affermarsi di un paradigma culturale diverso rispetto a quello, idealista, paternalista e populista, che aveva dominato la cultura prebellica. E il nuovo codice culturale, sostenuto sul piano politico dalle forze di sinistra di nuovo attive dopo la messa al bando subita negli anni del regime, vede acquisire una centralità inedita da parte delle classi subalterne. Come testimonia *Napoli milionaria!*.

La messa in scena del populismo

All'interno di un suo celebre libro, *Scrittori e popolo*, Alberto Asor Rosa ha inserito *Napoli milionaria!* Dentro la corrente culturale del populismo italiano postbellico (ASOR ROSA, 1965, p. 233-234). Eppure, se di populismo si può in questa circostanza parlare, la cosa vale per la prima parte del testo, ma non per il secondo e il terzo atto, dove il populismo è rovesciato nel nazionale-popolare, che nulla ha a che spartire con l'ispirazione populista. Parlando di populismo, non si può certo non evocare Antonio Gramsci, scelto non a caso da Asor Rosa come autore con cui, sia pure polemicamente, mantenere un confronto continuamente aperto. L'"andata al popolo" da parte degli intellettuali, caratteristica centrale dell'ideologia del populismo, è ampiamente analizzata e descritta da Gramsci nei *Quaderni del carcere* come un'"idealizzazione" (GRAMSCI, 2008, p. 812) del mondo popolare messa a punto dalle classi dirigenti. Per i letterati italiani, scrive Gramsci, "la vita dei contadini occupa un maggior spazio nella letteratura, ma anche qui non come lavoro e fatica", si legge nei *Quaderni*, ma "come 'folclore'" e i componenti delle classi subalterne, a cominciare dai contadini, vengono dipinti al pari di "pittoreschi rappresentanti di costumi e sentimenti curiosi e bizzarri" (GRAMSCI, 2008, p. 2195). Quello dell'"andata al popolo", insomma, è un meccanismo astratto che vede la subalternità coincidere con la purezza e l'innocenza secondo una visione non dialettica, al centro della quale non si trovano i ceti popolari considerati nella loro reale concretezza, ma un popolo stereotipato e astorico, un soggetto tutto illusorio, falso. Si tratta di una concezione profondamente reazionaria: il popolo è buono, giacché inferiore ed esso mantiene la propria integrità, finché la sua condizione politica e sociale resta inalterata. In fondo, la sofferenza (ed è evidente come l'ideologia cattolica si presti agevolmente a un uso populista da parte delle classi dominanti e dirigenti) nobilita; in fondo, soffrire salva. Citando un passo di Alberto Consiglio sulla letteratura francese popolare, Gramsci rileva che

di fronte al crescere della potenza politica e sociale del proletariato e della sua ideologia, alcune sezioni dell'intellettualismo francese reagiscono con questi movimenti 'verso il popolo'.

L'avvicinamento al popolo significherebbe quindi una ripresa del pensiero borghese che non vuole perdere la sua egemonia sulle classi popolari e che, per esercitare meglio questa egemonia, accoglie una parte dell'ideologia proletaria (GRAMSCI, 2008, p. 820).

Se si concepisce il populismo sulla base di queste indicazioni, l'ispirazione populista, insomma, è ben evidente nel primo atto della commedia di Eduardo.

Napoli Milionaria! è la storia di Gennaro Jovine, un tranviere disoccupato, la cui moglie Amalia nel suo "basso" napoletano affinché la famiglia – costituita, oltre che da Gennaro, da una bambina, Rituccia, e due giovani, Maria Rosaria e Amedeo – possa sopravvivere nel corso della Seconda guerra mondiale pratica la borsa nera. La polizia fa un sopralluogo e Gennaro deve fingersi morto perché la merce, che Amalia nasconde sotto il letto, non venga scoperta. Secondo atto: in una Napoli liberata, ma a guerra non ancora finita, di Gennaro non si hanno più notizie, si sa solo che egli sta vivendo in prigionia; intanto Amalia, arricchitasi con il contrabbando, intrattiene con il giovane Errico "Settebellizze" quello che è un qualcosa di più di un rapporto d'affari e d'amicizia, ma che non arriva a essere un adulterio compiuto. Lo smarrimento della purezza morale contagierà anche i figli: Maria Rosaria perde la sua verginità con un soldato americano, mentre Amedeo diventa un ladro d'auto. Inaspettatamente Gennaro fa ritorno dalla sua prigionia. Quel che trova è l'intero vicolo in festa per il compleanno di "Settebellizze". Nell'allegria diffusa nessuno presta attenzione a Gennaro e ai suoi racconti delle traversie affrontate nel corso della prigionia. Gennaro lascia, allora, i invitati, per stare al fianco di Rituccia, seriamente malata. Terzo e ultimo atto. Amalia è disperata. La figlia è in fin di vita e, a causa del mercato nero che condiziona anche l'accesso ai medicinali, risulta impossibile reperire il farmaco che può salvare la vita a Rituccia. A fornire la medicina sarà il ragioniere Spasiano, che Amalia, praticando il contrabbando, ha ridotto in povertà. L'opera si conclude, al termine di uno scambio di battute di intensa drammaticità, con le parole di Gennaro "ha da passà 'a nuttata".

Nella pièce la Napoli messa in scena è quella delle classi popolari. Gennaro è un tranviere disoccupato e la moglie si arrangia come può con la borsa nera. Errico "Settebellizze" è un tassista rimasto senza lavoro e il figlio di Gennaro, Amedeo, è un operaio del gas. Ma c'è anche la Napoli dei ceti medi: Spasiano, il brigadiere Ciappa che conduce il sopralluogo, il medico. Eppure, il primo atto si svolge tutto nel "basso" di Amalia. Il che è indicativo di quanto, fin dal principio, l'angolazione da cui gli eventi muovono sia di scoperta subordinazione. La didascalia che apre la pièce rimarca la natura anche culturale di questa condizione d'inferiorità, specificando che l'ambientazione è "O vascio 'e donn'Amalia Jovine". Come nota Anna Barsotti, "in nessun'altra delle commedie precedenti e in nessun'altra delle successive troviamo una didascalia in dialetto" (BARSOTTI, 2003, p. 89). Vista a partire dal sottosuolo della miseria, la Napoli del 1943, prossima alla liberazione ma ancora massacrata dai bombardamenti, potrebbe dare luogo a scene di crudo realismo, di spietata drammaticità. Nel descrivere la Napoli dei bassi, la Napoli "plebea" di quelle settimane, Curzio Malaparte nel romanzo *La pelle* rappresenta la liberazione del capoluogo campano città come un evento che porta alla luce l'orrore straziante della fame e della disperazione vissuti dal popolo partenopeo. Nel dare voce a quella degradazione fisica e morale, sia pure in un romanzo così discutibile, reazionario e di maniera,

Malaparte tocca talora accenti che oscillano tra certo espressionismo e certo naturalismo freddamente documentario, come quando registra il passivo peregrinare dei miserabili prostrati dalla guerra:

Quando soffia lo scirocco, la pelle umana trasuda, gli zigomi luccicano nelle facce madide di opaco sudore, dove una negra peluria sparge un'ombra sudicia e molle intorno agli occhi, alle labbra, agli orecchi [...] La gente cammina in silenzio, come oppressa da una segreta angoscia, e i bambini passano lunghe ore seduti per terra, senza parlare, rosicchiando una crosta di pane, o qualche frutto nero di mosche” (MALAPARTE, 1997, p. 1016).

Spigolosità desolate e impietose si incontrano anche, benché declinate in chiave più memorialistica, in *Napoli '44* di Norman Lewis, ufficiale inglese entrato nel 1943 a Napoli con la Quinta Armata:

Napoli odora di legno bruciato. Ovunque macerie – che in alcuni casi ostruiscono completamente le strade –, crateri di bombe e tram abbandonati. [...] La grande sete collettiva di questi ultimi giorni è stata tale che, ci hanno detto, la gente ha provato a cucinare con l'acqua di mare (LEWIS, 1993, p. 32).

Anche il primo atto di *Napoli milionaria!* parla della distruzione e della fame, ma non nei termini di Malaparte e Lewis. Non ci si trova di fronte alla distruzione e alla fame nella loro autenticità, lacerante e tragica: “la Napoli descritta con amarezza da Eduardo nella sua commedia del '45”, lo ha osservato uno studioso brillante quale Ferdinando Taviani, “pare ben lontana dalle atrocità, dalla fame, dalla corruzione morale che in realtà l'avevano investita” (TAVIANI, 1995, p. 141). De Filippo qui fa ancora, in parte, del teatro “umoristico” e le asperità della vicenda evocata si stemperano nel macchiettismo di alcuni singoli personaggi. Gennaro, ad esempio, è il tipo del popolano ingenuo e sciocco, mentre Amedeo è il giovane svogliato e fannullone. Si tratta di caratteri antichi, che appartengono alla tradizione del teatro napoletano; caratteri che Eduardo ha già sfruttato ampiamente in precedenti testi, basti pensare solo al protagonista di *Natale in casa Cupiello* e a suo figlio Tommasino. Il registro farsesco che condiziona il primo atto di *Napoli milionaria!* prende corpo dalle debolezze e dai vizi di Gennaro e di Amedeo. La fame c'è, è molta; eppure il cibo è scarso a causa della guerra. Il che spinge Gennaro e Amedeo a scontrarsi. Ma il tono del loro conflitto non è drammatico, è ridicolo. Essi litigano per un piatto di maccheroni, un piatto che Amedeo aveva tenuto in serbo per il giorno seguente e che Gennaro, nella notte, ha mangiato di nascosto:

AMEDEO [...] E 'e maccarune mieie addó stanno?
 MARIA ROSARIA E io che ne saccio?
 AMEDEO (*fuori di sé*) Io aieressera nun m' 'e mangiaie apposta pe' m' 'e mangià stamatina... (*Sospettoso, guardando la cameretta di Gennaro*) Chi s' 'ha mangiate? Papà, v' 'avísseve mangiate vuie?
 [...]
 GENNARO (*Col tono di chi è convinto di avere ragione*) Oh! Tu che vuó?! Io non mi ricordo. 'E mieie... 'e tuoie... Si salvi chi può!
 AMEDEO Ma io nun me faccio capace... Vuie magnate 'e notte? Ve susíte apposta?
 GENNARO (*spazientito*) Oini', tu quanto si' succiante! Tu quant'anne vuó campà? Me soso apposta! He 'a vedé cu' che piacere me so' susuto, stanotte... L'allarme nun l'he sentuto? Doie ore e mmezza 'e ricovero. So' turnato 'a casa con un freddo adosso... Non potevo dormire, pe' 'via di un

poco di languidezza di stomaco... me so' ricurdato ca ce stéveno duie maccarune rimaste: putevo sapé 'e che erano? Chille erano tale e quale 'e mieie!
 AMADEO Erano tale e quale? Io mo aggia ji' a ffaticà, ce vaco diuno? (DE FILIPPO, 1995, p. 20-21)

Gennaro è un personaggio stravagante e buffo. Quando parla di politica nessuno lo prende sul serio. I suoi monologhi sui disegni di legge che ha in mente appaiono poco più di una divertente bizzarria:

ERRICO Salute! (*I presenti fanno eco al saluto*). Don Genna', fateci sentire questo disegno di legge!
 GENNARO (*secco*) Vuie ve site venuto a piglià 'o ccafé? Pigliatello e ghiatevenne.
 PEPPE Ma pecché nun putimmo sèntere?
 AMALIA (*impaziente, verso la "vinella"*) He fatto stu ccafé?
 MARIA ROSARIA (*dall'interno*) Duie minute.
 ERRICO (*a Gennaro*) Dunque?
 GENNARO E dunque... Il mio disegno di legge... [...]
 ERRICO (*convinto*) Ma na cosa svelta nun se po' fa?
 GENNARO Un momento. Sto parlando.
 PEPPE Don Genna', io nun tengo pacienza. E quann' a' gente parla assaie, nun ve pigliate collera, me scoccio e me ne vaco (DE FILIPPO, 1995, p. 27-28).

Il finale d'atto è emblematico: Gennaro deve mettere la maschera e fare – pirandellianamente – la commedia nella commedia, fingendosi morto per non essere arrestato insieme alla sua famiglia. Il brigadiere Ciappa, informato delle attività illecite praticate nel basso in cui vive Gennaro, svolge infatti un sopralluogo. Ed ecco che Gennaro, affinché i prodotti da contrabbandare nascosti sotto il letto da Amalia non vengano scoperti, recita la parte del morto, circondato da familiari piangenti. E lo fa fino in fondo, con insistenza, continuando anche sotto l'esplosione delle bombe a fingersi cadavere:

CIAPPA (*mentre i tonfi si susseguono cupi, sinistri e ormai più vicini – con apparente calma, sempre parlando a Gennaro*) Chesta bomba ha da essere cchiú vicina... Se sentono pure gli apparecchi... Cheste so' mitragliatrice... (*un tonfo piú prossimo e piú violento*). Ah! Ah! E si cade na bomba ccà ncoppa stammo frische. Cheste nun so' ccase, so' sfogliatelle! [...] Sicché tu si' muorto overamente: e comme muorto 'e bombe nun te fanno impressione... (*Gennaro non batte ciglio*) Si' nu muorto capetuosto! [...] Bravo! Overamente bravo! Tu nun si' muorto, 'o ssaccio. Ne so' sicuro. Sott' o' lietto tiene 'o contrabbando. Ma nun t'arresto. È sacrilegio a tuccà nu muorto, ma è cchiú sacrilegio a mettere 'e mmane ncuollo a uno vivo come a te. Nun t'arresto [...].
 GENNARO (*pur cedendo, mette Ciappa sull'avviso dell'amor proprio ove mai "la parola d'onore" non venga mantenuta. Parla*) E allora si m'arrestate site na carogna!
 CIAPPA (*soddisfatto di aver capito il gioco fin dall'inizio e di non essersi sbagliato, mantiene la sua parola*) 'A parola è una: nun t'arresto. Ma ricòrdate ca io nun so' fesso! [...] (*con gesto largo, spagnolescamente generoso*) Signori, a tutti [...].
 AMALIA A servirvi brigadiè... Na tazzulella 'e cafè?
 CIAPPA No, grazie, m' 'aggia pigliato (DE FILIPPO, 1995, p. 45-46).

Gennaro è salvo. Il brigadiere Ciappa non lo arresta né gli requisisce la merce nascosta. Andrea Bisicchia rimarca di questo finale d'atto, classificandoli come elementi drammaturgici di grande respiro, "l'impossibilità ed anche il coraggio di Gennaro, la rabbia, ma anche l'ammirazione di Ciappa" (BISICCHIA, 1982, p. 70). Sull'ammirazione di Ciappa vale la pena soffermare la nostra attenzione, anche perché è proprio a questa ammirazione che Puglisi ha dedicato alcune tra le più dense pagine del suo studio sul populismo nella drammaturgia di De Filippo (PUGLISI, 2001, p. 98-103).

Ciappa, a tutti gli effetti, compie un atto di clemenza verso Gennaro e per questo Puglisi lo definisce un “personaggio non privo di sfumature di umana comprensione e generosità” (PUGLISI, 2001, p. 102). È Ciappa che evita a Gennaro quell’arresto e quel sequestro dei beni da contrabbandare che rappresenterebbe la rovina dell’intera famiglia. Nondimeno, è opportuno ricondurre l’umanità e la benevolenza del brigadiere entro il loro giusto contesto. Continuando nella sua interpretazione, Puglisi tocca il cuore del problema, mettendo in rilievo il fatto che la messa in scena di Gennaro non ha semplicemente a che fare con il teatro nel teatro, ma rinvia a qualcosa di meno genericamente letterario e di più strettamente ideologico: al rapporto tra società civile e società politica. Non lo dice in questi precisi termini, ma è questa la sintesi del suo ragionamento. Scrive Puglisi, riferendosi all’atteggiamento di Ciappa di fronte al finto morto Gennaro:

Se vi fosse un pieno inganno, quello del brigadiere sarebbe solo un errore, un incidente del mestiere, e non si esprimerebbe in questa “teatrata” napoletana, comica e torva allo stesso tempo, quello che in sostanza vi è rappresentato: l’affermazione e la conservazione di uno statuto speciale per la città, la tolleranza dello Stato in nome della questione sociale e delle qualità dei napoletani (PUGLISI, 2001, p. 102).

Che Puglisi prenda in esame il dispositivo metateatrale della scena Gennaro-Ciappa non limitandosi a interpretarlo in un’ottica esclusivamente drammaturgico-formale, ma riportandolo sul terreno dell’ideologia è una manovra critica avveduta. Ciò che va valutato con attenzione è la mossa successiva di Puglisi, le conclusioni a cui perviene. Puglisi individua nel dialogo tra Gennaro e il brigadiere due realtà sociali distinte: lo Stato da una parte (Ciappa) e il mondo della Napoli popolare (Gennaro), con la sua cultura, la sua atavica indigenza, dall’altra. Il che è vero, ma non fino in fondo. Ed è proprio qui che sta uno degli snodi più sottili e penetranti di *Napoli milionaria!*.

Ma andiamo per ordine. Consideriamo intanto chi è Ciappa. Egli è un brigadiere fascista, un funzionario del governo che è al potere e che ha voluto la devastante guerra che sta distruggendo, insanguinando e affamando il Paese. Per quanto possa risultare indulgente, Ciappa per il modo in cui agisce e per il modo in cui mostra di pensarla non pratica affatto, come Puglisi scrive, “la tolleranza dello Stato in nome della questione sociale e delle qualità dei napoletani”. Quello che pratica è, semmai, la violenza del potere statale per arginare la questione sociale. Certo, i modi, l’atteggiamento e gli atti di Ciappa sono tutt’altro che violenti. E perché allora tirare in ballo la violenza? La coercizione di cui parliamo è di tutt’altro genere.

Partiamo da due didascalie della commedia. La prima: Ciappa è sul punto di interrompere la finta veglia e Amalia

(lo ferma con un gesto disperato). No, brigadié! (Gli si aggrappa alle ginocchia, sciolta in lacrime. A questo punto l’attrice dovrà raggiungere l’attimo più straziante e drammatico, senza venatura di caricatura, un po’ per perfezione della finzione che raggiunge sempre il nostro popolo e un po’ pure perché il pericolo è grosso) (DE FILIPPO, 1995, p. 42-43).

Arriviamo ora alla seconda didascalia. Ciappa viene presentato come un poliziotto che “*conosce il fatto suo. La pratica e l’aver conosciuto durante la sua carriera uomini e cose gli hanno temprato l’anima. Egli sa benissimo che, specialmente a Napoli, in certi determinati casi, bisogna chiudere un occhio*” (DE FILIPPO, 1995, 41). È naturale riandare ai *Quaderni*, dove Gramsci sintetizza con incisività il suo punto di vista sulle relazioni tra Stato (società politica) e società civile, teorizzando che

la supremazia di un gruppo sociale si manifesta in due modi, come “dominio” e come “direzione intellettuale e morale”. Un gruppo sociale è dominante dei gruppi avversari che tende a “liquidare” o a sottomettere anche con la forza armata ed è dirigente dei gruppi affini e alleati. Un gruppo sociale può e anzi deve essere dirigente già prima di conquistare il potere governativo (è questa una delle condizioni principali per la stessa conquista del potere); dopo, quando esercita il potere e anche se lo tiene fortemente in pugno, diventa dominante ma deve continuare ad essere anche “dirigente” (GRAMSCI, 2008, p. 2010-2011).

Dal piano generale e teorico passiamo allo specifico di *Napoli milionaria!*. Si può comprendere così che tra l’anima temprata di Ciappa, il suo chiudere un occhio e la perfezione della finzione raggiunta da Amalia – alla quale il fatto di essere una popolana, e dunque avveza alla finzione folclorica, ha a sua volta “temprato l’anima” – esiste un legame. I due fatti sono complementari, giacché la tempra chiamata in causa è la manifestazione di un’egemonia culturale. È l’egemonia nazionale borghese esercitata sulle classi subalterne meridionali e ben protetta e compattata dalla corazza del dominio fascista dello Stato. Temprati Ciappa e Amalia lo sono sì, e in modo vistoso, dalla cultura dominante.

Ciappa è generoso, comprensivo, benevolo verso Gennaro e Amalia. Ma può essere altrimenti? La reazione di Ciappa è ovvia, poiché propria di un esponente dell’apparato statale fascista che ha davanti agli occhi, viva e lampante, la conferma del fatto che la supremazia sui subalterni è ancora forte, che – nonostante la guerra stia distruggendo politicamente lo Stato dominato dall’alleanza tra i capitalisti monopolisti settentrionali e i grandi latifondisti meridionali con l’appoggio dei ceti medi – il blocco predominante esercita ancora un’egemonia culturale su alcuni strati delle masse popolari. Quanto paternalismo fascista c’è nel comportamento di Ciappa! Ecco uno dei mille e mille esponenti dello Stato borghese corporativista del Ventennio che assolve un popolano che si comporta da popolano e non da persona culturalmente matura e pronta per contrastare con un’altra egemonia il morente Stato mussoliniano. Ecco uno dei tanti commessi della classe al potere che si guarda bene dall’arrestare un esponente degli strati subalterni privo di un’etica propria, ma ancora ben temprato nel rafforzare lo stereotipo del popolano partenopeo (stereotipo *violentemente* imposto, poiché affermato dall’apparato statale fascista, che per la politica culturale “di massa” aveva addirittura istituito un ministero apposta, il tristemente noto “Minculpop”) il quale, non potendo costruire una società altra, più giusta e culturalmente avanzata, vive alla giornata facendo innocue sceneggiate, tirate folcloristiche buone solo a strappare qualche piccolo, temporaneo vantaggio individuale. E, infatti, il coraggio di Gennaro che Ciappa ammira non è quello di saper tradurre i “disegni di legge” in militanza politica, ma quello mostratogli nel difendere la sua merce da contrabbandiere facendo una sceneggiata da teatrante da festa popolare. Sia chiaro, la dinamica egemonica appena esposta non viene dichiarata, nei termini descritti,

né da Ciappa né da Gennaro. Ma la funzione culturale dei comportamenti di Ciappa e di Gennaro e il significato ideologico della messinscena-farsa-assoluzione sono evidentemente gramsciani.

In questo primo atto, insomma, Ciappa e Gennaro risultano interdipendenti, anche se il secondo è ovviamente subordinato al primo. E in modo simile, integrate, unite in un insieme organico – e non distinte, con buona pace di Puglisi – appaiono società civile e società politica.

La messa a nudo del populismo e il nazionale-popolare

E veniamo a un altro personaggio, il ragioniere Riccardo Spasiano. Se nell'atto di apertura il rappresentante della piccola borghesia statale che acquista centralità è il brigadiere Ciappa, in questo secondo atto è Spasiano a svolgere un ruolo altrettanto importante. Fin dall'inizio della commedia egli viene presentato come un cliente di Amalia, con un posto sicuro da ragioniere e alcune case di proprietà, condizione che gli consente una vita agiata. In questo secondo atto la sorte di Spasiano inizia a cambiare, a causa del prosperare delle attività di illecita compravendita di Amalia, che lo impoveriscono, da cliente, ogni giorno di più. Spasiano, tuttavia, esercita una funzione cruciale in un momento ben preciso. Quando cioè anch'egli riproduce il discorso dominante del populismo fascista.

Ecco l'avvio della narrativa egemonica, frequentata dal ragioniere nel momento in cui ha l'urgenza di chiedere ad Amalia (e a "Settebellizze" che, senza parlare, le sta accanto) un po' più di tempo per ripagarle un debito, senza doverle cedere una delle sue case:

RICCARDO (*sincero*) Non ho potuto. Credete a me, non ho potuto. E poi speravo che vi foste immedesimato della posizione (*Implorando*). Fatemi questa grazia... (*I due non rispondono. Riccardo ha un attimo di smarrimento; quasi parlando a se stesso*). Si cambia casa, è una parola... Si cambiava casa con facilità... Perché, anche se si andava ad abitarne una più brutta, più meschina, uno ce ieva cu' piacere... Perché in fondo la vera casa era un poco tutta la città... (*Come ricordando un'epoca felice*). La sera si usciva... S'incontrava gente calma, tranquilla... Si scambiavano sorrisi... saluti... C'era quella sensazione di protezione scambievole. Certe volte uno pure se si voleva divagare un poco, senza spendere soldi, usciva per vedere come erano aggiustate le vetrine... Senza invidia... Senza rancore... Uno vedeva un oggetto... Diceva: quanto è bello! E faceva tutto il possibile per conservare i soldi e poterlo acquistare, nei limiti delle proprie possibilità... Cambio casa... Oggi che solamente in casa propria uno si sente un poco protetto... Oggi che non appena metti il piede fuori di casa tua, ti sembra di trovarti in una terra straniera (DE FILIPPO, 1995, p. 59-60).

All'inizio del monologo che abbiamo finito di citare Spasiano, affermando "speravo che vi foste immedesimato della posizione", resta sorpreso dal fatto che Amalia non lo segua, che non si muova, a sua volta, all'interno delle coordinate tracciate dal sistema egemonico da lui evocato e riprodotto e al quale aderisce senza porsi il problema della veridicità o meno di tale narrazione. Si tratta di una visione apparentemente interclassista a cui, per chi la condivide, è naturale che i ceti popolari aderiscano. Ma Amalia non si è minimamente immedesimata "della posizione" e non intende in alcun modo farlo (si noti come l'italiano del ragioniere, di solito piuttosto corretto, benché spesso venato da inclinazioni dialettali, vacilli qui vistosamente).

Amalia è del tutto consapevole che il discorso populista che il ragioniere prende per vero è una totale mistificazione. Non crede affatto che tra il ceto medio e le classi popolari e subalterne la differenza sia solo di quantità, che lo scarto sia dovuto unicamente a possibilità che in un caso sono più estese e nell'altro più limitate. Amalia non cade nelle insidie del punto di vista disciplinare e uniformante articolato dal blocco storico al potere e sa che tra i due raggruppamenti sociali la differenza è ben altra. È una diseguaglianza essenziale, di qualità. La donna, rivolta a Spasiano, decostruisce l'architettura interclassista del discorso di quest'ultimo, sapendo bene, per averlo provato sulla propria pelle, che non c'è nulla di lirico nel potere usufruire entro "i limiti delle proprie possibilità" dei beni necessari a vivere:

Ma pecché, quanno dint' a casa mia simme state diune, simme venute addu vuie? (*convinta e vendicativa*). 'E figlie mie nun hanno sofferto 'a famma? Nuie, quanno vuie teniveve 'o posto e 'a sera ve faciveve 'e passeggiate a pierdere tempo nnanze 'e vetrine, mangiàvemo scorze 'e pesielle vullute cu nu pizzeco e sale, doie pummarole senza grasso... (DE FILIPPO, 1995, p. 60).

Amalia conosce a perfezione il punto di vista subalterno e sa che, diversamente da quanto vogliono far credere il populismo e il paternalismo fascista, esso è incompatibile, per le radici materiali ed economiche da cui sorge, con la prospettiva dominante, legata a una collocazione ben diversa all'interno dei rapporti di produzione. E questo punto di vista Amalia lo manifesta vigorosamente – è la prima volta che ciò avviene nella commedia – con parole che non sfigurerebbero certo ne *La pelle* o in *Napoli '44*. Solo che ora, in questo secondo atto della pièce, Amalia non è più una popolana. Fare la commerciante la sta arricchendo e Amalia ora – consapevole del fatto che tra la condizione di donna del popolo e quella di venditrice che sfrutta con profitto il sistema borghese e grazie a esso riesce a salire nella scala sociale la distanza che esiste è enorme – rifiuta il punto di vista dominante per rinchiudersi nella cieca difesa dei propri interessi corporativi di una piccola borghese di nuovo conio e non certo per contribuire alla costruzione di una visione del mondo più democratica e giusta.

Ma durerà poco. Gennaro fa ritorno dalla sua prigionia e tutto cambia. La ricomparsa di Gennaro è il sigillo dell'incomunicabilità tra quello che la sua famiglia è diventata (un nucleo di commercianti e piccoli proprietari di immobili), anche a livello di concezione del reale (l'individualismo più egoista), e ciò che lui, ancora tragicamente subalterno, scampato a un massacro disumano, è e sa del mondo. Nel terzo atto ha luogo la rivincita di Gennaro. Quest'ultimo si trova davanti una moglie che vive nel culto dell'etica dell'arricchimento, una figlia che si dà a soldati stranieri, un figlio che sta per dedicarsi al furto e la figlia minore, trascurata da una madre troppo presa dagli affari, che sta per morire. Il quadro è desolante. Eppure Gennaro esce da questo contesto e lo cambia. Il Gennaro del terzo atto, però, non è più il Gennaro che fa, come direbbe Puglisi, la "teatrata". Non c'è più nulla di folclorico nei suoi comportamenti, nel suo modo di fare. Gennaro ha vissuto la Seconda guerra mondiale dall'interno. È stato fatto prigioniero e ha visto e provato orrori e sofferenze. Il che gli ha permesso di elaborare un sapere e un'etica e di esercitare un'egemonia.

A differenza di quanto realizzato nel primo atto, qui De Filippo non ricorre più a risorse della drammaturgia popolare napoletana¹⁰, facendole convergere nel “folclorismo”, in quel concentrato di idee, principi e concezioni, di modi di vedere e sentire il mondo che “rispecchiano condizioni di vita passata e quindi conservativi e reazionari” (GRAMSCI, 2008, p. 2313). Optare per una chiave folcloristica avrebbe significato dover ricorrere a uno stile convenzionale, stereotipato, costruito su cliché e luoghi comuni, pervasi dalla “concezione del mondo’ di determinati strati della società, che non sono toccati dalle correnti moderne di pensiero” (GRAMSCI, 2008, p. 89).

Eccoci così arrivati al nazionale-popolare. Quando Gramsci, nei *Quaderni*, ne parla, lo fa avendo in testa il superamento, dal punto di vista culturale e ideologico, della fase localistica del processo egemonico condotto delle classi subalterne. Il nazionale-popolare elaborato da Gramsci è la premessa alla fase della direzione politica, economica e culturale da parte dei subalterni di un nuovo blocco storico di respiro nazionale. Gramsci definisce nei seguenti termini il “nazionale-popolare”:

In Italia il termine “nazionale” ha un significato molto ristretto ideologicamente e in ogni caso non coincide con “popolare”, perché in Italia gli intellettuali sono lontani dal popolo, cioè dalla “nazione” e sono invece legati a una tradizione di casta, che non è mai stata rotta da un forte movimento politico popolare o nazionale dal basso (GRAMSCI, 2008, p. 2116).

Rileva finemente Edoardo Sanguineti che per un verso “in negativo, ‘nazionale’ e ‘popolare’ vengono a opporsi all’ ‘individuale’, in una serrata polemica contro il soggettivismo estetico e culturale” (SANGUINETI, 2000, p. 204); di qui la tensione del “nazionale-popolare” verso “una ‘letteratura funzionale’ e ‘organica’” (SANGUINETI, 2000, p. 204). Ma la proposta culturale di Gramsci ha anche una *pars construens*:

Per altro verso, in positivo, il ‘nazionale’ e il ‘popolare’ designano la forma storicamente necessaria di un universale concreto, che supera ogni residuo municipale e folclorico, regionale e dialettale, così come supera ogni confine angustamente elitario e aristocraticamente riservato (SANGUINETI, 2000, p. 205).

Gramsci, insomma, battendosi contro nazionalismo e populismo, del nazionalismo e populismo intendeva conservare proprio, “nei modi in cui questi venivano coltivati e gestiti dalla cultura del

¹⁰ Anche la recitazione di De Filippo cambia. Se ne sono accorti – ovviamente più attenti al recitare in sé piuttosto che a un testo per loro di difficile accesso sul piano della comprensione del linguaggio – soprattutto i critici stranieri, recensendo *Napoli milionaria*. Ecco quanto racconta lo stesso Eduardo nel corso di un’intervista concessa nel 1962 ad Arrigo Levi: “A Varsavia avevano dato nel 54/55 in polacco *Napoli Milionaria!*, che ebbe grande successo; e la avevano recitata proprio con spirito folkloristico; quando hanno visto la mia, che è una cosa diversa, un lavoro messo in scena con la massima semplicità di mezzi di recitazione, per carità, con i gesti ridotti al minimo, qualcuno è rimasto disorientato. Il critico in questione diceva che il folklore non lo aveva ritrovato e che non aveva capito il mio lavoro” (LEVI, 2000, p. 142). Ecco quanto scriveva il critico polacco Szydowski: “E i protagonisti? In primo luogo De Filippo [...]. Tiene naturalmente il ruolo principale di Gennaro. Ha una faccia di marmo, il suo gesto e il movimento sono eccezionalmente sobri, è espressivo e naturale allo stesso tempo, libero e semplice”. E conclude: “il linguaggio cinematografico è naturalezza e spontaneità mentre quello teatrale è convenzionale. Confesso sinceramente che nel film mi affascina la verità assoluta, anche la banalità, mentre nel teatro preferisco la composizione, la vita filtrata attraverso l’arte, non citata testualmente. Nella rappresentazione di De Filippo l’acqua è acqua e cola sulla scena, il sapone è sapone e si schiuma sulla faccia di Gennaro prima di rasarsi” (SZYDOWSKI, 1962). Così, invece, Obzyna sul giornale “Express” il 3 maggio 1962 sulla rappresentazione di *Questi fantasmi!* tenutasi a Vienna: “La compagnia di De Filippo non fa dello stile teatrale come ad esempio la compagnia di Strehler del Teatro di Milano. Essa recita come gli italiani vivono: gente del popolo piena di temperamento che parla come più le è naturale pur non lasciando trapelare quanta precisione artistica si nasconda dietro tale spontaneità” (OBZYNA, 1962).

regime fascista, quanto poteva essere ritorto, strappandolo all'egemonia del potere, contro quel potere medesimo" (SANGUINETI, 2000, p. 205). Una cosa è certa:

soltanto intesi nella loro sostanza di antitesi strategiche nella battaglia contro la perversione storica dei concetti di 'nazione' e di 'popolo' il 'nazionale' e il 'popolare' di Gramsci manifestano il loro nocciolo di verità durevole e la loro legittimità teorica e pratica (SANGUINETI, 2000, p. 205).

Nel terzo atto è Gennaro a scandire il ritmo degli eventi, a condurli nella direzione che la sua moralità gli indica. Egli ha ora un'etica, un punto di vista proprio, costruito a partire dalle macerie di una civiltà, quella capitalista, suicida e a partire dalla sua appartenenza al gruppo dei dominati e non dei dominanti. Gennaro è uno dei tanti esponenti di quei raggruppamenti subalterni di Napoli, massacrati dalla violenza bellica e umiliati da secoli di oppressione, che hanno imparato, dalle proprie ferite, a guardare alla storia con dignità e capacità di riscatto. E che hanno imparato, per non essere più "popolino" ma popolo, a organizzarsi – ad organizzarsi anche politicamente attraverso le sue associazioni e i suoi partiti, provando a trasformare il Dopoguerra nel tempo irripetibile del cambiamento democratico: ma qui siamo già oltre lo specifico terreno di *Napoli Milionaria!* e ben dentro il più ampio contesto della storia d'Italia.

Si noti il cambio di paradigma prodotto dal rientro di Gennaro (e non si dimentichi, come abbiamo detto all'inizio, che anche il Dopoguerra italiano poggia su un cambio di paradigma):

Gennaro rientra in scena e immediatamente comincia a disfare la tela rovinosa che la donna ha tessuto. Se nel primo atto Gennaro era apparso del tutto subalterno alla moglie (come esemplificava in maniera epica il duello finale con il brigadiere), nel finale del secondo atto Gennaro comincia a marcare la propria differenza, a marcare con forza una identità e una opposizione. È ricomparso, dopo più di un anno, stremato dalla fame, ma rifiuta di mettersi a tavola, nel grande cenone di festeggiamento. Dichiara di non avere appetito e di voler piuttosto stare accanto alla figlioletta malata. Continua a praticare l'autoisolamento che abbiamo colto fin dal primo atto, ma lo rovescia di direzione, lo carica di uno spessore polemico e aggressivo che quello non aveva. La sua autoemarginazione non è più solitaria, individualista, come nel primo atto, ma è partecipativa, solidale con l'anello più debole del clan, con la figlioletta di cinque anni ammalata a morte. E, così facendo, Gennaro si pone come un polo di aggregazione formidabile all'interno del gruppo slabbrato e sfasciato (ALONGE, 2002, p. 77).

Le relazioni tra i singoli personaggi si rovesciano. A cominciare dal rapporto con Ciappa: il brigadiere diventa, da un punto di vista etico, subalterno al primo. Ciappa, quando Amedeo sta per prendere parte a un furto, esita prima di arrestare quest'ultimo, sembra incerto ed è Gennaro che lo autorizza a farlo. Anche il tipo di legame con Amalia si modifica. E si modifica nel momento in cui l'etica della solidarietà di Gennaro è condivisa anche da Spasiano – non più piccolo borghese, ma salariato senza più proprietà e dall'angosciato presente –, il quale cederà gratuitamente la medicina di cui Rituccia ha bisogno. Dal sistema che lei stessa ha contribuito a rafforzare – il mercato nero, che l'ha arricchita, ma che ha anche determinato la scomparsa dalle farmacie cittadine del farmaco necessario a evitare la morte di Rituccia – Amalia viene travolta e si trova a un passo dal perdere la figlia. È l'etica di Gennaro, che emerge secca e dura nel suo teso monologo finale a fare in modo che Amalia prenda coscienza che il suo affarismo e il suo culto dell'egoismo individuale, del guadagno facile a spese altrui,

al di là di qualche temporaneo beneficio, ha prodotto solo miseria morale e morte. Sarà, questa, anche l'etica dei subalterni in carne e ossa, in marcia sul palcoscenico della storia, che – svincolatisi dal populismo – si organizzano per costruire una società nuova e migliore, a indicare il cammino verso un Paese nuovo, che avrà una Repubblica, una Costituzione e uno Stato in cui dell'individualismo, del populismo e del paternalismo fascista e regio non dovrà restare nessuna traccia.

Riferimenti Bibliografici:

AGOSTI, Aldo. *Togliatti: un uomo di frontiera*. Torino: Utet, 2003;

ALONGE, Roberto. "Napoli milionaria!", ovvero *Strindberg nei bassi di Napoli*. In: ORTOLANI, Silvia (a cura di). *Sabato, domenica e lunedì. Eduardo De Filippo: teatro, vita, copione e palcoscenico*. Roma: Bulzoni, 2005. p. 71-81;

ASOR ROSA, Alberto. *Scrittori e popolo*. Roma: Samonà e Savelli, 1965;

BARSOZZI, Anna. *Eduardo*. Torino: Einaudi, 2003;

BISICCHIA, Andrea. *Invito alla lettura di Eduardo*. Milano: Mursia, 1982;

DE FILIPPO, Eduardo. *Napoli milionaria!*. In: _____, *Cantata dei giorni dispari*. Torino: Einaudi, 1995. p. 14-98;

GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del carcere*. Torino: Einaudi, 2008;

LEVI, A. *Eduardo De Filippo parla del suo viaggio oltre cortina*. In: DI FRANCO, Fiorenza. *Eduardo*. Roma: Gremese, 2000;

LEWIS, Norman. *Napoli '44*. Milano: Adelphi, 1993;

MALAPARTE, Curzio. *La pelle*. In: _____, *Opere scelte*. Milano: Mondadori, 1997. p. 965-1329;
Obzyna, Gertrude. *Ci rivediamo da Filippo*. In: "Express", 3 maggio 1962 (recensione senza indicazione di pagina, tradotta dal tedesco in italiano per Eduardo De Filippo e conservata nell'archivio dell'Associazione Voluptuaria-Archivio Eduardo De Filippo);

PUGLISI, Angelo. *In casa Cupiello: Eduardo critico del populismo*. Roma: Donzelli, 2001;

SANGUINETI, Edoardo. *Letteratura e vita nazionale*. In: _____. *Il chierico organico*. Milano: Feltrinelli, 2000. p. 198-206;

SASSOON, Donald. *Togliatti e la via italiana al socialismo*. Torino: Einaudi, 1980;

Szydowski, Roman. *Neorealismo italiano sulla scena*. In: "Trybuna Ludu", 24 maggio 1962 (recensione senza indicazione di pagina, tradotta dal polacco in italiano per Eduardo De Filippo e conservata nell'archivio dell'Associazione Voluptuaria-Archivio Eduardo De Filippo);

TAVIANI, Ferdinando. *Uomini di scena, uomini di libro*. Bologna: Il Mulino, 1995.

LUGAR, ESPAÇO, TERRITÓRIO
MÁFIA E SICÍLIA: ESPAÇOS TRAÇADOS NAS OBRAS DE LEONARDO SCIASCIA.

MARIA AMELIA DIONISIO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

La Sicilia raccontata è sempre gialla e rugosa. Secca, corrota e caldissima. Non piove mai nella Sicilia raccontata. E l'inverno stenta ad arrivare.

Serena Maiorana

A Sicília, ilha situada ao sul da Itália, é uma pequena porção de terra que incita e encanta escritores e estudiosos da cultura italiana, oriundos ou não daquele território. Sua história, tradições e crenças regem o povo siciliano que ainda hoje, mesmo com as mudanças trazidas pelo desenvolvimento de nosso tempo, continua marcado por elementos do passado arraigados dentro da sociedade. Leonardo Sciascia, Luigi Pirandello, Giovanni Verga, Elio Vittorini, Andrea Camilleri, entre outros escritores de ontem e de hoje, procuraram e procuram narrar episódios e histórias as quais demonstram a importância daquele espaço e de tudo o que está inserido nele: a conformação geográfica, a política, a igreja, a cultura e até mesmo os habitantes. De fato, nas obras dos escritores insulares, é possível identificar e percorrer partes da história da Sicília, as revoltas do século XIX, os anos que precedem o fascismo, chegando até a consolidação da máfia na Itália republicana.

Leonardo Sciascia nascido em Racalmuto, província de Agrigento situada no interior da Sicília, é um dos escritores mais emblemáticos da segunda metade do século XX. Foi uma figura atuante no cenário italiano como político, intelectual, escritor e cidadão. Como político atuou dentro do conselho municipal da cidade de Palermo e posteriormente foi eleito para o parlamento europeu, dedicando-se ao combate dos crimes ligados a máfia e ao terrorismo. Com uma escrita singular, Sciascia propôs, através da escolha do gênero policial, dar a seus personagens a consciência de uma vida repleta de contradições e contra-sensos, indagando o atraso no desenvolvimento social do sul do país. E ele encontra nesse gênero uma forma de trabalhar com as ideias de verdade e justiça, eternas buscas do escritor.

Ecco perché utilizzo spesso il 'discorso' del romanzo poliziesco, questa forma di resoconto che tende alla verità dei fatti e alla denuncia del colpevole, anche se non sempre il colpevole si riesce a trovarlo. Arrivo persino a pensare che oggi una sola cosa mi farebbe piacere. Si ricorda che cosa diceva Malraux di Faulkner? Che questi aveva realizzato "l'intrusione della tragedia greca nel romanzo poliziesco". Si potrebbe dire di me che ho introdotto il dramma pirandelliano nel romanzo poliziesco! (PADOVANI, 1979. p. 87-88)¹¹

A racionalidade dos romances policiais possibilita ao escritor descrever e tecer os meandros e ambientes característicos de uma terra dominada por um poder invisível aos olhos, mas vivo na

¹¹ “Eis o porquê sempre uso o ‘discurso’ do romance policial, essa forma de relato que tende à verdade dos fatos e a denúncia do culpado, ainda que nem sempre se consiga achar o culpado. Chego até mesmo a pensar que hoje somente uma coisa me daria prazer. Recordar-se o que disse Malraux de Faulkner? Que esse havia realizado a ‘intrusão da tragédia grega no romance policial’. Pode-se dizer de mim que introduzi o drama pirandelliano no romance policial!” (Tradução nossa)

consciência dos habitantes, a máfia. Esse poder, que surge após a unificação dos estados na tentativa de formar uma nação, em 1861, aparece como uma alternativa à população que acreditou ser um Estado unificado a solução de seus problemas. O grupo (ou grupos) passa então a ser a autoridade local configurando leis, condutas e dando “proteção” ao povo que se via tão carente. “O respeito à família, o pacto de silêncio, a política de apadrinhamento e a *omertà*¹² são mitos sagrados para o povo siciliano”. (PALMIERI, 2010, p.3).

Para demonstrar e discutir sobre esses espaços selecionamos as obras *O dia da coruja* (1995) e *Todo Modo* (1979) ambas publicadas originariamente em 1961 e 1974, respectivamente, sempre com a Sicília como pano de fundo, trata de questões como a máfia, a igreja e o Estado. A realidade regional, da qual a máfia faz parte, passa a ser um dos temas mais debatidos e assíduos em suas obras. Inserido no imbricado contexto da sociedade siciliana, o escritor tem um posicionamento crítico diante dessa rede invisível, a máfia, que opera na sociedade em diferentes níveis, agindo nos planos morais, psicológicos e sociais. É essa atitude de Sciascia como escritor que faz dele um intelectual, cujo trabalho não se restringe a uma esfera individual, mas a um todo que é a sociedade.

Retomando o gênero policial, Sciascia o considera o mais adequado para a construção de sua narrativa inquietante; suas tramas, caracterizadas pela obsessão da descoberta dos crimes, demonstram a busca frenética desse autor por valores aparentemente perdidos. Por meio de buscas jornalísticas e desenvolvendo um trabalho minucioso de pesquisa com fatos históricos, o autor utiliza esse gênero literário para demonstrar sua indignação com algumas mazelas da sociedade, como a condição do homem, e o poder exercido pela máfia, que muitas vezes substitui aquele oficial. Neste sentido, a construção do policial feita por Sciascia não mais da maneira clássica, pode ser considerada uma estratégia de escrita do autor para descortinar e, até, denunciar algumas questões sicilianas, delineando assim a importância do espaço em que vive.

Temos então a ideia de que a máfia, como um poder que atua paralela ou juntamente àquele oficial, não poderia ser retratada dentro de uma estrutura de gênero já moldada e canonizada pelos estudos literários, como a utilizada por Edgar Allan Poe (o citado *A carta roubada* de 1844) e Arthur Conan Doyle (o criador de Sherlock Holmes), caberia ao escritor a inovação, aquela feita por Carlo Emilio Gadda em seu *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana* o qual Sciascia considerava o melhor romance policial, no qual a solução do crime não se concretizava como observamos nas duas obras que serão apresentadas.

Essa mudança se dá para demonstrar uma nova configuração da sociedade, uma sociedade inscrita numa unidade caótica advinda de uma *cultura della crisi*¹³, na qual o desvendar de um mistério, a solução e a verdade não são mais possíveis. Esse novo modelo é vivido na Itália, país de Sciascia e Gadda, com uma carga intensificadora, já que vivenciam modelos de poder paralelo e autoritário. Por esses motivos o romance policial, à primeira vista, mostra-se não apenas como um pano de fundo para

¹² Lei do silêncio formada por um código de honra que proíbe informar crimes que sejam considerados como negócios pessoais das pessoas que nela estejam envolvidas.

¹³ “Cultura da crise” (Tradução nossa) Termo usado por muitos pesquisadores como o professor Natale Tedesco e o crítico Giuseppe Petronio.

que as histórias aconteçam, mas como parte integrante da própria história, essa formada por inúmeros caminhos, mas que não possuem uma saída.

Il “giallo” assunse così una forte carica politica e sociale, e Sciascia aprì la via a una lunga serie di romanzi attenti a studiare lo sviluppo in Italia di quella collusione tra politica e delinquenza che ha caratterizzato gli ultimi decenni, così come in America, negli anni Trenta Raymond Chandler aveva dato voce alla protesta morale per la collusione, nei nuovi grandi centri metropolitani dell’Est, fra politici, poliziotti, gangster.¹⁴ (PETRONIO, 2000. p. 227)

O dia da coruja é a estreia de Sciascia nesse gênero. A trama se desenvolve em uma aldeia na Sicília, onde um jovem italiano do norte, capitão dos carabinieri, vai aos poucos desvendando um assassinato ocorrido. A vítima, o presidente de uma pequena cooperativa de construção, recusara uma proteção que lhe fora oferecida. Salvatore Colasberna é atingido com dois tiros de *lupara*, numa manhã em uma praça pública. A lei do silêncio, parte do código de conduta, predomina e grande parte das pessoas que presenciou a cena desaparece e aquelas que ficam dizem nada terem visto. As buscas do capitão Bellodi irão conduzi-lo a uma rede de intrigas e de poderes, que não poderão ser combatidos apenas pela sua coragem.

Paolo Nicolosi, um cidadão sem ligações com a máfia, também é assassinado na mesma manhã. Por azar encontra um antigo amigo Diego Marchica, delinqüente, “prestador” de serviços à máfia, no instante em que Marchica acaba de assassinar Colasberna. Inquieto com o ocorrido, Marchica comenta com Pizzuco, seu aliado, que este encontro poderia incriminá-lo. Pizzuco, para ajudar seu amigo mata Nicolosi. O inesperado para eles é que, mesmo morto, Nicolosi pudesse entregá-los, pois antes de morrer havia deixando em um pedaço de papel o nome dos suspeitos, caso acontecesse algo.

O personagem de Bellodi inicia suas investigações, porém nem mesmo com a importância de seu cargo ele conseguirá causar alguma transformação naquela sociedade. Aliás, as ilusões de mudança alimentadas por visões e vivências continentais só se revelam frustrantes. “Realisticamente triunfa o modelo pior, embora exista a possibilidade duma consciência diferente.” (FRANCAVILLA, 2006, p.41). Neste trecho, Roberto Francavilla aponta para a inquietação do capitão diante da ciência dos fatos, da estagnação e da ausência de uma transformação dessa sociedade. Assim, tal questão, que, à primeira vista, é particular, passa a ser não apenas local; essa corrupção é geral, não se sabe mais se sua origem é siciliana, italiana ou até outra.

Já *Todo modo* se inicia com a narração, em primeira pessoa, de um famoso pintor cético, não nominado, que durante um passeio de carro se depara com uma placa que diz *Eremo di Zafer 3*¹⁵, provável referência a Zafferana Etnea cidade da província de Catania. Com a intenção de descansar, de fugir de uma vida que considera não autêntica circundado pelo mundo artístico, decide ir até o local. Ao adentrar o lugar acaba surpreendido por ver que na verdade aquela era uma espécie de pousada, onde

¹⁴ “O romance policial assume, assim, uma forte carga política e social, e Sciascia abre a estrada para uma grande série de romances atentos em estudar o desenvolvimento na Itália daquela colusão entre política e delinquência que caracterizou as últimas décadas, assim como na América, nos anos trinta, Raymond Chandler tinha dado voz ao protesto moral para a colusão, nos novos grandes centros metropolitanos do leste, entre políticos, policiais, gangster.” (Tradução nossa)

¹⁵ “Retiro de Zafer 3”.

todos os verões se reuniam padres, políticos, bancários e pessoas importantes de vários setores econômicos, que se dedicavam ali, a primeira vista, à um exercício espiritual.

Don Gaetano, padre e diretor do retiro, estabelece rapidamente uma ligação especial com o pintor através de discussões culturais e até filosóficas. Por um lado o protagonista o despreza pelo fato de que aquele “retiro espiritual” comandado por ele, na realidade, possui fins políticos e econômicos e, por outro lado, o admira pela sua inteligência e perspicácia. Rapidamente notamos que o pintor não terá a paz almejada. O primeiro homicídio acontece durante a reza do rosário, a morte do ex-senador Michelozzi, um honorável, presidente da *Furas*, considerado de ética integral tido como generoso (financeiramente). Várias perguntas surgem: “Chi è? Ma che è successo? Ma come? Gli hanno sparato? Chi a sparato?”¹⁶ (SCIASCIA, 1979, p. 194) Todos parecem saber, menos Dom Gaetano e o pintor protagonista.

Para investigar o crime a polícia é solicitada, Scalambri, *il procuratore*¹⁷, ex companheiro de escola do pintor juntamente com o delegado irmão na tentativa de juntar pistas, porém o protagonista e o padre se mostram sagazes ao captar sinais e elementos que depois são lançados de forma velada pelos próprios personagens na tentativa de compreenderem a situação, enquanto aqueles chamados para fazer a justiça se mostram servís a hipocrisia dos ditos homens de poder. Após a primeira morte outra se segue a do advogado Voltrano, que cai misteriosamente da sacada do seu quarto no oitavo andar.

Porém, a história segue sem indicações precisas ou pistas que possam dar, a nós leitores, as respostas das perguntas formuladas a partir da primeira morte e que novamente são lançadas quando de forma imprevista Don Gaetano é encontrado morto em um velho moinho com uma pistola ao lado de seu corpo. “Gaetano era stato ucciso o era morto di morte naturale”¹⁸ (SCIASCIA, 1979, p. 257), se perguntavam todos. Mas o narrador nos responde afirmativamente: “Era stato ucciso.”¹⁹ (SCIASCIA, 1979, p. 257) Por não encontrar motivos a polícia arquiva o caso. A obra é cheia de motivos e indícios, mas esses, obviamente, são apresentados de forma mais literária do que policial.

Alguns desses indícios podem ser encontrados na estrutura da obra. Um deles comum, aos dois romances, é a desconstrução do próprio gênero policial: as mortes acontecem, mas em uma primeira leitura faltam os motivos; existem os culpados que são réus confessos, mas acabam impunes pela justiça oficial; os protagonistas conseguem compreender todos os fatos acontecidos, mas acabam não revelando aos leitores que terminam sempre confiando no que é narrado.

A descrição dos ambientes será mais um elemento que irá contribuir na composição do mosaico de provas. As cenas de *O dia da coruja* se passam em uma praça, como já visto, na cadeia, lugar em que o delinqüente Diego Marchica passa uma parte de sua vida, e também no posto de trabalho do capitão e do marechal.

¹⁶ “Quem é? Mas o que aconteceu? Mas como? Dispararam contra ele? Quem disparou?” (Tradução nossa)

¹⁷ Na Itália o procurador advindo da Procuradoria da República possui poderes de juiz e é enviado para fazer as investigações preliminares de um crime.

¹⁸ “Gaetano foi morto ou morreu de morte natural.” (Tradução nossa)

¹⁹ “Foi morto.” (Tradução nossa)

O comando de Companhia estava localizado num velho convento: planta retangular, e em cada lado duas fileiras de quartos divididos por um corredor, uma fileira com as janelas que davam para o pátio, e a outra com as janelas que se abriam sobre a rua. A esta construção bastante harmoniosa, as preocupações de governo do siciliano Francesco Crispi e do mais atribulado dos seus ministérios haviam acrescentado outra, sem graça, disforme, que tentava copiar em proporções mais modestas o desenho da primeira [...]. (SCIASCIA, 1995, p. 61-62)

Em *Todo modo* o ambiente será no interior do retiro que funcionava em uma construção a qual o modelo fazia alusão a um prédio militar, similar a uma prisão, um campo de concentração com uma espécie de cripta subterrânea, uma cozinha quente que para o pintor lembrava o inferno, “un casermone di cemento orridamente bucato da finestra strette e oblunghe [...] dunque l’eremo era ormai quella mostruosa costruzione”.²⁰ (SCIASCIA, 1979, p. 145)

A essas informações pode ser, ainda, acrescentada a figura do narrador que em *O dia da coruja*, diferentemente do que se encontra em *Todo modo*, não participa da história podendo ser classificado como “narrador onisciente intruso” em que “o narrador volta e meia interrompe a narração dos fatos ou a descrição de personagens e ambientes para tecer considerações e emitir julgamentos de valor.” (D’ONOFRIO, 2002) Ele guia os caminhos da trama e, embora indique conhecer toda a história apenas acompanha cada acontecimento junto com o leitor mantendo o suspense. Mergulha nas ironias e pensamentos dos personagens concedendo-lhes a fala em diversas passagens:

O capitão sentiu a angústia em que a lei o forçava a mover-se; do mesmo jeito que os seus suboficiais sonhou com um poder excepcional, uma excepcional liberdade de ação: logo ele que sempre condenara este devaneio nos seus sargentos. (SCIASCIA, 1995, p.50)

Nesta passagem o capitão sente a angústia de ver a paralisia dos poderes públicos, a subordinação a esta rede oculta e invisível. E mesmo diante de um assassinato cruel ocorrido diante de vários habitantes da cidade esse poder demonstra seu nível controle, emudecendo os “espectadores” e atando a justiça que se coloca como aliada.

A intimidação provocada pela organização bem como o poder psicológico são concretizados e notados nos interrogatórios feitos pelo capitão aos sócios de Colasberna, na tentativa de que pudesse elucidar algumas questões: “–Não querem falar – interrompeu o sargento – mesmo correndo o risco de serem apagados um depois do outro, não falam: preferem deixar-se matar...” (SCIASCIA, 1995 p.17)

O que a gente deveria fazer, aqui, é surpreender as pessoas na toca da inadimplência fiscal, como na América. E não só as pessoas como Mariano Arena; nem tampouco somente aqui na Sicília. Seria preciso, de repente, cair em cima dos bancos; mexer com mãos espertas na contabilidade quase sempre com caixa 2, das pequenas e grandes firmas; revisar os cadastros [...] seria melhor se começasse a farejar atrás das grandes mansões, dos carros fora de série, das mulheres, das amantes de certos funcionários: e comparar esses sinais de riqueza com os salários, chegando assim às justas conclusões. Somente desta forma homens como Mariano Arena poderiam sentir o terreno firme faltar-lhes de baixo dos pés... (SCIASCIA, 1995, p. 91)

²⁰ “Um prédio popular de cimento, horrorosamente esburacado por janelas estreitas e alongadas [...] portanto o retiro era nesse ponto aquela monstruosa construção.” (Tradução nossa)

Adentrando no plano ideológico, nos romances Sciascia irá atacar as instituições as quais sempre viu com indiferença. Em *Todo modo* a política do governo democrata cristão e a igreja (em particular a ordem dos jesuítas) conivente com o poder. Em *O dia da coruja*, há um confronto entre duas estruturas, dois modelos ideológicos representados pelo que vê de fora e pela sociedade do local: as convicções idealistas de um ex- *partigiano* vindo do norte e o misterioso, subterrâneo e obscuro mundo da máfia. Neste romance, por meio do personagem Dom Mariano Arena, um homem respeitado e por todos conhecido como chefe da máfia local, percebe-se a estagnação política em uma vila, dominada por vários movimentos que circulam ao redor desse personagem poderoso da cidade. Em contraposição, observa-se a figura do capitão Bellodi, um homem comprometido com a verdade, com a justiça e com a lei.

Em *Todo modo* os políticos estão sempre a exhibir-se com sorrisos hipócritas, frases circunstanciais, rezando o rosário enquanto estão pensando nas amantes que os esperam dentro dos quartos do próprio retiro e preocupados em manter a reputação.

Altri particolari: su ogni tavola esplodeva un bouquet vivacemente disposto; Le cinque donne erano scomparse; a benedire le mense fu il cardinale. E a questo proposito potrei dire che mi sentii come un cane in chiesa, ma per amore alle mie opinioni dico come un uomo in un canile, quando tutti si levarono in piedi, si segnarono, dissero la preghiera, si risegnarono. Debbo però confessare che non ce la feci, per come mi proponevo, a restar seduto mentre tutti si levavano.²¹ (SCIASCIA, 1979, p. 176 e 177)

Já a igreja é representada pela figura de Don Gaetano que vai assumindo aos poucos uma conotação diabólica. Ele possui a capacidade de aparecer e desaparecer dos ambientes de forma misteriosa, como se dissolvesse no nada, faz comentários que zombam e ridicularizam a própria igreja. E o revelador ao final, a aproximação com a figura diabólica vem através dos óculos *a pince-nez*²², os quais o pintor compara com os usados pelo diabo que tenta Santo Antônio no quadro de Rutilio Manetti, visto dentro do retiro e também com a figura de Don Antonio de Solis na capa do livro do século XVIII *I storia della conquista Del Messico*, leitura lembrada pelo pintor. Naquele momento o protagonista resolve o enigma da esfinge (mais uma vez de forma não declarada) o autor dos homicídios era de fato o padre que a todo o momento “tentava-o” intelectualmente para abalar suas certezas. “Non c’è qualcosa, nelle lenti, negli occhiali, che mi suscita, remoto, imprecisabile, um senso di stupore e insieme di apprensione? Non c’è qualcosa che ha che fare con la verità e con la paura di scoprirla?”²³ (SCIASCIA, 1979, p. 240)

²¹ “Outros particulares: em cima de cada mesa brotava um buquê brilhantemente ordenado; as cinco mulheres haviam desaparecido; a benzer o refeitório foi o cardeal. E a esse propósito poderia dizer que me senti como um cachorro na igreja, mas por amor às minhas opiniões digo, como um homem em um canil, quando todos se levantaram, acenaram, fizeram a oração e se acenaram novamente. Porém devo confessar que não agüentei ficar sentado, como me propunha, enquanto todos se iam.” (Tradução nossa)

²² Pince-nez ou Pincenê é um modelo de óculos usado do século XV até o início do século XX, cuja estrutura era desprovida de hastes.

²³ “Existe alguma coisa, nas lentes, nos óculos, que me provocam, distante, indeterminável, um sentido de espanto e inquietude? Existe alguma coisa que liga a verdade e o medo de descobrir-la?” (Tradução nossa)

O uso de enredos e estratégias similares nas obras, além de intensificar a valorização desses espaços tanto geográfico (a Sicília) quanto de poder metafísico²⁴ (a máfia), representam e denunciam com pessimismo as ideologias e os poderes entrelaçados da Máfia, do Estado e da Igreja. Mais especificamente a máfia torna-se então para Sciascia uma espécie de obsessão e a partir da publicação de *O dia da coruja*, o autor inicia sua carreira de *mafíólogo* – título que o incomodava e o qual recusava – um tema que até então era pouco discutido. A máfia sempre esteve presente nesta sociedade, mas, na literatura, Sciascia talvez seja o precursor de uma discussão, que pode ser considerada ainda atual. A repercussão da obra foi um sucesso e Sciascia como profundo conhecedor do problema da máfia soube relatar as vivências de sua terra.

Quando denuncio la mafia, nello stesso tempo soffro poiché in me, come in qualsiasi siciliano, continuano a essere presenti e vitali i residui del sentire mafioso. Così, lottando contro la mafia io lotto anche contro me stesso, è come una scissione, una lacerazione.²⁵ (PADOVANI, 1979, p. 74)

A disputa de poderes, a aliança da política com a máfia e a corrupção da justiça são elementos inquietantes que o escritor interroga a partir do gênero policial. Num debate do *Circolo Culturale Palermitano*, em 1965, o autor fala sobre esse romance:

Indubbiamente la mafia è un problema nostro. Io ne ho fatto un' esemplificazione narrativa: fino a quel momento sulla mafia esistevano degli studi, studi molto interessanti, classici addirittura; esisteva una commedia di un autore siciliano che era un' apologia della mafia, e nessuno che aveva messo l'accento su questo problema in un' opera narrativa di largo consumo. Io l'ho fatto (AMBROISE, 1990. pg. 97)²⁶.

A máfia pode ser lida como um movimento não reconhecido oficialmente, que controla uma sociedade de forma secreta, denominação dada pelo historiador Eric Hobsbawm (1970). Ela se mostra como uma espécie de força em relação ao indivíduo, e sua presença é psicológica, moral e misteriosamente física, pois como observamos nas obras, há uma negação da população em relação a sua existência. Máfia é uma palavra antiga da metade do século XIX, freqüentemente tema de estudos de sociólogos, cientistas políticos, economistas e antropólogos, pois o termo pode assumir várias acepções e não apenas a ligação com a criminalidade organizada. Na acepção predominante, máfia estaria associada à criminalidade regional siciliana, a uma força parasitária, que em um segundo movimento que difere de sua formação, está ligada a um governo corrupto, como já dito surgindo após a unificação italiana. Sciascia, em suas obras policiais, denuncia esse poder, presente e oculto, por meio

²⁴ Sobre o assunto nos apropriamos da definição de Jaques Derrida citada na obra de Terry Eagleton, *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, a qual diz ser metafísico “qualquer sistema de pensamento que dependa de uma base inatacável, de um princípio primeiro de fundamentos inquestionáveis, sobre o qual se pode construir toda uma hierarquia de significações.” (EAGLETON, 2003, p.182)

²⁵ “Quando denuncio a máfia, ao mesmo tempo sofro porque em mim, como em qualquer siciliano, continuam a estar presente e vital os resíduos do sentir-se mafioso. Assim, lutando contra a máfia eu luto também contra mim mesmo, é como uma cisão, um despedaçamento.” (Tradução nossa)

²⁶ “Sem dúvida a máfia é um problema nosso. Sobre ela eu fiz uma exemplificação narrativa: até aquele momento existiam alguns estudos sobre a máfia, estudos muito interessantes, clássicos até; existia uma comédia de um autor siciliano que era uma apologia da máfia, e ninguém que tivesse tratado o problema numa obra narrativa de largo consumo. Eu o fiz.” (Tradução nossa).

da escrita, porém com a racionalidade de *Candido*²⁷ de Voltaire chega à conclusão de que esse movimento está enraizado na sociedade, e compara-o a uma rede infiltrada em inúmeros canais.

Essa trama oculta, cheia de nós, pela sua própria natureza gera um atraso e, também, dificuldades no desenvolvimento social e político. A máfia, portanto, pode ser considerada uma “metáfora do atraso”, algo que é incompatível com os valores morais do estado, o que, como consequência, causa uma estagnação no desenvolvimento da sociedade.

Para Giuseppe Pitrè a máfia “não é seita nem associação, não tem regulamentos nem estatutos ... o mafioso não é um ladrão, não é um malandro ... a máfia é a consciência do próprio ser, o exacerbado conceito da própria força individual ... daí a intolerância pela superioridade e, pior ainda, pela prepotência alheia”. (PITRÈ, 1978, p. 292 – 294)

Como um romancista, Sciascia não deixa dúvidas de suas reais intenções: trazer para a literatura maneiras de representar e denunciar essas formas de poder que atrasam a sociedade, caracterizando assim, não só como escritor e mas também como cidadão, espaços importantes que transformam a realidade em elementos e construções constituintes da narração.

Referências Bibliográficas:

AMBROISE, Claude. *Invito alla letteratura di Sciascia*. Milano: Editora Mursia, 1990.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto I – prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

FRANCAVILLA, Roberto. *Vozes no silêncio – Para uma leitura comparada de O Delfim de José Cardoso Pires e Il Giorno della Civetta de Leonardo Sciascia*. Escritura e Sociedade: O intelectual em questão. Assis: Assis – UNESP- Publicações, 2006. p. 35 - 44.

HOBBSAWM, E.J. *Rebeldes Primitivos – Estudos sobre formas arcaicas de Movimentos Sociais nos Séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970. p. 46 - 74.

LUPO, Salvatore. *História da Máfia: das origens aos nossos dias*. Tradução: Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

MAIORANA, Serena. *Il giorno della civetta. Per parlare di Sicilia, della Sicilia e di un libro che ha fatto scuola. E poi soprattutto per parlare di mafia*. Catania: Girodivitte: segnali dalle città invisibile, 2005. Disponível em: <http://www.girodivite.it/Il-giorno-della-civetta.html?var_recherche=sciascia>. Acesso em 01 maio 2011.

PADOVANI, Marcelle. *Leonardo Sciascia – La Sicilia come metafora intervista di Marcelle Padovani*. Itália: Arnoldo Mondadori Editore, 1979.

PALMIERI, G.M.N. *Reflexões sobre crime e justiça: Uma leitura de O dia da coruja e A cada um o seu de Leonardo Sciascia*. In: Congresso Nacional de Linguística e Filologia, 14., 2010, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos. Rio de Janeiro: UERJ, 2010. P. 3190-3203. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_4/3190-3203.pdf>. Acesso em 01 maio 2011.

PETRONIO, G. *Racconto del novecento letterario in Italia – 1890-1940*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2000.

²⁷ Profundo admirador das ideias iluministas de Voltaire, Sciascia publica em 1979 *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia* pela editora Einaudi.

PITRÈ, Giuseppe. *Usi, costumi, usanze e pregiudizi del popolo siciliano*. Palermo, 1978.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., s/d.

SCIASCIA, Leonardo. *O dia da coruja*. Tradução: Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. *Todo modo*. Milano: Euroclub, 1979.

LE STRALUNATE VISIONI DI MARCOVALDO

VALENTINA DRAGO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PERUGIA

Il Calvino scrittore nel dopoguerra, più precisamente negli anni Cinquanta, affronta il rapporto dell'uomo recentemente urbanizzato secondo modalità di scrittura diverse, la maggior parte delle quali legate al suo rapporto con la fiaba, dato che l'autore cominciò dal 1954 a lavorare al progetto delle *Fiabe italiane*. Nel saggio intitolato *Il midollo del leone*, rappresentativo della poetica di Calvino in quel decennio, egli afferma:

I romanzi che ci piacerebbe di scrivere o di leggere sono romanzi d'azione (...): ciò che ci interessa sopra ogni altra cosa sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera. Lo stampo delle favole più remote: il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con belve e incantesimi, resta lo schema insostituibile di tutte le storie umane, resta il disegno dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate.
(CALVINO, 2002, p. 19)

Ora, se in questo "programma" si può riconoscere il filo che lega i tre romanzi dei *Nostri antenati*, il Calvino dei racconti di *Marcovaldo* certamente si discosta dal creare una *personalità morale* forte o esemplare. Ma veniamo con ordine, tentando un *excursus* sul dopoguerra italiano e dei problemi che lo scrittore si trovava di fronte.

L'indagine di Calvino sulla recentissima realtà industriale di un paese a più marce, con la carica di novità e problemi sociali visibili (quasi) agli occhi di tutta la popolazione, viene svolta secondo la tattica dello "straniamento" già utilizzata dall'autore nel *Sentiero dei nidi di ragno*: la guerra vista tramite gli occhi di un bambino assume connotati di fiaba e permette una riflessione diversa, obliqua, su quel momento storico e sui fatti accaduti. Le venti novelle di *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, dieci delle quali pubblicate dal 1952 al 1956, a cui se ne aggiungeranno altre dieci nell'edizione del 1963, hanno per protagonisti l'omonimo manovale del titolo e la sua numerosa famiglia, e vengono definite dallo stesso Calvino delle favole moderne che «restano fedeli a una classica struttura narrativa: quella delle storielle a vignette dei giornalini per l'infanzia» (CALVINO, 1963)²⁸. Lo scrittore aggiunge che proprio «per sottolineare il carattere di favola i personaggi di queste scenette di vita contemporanea (...) portano nomi altisonanti, medievali, quasi da eroi di poema cavalleresco, a cominciare dal protagonista» (CALVINO, 1966, p. 7)²⁹. Echi ariosteschi si trovano infatti nei nomi scelti per diversi personaggi, tra i quali troviamo Fiordaligi e Astolfo.

²⁸Cfr. CALVINO, Italo. *Presentazione a Marcovaldo ovvero le stagioni in città*. Torino: Einaudi, 1963. Si ricorda che a coronamento di questa edizione del libro furono le illustrazioni di Sergio Tofano, grande inventore di strisce per il "Corriere dei Piccoli" con il Signor Bonaventura (di cui Calvino era appassionato lettore da bambino).

²⁹CALVINO, Italo. *Presentazione all'edizione scolastica di Marcovaldo*. Torino: Einaudi, 1966, p. 7, ora in _____, *Romanzi e racconti*, vol. I, ed. diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Milano: Mondadori: 2003.

Tuttavia, al di là di tali rimandi, il luogo e più nello specifico la città in cui Marcovaldo si muove ha ben poco di antico. In una metropoli industriale che potrebbe adombrare Milano o Torino, il protagonista va dal suo seminterrato alla fabbrica S.B.A.V. quasi senza possibilità di uscita dalle linee del marciapiede e delle strisce pedonali, tra varie tipologie di inquinamento – luminoso, acustico, ambientale – che affliggono i suoi sensi bisognosi di qualcosa che non sia “adulterato”. Nella frustrata ricerca di una “natura urbana” – vedremo quanto sincera o profonda – da parte del protagonista, scorrono come in una carrellata cinematografica tutti i problemi che affliggono le città italiane ancora oggi: l'emarginazione del proletariato urbano, l'onnipresenza della pubblicità che spinge, costringe alla cultura del consumo, l'inquinamento di cui abbiamo detto sopra, l'artificialità della natura che resta soltanto un falso idillio della domenica. Così Calvino presenta il suo personaggio:

Aveva questo Marcovaldo un occhio poco adatto alla vita di città: cartelli, semafori, vetrine, insegne luminose, manifesti, per studiati che fossero a colpire l'attenzione, mai fermavano il suo sguardo che pareva scorrere sulle sabbie del deserto. Invece, una foglia che ingiallisse su un ramo, una piuma che si impigliasse ad una tegola, non gli sfuggivano mai: non c'era tafano sul dorso d'un cavallo, pertugio di tarlo in una tavola, buccia di fico spiacciata sul marciapiede che Marcovaldo non notasse, e non facesse oggetto di ragionamento, scoprendo i mutamenti della stagione, i desideri del suo animo, e le miserie della sua esistenza.
(CALVINO, 1966, p. 15)

Marcovaldo porta un nome da paladino, ma nella sua *quête* urbana troverà ben poco da salvare, e per quanto appaia con la testa fra le nuvole il narratore già ci avverte che egli possiede coscienza dei mali che lo affliggono. Con il suo occhio che ignora cartelloni pubblicitari e varia modernità, si accende un teleobiettivo sui dettagli della (poca) natura resistente, che vivacchia tra “casermoni” e cemento, ma si noti come il narratore onnisciente usi un *anticlimax* nell'elencare i dettagli notati da Marcovaldo: foglia, piuma, poi tafano, tarlo, infine *buccia di fico spiacciata*. Egli non vede un albero, un piccione, o il tarlo stesso, ma gli *indizi* della loro esistenza, come se restasse solo questo della presenza della natura, e non una presenza reale. Marcovaldo *fiuta* la natura ma è natura degradata, *spiacciata* come la buccia di fico sul marciapiede.

Quasi tutti i racconti vedono il susseguirsi della serie desiderio-realizzazione-danneggiamento: nel far questo, Calvino utilizza lo schema generale della fiaba, scoperto e approfondito da grandi narratologi come Propp e Greimas, del passaggio da funzioni negative a funzioni che rovescino la situazione di negatività iniziale, ma modificandolo a suo piacimento, e soprattutto ribaltando un lieto fine come quello che i lettori si aspetterebbero dalle fiabe tradizionali. Dalle funzioni iniziali, nell'ordine *allontanamento*, *divieto*, *danneggiamento*, *mancaza*, gli eventi non proseguono verso il rovesciamento positivo, semmai verso un ribaltamento *ironico* della situazione che finisce per dare una

svolta comica – in un pirandelliano senso del contrario – alle sue avventure³⁰. Lo straniamento avviene quindi tramite lo sguardo del protagonista e nel finale che disillude la sua momentanea vittoria.

Si è parlato della natura vista in dettaglio, ma qual è la natura cercata da Marcovaldo? Si può essere sicuri della sua provenienza dalla campagna? Lo stesso Calvino commentò nella seconda edizione della raccolta che «l'amore per la natura di Marcovaldo è quello che può nascere solo in un uomo di città: per questo non possiamo sapere nulla d'una sua provenienza extracittadina (...)» (CALVINO, 1966, p. 9) e che la natura da lui desiderata può essere solo quella conosciuta da un cittadino. Il nostro manovale prende le mosse non da una bucolica e astratta ricerca della natura, ma dai bisogni elementari, fisici, suoi e della famiglia: schematizzando, si potrebbe vedere che dalla *manca* di una vita serena e di denaro a sufficienza, viene a Marcovaldo il *danneggiamento* che lo spinge ad allontanarsi dagli schemi consueti del quotidiano, per imbarcarsi in stralunate e surreali situazioni.

Le malattie, la fame, il bisogno di sfuggire alla *routine*, sono i veri propulsori dei racconti, i fattori scatenanti della “ricerca” di natura. E nonostante le novelle siano divise in cicli stagionali, non è tanto l'ambiente circostante a cambiare ciclicamente, quanto i tipi di problemi che si ripresentano al protagonista in base alla stagione (per esempio, i reumatismi in inverno o il caldo afoso in estate).

Anche gli animali che Calvino presenta come coprotagonisti in alcuni dei racconti – beccacce vespe conigli gatti mucche – non sono amici ma potenziali “piatti” da mettere sulla magra tavola con otto bocche da sfamare (vedi *Il coniglio velenoso* o *Il piccione comunale*).

Uno dei tentativi di fuga dalla città verso una mitica (e sconosciuta) montagna insieme alla mucche che passano per una notte per la transumanza, si rivelerà illusorio: «le mucche si portavano dietro il loro odore di strame e di fiori di campo e latte ed il languido suono dei campani, e la città pareva non toccarle, già assorto com'erano dentro il loro mondo di prati umidi, nebbie montane e guadi di torrenti», ma Michelino, uno dei figli più grandi di Marcovaldo, sfaterà l'opposizione città-campagna rivelando un mondo che niente ha di diverso da quello della catena di montaggio:

– È bella la montagna?

Era in piedi, di fronte a loro, con le ciglia aggrottate, lo sguardo duro.

– Lavoravo come un mulo, – disse, e sputò davanti a sé. S'era fatta una faccia da uomo. – Ogni sera spostare i secchi ai mungitori da una bestia all'altra, da una bestia all'altra, e poi vuotarli nei bidoni, in fretta, sempre più in fretta, fino a tardi. E al mattino presto, rotolare i bidoni fino ai camion che li portano in città... E contare, contare sempre: le bestie, i bidoni, guai se si sbagliava...

– Ma sui prati ci stavi? Quando le bestie pascolavano?...

– Non s'aveva mai tempo. Sempre qualcosa da fare. Per il latte, le lettiere, il letame. E tutto per che cosa? Con la scusa che non avevo il contratto di lavoro, quanto m'hanno pagato? Una miseria. Ma se ora vi credete che ve ne dia a voi, vi sbagliate. Su, andiamo a dormire che sono stanco morto.

(CALVINO, 1966, p. 67)

L'azione scaturisce anche dal desiderio fisiologico di dormire un po' in santa pace, da solo, e di sfuggire la calura estiva con una *villeggiatura in panchina*³¹, che porta Marcovaldo a cercare ristoro e

³⁰Cfr. CALVINO, I., *La tradizione popolare nelle fiabe*, in *Storia d'Italia Einaudi*, vol. 5: *I documenti*, a cura di Ruggiero Romano e Corrado Vivanti. Torino: Einaudi, 1973, ora in CALVINO, I., *Sulla fiaba*. Torino: Einaudi, 1988, con il titolo *Le fiabe italiane*, p. 11-64.

sonno su una panchina. Qui vediamo lo schema della fiaba in azione: per tre volte si presenta l'occasione di dormire, ma per tre volte l'ostacolo è un elemento “tipico” della città che Marcovaldo aggira. In che modo? Creando dei surrogati di natura che corrispondano a ciò che egli sogna. Dal sogno al sonno, diremmo, nel senso che lui sogna di guardare la luna e invece c'è un semaforo che lampeggia. Ecco il confronto:

Marcovaldo tornò a guardare la luna, poi andò a guardare un semaforo che c'era un po' più in là. Il semaforo segnava giallo, giallo, giallo, continuando ad accendersi e riaccendersi. Marcovaldo confrontò la luna e il semaforo. La luna col suo pallore misterioso, giallo anch'esso, ma in fondo verde e anche azzurro, e il semaforo con quel suo gialletto volgare. E la luna, tutta calma, irradiante la sua luce senza fretta, venata ogni tanto di sottili resti di nubi, che lei con maestà si lasciava cadere alle spalle; e il semaforo intanto sempre lì accendi e spegni, accendi e spegni, affannoso, falsamente vivace, stanco e schiavo.
(CALVINO, 1966, p. 22)

Questo semaforo antropomorfo disturba Marcovaldo sia perché sfata il suo ingenuo e poetico desiderio di guardare la luna, sia a livello visivo perché il suo lampeggiare continuo lo ossessiona, ma probabilmente anche perché gli ricorda la sua vita di tutti i giorni, da uomo *stanco e schiavo*. Il dettaglio cittadino, o meglio, *tutti* i dettagli urbani, intristiscono Marcovaldo perché condizionano la sua vita rinchiudendola tra le solite gabbie fisiche e mentali.

Il racconto ripeterà la dinamica ostacolo-risoluzione mettendo in gioco altri due sensi: se prima compare quello della vista, poi saranno l'udito (il rumore della saldatrice che viene zittito dall'azionare una fontana) e infine l'olfatto, con Marcovaldo che strappa dei ranuncoli a stemperare «il puzzo acuito da un'intollerabile idea di puzzo» del camion della nettezza urbana.

La preponderanza data al senso della vista sembra comunque un comune denominatore nella narrazione. Si è visto come Marcovaldo usi uno “zoom” per i dettagli che lo colpiscono, e per l'appunto l'odissea di questo personaggio nello spazio urbano è a volte puramente visiva, un tentativo di eliminare o *trasformare* l'invasione di segnali e oggetti tipici del paesaggio cittadino in altro. Questi sono nominati per *accumulatio*, per asindeto, elencati senza connessioni apparenti tra loro ma solo come “invasione” per l'occhio, come nell'episodio di *Marcovaldo o al supermarket* o nell'arrivo su una chiatta al fiume – intasato di bagnanti – in *Un sabato di sole, sabbia e sonno*:

(...) e materassini, palloni, salvagente, pneumatici di auto, barche a remi, barche a pagaia, barche a palo, canotti di gomma, canotti a motore, canotti del servizio salvataggi, jole delle società di canottieri, pescatori col tremaglio, pescatori con la lenza, vecchie con l'ombrello, signorine col cappello di paglia, e cani, cani, cani, dai barboncini ai sambernardo, così che non si *vedeva*³² neanche un centimetro d'acqua in tutto il fiume.
(CALVINO, 1966, p. 47)

³¹Dall'omonimo titolo del racconto.

³² Il corsivo è nostro.

Il cancellare la città resta un sogno, eppure in alcuni racconti Marcovaldo quasi riesce nell'impresa con l'aiuto degli elementi atmosferici. In *La città smarrita nella neve* la città «non c'era più, era stata sostituita da un foglio bianco» (quasi un azzeramento della scrittura stessa?), egli era «diventato padrone di camminare in mezzo alla strada, di calpestare le aiuole, d'attraversare fuori delle linee prescritte, di avanzare a zig-zag» (CALVINO, 1966, p. 32)³³, in un'ebbrezza di rottura degli spazi rettilinei predisposti dal quotidiano.

Alle volte non sono esclusivamente i bisogni fisiologici i "moventi" dell'azione in *Marcovaldo*. Come si è visto, il personaggio è dotato di sentimenti poetici, insieme alla sua famiglia di bambini nati e cresciuti in città, come nel racconto *Luna e Gnac*³⁴. Il pezzo di scritta luminosa "GNAC" montata dalla ditta SPAAK-COGNAC si fa antagonista dei loro sogni: c'è chi vuole solo *guardare* il viso della ragazzina dell'abbaino fronte, «color di luna, color di neon», chi immagina chapliniane luci della città e jazz, e chi ha un bisogno superiore di spiegare e far conoscere il firmamento ai bambini, bisogno metaforico di elevarsi al di là dell'inferno cittadino, ostacolato dal fatto che «La notte durava venti secondi, e venti secondi il GNAC», e così le stralunate (letteralmente) spiegazioni di Marcovaldo «andavano a confondersi con i commerci terrestri». L'epifania degli astri accadrà grazie a Michelino e al suo lancio di sassolini con la fionda. Il detestato GNAC si spegne e...

– Aaah! – gridarono tutti e la cappa del cielo s'alzò infinitamente stellata su di loro. Marcovaldo, interrotto a mano alzata nello scapaccione che voleva dare a Michelino, si sentì come proiettato nello spazio. Il buio che ora regnava all'altezza dei tetti faceva come una barriera oscura che escludeva laggiù il mondo dove continuavano a vorticare geroglifici gialli e verdi e rossi, e ammiccanti occhi di semafori, e il luminoso navigare dei tram vuoti, e le auto invisibili che spingono davanti a sé il cono di luce dei fanali. Da questo mondo non saliva lassù che una diffusa fosforescenza, vaga come un fumo. E ad alzare lo sguardo non più abbarbagliato, s'apriva la prospettiva degli spazi, le costellazioni si dilatavano in profondità, il firmamento ruotava per ogni dove, sfera che contiene tutto e non la contiene nessun limite, e solo uno sfittire della sua trama, come una breccia, apriva verso Venere, per farla risaltare sola sopra la cornice della terra, con la sua ferma trafittura di luce esplosa e concentrata in un punto.

Sospesa in questo cielo, la luna nuova anziché ostentare l'astratta apparenza di mezzaluna rivelava la sua natura di sfera opaca illuminata intorno dagli sbiechi raggi d'un sole perduto dalla terra, ma che pur conserva – come può vedersi solo in certe notti di prima estate – il suo caldo colore. E Marcovaldo a guardare quella stretta riva di luna tagliata là tra ombra e luce, provava una nostalgia come di raggiungere una spiaggia rimasta miracolosamente soleggiata nella notte. (CALVINO, 1966, p. 94-95)

La luce di questa leopardiana luna e del firmamento *proietta nello spazio* Marcovaldo, i *geroglifici* oramai incomprensibili dei semafori vengono dimenticati in questo movimento da *laggiù a lassù*, unica maniera, per dirla con Calvino, di passare da un mondo di *astratta apparenza* alla rivelazione della natura delle cose. Dal dettaglio visivo della città, monco, parziale nel suo essere *invisibile* o *ammiccante*, alla profondità del buio che non ha nessun limite, la visione è davvero grandiosa.

³³ Da *Marcovaldo*, op. cit., p. 32.

³⁴ *Ibidem*, p. 92-98.

Tuttavia, il bisogno di denaro costringe Marcovaldo a firmare un contratto con la ditta COGNAC TOMAWAK e una scritta alta e spessa il doppio della precedente cancellerà la notte, e «il più colpito di tutti fu Fiordaligi. L'abbaino della ragazza lunare era sparito dietro a un'enorme, impenetrabile *vu doppia*».

E se Marcovaldo, in maniera anomala, s'imbattesse nella «situazione ideale per sognare a occhi aperti»? Succede ne *La fermata sbagliata*³⁵, in cui lo schema delle novelle che si è spiegato precedentemente, composto dal susseguirsi di desiderio-realizzazione-danneggiamento, viene interrotto. Se la fantasia, la meraviglia infantile prima erano solo spunti per trovare soluzioni relative alla pura sopravvivenza, adesso si scatenano, liberandolo dai soffocanti bisogni indotti dal consumismo³⁶.

Nel racconto sono le condizioni atmosferiche a provocare il “danno”: la nebbia crea una cappa tale sulla città che gli oggetti quotidiani e l'ambiente si smaterializzano e perdono il loro aspetto usuale. Si ricordi che Marcovaldo comincia a perdersi nella notte all'uscita da un cinema, dove ha guardato un film ambientato in India. Tra i tanti luoghi tipici della città, il cinema sembra l'unico a possedere una connotazione positiva, poiché «lo schermo grande permette d'abbracciare i più vasti orizzonti» fa cadere in un momentaneo oblio lo scenario della sua vita, fatto di «tram, semafori, locali al seminterrato, fornelli a gas, roba stesa, magazzini e reparti d'imballaggio».

In una città onirica, misteriosa, ovattata, Marcovaldo sbaglia, sbaglia direzione sempre più seguendo «indistinte presenze luminose» che non indicano più niente, non può e neanche vuole decifrare *ombre, chiarori*, usci fumosi, quasi dei contraltari da film *noir* dell'insegna GNAC nell'altro racconto. L'imbattersi in un'osteria, e nel vino, aggiungerà la «nebbia nelle idee» a quella di fuori: in un crescendo di luci diverse e *suspence* in cui né il lettore né Marcovaldo intuiscono dove i passi lo stiano portando, si vede «un movimento di raggi di luce. Un uomo, veramente un uomo con le braccia aperte, vestito – pareva – d'una tuta gialla, agitava due palette luminose come quelle dei capistazione», e risponde alle confuse domande di Marcovaldo così: «Non si preoccupi, (...) sopra i mille metri non c'è nebbia, vada sicuro, la scaletta è lì avanti, gli altri sono già saliti». Colpo di scena: un aeroporto! La *scaletta* preannuncia il cambiamento di direzione del personaggio, dai suoi labirintici movimenti orizzontali a quello verso il cielo. Marcovaldo entrò, sbattè gli occhi *abbagliato dalla luce*³⁷ e infine, dentro l'aeroplano:

Qualcuno in uniforme passava tra i sedili. – Scusi, signor bigliettaio, – disse Marcovaldo, – sa se c'è una fermata dalle parti di via Pancrazio Pancrazietti?

– Come dice signore? Il primo scalo è Bombay, poi Calcutta e Singapore.

Marcovaldo si guardò intorno. Negli altri posti erano seduti impassibili indiani con la barba e col turbante. C'era pure qualche donna, avvolta in un sari ricamato, e con un tondino di lacca sulla fronte. La notte ai finestrini appariva piena di stelle, ora che l'aeroplano, attraversata la fitta coltre di nebbia, volava nel cielo limpido delle grandi altezze.

(CALVINO, 1966, p. 87)

³⁵ Ibidem, p. 80-87.

³⁶ Cfr. BENUSSI, Cristina. *Introduzione a Calvino*. Roma-Bari: Laterza, 2002, p. 94-95.

³⁷ Il corsivo è nostro.

Grazie alla misteriosa apparizione della *nebbia* e nella sparizione della città prima coi suoi segnali luminosi sempre più vaghi, poi nell'ascesa verso le stelle, il personaggio realizza finalmente il suo sogno a occhi aperti, l'esotica India proiettata su di una città ormai indecifrabile. Marcovaldo vince – ironia dell'autore? – nel tentativo di far ritorno a casa, affidandosi ai suoi sensi e al suo intuito quando i punti di riferimento non ci sono più, e il perdersi diventa l'unica maniera di andare avanti. Invito di Calvino a spezzare la catena del quotidiano cogliendo (rare) occasioni di fuga? Forse sì. Forse si può ancora scegliere tra la luce dei semafori e la luce della luna.

Sembra il sogno, nella carica di immaginazione che porta con sé, nella capacità di trasformare la vita in maniera fiabesca, l'unico atteggiamento verso la città capace di far vedere a Marcovaldo «tutto in un altro modo: le vie come fondovalli, o letti di fiumi in secca, le case come blocchi di montagne scoscese, o pareti di scogliera» (CALVINO, 1966, p. 123)³⁸.

La straordinaria modernità dei racconti, e il punto di vista obliquo del loro protagonista, fanno sì che non si percepisca un vero e proprio divario tra l'anonima città di Marcovaldo, qualunque altra città del mondo o una città della nostra epoca, tanto che dal dopoguerra ad oggi nulla sembra cambiato: lo spazio urbano è connotato come un labirinto di direzioni obbligate in cui solo il “volo” – letterale o meno – della fantasia permette di vederne l'uscita. La natura ridotta ad ospite indesiderata della città può essere salvata, ma solo se trasfigurata alla maniera surreale di Marcovaldo.

L'amaro e anche bonario sguardo di Italo Calvino conclude la raccolta in un fiabesco e antico inseguimento tra lupo nero e leprotto bianco, animalesche metafore d'inchiostro e foglio di carta, con la fuga del leprotto dalle fauci del lupo poiché «si vedeva solo la distesa di neve bianca come questa pagina». La finzione narrativa finisce. Proseguono oltre la visione della pagina la fantasia del lettore, e l'eco della voce di Calvino.

Riferimenti bibliografici

AA. VV. *Italo Calvino*. Atti del convegno internazionale (Firenze, 26-28 febbraio 1987), a cura di Giovanni Falaschi. Milano: Garzanti, 1988. Contributi di G.R. Cardona, P. Daros, A. Faeti, G.C. Ferretti, E. Ghidetti, G. Pampaloni, A. Rossi.

BENUSSI, Cristina. *Introduzione a Calvino*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2002.

BONURA, Giuseppe. *Invito alla lettura di Italo Calvino*. Milano: Mursia, 1985.

CALVINO, Italo. *Il midollo del leone*, «Paragone», n° 66, giugno 1955, ora in _____. *Una pietra sopra*. Milano: Mondadori, 2002.

_____. *Presentazione a Marcovaldo ovvero le stagioni in città*. Torino: Einaudi, 1963.

³⁸ Da *La città tutta per lui*, p. 122-125.

_____. *Presentazione a Marcovaldo ovvero le stagioni in città*. Torino: Einaudi, 1966 (2ª edizione).

_____. “La tradizione popolare nelle fiabe”. In: *Storia d’Italia Einaudi*, vol. 5: *I documenti*, a cura di Ruggiero Romano e Corrado Vivanti. Torino: Einaudi, 1973, ora in CALVINO, I. *Sulla fiaba*. Torino: Einaudi, 1988, con il titolo *Le fiabe italiane*, p. 11-64.

CARDONA, Giorgio Raimondo. *Fiaba, racconto e romanzo*. In: AA.VV., *Italo Calvino*. Atti del convegno internazionale, cit., p. 17-30.

LAVAGETTO, Mario. *Introduzione a CALVINO, Italo. Sulla fiaba*. Torino: Einaudi 1988, p. VII-XVII.

MILANINI, Claudio, *Introduzione a CALVINO, Italo, Romanzi e racconti*, vol. I, ed. diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto. Milano: Mondadori 2003, p. XXXVII-LIX.

STAROBINSKI, Jean. *Prefazione a CALVINO, Italo. Romanzi e racconti*, vol. I, ed. diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto. Milano: Mondadori 2003, p. XI-XXXIII.

Resenhas

CONJECTURAS SOBRE O ROMANCE

PATRICIA PETERLE
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

A distância faz com que se vejam
menos os detalhes, mas faz com que
se observem melhor as relações,
os *pattern*, as formas.

(Franco Moretti)

A cultura é um fenômeno social, constituída por vários níveis para recordar a definição semiótica dada pelo sociólogo americano Clifford Geertz; ela sofre transformações e isso fica claro numas das últimas frases do livro *A idéia de cultura* de Terry Eagleton: “Vimos como a cultura assumiu uma nova importância política”. E nesse *melting pot*, encontram-se as ações e atos, os vestígios e rastros deixados de tudo o que foi feito e produzido pelo homem. É, exatamente, essa visão sobre um objeto que leva à confluência de vários olhares aquilo que caracteriza o discurso de Franco Moretti em âmbito literário.

Franco Moretti, italiano e professor de literatura da Universidade de Standford, tem apresentado nos últimos anos, em forma de livro e ensaios, alguns já publicados no Brasil, uma nova perspectiva para os estudos literários. Perspectiva essa que se de um lado parecer ter muitos adeptos, de outro causa bastante polêmica e tremores. Um exemplo das discussões propostas por Moretti é o conjunto de dois artigos que levam o título de *Conjectures of world literature* e *More Conjectures* (2003), publicados na *New Left Review*, respectivamente em 2000 e 2003. O segundo ensaio, como o próprio autor explica no parágrafo inicial do texto é uma resposta, ou melhor dizendo, a continuação do debate iniciado em 2000. A frase que inicia esse texto é: “Nowadays, National Literature doesn’t mean much: the age of world literature is beginning” (Nos dias de hoje, a Literatura Nacional não tem muito sentido: a era da literatura mundial está começando). Conjecturas, palavra-chave do título, já dá indícios de que se está num debate aberto, no qual a legibilidade de relações, antes desconsideradas, promove conjecturas e suposições sobre um novo olhar para o estudo das trocas e das inter(relações) entre os sistemas literários

(sistema planetário). Seguindo o trilho da trama traçada por Moretti, na qual a produção literária pode ser vista como um macro sistema, a questão que se coloca não é mais somente *o que* estudar e, sim, *o como* estudar. De fato, para o professor de Standford, a literatura não pode ser vista como algo estático, ou seja, como um objeto “fixo” passível de análise. A preferência dele, e isso está claro no modo como ele foca a sua lente de análise, é o *distant reading*, que mais tarde retorna em outros livros como o *Atlas do romance europeu* (2003, Boitempo), *Signos e estilos da modernidade* (2007, Civilização Brasileira), *A literatura vista de longe* (2008, Arquipélago) e a série *O romance*, cujo primeiro volume, *A cultura do romance*, chegou ao mercado editorial brasileiro em 2009, pela CosacNaify.

A *distância* é um elemento fundamental no pensamento de Moretti. Aliás, é um dos conceitos essenciais para o crítico e estudioso e, nesse contexto, significa ou está para *a condition of knowledge*. Diferentemente do *close reading* que normalmente trabalha com as obras legitimadas pelo cânone, o *distant reading* tende a considerar uma gama muito maior da produção literária, que por um motivo ou por outro, não se estabeleceu como canônica. Diz Moretti em *A literatura vista de longe*: “Se você fosse ler um romance por dia, por todos os dias do ano, seria preciso pelo menos um século para ler todos... E depois não é nem mesmo uma questão de tempo, mas de *método*: um campo assim tão vasto não é possível ser entendido apenas colocando lado a lado o que sabemos deste ou daquele outro caso isolado. Porque não é a soma de tantos casos isolados: é um sistema coletivo, um todo, que deve ser visto e estudado como tal”.

O que se tem é um complexo sistema, formado por inúmeras relações e tensões, e o estudo da literatura mundial/universal (Literatura Comparada) deveria visar também o reconhecimento desses cruzamentos, por vezes pontuais, que formam nós e tecem essa grande trama que são as literaturas. Como ver, ler, compreender e interagir com esse sistema? Essa é a questão levantada por Moretti, já colocada no texto *Conjectures* quando refere-se à Literatura Nacional. Ora as literaturas ditas nacionais, sem dúvida, compartilham certos códigos e significantes que fazem parte e delineiam uma determinada cultura. Mas, por outro lado, não há uma literatura nacional que não tenha estabelecido contatos com outras culturas e literaturas. A tradução, por exemplo, é um meio de concretização desses contatos; e a forma como ela se dá, o processo da passagem de uma cultura (sistema) pode se mostrar bastante significativo e revelar questões da própria cultura de chegada e da relação que essa estabelece com os outros sistemas. As palavras-chave são, portanto, *interação* e *repercussão*. Fenômenos importantes para a reflexão sobre a literatura mundial, mas que só podem ser vistos detalhadamente e analisados com precisão quando se tem a distância necessária para tal.

Franco Moretti, mesmo consciente das perdas e ganhos conforme já declarou, escolhe o *distant reading* para tentar compreender numa possível totalidade o fenômeno literário em diálogo e nas suas migrações, chegando, também como o estudioso belga José Lambert, numa espécie de cartografia literária. Contudo, é claro que o seu objeto de estudo não pode ser todo e qualquer texto que possa caber na expressão “produção literária”. É o romance, por ser esse gênero um “grande acontecimento cultural”, como Moretti mesmo afirma na apresentação do primeiro volume da série.

A cultura do romance é o volume inicial da coleção *O romance*, publicada inicialmente na Itália pela Einaudi, entre 2001 e 2003, que tenta dar conta do gênero que dominou a literatura nos últimos séculos. Uma obra (essa coleção) gigantesca, quase monumental, de bastante fôlego, como há muito não se via, mas que traz os signos da contemporaneidade. A clivagem, característica perfilante dos nossos tempos, é um elemento presente e marcante dessa coleção. Recapitulando, são 5 volumes, com um total de 178 colaboradores, pertencentes a 99 instituições de todo o mundo, reunidos nesse projeto editorial. Estudiosos ou não de diferentes culturas e com abordagens variadas, que se conhecem entre si ou não, mas colocados lado a lado no sumário trazem as visões e reflexões sobre o desenvolvimento e a história do romance. Porém, atenção!! O leitor que pretende encontrar nas mais de 1000 páginas uma há uma seqüência linear e cronológica da evolução desse gênero irá se decepcionar. O que se encontra ao folhear o pesado volume é o romance visto por grandes temáticas, nas quais se enquadram os ensaios desses inúmeros estudiosos.

Nesse volume, são 4 as grandes temáticas: “O romance se faz espaço”, “Narração e mentalidade”, “Gente que escreve, gente que lê” e “Narrar a modernidade”, contendo cada uma mais ou menos 13 ensaios. É interessante chamar a atenção que numa obra sobre o romance, os autores dos ensaios vêm de diferentes áreas da literatura francesa, literatura inglesa, literatura alemã, literatura japonesa, literatura italiana, literatura latino-americana, literatura russa, literatura theca, literatura anglo-americana, literatura infantil, literatura comparada até a sociologia, arqueologia, estética, antropologia, semiótica, filologia. É exatamente essa diversidade de olhares, de perspectiva, de corpus trabalhado, com um movimento de distanciamento e aproximação, que dá a unidade do livro. Um aspecto a ser levado em consideração é que os dois ensaios de abertura e encerramento, que não estão inseridos nas grandes temáticas, são de escritores: Mario Vargas Llosa, o primeiro, e Claudio Magris, o segundo. Isso significa que o olhar se abre mais uma vez, porque à lente do estudioso é somada aquela do escritor, que reflete e pensa sobre a literatura (romance). Como afirma Moretti, no final da apresentação de *A cultura do romance*: “Algo faltará: é inevitável; mas esta não é a Arca de Noé. É uma obra coletiva, que procura reinterpretar o romance do ponto de vista do mundo de hoje; e o mundo de hoje, se tal é possível, à luz da longa aventura do romance. Portanto, boa leitura e bom trabalho. Hoje, mais do que nunca, é bom ter perto de nós o prazer e o espírito crítico”. A totalidade é uma impossibilidade, ainda mais quando se trata do *romance*, enquanto gênero e sem nacionalidade, visto numa conjuntura mundial. É para essa “conjuntura”, essa teia imbricada de relações e de diálogos polifônicos, que dão forma e transformam, fenômeno fundamental para a literatura, que Moretti chama a atenção.

“É possível pensar o mundo moderno sem o romance?” é o título dado por Vargas Llosa ao seu texto, no qual indaga sobre o papel da literatura na formação do cidadão. “Vivemos numa época de especialização do conhecimento, causada pelo prodigioso desenvolvimento da ciência e da técnica, e da sua fragmentação em inumeráveis afluentes e compartimentos estanques [...] A literatura, ao contrário, diferentemente da ciência e da técnica, é, foi e continuará sendo, enquanto existir, um desses denominadores comuns da experiência humana, graças ao qual os seres vivos se reconhecem e dialogam, independentemente de quão distintas sejam suas ocupações e seus desígnios [...]”. A

literatura pode ser um elemento de desequilíbrio ou de equilíbrio; inquietante, ela, provavelmente, não diz nada aos seres satisfeitos, que na verdade são na maioria das vezes indiferentes. No sua fala, Llosa continua o discurso sobre a função dessa manifestação artística afirmando que ela é “propagadora da inconformidade”, é “alimento dos indóceis”. A produção literária está ligada a inúmeros aspectos que transcendem a esfera do artístico, apesar de se realizar nela. O tecido literário é plural e múltiplo: forma e conteúdo; texto e contexto.

O romance é concebível sem o mundo moderno? é o texto de Claudio Magris e o último dessa coletânea. Professor de literatura alemão e escritor, Magris inicia o seu texto pela tradição crítica italiana, citando Benedetto Croce, e afirma que o romance e o mundo moderno vivem numa espécie de simbiose. “O romance é o mundo moderno; não apenas não poderia existir sem este, como a onda sem o mar, mas por alguns aspectos identifica-se com este, é a mutável expressão dele, como o olhar e o contorno da boca são a expressão de um rosto”. É uma expressão das relações e conflitos entre o homem e a sociedade, ou “fluxo do mundo”, que reforça a idéia de movimento e transformação. É perpassando por diferentes momentos e períodos da trajetória desse gênero, lembrando que o termo *romance* remonta à idade média, a fala de Dostoiévski sobre *Dom Quixote* – na qual o escritor diz que a obra justificaria a humanidade aos olhos de Deus –, até chegar à modernidade, quando o romance não é a “epopéia moderna” como deseja Hegel, mas se apresentava como “antiepopéia do desencantamento”

Traduções

A LITERATURA COMPARADA³⁹

ARMANDO GNISCI
 TRADUÇÃO HELENA MENEGHELLO

A educação, no nosso modo de ver as coisas, não é uma preparação para a vida, mas uma experiência de vida. Vamos à escola para aprender uns com os outros, para aprender uns a respeito dos outros e para, através destas informações, começar a olhar o mundo do modo mais amplo possível.
 (Do programa da escola multiétnica de Richmond Road na Nova Zelândia)

Existem manuais introdutórios e ilustrativos de Literatura comparada em todas as áreas lingüísticas e culturais do mundo. Algumas dessas, como a França e os Estados Unidos em particular, mas também a China, a Índia ou o Brasil, têm vários deles entre os quais escolher.⁴⁰ Na Itália só nos anos noventa começamos a traduzir, finalmente alguns: o ágil, mas pouco sintético volume de Yves Chevrel *A literatura comparada*, o majestoso, mas trabalhoso demais *L'uno e Il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata* de Claudio Guillén e a combativa, mas desbalanceada *Introdução crítica à literatura comparada* di Susan Basnett.⁴¹ No fim desta década propomos um manual metodológico que além de preencher um vazio cultural tem a ambição de trazer uma contribuição crítica italiana ao colóquio mundial do comparatismo e ao debate sobre o futuro dos estudos humanísticos.

Desde 1990, junto com meus alunos, estou empenhado em informar o público literário italiano – na prática, os estudantes universitários de literatura/literaturas – em relação à literatura comparada.⁴² Uma disciplina que concebe e trata a literatura/literaturas como fenômenos culturais mundiais.

³⁹ Esse texto abre a coletânea organizada por Armando Gnisci, *Introduzione alla Letteratura Comparata*, publicada em 1999, pela editora Bruno Mondadori, na Itália. A autorização para a tradução e publicação do mesmo foi fornecida pelo próprio professor Armando Gnisci.

⁴⁰ Divulgou recentemente uma lista de excelência atualizada no último quarto de século – uma espécie de *hit parade* – o velho, mas espertíssimo professor do comparatismo internacional Henry H. II. Remak: *Recent Books on Comparative Literature as a Compressive Field of Study*, in “I Quaderni di Gaia”, n° 11, 1997, pp. 133 135.

⁴¹ Respectivamente: Roma, Catucci 1991; Il Mulino, Bologna 1992; Lithos, Roma 1996.

⁴² A revista “I Quaderni di Gaia”, publicada a partir de 1990 é uma testemunha disso, junto com diversos volumes: o meu delgado *Appunti per un avviamento allo studio general e comparato della letteratura*, Canicci, Roma 1991 e os posteriores, feitos em colaboração com Franca Sinopoli, *Letteratura comparata. Storia e testi*, Sovera, Roma 1995; *Comparare i*

O que pretendo dizer quando uso a expressão “literatura/literaturas”? Pretendo trazer à luz de maneira explícita e eminente que “a literatura” tem a consistência de uma imagem que deveria corresponder à presença *ideal* de um patrimônio comum das diferentes civilizações.

Uma espécie de biblioteca infinita e progressiva. Esta está reunida em torno do imenso campo de forças emanado pelo poder da palavra, oral e escrita, que inventa e vivifica mundos e que se deixa escutar justamente porque abre as inteligências para a complexa presença do mundo e da simultânea possibilidade de diversos mundos. Ao mesmo tempo – a barra posta entre literatura (e) literaturas o diz claramente – a literatura não existe senão nas concretas literaturas expressas em diferentes línguas; a sua diversidade babélica se direciona para uma fluente reunião através da tradução; por sua vez a tradução é o patrimônio comum da humanidade formado pelas inumeráveis traduções que atravessam desde sempre todas as línguas e pelo poder que não se pode deter e futuro de transportar textos e mensagens entre os mundos.

Literatura/literaturas: a barra (que serve de entremeio e interface) se chama “tradução”: esta ativa o círculo virtuoso do colóquio mundial que acontece através das literaturas e seus discursos.

Nesta perspectiva propomos uma *Introdução à literatura comparada*. Se a entendemos de maneira intercultural e mundial, de fato, nos damos conta que a nossa disciplina nos *vem ao encontro e corresponde*. Por um lado, na verdade, vem ao encontro justamente da mundialidade por assim dizer “objetiva” da presença plural das literaturas do nosso tempo: entrar na livraria hoje quer dizer encontrar igualados na veste tipográfica, no preço e no lugar nas prateleiras Homero, Ovídio e Santo Agostinho com Kafka, Kawabara e Enzo Biagi, Garda Marquez, Wole Soyinka e Banana Yoshimoto, Dario Fo, Nadine Gordimer e Susana Tamaro, Primo Levi, De Crescenzo (infelizmente) e Toni Morrison, Osvaldo Soriano e Amelia Rosselli. E, por outro lado, parece corresponder à experiência que cada um de nós teve e continua a ter da literatura. Cada um, por conta própria e no seu singularíssimo destino, mas em comum com todos os “literatos” do mundo, na verdade lê *Pinóquio* e *Mulherzinhas*, um Sepulveda recém saído e Mark Twain, *L'amico ritrovato* e a *Ilha do Tesouro*, Borges e Lovecraft (encontrados na adolescência), Anne Frank, Dickens e Celine, Milton e *O estrangeiro*, Barico e Pound, Pascoli e Celan, Katie Chopin e Asimov, Chatwin e Stephen King, Tolkien (encontrado, lido e amado desesperadamente só na velhice), o último romance de Umberto Eco abandonado na página 18.

Livros recebidos de presente, por empréstimo, impostos, aconselhados, desejados, encontrados em casa, encontrados por acaso, comprados em sebos em velhas edições ou de segunda mão, procurados por anos em vão, lidos em bibliotecas e nunca possuídos, desaparecidos inexplicavelmente da nossa livraria, tomados emprestado e nunca devolvidos, emprestados para fotocopiar, emprestados que nunca voltaram, que esperaram por muito tempo empilhados ao lado da cama sem serem lidos, roubados.

Depois quando estudamos institucionalmente literatura na escola, ela nos é imposta e marcada como uma longa tarefa de história *sui generis*, na qual Dante está sempre forçosamente antes de Petrarca, e as séries Foscolo, Leopardi e Manzoni, Carducci, Pascoli e D'Annunzio se sucedem sempre

comparatiseli, Lithos, Roma 1995; *Manuale storico di letteratura comparata*, Metelmi, Roma 1997. Os manuais de Chevrel e de Bassnett também foram traduzidos por minha iniciativa.

na mesma formação. Na universidade, ao contrário, nos oferecem cursos e seminários sobre a crítica dantesca no sec. XVI, sobre o pós-moderno na narrativa italiana da última década ou sobre as variantes de Campana, de Klopstock, de Racine, de Byron, de Bequer, de Lermontov, de Dos Passos.

Como pensar a literatura e as literaturas então? Para ter respostas certas alguém nos sugere ter aulas de Estética ou de Teoria da Literatura. Filosóficas demais e obscuras as primeiras: a doutrina do belo em Plotino e São Tomás, heideggerismo e desconstrucionismo em Derrida; chatas demais e esotéricas as segundas: pós-estruturalismo e desconstrucionismo, intertextualidade, transtextualidade e alegoria, texto, metatexto e neurose, o retorno do reprimido, do removido, do obcecado, etc. Nenhuma disciplina institucional do estudo literário – salvo a bravura comunicativa de algum professor ou o fascínio da escrita de algum ensaísta – parece vir ao nosso encontro assim como fazem os livros na livraria com o seu festivo *appeal* mercadológico ou parece querer (e poder) corresponder ao vivo palimpsesto das nossas leituras pessoais.

Considero que a literatura comparada o faça – vir ao nosso encontro e corresponder – por vocação e que seja a única a fazê-lo na prática. Alguém poderá objetar, bastante escandalizado, que a literatura comparada foi sempre uma disciplina secundária, de nascimento e imposição histórico-positivista, destinada a estudar as relações de fato entre textos, autores e formas de duas ou mais literaturas nacionais (européias, claro, e a partir da própria nacional, naturalmente...) e que não se vê como e porque avançam aqui e agora tantas e tais pretensões, como dizer?, “imperialistas e globalizantes”, verdadeiramente inauditas (e também um pouco ridículas, *n'est ce pas?*).

É justamente esta a imagem e a avaliação estereotipada que se dão desde sempre e até hoje na Itália (Croce é o chefe super respeitado desta sentença, mas a sua é uma imputação crítica que não deve ser enfatizada negativamente).

Esta Introdução pensa nisso, e quer fazer pensar, totalmente diferente. Mesmo no modo da correspondência e de vir ao encontro – mundiais e singularíssimos ao mesmo tempo – da literatura a cada mente, experiência e destino, num tempo, como o que vivemos, no qual só as literaturas e as músicas dos diferentes “mundos do mundo” parecem falar-se, misturar-se e traduzir-se igualmente incessantemente, salvando e exaltando as diferenças e, ao mesmo tempo, o seu incansável e progressivo colóquio.

Num mundo no qual a cultura global de massa serve, ao contrário, para fazer desaparecer a pluralidade dos mundos e para nivelar cada vez mais por baixo o gosto comum humano pela inteligência e o prazer, pelo imprevisível e a novidade. Assim que ninguém pode suspeitar que não haja nada verdadeiramente em comum entre os mundos, senão os dois lados da injustiça, da violência e da exploração entre as duas “raças” da espécie humana presente: a minoria sem rosto dos ricos e dos patrões e a maioria dos deserdados e dos oprimidos.

Fomos muito além das fronteiras do literário? Mas quais são estas fronteiras? Quem as estabeleceu ou as estabelece hoje em dia? E o que é afinal o “literário”? Um mito, uma verdade, uma essência, uma poética, ou o que? Não é a literatura – talvez, muito antes, pelo contrário – o discurso comum que as culturas trocam entre si para traduzirem-se todas reciprocamente e para se deixarem

traduzir dentro de nós e entre nós, para traduzir e deslocar continuamente em direção ao futuro – e não só para os museus do passado – *todo o humano*, com todas as suas histórias e todas as suas formas simbólicas?

A literatura comparada se propõe como o estudo e o discurso que procuram corresponder a este poder da literatura/literaturas, como sua companheira e par, como o saber que traduz os valores da literatura em discurso aberto para a pluralidade, o discurso que podemos fazer todos juntos e igualmente no mundo traduzindo-nos uns junto com os outros, não obstante e mesmo por graça da rede infinita das reciprocidades e das diferenças.

A literatura comparada se propõe, então, como o discurso comum a todas as línguas que a literatura mantém com o (seu) público mundial dos literatos e com os que *ainda* não o são, mas podem se tornar. Um público que pode chegar a ser ensinado pela literatura, uma zona de não-inferno, como diz Calvino,⁴³ que devemos procurar ampliar cada vez mais de todos os modos tirando lugar e poder do inferno no qual estamos imersos. Assim – literatura/literaturas e discurso literário do mesmo modo que se /lhe compara – nos levam a compreensão do “mundo dos mundos” do qual provêm, que levam à palavra comum e para o qual nos levam novamente. E dos mundos diferentes do mundo que vive *só* se subsiste e cresce a sua pluralidade. Ao contrário, é o deserto que cresce, agora bem sob os nossos pés. Ou não?

Mas esta é uma verdadeira teoria, aliás, é a *sua* teoria! – dirá ainda alguém (cada vez mais escandalizado). Sim, respondo, quer chamá-la assim faça-o, porque não? De resto como se faz para não ter idéias a respeito do que se vai fazendo e que se decide propor aos outros? E no caso do discurso literário, então, como fazer? Prefiro, no entanto, apresentá-lo como o saber produzido pela minha experiência, o método *in fieri* (o método é a estrada depois de a termos percorrido, afirmava o grande historiador das religiões Georges Dumezil) que guia o trabalho direto e contínuo que desenvolvo há anos junto com milhares de estudantes e o colóquio com colegas de todo o mundo. Ou, melhor dizendo, uma poética.

A literatura comparada é para mim esta *disciplina* de experiências que se acresce, de convivência e de co-educação: milhares de estudantes não atravessam a sua vida como sombras vãs sobre o fundo de uma caverna, são ao contrário, presença/presenças que obrigam você continuamente a mudar e a compreender melhor, às vezes a compreender pela primeira vez; dezenas de pessoas conhecidas e mantidas vivas nos vários mundos fazem você se sentir alguém que pode viver mais vidas junto. Uma grande e plural Poética. É assim, portanto, que propomos a literatura comparada neste volume, e não certamente como um ramo especialista da ciência literária acadêmica, ou mesmo com uma caixa de ferramentas metodológicas para circundar, agredir, analisar, abordar, focalizar, e explicar o texto literário. Aliás, a (melhor) literatura comparada contemporânea parece orientar-se e mover-se para uma

⁴³ “O inferno dos vivos não é algo que será; se existe um, é aquele que já está aqui, o inferno que habitamos todos os dias, que formamos estando juntos. Há dois modos de não sofrer com ele. O primeiro resulta fácil para muitos: aceitar o inferno e se tornar parte dele ao ponto de não vê-lo mais. O segundo é arriscado e exige atenção e aprendizado contínuos: procurar e saber reconhecer quem e o que, em meio ao inferno, não é inferno, e fazê-lo durar, e dar-lhe espaço.” (o trecho pertence ao texto de *As cidades invisíveis* [1972], Einaudi, Torino 1991, p. 170).

superação – se não mesmo uma rejeição, em alguns casos – de toda a tradição culta européia que entendeu e tratou o texto literário como um especialíssimo objeto (às vezes, até, como um fetiche) lingüístico-estético, com incertas ligações “extrínsecas” (como sustentavam Renné Wellek e Austin Warren na sua mítica Teoria da literatura e metodologia do estudo literário) com a história. O comparatismo induz a pensar e ensina a ver a literatura/literaturas como um imenso e múltiplo discurso com o qual temos uma relação de *imprescindível interesse*. Os textos literários são escritos para nós, nos contam e mostram os mundos e o mundo e nós aprendemos com eles de maneira exemplar e comunitária, mesmo que familiar, até pessoal. Sem literatura/literaturas não haveria mundo e mundos, mas só um planeta sem até mesmo a geografia e um domínio da violência sem até mesmo a retórica: uma *terra desolada*. Com o deserto que cresce, imediatamente além de nós.

Ensinados (neste sentido, ao qual podemos somente acenar como fizemos até agora, porque assim é e pode representar um *lugar comum* no qual nos encontrarmos; se disséssemos mais – o que não sei fazer e que, por isso, me proíbo de fazer – proporíamos não uma poética, mas sem nenhuma vergonha, uma doutrina) pela literatura⁴⁴ podemos nos comunicar *melhor* através de nós e entre nós e o mundo de mundos que existe e o que ainda está por fazer. A tradução e a literatura comparada são os discursos entrelaçados que nos mantêm juntos na complexidade de mundo-mundos-literatura/literaturas–nós-mundos-mundo.

A esta altura é bom mostrar e demonstrar *como* – o porquê está claro? A literatura comparada possa exercer uma função assim, como dizer? geral (e tenha todas estas pretensões).

A *Introdução* que propomos a qualquer um que aprenda, ensine e leia literatura/literaturas serve para estes escopos.

Se não conseguem imaginá-la como uma poética, considerem-na então como um livro de teoria, literária, mas no sentido que mostra como nós pensamos e propomos a vocês que hoje deve ter a ver com as literaturas do mundo que confortam e abrem um pouco as nossas vidas.

Não saberíamos fazer de outra maneira e, portanto, não esperem mais nem menos.

A literatura comparada tem uma história singular; esta percorre a sucessão de acontecimentos desta disciplina que para se firmar no seu início na Europa como uma ciência gregária de implante histórico-positivista (e com os seus limites), submetida ao estudo eurocêntrico (mas, na verdade, euro-ocidental) das literaturas nacionais com a tarefa de investigar as suas “relações internacionais” ou o “comércio exterior”, se tornou no séc. XX, através de uma incansável interrogação epistêmica e transnacional – das Índias orientais às ocidentais – uma disciplina verdadeiramente geral, crítica e mundial.

Este extraordinário percurso, que distingue absolutamente a literatura comparada de todas as outras formas de estudo literário, é percorrido de novo e tornado explícito no seu alcance epistêmico, podemos dizer, co-evolutivo (na prática: a literatura comparada *é o que se tornou e se torna*, não como

⁴⁴ “Devemos pensar sempre que a literatura seja a única forma de asseguarção moral da qual ma sociedade pode dispor; que essa seja o antídoto permanente à lei da selva [...] mesmo porque a diversidade humana é a matéria prima da literatura, além de constituir a sua razão de ser. Devemos falar porque devemos dizer e repetir que a literatura é uma mestra de *finesse* humana, a maior de todas, seguramente melhor que qualquer doutrina” (Losif Brodskij, Dall’esilio, Adelphi, Milano 1988).

qualquer outra disciplina que se reconheça *também* no seu desenvolvimento histórico) no *Manual histórico da literatura comparada*, de 1997, organizado por mim junto com Franca Sinopoli, ao qual remeto e com o qual esta *Introdução* se acopla, fazendo-se, justamente, propedeuticamente anteceder por ela.

Sobre a base fornecida por essa consciência histórica e crítica agudíssima e, repito, extraordinária torna-se possível empreender a tarefa de esclarecer e justificar o nosso trabalho.

A literatura comparada discutiu obstinadamente até os anos 70 deste século em torno da própria consistência e dos próprios limites disciplinares, oscilando entre uma concepção e uma metodologia do estudo das razões inter-nacionais ou diplomáticas entre literaturas nacionais e uma outra concepção/metodologia, supranacional. Ou seja, um estudo dedicado à tipologia e à circulação dos gêneros, temas, formas e horizontes de recepção entre várias literaturas, com um alargamento na área norte-americana, às relações da literatura com as artes e com as formas da cultura e depois ao estudo Intercultural, imposto no confronto entre as diversas civilizações literárias do mundo (típicos e assim chamados *east-west studies*).

Ambas as concepções/metódicas, portanto, derivam, interpretam e difundem a exportação de um saber europeu que provem da tradição da poética clássica (aristotélico-horaciana) mediterrânea e do seu declínio nas espirais ocidentais do Romantismo, com suas sucessivas evoluções do sec. XIX e XX feitas de “modernismo” a todo custo, de futurismo, de vanguardas devastadoras e “novíssimas”, até a infinita e prolixa conversa pós-moderna dos últimos anos.

Por outro lado alguns grupos de *scholars* anglo-americanos nas últimas duas décadas aceleraram definitivamente a crise do comparatismo literário (internacional ou supranacional) propondo a sua superação ou até o abandono,⁴⁵ como se se tratasse de um equipamento já obsoleto e museológico, bom no máximo para algum exercício escolar, como os “experimentos” que se fazem nas aulas de física ou de química nas escolas. O seu lugar/função, de interessar-se pelas literaturas nas suas relações e em relação ao mundo, seria herdado por dois novos horizontes transdisciplinares que corresponderiam *muito melhor* ao mundo de hoje (e como se pensa que será amanhã): os *translation studies* e os *cultural studies*.⁴⁶ Segundo outros, mas com eles nos deslocamos para a retaguarda, é a teoria da literatura que deveria controlar e explicar tudo. Uma teoria que herda toda a tradição abstrata do pensamento ocidental e que não se dá conta de que é o verdadeiro museu, aliás, o seu porão onde se seccionam cadáveres.

⁴⁵ Profetas desta tendência são a estudiosa inglesa Susan Bassnett e o norte-americano André Lefevere, prematuramente desaparecido em 1996.

⁴⁶ A Associação estadunidense de literatura comparada dedicou ao “desafio” entre a nossa disciplina e os *cultural studies* um memorável confronto: vejam Cfa Bernheimer (org.) *Comparative literature in the age of multiculturalism*, John Hopkins University Press, Baltimore-London 1995. Um interessante volume de *Italian Cultural Studies. An introduction* (ignorado na Itália) foi confeccionado por estudiosos ingleses D. Forgacs e R. Luroley, Oxford University Press, Oxford – New York 1996. As várias contribuições presentes na pesquisa a muitas mãos dizem respeito à vida política, à língua, à corrupção, às imagens do sul, à cultura católica, à narrativa das últimas décadas, à imigração, aos jornais, à moda, ao cinema, à televisão, à música popular e mais ainda.

Os estudos sobre a tradução adquirem indiscutivelmente uma inédita centralidade porque toda a comunicação mundial hoje é concebida como um fenômeno de tradução global e incessante. Os estudos culturais – uma versão americana do nosso estoicismo e da “história da cultura” européia – voltam a ter um domínio generalista, porque não se pode mais considerar a literatura/literaturas, assim como a filosofia, a música/as músicas, o folclore, as várias formas da cultura de massa, o urbanismo, o cinema ou a vestimenta, na sua especificidade separada, histórica ou formal que seja; trata-se de fenômenos a serem pesquisados sempre numa perspectiva geral, que leva junto todos os especialismos e os enquadra procurando explicá-los na sucessão da sua complexidade histórico-social.

Penso que os estudos da tradução e os estudos culturais tenham grandes razões de atualidade e grandes destinos progressivos, mas que a literatura comparada possa definir-se, mediante e muito além destes como a instância e a presença de um saber mais compreensivo e mais crítico; não porque seja mais forte, amplo e nobre teórica ou academicamente, mas porque *mais moderno ainda*. O que significa? Que a literatura comparada não tem mais a forma e a importância de um estudo especialista exportado das universidades européias ocidentais e norte-americanas para Ásia, África e América Latina que para a difusão, forçosamente de coisas internacionais, do seu especialismo (estudar as “relações internacionais” entre literaturas nacionais), tenha se tornado e sido aceito como *mais comparativo* e mundial, simpaticamente (ou não?) cosmopolita e andarilho. A literatura comparada, na verdade, difundindo-se planetariamente se tornou um *saber novo e propriamente comparativo*. Podemos dizer, na verdade, que seja um saber que se dirigiu para a própria *realização* futura e infinita, justamente porque confiada à pluralidade da mundialização e ao colóquio, incessante, das diferenças. Enquanto outras formas do saber ocidental caminharam irreversivelmente, a meu ver, para o desaparecimento e a definitiva *museização*: penso, sobretudo, na filosofia, discurso inventado como “universal” pela Europa mediterrânea que os teólogos procuraram nas últimas décadas exportar e fazer renascer até na África.

A literatura comparada, ao contrário, se mundializou virtuosamente: nas mesmas condições do mundializar-se dos mundos. O que significa isso? Que ela cresceu sem explicar e compreender, integrar e justificar, sem conquistar e colonizar, mas *florescendo* no seu destino *babélico* e não monoteísta, não bíblico, não “universal”, não imperialista, a favor do colóquio dos mundos. Comparando todas as literaturas fora do cerco mágico e privilegiado do eurocentrismo esta se transformou *na via* através da qual se tornou possível uma nova forma de saber coloquial mundial, permitida e operada no contínuo estar junto *na igualdade/nas diferenças* das culturas através do discurso literário. Discurso que significa: a literatura/as literaturas junto com o seu saber igual e coloquial. Este colóquio comparativo que a nossa disciplina experimenta, conduz e mostra, forma não só um novo *método*, mas também e mais ainda uma nova *poética*. Uma poética que indica e produz imprevisíveis e inéditos lugares comuns paritários.⁴⁷

⁴⁷ “Para mim os lugares comuns não são idéias recebidas, mas, literalmente, lugares nos quais um pensamento do mundo encontra outro pensamento do mundo. Acontece-nos de escrever, de enunciar ou de meditar uma idéia que depois encontramos num jornal italiano ou brasileiro, de diferente forma, produzida num contexto diferente, por alguém com quem

A literatura comparada, então, se apresenta e se oferece hoje como um saber que superou – realmente, faticamente, poeticamente – o costume típico do eurocentrismo de dispensar verdades afirmadas a partir de um fundamento de teorias, estéticas, ideologias, religiões e visões de mundo, espalmadas no mundo inteiro e assim tornadas *universais* (“universal”: a palavra encantada e encantadora – à qual endereçar sempre o nosso aparato mental de suspeição – que significa com *um único verso* [o ocidental – estes parêntesis quadrados tornam mais próxima e vigiada possível a remoção fraudulenta do significado *evidente, mas perdido* (removido) da palavra encantada].

A literatura comparada se tornou um saber imprevisível e poético que se revoltou contra a sua cabeça européia e se transformou numa espécie de *parlamento*: dando lugar ao colóquio de todas as vozes literárias do mundo e dos seus discursos que *ensinam* – este o ponto e o regime da *poética* – para entender as diferenças, a salvá-las e não só: a amá-las; a querer ser parte delas, dote, graça, reivindicações, e luta (se necessário).

Este grande e multidirecional colóquio das diferenças educa e descoloniza as mentes e as culturas no concerto da complexidade. Não conheço nenhum outro mais *paidético*, mundialista e igualitário, num mundo globalizado, sim, mas dis/parado, posto sob o signo da fração de um domínio que se vê como “fim da história” e das histórias, governada pela violência e pelo fluxo transcendente do dinheiro e dos museus e das salas autópticas da Academia “humanista” ocidental.⁴⁸

“Comparar literariamente” para nós, então, não quer mais dizer estudar as relações, enquanto os literatos “normais” estudam os textos, os autores, as normas e as formas; quer dizer, ao contrário, estudar tudo junto na igualdade e na complexidade da co-educação evolutiva – também através de textos, autores, normas, formas, e relações; e conflitos, mal-entendidos, revisões, cooperações, esperanças, experiências – todas as literaturas das histórias dos mundos. Comparar as mantém junto e nós junto com os seus e os nossos discursos.

A literatura comparada, concebida e operada segundo essas intenções e esses modos, *requer* a cada praticante uma aplicação singular e própria, adequada ao respeito e ao progresso da própria identidade/diferença histórica e cultural. É justamente esta consciência muito aguda que permite a todo

não temos nada a ver. São lugares comuns, ou seja, lugares nos quais um pensamento do mundo confirma outro pensamento do mundo.”

Assim escreve o antilhano Edouard Glissant na *Poética do Diferente*, Metelmi, Roma 1998, p. 28. O evento do “lugar comum” é uma verdadeira bênção mental que pode acontecer, nas suas dimensões “ideais”, justamente no colóquio mundial das diferenças e da igualdade. Não encontro nada de mais entusiasmante no meu trabalho intelectual chamado fulminação, e do conseqüente raciocínio, dos *lugares comuns* (com Roberto E Retamar de La Habana ou com Cho Dong-ii de Seul, com Glissant da Martinica ou com Yue Daiyun de Pequim). Não se trata da descoberta, mais ou menos entusiasmante, de encontrar-se de acordo com alguém de outra parte do mundo, mas da imprevisível anúnciação de que se pode chegar a pensar a mesma coisa através de estradas distantes entre si e que não se comunicam. Pensar a mesma coisa porém, não quer dizer um ato esotérico e indizível, como é obscuramente teorizado em alguns lugares da escrita heideggeriana – tão amados e imitados na segunda metade deste século – mas descobrir que “a estrada que o meu pensamento percorreu através de toda a vida até agora me levou a algumas inquietas certezas que improvisamente são confirmadas e confortadas num outro lugar e por desconhecidos. Mais que significar um encontro lógico-acadêmico ou uma mística irmanação de papel, isto induz a imaginar um horizonte de cumplicidade e de uma possível ação comum. Uma *poética* em suma. (Glissant disse tudo isso muito melhor, de minha parte quis exprimir o evento do meu *lugar comum* com ele e com outros).

⁴⁸ Permito-me, a fim de melhor ilustrar os percursos e os modos deste discurso educativo e mundialista, remeter aos meus últimos volumes: *Creoli meticci migranti clandestini e ribelli*, Metelmi, Roma 1998; *Quattro conti*, Sallustiana, Roma 1998 e *Poetiche dei mondi*, Metelmi, Roma 1999.

literato *dizer a sua própria*. Para os estudiosos euro-ocidentais mediterrâneos, como nós tudo isso significa trabalhar e descolonizar nós mesmos, nós que somos os mais velhos colonizadores-dominadores da terra e dos mundos. Este compromisso não consiste certamente em desconstruir-se e em enfraquecer-se - num último estremeamento (deprimente) de egoeurocentrismo sublimado – por si e a sós, mas no reinventar-se e reidentificar-se justamente como europeus dentro do colóquio em torno da mesa (finalmente) mundial das culturas. Uma mesa com a qual podemos contribuir e tornar cada vez mais explicitamente paritária e feliz, com uma nova e boa ventura para todos os *companheiros*.

E ainda, a literatura comparada enquanto saber crítico que se constrói e progride no colóquio e na mútua descolonização se coloca (e coloca) em pé de igualdade os “humanistas” com o curso do mundo, na sua própria velocidade, mesmo que pareça não compartilhar o seu atual sentido *universal e imperial* de injustiça e de disparidade.

É um saber, na verdade, que não se impõe pelas cátedras acadêmicas ou pelas centrais da indústria cultural dominante, mas *vai acontecendo* e ao mesmo tempo *representa* este acontecer no hodierno complexo planetário das culturas. Esta representação reivindica uma necessidade de liberdade e de imprevisibilidade e acontece através da *língua mundial* das literaturas, que é a língua (não-língua) da tradução e não uma língua qualquer ou super língua – natural ou artificial que seja - do domínio imperial. A literatura comparada põe o mundo da literatura em igualdade com o acontecer do presente da humanidade e se alinha – nós nos alinhamos, e vocês? - por parte das diferenças, da resistência e da rebelião – um direito reconhecido até pela ONU – contra a chamada globalização neocapitalista que parece querer afirmar como a forma definitiva da nova colonização da opressão, desenhando definitivamente um único mundo *one dimensional world*, podemos dizer reformulando a expressão de um filósofo que hoje não está na moda lembrar: Herbert Marcuse. Um único mundo, mas desigual e dividido: com um Norte de poucos satisfeitos sobre um Sul de muitos desesperados. A literatura comparada – como dizem os índios *chiapanechi* rebeldes e insurgidos – reivindica não só justiça, mas sobretudo que haja “um mundo cheio de mundos iguais”, como aquele ao qual essa corresponde: o das literaturas que se traduzem incessantemente construindo o *lugar comum* das diferenças, a *literatura*.

Eis, em suma, os traços distintivos da identidade/diferença que propomos para a nossa disciplina hoje. Este livro a introduz resumindo-a, através da sua história inesquecível de emancipação, os *campos* tradicionais, mas sempre renovados da “antiga” sondagem eurocêntrica: a historiografia literária, os mitos e os temas, o câmbio internacional das imagens culturais, o sistema das artes e das suas relações, as viagens, e os seus escritos; aproximando-os e misturando-os com os mais recentes *trânsitos* do saber do mundo que vai acontecendo: a descolonização, os estudos interculturais, a tradução como “nova” língua mundial, os estudos femininos. Destes últimos horizontes transdisciplinares, por força das circunstâncias, só se pode começar a desenhar mapas imperfeitos.

A literatura comparada, quando pretende representar-se em condições seja da própria tradição seja dos tempos presentes – condições, como espero ter mostrado, conjunto crucial para um discurso que queira ser *introdutório* (e não só e/ou simplesmente introdutório, dado que qualquer síntese de um saber humanístico hoje não pode não ser introdutória, consultiva e facultativa ao mesmo tempo e na mesma

sede) – não pode fazê-lo senão nos termos de uma espécie de *reordenação mista e progressiva* do passado ainda vivo e da atualidade crítica e *in progress*, dos próprios recursos. Esta mistura pode ser ao mesmo tempo uma “ginástica” que ajuda a entender e a comunicar, a penetrar onde é possível – na prática educativa é possível – e a criticar o mundo dos símbolos e dos valores na mesma velocidade da *vanguarda* da cultura mundial para poder tê-la igualmente, sabedora problemática e “humana”, e contra, sabedora extrema e aguerrida, o domínio dos mercados e das bolsas, dos negócios e de todas as opressões que são jogadas sobre as nossas vidas.

Concluo com as palavras de um escritor migrante condenado à morte, clandestino, mas por ora vencedor, Salman Rushdie: “se a democracia não tem mais o comunismo para ajudá-la a esclarecer, por oposição, as próprias idéias, talvez tenha a literatura como adversária”.⁴⁹

Trabalhamos para explicar a dobra duvidosa deste “talvez”.

R ELIT.

⁴⁹ In *Patrie immaginarie* [1981], A. Mondadori, Milano 1994, p. 467.